



CARLA MILANI DAMIÃO

**O SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-06:
CONSIDERAÇÕES SOBRE AS FIGURAÇÕES RUPESTRES**

TCC – II



GOIÂNIA

2023

CARLA MILANI DAMIÃO

**O SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-06:
CONSIDERAÇÕES SOBRE AS FIGURAÇÕES RUPESTRES**

Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado
ao Curso de Arqueologia como resultado da
disciplina de TCC II

Prof.^a Dr.^a SIBELI APARECIDA VIANA

Orientadora

GOIÂNIA

2023

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Sibeli Aparecida Viana (PUC-GO) - Presidente

Prof. Dr. Andrei Isnardis Horta (UFMG) – Membro externo

Prof. Dr. Luis Felipe Kojima Hirano (UFG) – Membro externo

Lista de figuras

Figura 1: GO-CP-06 22K 458315 8164963. Fonte: Google Earth	12
Figura 2: Modelo digital de elevação da Bacia Hidrográfica do Córrego de Ouro.	13
Figura 3: Vista frontal do abrigo GO-CP-06 voltado para a Serra Bonita.	13
Figura 4: Visão da margem direita do abrigo GO-CP-06 voltada para o vale do Córrego do Ouro.	14
Figura 5: Imagem 3D do abrigo GO-CP-06.	14
Figura 6: Imagem em <i>Blueprint</i> do abrigo GO-CP-06.	15
Figura 7: Planta e perfil do abrigo GO-CP-06. Fonte: SCHMITZ et al, 1986, p.53.....	17
Figura 8: Vista frontal do abrigo GO-CP-06 com localização dos plásticos. Fonte: SCHMITZ et al, 1986, p.54.....	18
Figura 9: Planta original em <i>plongée</i> (câmera alta), com legenda identificando o ponto de levantamento com trena eletrônica, blocos, painelas, linha mestra, linha de teto baixo, linha de goteira, linha de piso inferior, linha de piso intermediário e linha de piso superior. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.	18
Figura 10: Planta com divisão dos nichos de 1 a 4, da direita para a esquerda, partindo do ponto de levantamento. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.	19
Figura 11: Planta de indicação dos 3 perfis, identificados como: P1, P2 e P3. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.	19
Figura 12: Perfil original em corte lateral com as seguintes indicações (de cima para baixo): Ponto para a projeção da linha de teto baixo; Ponto para a projeção da linha de goteira; Ponto para a projeção da linha do piso superior; Ponto para a projeção da linha do piso intermediário; Ponto para a projeção da linha do piso inferior. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.	20
Figura 13: Perfil 1. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.	20
Figura 14: Perfil 2. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.	21
Figura 15: Perfil 3. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.	21
Figura 16: Divisão por nichos.....	49

Figura 17: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech. Fonte: Carla M. Damião.	50
Figura 18: Vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	43
Figura 19: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech. Fonte: Carla M. Damião.	51
Figura 20: Vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	51
Figura 21: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	51
Figura 22: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	52
Figura 23: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	
Figura 24: Fonte: Fotografia digital. Fonte: Carla M Damião Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	
Figura 25: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	53
Figura 26: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	54
Figura 27: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	54
Figura 28: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	54
Figura 29: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	55
Figura 30: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	55
Figura 31: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	56
Figura 32: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	56
Figura 33: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	56
Figura 34: Fonte: Fotografia digital (<i>Ipad</i>), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.	58

Figura 35: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech. Fonte: Carla M. Damião.	58
Figura 36: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	59
Figura 37: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	59
Figura 38: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	60
Figura 39: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	62
Figura 40: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	63
Figura 41: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	63
Figura 42: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	64
Figura 43: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	64
Figura 44: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião. Erro! Indicador não definido.	
Figura 45: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião. Erro! Indicador não definido.	
Figura 46: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	
Figura 47: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	
Figura 48: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	70
Figura 49: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	71
Figura 50: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	71

Figura 51: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	71
Figura 52: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	72
Figura 53: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	72
Figura 54: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	73
Figura 55: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	73
Figura 56: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	75
Figura 57: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	75
Figura 58: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	75
Figura 59: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	76
Figura 60: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	76
Figura 61: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.....	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I: DESCRIÇÃO DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-06	11
CAPÍTULO II: FIGURAÇÕES RUPESTRES	25
CAPÍTULO III: “GIGANTES NÃO, PINTORES CRIATIVOS”	38
CAPÍTULO IV: DESCRIÇÃO POR NICHOS E CONJUNTOS.....	48
CAPÍTULO V: DISCUSSÃO, COMPARAÇÕES E COMENTÁRIOS.....	77
BIBLIOGRAFIA.....	86
ANEXOS.....	89

Agradecimentos

Momento mais difícil da monografia, pois há tantas pessoas para agradecer. Não foi fácil ser aluna a sentar na carteira de novo e aprender assuntos tão variados e interdisciplinares como Estatística, Geoprocessamento, Anatomia Humana, Zooarqueologia, Geoarqueologia, entre as disciplinas consideradas mais técnicas e necessárias para a formação do arqueólogo e, é preciso dizer, da arqueóloga, sem proselitismos. A quantidade de mulheres na Arqueologia é surpreendente. Tive o prazer de citar várias delas neste trabalho e ser orientada por duas professoras. A professora que teve uma paciência, delicadeza e seriedade na orientação deste trabalho, Sibeli Aparecida Viana. A professora Rosiclér Theodoro da Silva que me orientou em duas Iniciações Científicas e que me auxiliou a pensar muito sobre a etnia dos Caiapó do Sul que trago como parte da reflexão desta monografia. Professora Maira Barbieri, grande geóloga, arqueóloga, da equipe do arqueólogo Pedro Ignácio Schmitz, pioneiro dos projetos que demarcaram os sítios arqueológicos em Goiás. A querida e jovem coordenadora do curso, professora de Arqueologia Histórica, responsável por tantas iniciativas na Cidade de Goiás, como a escavação da Fonte da Carioca, Cristiane Loriza Dantas. A professora Dulce Madalena Rios Pedroso, que me ensinou tanto sobre a História de Goiás e nos levou a campo na Cidade de Goiás e em Jaraguá. Professora Marlene Castro Ossami de Moura, de uma exigência doce, defensora dos povos indígenas, antropóloga e destemida em sala de aula. Ludimília Justino Vaz, cuidando das teorias e sabendo provocar a reflexão de todes com muita dedicação. Pouco espaço para os homens, mas estão lá, sendo muito gentis e pacientes. Penso, claro no professor Julio César Rubin de Rubin, apaixonado em suas aulas e muito atento nas práticas de campo e no professor Bertín Zárata Sánchez, cortês, sério, dedicado, metódico e de um bom humor didático raro. Na sala de aula e no trabalho de campo, dividindo alojamento, contando piada e trabalhando muito, as colegas de classe, cujos nomes são muitos para citar aqui. Maravilhosas, engraçadas, queridas e amigas. E também os rapazes, divertidos, sempre prontos a ajudar. Se esqueci de alguém, não foi por maldade. Só gratidão e alegria nesse curso.

Algumas pessoas devem ser lembradas, não só nas legendas das fotografias. Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria, arquitetos de muito talento que auxiliaram na nova medição eletrônica do abrigo e a confeccionar as novas plantas e perfis. Agradecimento muito especial para eles, em particular, ao benjaminiano Cristiano Lemes, meu orientando nas Artes Visuais. Muito especial em toda a pesquisa foi o suporte do querido Leonardo M. Soares, desde ensinar a lidar com o *D-Strech* e *Corel-Drawn* ao auxílio de fotografar os conjuntos no sítio quando não pude estar pessoalmente lá. Se alguém foi a Palestina de Goiás e não agradeceu a Donana e sua família, falhou na lembrança dos dias de trabalho de campo e das conversas animadas pela manhã. Ao pessoal do Laboratório de Arqueologia do Cerrado e sua coordenadora, espero continuar estudando as lascas e as cerâmicas.

Agradeço aos professores Andrei Isnardis e Luis Felipe Kojima Hirano por participarem desse momento de avaliação, tornando o diálogo certamente muito rico em reflexões.

Por fim, agradeço minha família, ao Neil, ao André, Jonas e Diana, que tiveram muita paciência em me ver estudando obsessivamente de novo, após o período da pandemia. Um de seus efeitos benéficos foi lembrar que a vida vale muito a pena e aprender é sempre muito bom.

RESUMO

Esta monografia de conclusão de curso está inserida no projeto de pesquisa intitulado “Patrimônio Arqueológico da região Sudeste de Goiás”. O projeto trata o complexo de 54 sítios arqueológicos localizados em Palestina de Goiás/GO. Tratamos de investigar um dos sítios identificado como GO-CP-06, em particular suas pinturas rupestres. Além do trabalho técnico realizado com o objetivo de comparar os resultados com as pesquisas anteriores que pudessem nos levar a uma precisão maior quanto o estudo do sítio GO-CP-06, a presente pesquisa teve o intuito de problematizar e discutir as práticas culturais arqueológicas que envolvem a produção de figurações rupestres e aspectos do sítio que poderiam estar relacionados às práticas cotidianas. Por isso, realizamos uma discussão teórica breve e inicial que envolve problematizações conceituais sobre imagem e figuração, considerando a questão da análise material como central para o desenvolvimento da pesquisa. Entre a indicação inicial de uma discussão teórica maior e o trabalho metodológico e material, pensou-se em realizar também uma leitura de contexto do sítio de forma a refletir sobre a relação entre paisagem e lugar. Esse objetivo foi realizado na confecção de novas plantas e perfis, tendo por base o modelo anterior. As reflexões foram motivadas pela prática e procedimentos do trabalho de campo no sítio GO-CP-06 e processamento em laboratório, como a comparação das imagens com auxílio do software *D-strech* e vetorização (*Corel-Drawn*). A revisão dos decalques foi realizada apenas na publicação em livro (SCHMITZ et al, 1986), pois os plásticos, após 37 anos da publicação dos resultados da pesquisa iniciada na década de 1970, não foram localizados no acervo do IGPA.

PALAVRAS-CHAVE: GO-CP-06; Palestina de Goiás/GO, Pinturas rupestres; Figurações

ABSTRACT: This text is part of the research project entitled “Archaeological Heritage of the Southeast region in Goiás”. The project deals with the complex of 54 archaeological sites located in Palestine de Goiás/GO. We investigate one of the sites identified as GO-CP-06, in particular its rock paintings. In addition to the technical work carried out with the aim of comparing the results with previous research, which could lead us to greater precision regarding the study of the GO-CP-06 site, this research aimed to problematize and discuss the archaeological cultural practices that involve the production of rock figures and aspects of the site that could be related to everyday practices. Therefore, we carried out a brief and initial theoretical discussion that involves conceptual problematizations about image and figuration, considering the issue of material analysis as central to the development of the research. Between the initial indication of a greater theoretical discussion and the methodological and material work, it was thought to also carry out a reading of the site's context in order to reflect on the relationship between landscape and place. This objective was achieved by creating new plans and profiles, based on the previous model. The reflections were motivated by the practice and procedures of fieldwork at the GO-CP-06 site and processing in the laboratory, such as comparing images with the aid of *D-strech* and vectorization software (*Corel-Drawn*). The review of the decals was carried out only in the book publication (SCHMITZ et al, 1986), as the plastics, 37 years after the publication of the results of the research, started in the 1970s, were not located in the IGPA collection.

KEYWORDS: GO-CP-06; Palestina de Goiás/GO, Rock paintings; Figurations

INTRODUÇÃO

Esta monografia de conclusão de curso está inserida no projeto de pesquisa intitulado “Patrimônio Arqueológico da região Sudeste de Goiás”, sob coordenação da professora Dr^a Sibeli Aparecida Viana. O projeto trata o complexo de 54 sítios arqueológicos localizados em Palestina de Goiás. Até o momento, o projeto alcançou algumas de suas metas, contando com auxílio financeiro de fundações de pesquisa (CNPq e FAPEG) e com a estrutura do Laboratório de Arqueologia da PUC Goiás. Foi realizado um estudo e registro de figurações rupestres no sítio arqueológico (GO-CP-06) em Palestina de Goiás-GO com o objetivo de refletir sobre sua relação com a paisagem, estrutura do abrigo e a “traduzibilidade” de suas figuras. A análise levou em conta o estatuto da imagem como figuração. As características identificadas figura, técnica, composição de conjuntos e cenas, formaram a base para as descrições. Os conjuntos foram definidos por disposição e proximidade das figuras.

O texto foi dividido em cinco capítulos, sendo o primeiro - DESCRIÇÃO DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-06 – dedicado a explicar como por meio de novas medições pudemos aferir melhor a distribuição espacial das imagens e de conjuntos nos diferentes compartimentos do sítio GO-CP-06, considerando as expressões do relevo e do volume presentes nas colunas e cavidades arredondadas. Notamos sinais de temporalidade por meio da sobreposição e desgaste diferencial das figurações.

O segundo capítulo - FIGURAÇÕES RUPESTRES – é teórico e procura refletir sobre o tema da imagem e o entendimento de figurações (DESCOLA, 2023), bem como sobre a possibilidade de interpretarmos o que vemos com precisão. Práticas e teorias nos ajudam a examinar as abordagens existentes em relação à pintura rupestre no Brasil e outros lugares.

O terceiro capítulo - “GIGANTES NÃO, PINTORES CRIATIVOS” – preocupa-se em lidar com uma indicação possível dos moradores dos abrigos na região de Caiapônia e Palestina de Goiás. A indicação vem da equipe que há mais de 30 anos iniciou o mapeamento e recolhimento de dados em Goiás e outros estados do Brasil Central (SCHMITZ et al, 1984). Ao levantarem a hipótese em relação a etnia dos Caiapó do Sul, realizamos uma discussão com referências histórico-críticas do período de colonização e dos descaminhos das etnias Jê-Central. O título do capítulo é da própria equipe e nos ajuda a perceber, na distinção, a inferência velada à etnia a o modo como a equipe interpretou o estilo que denominaram Caiapônia.

O quarto capítulo - DESCRIÇÃO POR NICHOS E CONJUNTOS – apresenta as figuras do sítio GO-CP-06 organizadas em nichos e conjuntos. São quatro nichos e 40 conjuntos, descritos de forma agrupada ou separadamente, a partir dos critérios de localização espacial

(parede, teto), cor do pigmento, possibilidade de reconhecer as figuras, descrição de cenas e elementos avulsos.

E, por fim, o quinto capítulo - DISCUSSÃO, COMPARAÇÕES E COMENTÁRIOS – que faz uma revisão com comentários, comparações e breve discussão sobre a descrição apresentada, cuidando de identificar características gerais e específicas dos conjuntos e comparando com os decalques do projeto anterior (SCHMITZ et al, 1986).

CAPÍTULO I: DESCRIÇÃO DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-06

Sabemos que há dois momentos de investigação deste sítio e de muitos outros na região, iniciado em sua primeira fase pelo Programa Arqueológico de Goiás, sob coordenação de Pedro Ignácio Schmitz e uma segunda fase, ao qual o projeto ¹ da professora Sibeli Viana pertence. Esse último projeto caracteriza-se como de longa duração, tendo sido iniciado em 2010. Os dados obtidos até o momento, segundo a coordenadora, têm possibilitado o fortalecimento da rede de conhecimentos acerca das ocupações pretéritas na região sudoeste de Goiás, onde sítios de Serranópolis foram datados em torno de 10.000 AP (SCHMITZ *et al*, 2004) e, em Palestina de Goiás, o registro é também de cerca de 10.000 mil anos AP. (VIANA et al. (no prelo): As sutilezas do registro arqueológico de Palestina de Goiás. In: Diego T. Mendes (Org). In: *Arqueologia no Centro Oeste do Brasil: cultura, ciência e colaboração*. Goiânia: Cegraf UFG (Selo Epistemologias).

No arcabouço desse projeto, nossa proposta é investigar as figuras rupestres do sítio arqueológico GO-CP-06 em Palestina de Goiás, partindo inicialmente da primeira fase do projeto. Sua localização é:

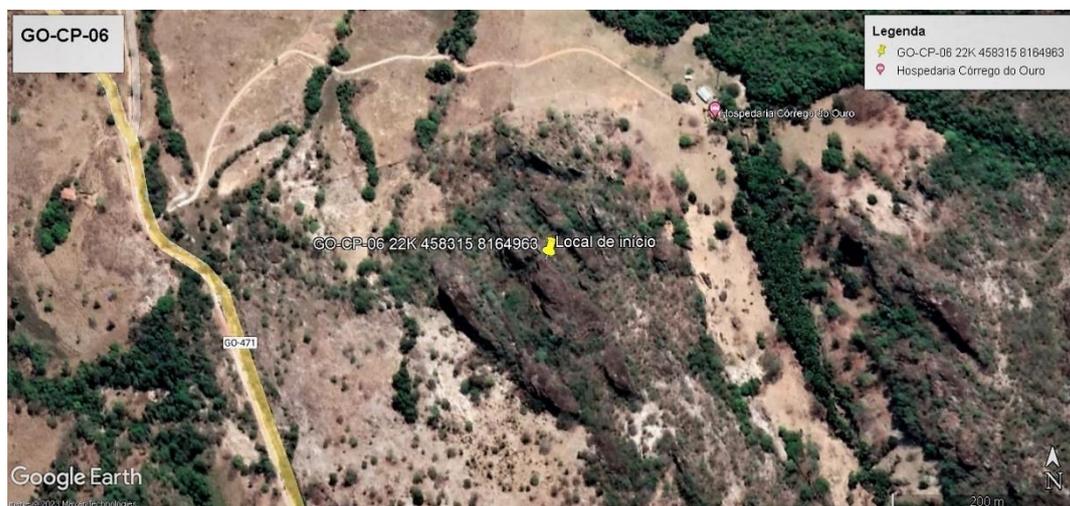


Figura 1: GO-CP-06 22K 458315 8164963. Fonte: Google Earth

¹ Registro 240 no SIGEP (Sistema de Gestão de Pesquisa), Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

O sítio está localizado em testemunho rochoso de arenito da Formação Furnas, com abertura frontal voltada para a Serra Bonita, lateralmente ao vale do Córrego do Ouro e a cerca de 300 metros do córrego Buriti Feio.

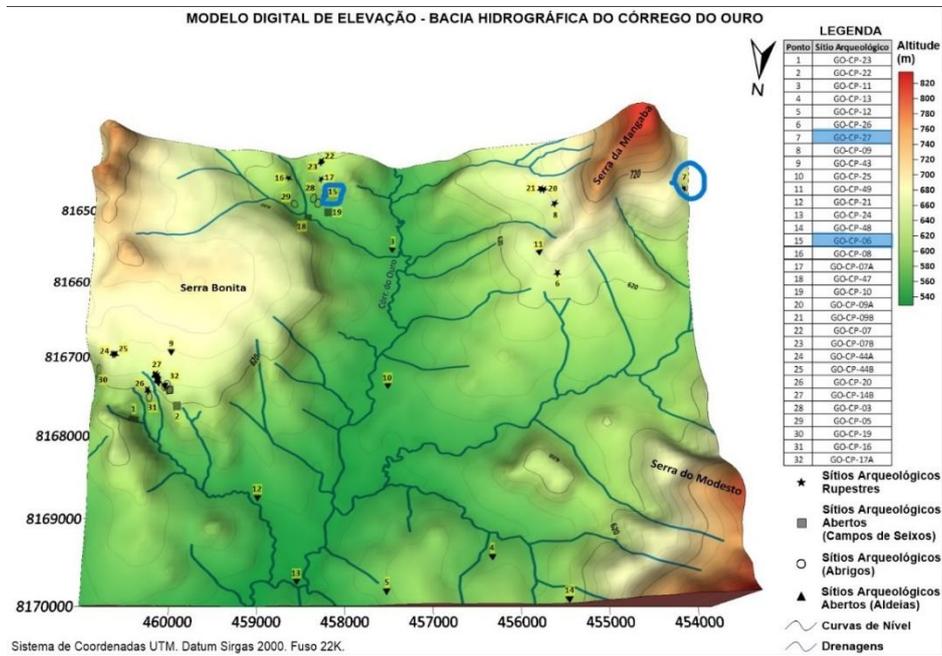


Figura 2: Modelo digital de elevação da Bacia Hidrográfica do Córrego de Ouro.

Fonte: Acervo fotográfico PUC Goiás/IGPA



Figura 3: Vista frontal do abrigo GO-CP-06 voltado para a Serra Bonita.

Fonte: Cristiano Lemes



Figura 4: Visão da margem direita do abrigo GO-CP-06 voltada para o vale do Córrego do Ouro.

Fonte: Acervo fotográfico PUC Goiás/IGPA

A visão do sítio, como mostram os registros acima, não é frontal à amplidão do vale (Fig. 4), mas ao testemunho defronte localizado na Serra Bonita. O recorte ondulado de sua abertura é visibilizado externamente e visualizado internamente (Fig. 3). Observamos nichos e “colunas” na perspectiva do piso do abrigo de frente à parede de fundo. A visibilidade do abrigo compõe uma figura de concha, tornando a cavidade próxima a uma caverna. Há pinturas no teto e na parede e gravuras na base de uma de uma das “colunas”. Podemos notar a forma e volume nos registros abaixo em 3D (Fig.5) e *Blueprint* (Fig. 6).



Figura 5: Imagem 3D do abrigo GO-CP-06.

Fonte: Carla M Damião (*Polycam*)

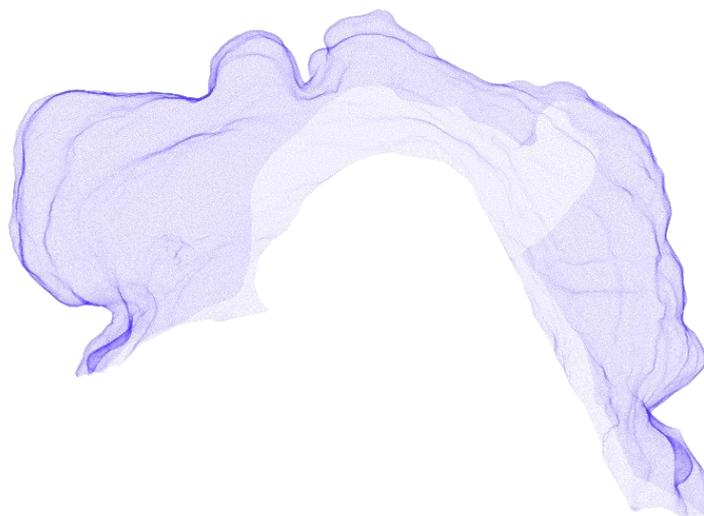


Figura 6: Imagem em *Blueprint* do abrigo GO-CP-06.

Fonte: Carla M Damião (Polycam)

QUESTÕES RELACIONADAS AO PROGRAMA ARQUEOLÓGICO DE GOIÁS

O Programa Arqueológico de Goiás e o Projeto Caiapônia, em sua primeira fase, foi iniciado em 1972 por uma equipe de pesquisadores coordenada pelo padre Pedro Ignácio Schmitz². A equipe realizou um levantamento acerca das características ambientais, bem como uma compreensão dos assentamentos com descrições, mapas, plantas e perfis³, de forma a abarcar as mudanças tecnológicas e culturais, com particular atenção para as indústrias líticas e cerâmicas. Outro interesse, agora orientado especificamente à “arte rupestre”, foi desenvolvido em três momentos, sendo o primeiro, de acordo com Schmitz, “sua documentação e perpetuação; o segundo, a sua descrição sumária como complexo estilístico; o terceiro, a sua disposição e função nos abrigos. Não foi realizado nenhum esforço para decifrar o sentido dos grafismos” (SCHMITZ et al, 1986, p. 12). Observamos que essa falta de empenho de decifração

² Cf. *Caiapônia: Arqueologia nos cerrados do Brasil Central*. São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas, UNISINOS, 1986. Os autores e pesquisadores do projeto são: Pedro Ignácio Schmitz, Maíra Barberi Ribeiro, Altair Sales Barbosa, Mariza de Oliveira Barbosa e Avelino Fernandes de Miranda.

³ A planta e perfil relativa ao sítio GO-CP-06 (SCHMITZ et al, 1986, p. 50 e 51) serão refeitas e comparadas.

é comum às pesquisas em sítios arqueológicos com pinturas rupestres, como discutiremos mais adiante.

Na descrição do GO-CP-06 (SCHMITZ *et al*, item 3.1.5., 1986, p. 49), lemos com detalhe o que pode ser relacionado, em certa medida, aos dias atuais:

A 270 m do córrego do Buriti Feio, entre dois testemunhos rochosos voltados S-N, na proximidade dos sítios anteriores, existe, no testemunho mais a E um pequeno abrigo que parece ter sido cavado pelas águas de um rio, que não mais existe. O testemunho aproximadamente perpendicular aos paredões dos abrigos GO-CP-03 e 04, é bastante alongado, mas não muito largo. Na parede W está o pequeno abrigo, que tem 26 m ao longo da parede interna, aproximadamente 9,15 m, um pouco mais de 5 m de profundidade; ele está elevado 3 m sobre a superfície do solo entre os dois blocos. A forma é a de um quarto de calota: a parede é abaulada e o teto também. A parede do fundo se divide em 4 pequenas reentrâncias. A maior parte do abrigo tem piso rochoso, limpo, mas em cada um dos lados se formaram pequenas depressões rasas, *uma das quais (a da esquerda de quem entra)* apresentava um depósito de uns 10-12 cm de espessura; na superfície dela encontrava-se capim do cerrado, formando ninhos ou leitos de viventes. Aí também crescia uma pequena planta resistente. *Na depressão do lado direito* só existia areia limpa e não crescia vegetação. Na frente do abrigo, onde cai a água da chuva, cresce vegetação variada, entre cactos, bromeliáceas, capins e arbustos. (SCHMITZ *et al*, item 3.1.5., 1986, p. 49, destaque em itálico nosso)⁴.

Podemos verificar que a planta do sítio foi realizada em vista da localização, com medições, escala e letreiros sobre os tipos de rocha sedimentar (arenito com níveis friável e finamente laminado e arenito grosseiro, compacto de cor branco amarelado, com estratificação cruzada e níveis conglomeráticos), blocos, depressões e um ponto de levantamento à teodolito (instrumento de medição). Além da planta, o perfil do abrigo apresenta os níveis que demarcam a linha do piso inferior, a linha do piso intermediário e a linha do piso superior, distando da linha inferior à superior em 3 m. Sinaliza-se também a linha de teto baixo e a linha de goteira, como podemos observar a seguir:

⁴ Uma planta e um perfil do abrigo são apresentados nas páginas 50 e 51 (SCHMITZ *et al*, 1986).

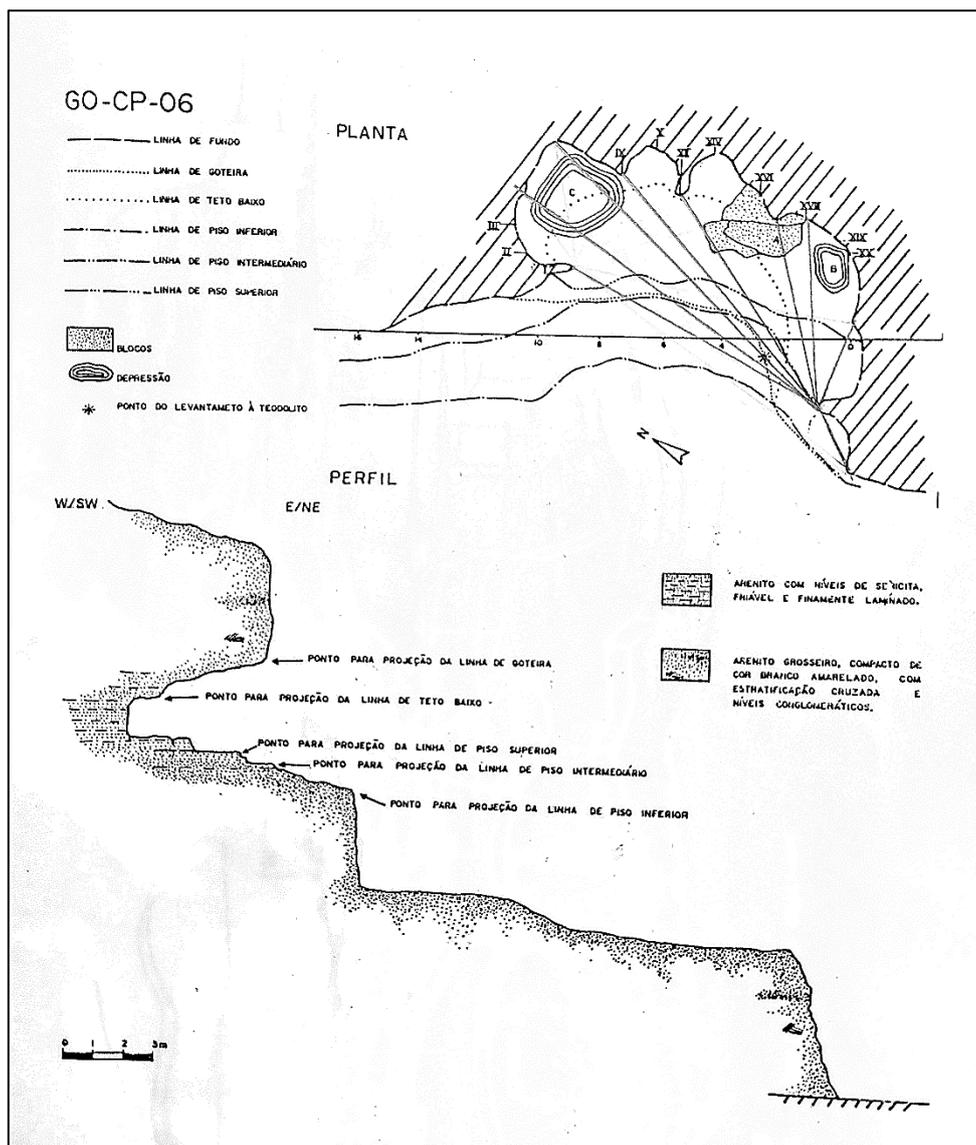


Figura 7: Planta e perfil do abrigo GO-CP-06. Fonte: SCHMITZ et al, 1986, p.53

Na planta é possível observar a indicação de duas depressões apenas, as depressões C e B, sinalizadas à esquerda e à direita, como destacamos na citação acima. O mapa que mostra a disposição dos plásticos com o decalque das pinturas, confirma a indicação das duas depressões e o bloco A, ao lado da depressão C. Embora a figura abaixo mostre o que designaremos como “colunas”, não há tal nomeação para elas, embora estejam bem delineadas ao lado da depressão C, como podemos observar a seguir:

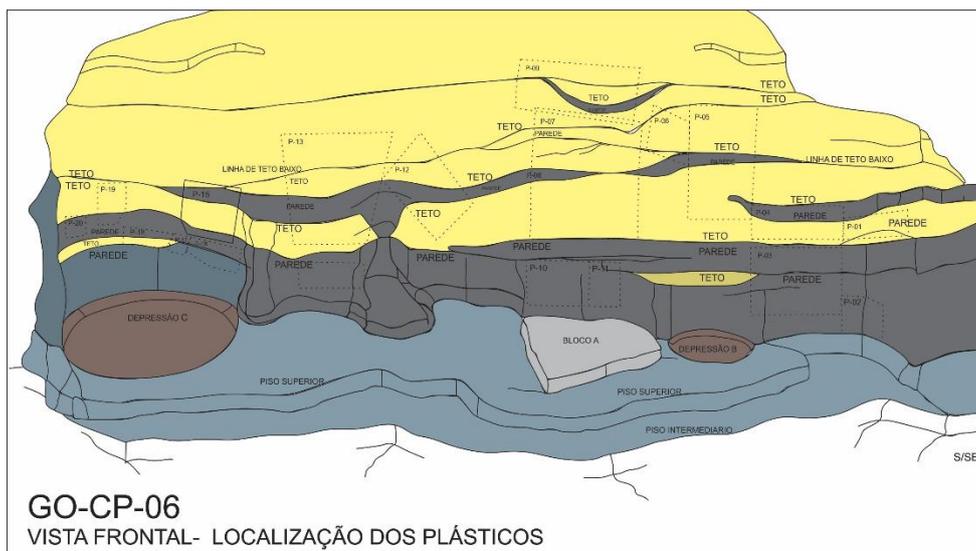


Figura 8: Vista frontal do abrigo GO-CP-06 com localização dos plásticos. Fonte: SCHMITZ et al, 1986, p.54

Atualização da Planta e Perfil realizados pela equipe do Programa Arqueológico de Goiás

Com base na planta e perfil publicados por Schmitz e equipe (1986, p.53), foi feita uma nova medição, com trena eletrônica e uma divisão por nichos, a fim de identificarmos as figuras e descrevê-las.



Figura 9: Planta original em *plongée* (câmera alta), com legenda identificando o ponto de levantamento com trena eletrônica, blocos, painéis, linha mestra, linha de teto baixo, linha de goteira, linha de piso inferior, linha de piso intermediário e linha de piso superior. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.

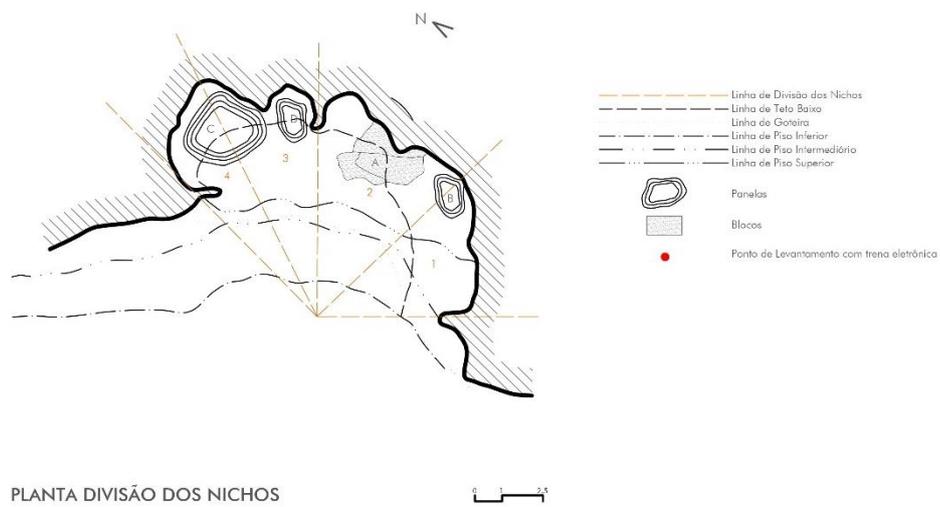


Figura 10: Planta com divisão dos nichos de 1 a 4, da direita para a esquerda, partindo do ponto de levantamento. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.

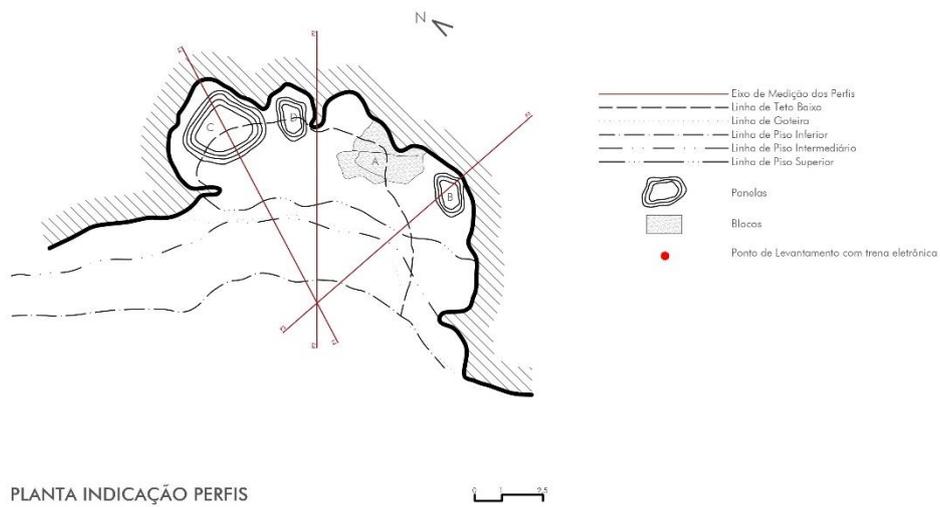


Figura 11: Planta de indicação dos 3 perfis, identificados como: P1, P2 e P3. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.

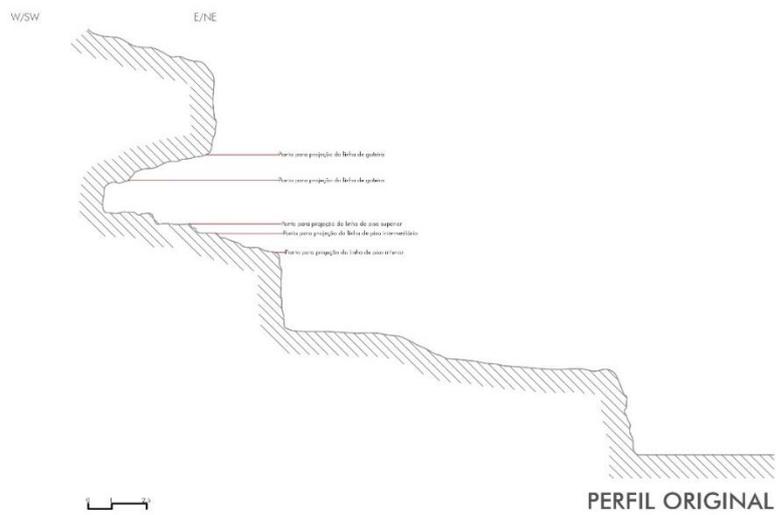


Figura 12: Perfil original em corte lateral com as seguintes indicações (de cima para baixo): Ponto para a projeção da linha de teto baixo; Ponto para a projeção da linha de goteira; Ponto para a projeção da linha do piso superior; Ponto para a projeção da linha do piso intermediário; Ponto para a projeção da linha do piso inferior. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.

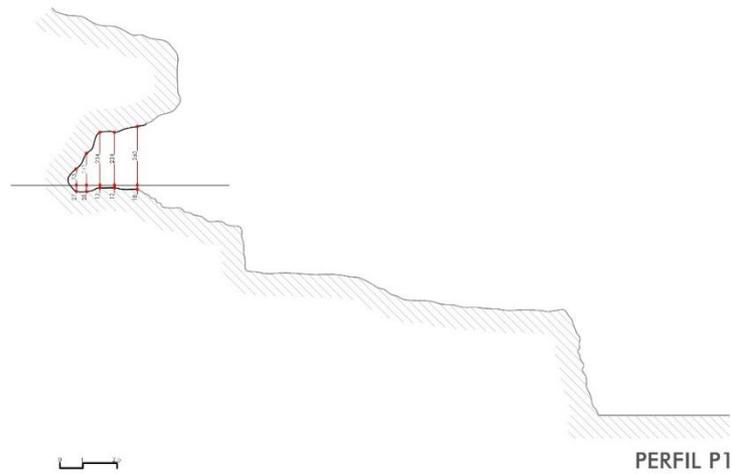


Figura 13: Perfil 1. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.

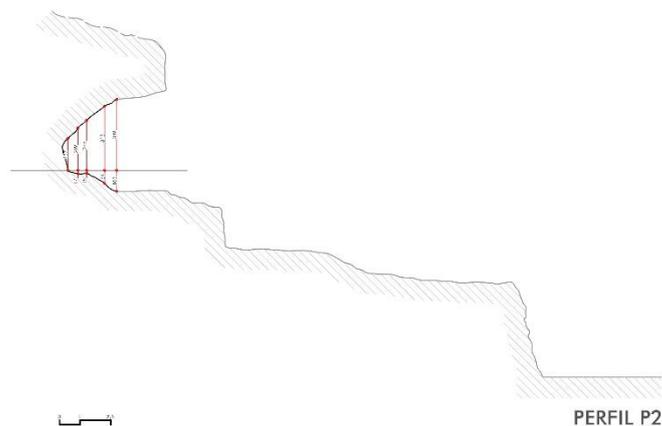


Figura 14: Perfil 2. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.

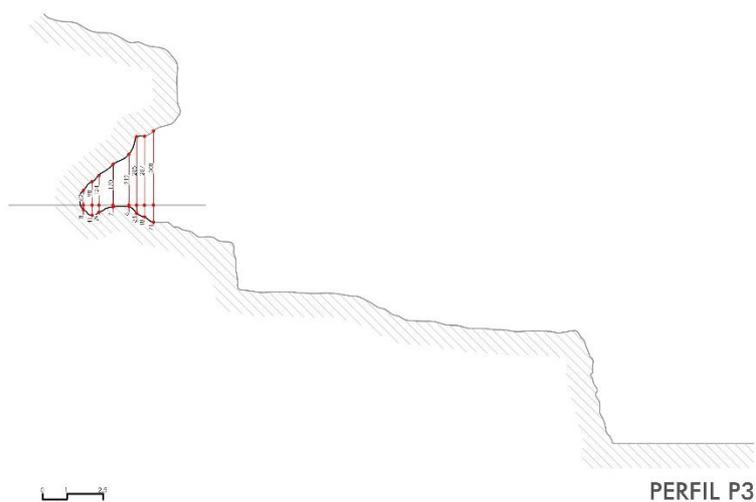


Figura 15: Perfil 3. Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.

Descrição da paisagem pela equipe do Programa Arqueológico de Goiás

No relato feito pela equipe, a caracterização geológica e vegetal é descrita como majoritariamente rochosa, com arbustos que brotam dos sedimentos rochosos. Entre os testemunhos existe “uma mata seca, transição entre a mata ribeirinha do vale e o cerrado do chapadão” (SCHMITZ et al, 1986, p. 52). Segundo a descrição do período, as paredes

mostrariam que os painéis lisos e claros eram favoráveis para pinturas, o mesmo não ocorrendo na parte rugosa e escura externa. Nossa observação difere da descrição de painéis ou paredes lisas e claras, há rugosidade, intempéries e pouca homogeneidade nas paredes internas. “As pinturas estão espalhadas por todo o abrigo, até onde alcança a mão de uma pessoa em pé e se distribuem de tal maneira que todo o abrigo está ‘pintado’ ou decorado”. (SCHMITZ et al, 1986, p. 52). Os pesquisadores notam ainda que na continuidade do abrigo há indicação de pinturas, mas que estão apagadas ou gastas ⁵. A iluminação do sol da tarde, seguindo a abertura a W do abrigo, alcança metade do abrigo no período do inverno. Os conjuntos e usos de cores observados pela equipe mostraram a seguinte proporção: “90,2% em tons vermelhos, 1,1% em amarelo, 8,2% em alaranjado; 0,5 são bicolores (vermelho/alaranjado). (SCHMITZ et al, 1986, p.52).

O registro da equipe nos informa sobre vestígios encontrados em dois lugares no abrigo: “no depósito de sedimentos à esquerda e no patamar na frente do abrigo” (SCHMITZ et al, 1986 p.52). Foram designados como “materiais arqueológicos”. Vestígios de cerâmica não foram encontrados. Na depressão C foi feita uma decapagem, inicialmente de 5 cm, chegando a 15 cm de profundidade. Os materiais que surgiram foram artefatos líticos e cascas de cocos, estes considerados “material frágil”. No nível superficial de 0,5 cm foi encontrado areia, pequenos blocos de arenito e carvão. Na depressão B, de menor profundidade (menos de 10 cm de espessura) encontraram prováveis vestígios arqueológicos: dois seixos. Embora os vestígios encontrados sejam poucos, a equipe os considerou bem definidos e foi possível obter uma data em torno de 1.020 \pm 1.040 (958-794 cal.) anos (SI-6742). Essa data obtida por C14 poderia indicar que o local estaria relacionado aos povos indígenas do tronco linguístico Jê. Há quem identifique esse período como “fase Mossâmedes”, fase que foi identificada com os grupos que as fontes coloniais denominavam de Cayapó⁶ e pela indústria cerâmica da tradição Aratu-

⁵ Em nossa visita em 08 e 09/06/2023, pudemos observar na continuidade do abrigo duas pinturas bem destacadas de peixes que não foram mencionadas. Sr. Abraão, que nos levou ao abrigo, chamou nossa atenção no caminho.

⁶ Em nota os autores explicam a grafia do nome do povo indígena: “. O primeiro [Caiapó] é o seu modo de aparecimento na documentação histórica e o segundo [Kaiapó] é a normatização da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), sendo o modo de aparecimento na Etnografia” (ASNIS/MANO, 2020, p.159, nota 11). David Louis Mead, em sua tese de doutorado intitulada “Caiapó do Sul: an Ethnohistory (1610–1920)”, defendida na Universidade da Flórida em 2010, torna a explicação mais complexa ao referir-se a Odair Giralдин em seu livro, *Cayapó e Panará : Luta e sobrevivência de um povo jê no Brasil central*, 1997 e afirmar que seu “estudo diferencia Caiapó de Kaiapó. Caiapó deve ser entendido como se referindo ao povo histórico cujos descendentes modernos são hoje conhecidos como Panará ou Kreen-Akrore. Kaiapó, em contraste, refere-se aos grupos relacionados, embora distintos, que se autodenominam Mebengokre, por exemplo, os Xikrin, Mekranoti, Gorotire, etc. Assim, Chavante é usado para os ancestrais do Xavante moderno; Cherente é usado para os ancestrais dos Xerente; e Crayá é usado para os ancestrais dos Karajá modernos. Ao discutir um povo moderno, a grafia mais recente é usada. Embora isso seja um pouco confuso, ajuda a enfatizar que existiam diferenças importantes, às vezes vastas, entre os povos modernos e seus ancestrais dos séculos XVIII e XIX” (MEAD, 2010, p.58, nota 1, tradução nossa). A divisão do grupo, como nota Giralдин (“Renascendo das cinzas.um histórico da presença dos Cayapó-Panara em

Sapucaí (ASNIS/MANO, 2020, p. 158.). Há uma discussão sobre a interpretação de Schmitz nesse ponto, mas que não será o foco desta monografia. Esta interpretação toca na questão da identificação dos povos do período pré-colonial e do pós-colonial e na indiscernibilidade de mudanças culturais com base na instituição de um modelo ou tradição de feitura de objetos, no caso, objetos cerâmicos. Para Schmitz:

Tanto a coincidência positiva, da presença dos sítios da fase Mossâmedes na área atribuída etno-historicamente aos Kayapó do Sul, como a negativa, da ausência de sítios desta fase em áreas para as quais não há notícias desta tribo, nos leva à suposição, até qualquer comprovação em contrário, de que os Kayapó do Sul podem ser descendentes dos que nós arqueologicamente, identificamos como fase Mossâmedes (Schmitz et al. 1982: 266, *apud* ASNIS/MANO, 2020, p. 159).

No sítio que analisamos não foi encontrado nenhum vestígio cerâmico, o que nos faz tangenciar uma ampla discussão sobre a caracterização dos povos indígenas da região, geralmente definidos, étnica e linguisticamente, como pertencentes ao tronco linguístico Jê.

A datação encontrada poderia nos fazer supor uma proximidade com os povos indígenas do período pré-colonial, sem uma remissão tão antiga ao ponto de considerarmos uma distância histórica que impossibilitasse uma comparação de ordem cultural. No entanto, a discussão diz respeito à modificação de vida desses povos sob o domínio colonial. É nesse sentido que lemos a seguinte afirmação: “O abrigo deve ter sido pintado por populações pré-cerâmicas ou cerâmicas dos abrigos, mas poderia ter sido visitado e ocasionalmente ocupado por indivíduos da fase Mossâmedes, como parece indicar a data de C14” (SCHMITZ *et al*, 1986, p.52). A data, afirmam os pesquisadores ainda, “não corresponde a um período pré-cerâmico, mas aos ceramistas” (SCHMITZ *et al*, 1986 p. 52). Por mais estranha que pareça tal afirmação, abandonada em um parágrafo sozinha, supomos que quisessem reforçar a atividade cerâmica identificada na fase Mossâmedes, associando-a à presença de indivíduos no abrigo.

Da descrição do abrigo realizada pela equipe da primeira fase, aventa-se uma hipótese possível em relação à localização e acesso ao local que consideramos herdar, pois as características são muito sugestivas de acordo com outras referências que citaremos mais adiante. Dizem os pesquisadores:

O local se prestaria mal para habitação de uma família porque o acesso é difícil e perigoso e a água está muito afastada. Mas se prestaria muito bem para refúgio ou local de cerimônias, porque está sobranceiro a uma plataforma ampla e limpa, onde a população poderia se concentrar. (SCHMITZ *et al*, 1986, p.52).

Goiás e no Triângulo Mineiro, *Sociedade e Cultura*, v. 3, n. 1 e 2, jan/dez. 2000, p. 161-184) foi feita inicialmente por Carl Ehrenreich (GIALDIN, 2000, p 162).

Há uma indicação de uma possível modificação do ambiente interno descrito, com prováveis alterações na compreensão física e simbólica do abrigo que poderia sustentar a hipótese de que o local não serviria a moradia familiar, pela distância da água do rio e acesso. No entanto, foi difícil encontrar qualquer evidência sobre ser um refúgio ou local de cerimônias. Primeiro, seria impossível que fosse refúgio e local conhecido de cerimônias. Segundo, de que o abrigo está “sobranceiro a uma plataforma ampla e limpa” parece pouco provável. Uma investigação cautelosa sobre o espaço interno formado por duas colunas ou taças, ocorrido por turbilhonamento da água que por ali passava, bem como três “painéis” ou “depressões” entre as colunas, poderia indicar transformações que não dependeram só da ação da natureza.

QUESTÕES RELACIONADAS AO PROJETO PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO DA REGIÃO SUDESTE DE GOIÁS

Na segunda fase dos estudos que investigam a região de Palestina de Goiás, a caracterização geológica e vegetacional foi atualizada (VIANA *et al.*, 2016). Para os pesquisadores “a ocupação humana pretérita na região de Palestina se estabeleceu em três principais contextos geológicos: em afloramentos formados por depósitos de conglomerados ou diamictitos [...]; nos abrigos areníticos [...]; e nas áreas de ocorrência dos granitos pré-Cambrianos...”.

Os conglomerados ou diamictitos são também denominados “campos de seixos”, os abrigos formados por rochas areníticas são “provenientes de rochas sedimentares da porção basal da Bacia Sedimentar do Paraná”.

No contexto geológico, a Bacia Sedimentar do Paraná apresenta um espesso pacote de camadas paleozóicas depositadas sobre corpos graníticos do pré-Cambriano. Os abrigos se desenvolveram em testemunhos e rochas areníticas da Formação Furnas, datada do Eo-Devoniano. Nesta região, os arenitos da Formação Furnas, apresentam contato inferior com sedimentos da Formação Vila Maria, do Grupo Ivaí, de ocorrência restrita na bacia, datada do Eo Siluriano (ALMEIDA; BRITO-NEVES; CARNEIRO, 2000; PEREIRA, 1998; PEREIRA *et al.*, 2012). (VIANA *et al.*, 2016)

Segundo indicam os pesquisadores os abrigos foram formados por quedas de blocos por causa de processos de intemperismo advindos de sistemas de fraturamento no decorrer do Paleozoico. Esses processos são visíveis nos sítios arqueológicos e continuam ocorrendo, como no sítio GO-CP-05, localizado próximo daquele que aqui analisamos, cujo deslocamento, que foi testemunhado pela equipe da segunda fase, ocasionou a perda de registros rupestres.

Quanto à paisagem vegetacional da área, foi caracterizada a partir da classificação de fitofisionomias do bioma Cerrado, estabelecidas por Ribeiro e Walter (2008). Nesse sentido, embora a região presente, atualmente, alto índice de antropização, é possível, através da presença de áreas residuais da vegetação original, inferir sobre as diferentes fitofisionomias

ocorrentes, provavelmente nos últimos mil anos AP. Dessa forma, nas porções mais baixas, junto ao Córrego do Ouro, ocorrem relictos de matas de galeria. Esta vegetação é circundada por formações savânicas, representadas por cerrado típico nas áreas de relevo mais aplainado e por cerrado denso nas áreas situadas entre os abrigos, onde vigoram condições mais úmidas. No topo dos testemunhos de arenitos, observa-se a presença de cerrado rupestre, que em conjunto com outras fitofisionomias savânicas, forma um mosaico. (VIANA, S. *et al*, 2016)

Do projeto “Patrimônio Arqueológico da região Sudeste de Goiás”, no qual a presente monografia está incluída, verificamos à quais de seus objetivos nossa pesquisa está relacionada no que tange às “figurações” rupestres, das quais elencamos quatro, dentro do limite de espaço e tempo que nos cabe ⁷, isto é, o abrigo GO-CP-06 e o período de um ano:

1. Finalizar o diagnóstico comparativo entre a documentação dos registros rupestres presentes no acervo da PUC Goiás/IGPA, decalques em plástico dos registros rupestres e imagens fotográficas destas manifestações rupestres, produzidos pela equipe de Schmitz;
2. Análise espacial dos grafismos rupestres seguindo diferentes escalas, micro-nível (unidades gráficas), semi-micro nível (painéis rupestres do sítio), macro-nível (a arte rupestre dos vários sítios da região);
3. Analisar a distribuição espacial dos abrigos rochosos com pinturas rupestres e suas possíveis relações com a paisagem de entorno e com os grafismos em si;
4. Entender as representações rupestres como construtoras e modificadoras da paisagem, observando as escolhas implícitas que indivíduos e/ou grupos tiveram para expressar graficamente. (VIANA, 2010)

Quanto à datação dos sítios, cabe alertar que não se pode falar *stricto sensu* de contemporaneidade entre os sítios, embora seja possível recorrer à análise crono-estilística na busca por se estabelecer um quadro de semelhanças como notaremos em nossa discussão das figuras e como atesta a semelhança de traços e temas em sítios próximos na região. As várias datações obtidas (VIANA, 2016), encontram-se no período do Holoceno Antigo ao Tardio e vão de 900 AP, a cerca de 10.000 AP.

⁷ Dentro da abrangência dos objetivos, o nosso se limitará à comparação com os registros do sítio GO-CP-06.

CAPÍTULO II: FIGURAÇÕES RUPESTRES

É claro que muitas vezes as configurações culturais contemporâneas, os estados-nação e as formas possivelmente eurocêntricas de dividir as paisagens em unidades analíticas podem agir para obscurecer o extremo dinamismo, o fluxo e refluxo dos sistemas artísticos regionais e das províncias de estilo quando estes são desvendados através de processos sistemáticos de estudos da arte em um contexto arqueológico. Isto serve tanto como uma advertência quanto como uma oportunidade para futuros estudos de arte rupestre. (MCDONALD/VETH (2012, p.59)

A epígrafe acima é de um livro dedicado aos estudos sobre “arte rupestre” no contexto da história da Arqueologia e sobre os questionamentos que são feitos no início do século XXI. Na apresentação do volume *Um compêndio sobre arte rupestre (A Companion to Rock Art)*, que conta com um total de 37 artigos, escrita por Margaret W. Conkey (CONKEY, 2021, p. xxix-xxxi) nota-se que existe uma história da arte rupestre que passou por diferentes períodos, diferentes modas, tendo sido caracterizada como um “fenômeno global”. Mesmo assim, esse campo de investigação é considerado menor entre as áreas estudadas na Arqueologia. Mais do que sofrer com uma espécie de estatuto “marginal”, haveria um culto deste estatuto de marginalidade pelos pesquisadores da área, o que teria causado um prejuízo aos estudos que poderiam ter recebido mais atenção. O capítulo 28 do livro, “Rock Art and the UNESCO World Heritage List” (p. 491) de Nuria Sanz, observa o reconhecimento tardio das pinturas rupestres como patrimônio público pela UNESCO, apenas consagrado em 2008. Em resumo, embora o reconhecimento como patrimônio público seja tardio, sempre houve a certeza da inegável contribuição das pinturas rupestres para a pesquisa de práticas culturais e simbólicas do passado. Mas de onde vem sua “minoridade”? Segundo Conkey, do “mantra” repetido desde sempre de que a “arte rupestre não pode ser datada ou não datada de forma ‘segura’ o suficiente” (CONKEY, 2012, p. xxxi). Contrariando o “mantra” da repetição da precariedade da evidência científica, a autora recomenda a leitura dos capítulos 32 a 34 a respeito de avanços tecnológicos que possibilitam uma datação mais fidedigna das pinturas, entre as quais datação por radiocarbono⁸, “datação por luminescência opticamente estimulada de ninhos de vespas sobrepostos a pinturas (ROBERTS et al. 1997) e o uso da datação U/Th associados a depósitos de acréscimo de calcita (GENTY et al. 2005; PLAGNES et al. 2010)”. (STEELMANAND/

⁸ Segundo “foi somente no final da década de 1980 que a datação por radiocarbono foi aplicada pela primeira vez com sucesso aos estudos de arte rupestre (Hedges et al. 1987; van der Merwe et al. 1987). [...] “As 10 Maiores Descobertas Arqueológicas do Século XX” (Fagan 1999:34). Fagan escreveu: “E depois há a décima primeira descoberta [datação por radiocarbono]: uma descoberta espetacular do laboratório de um químico, não a escavação de um arqueólogo. O seu impacto é tão grande que o listamos separadamente: a maior descoberta arqueológica do século”. (STEELMANAND/ ROWE, “Radiocarbon Dating of Rock Paintings 2012, p.567-568).

ROWE, 2012, p.609). Além disso, a autora ressalta que a datação por carbono 14, após mais de meio século como referência, enfrenta limitações que são reconhecidas pelos pesquisadores, de tal maneira que não se fala mais em datas “absolutas”, mas datas “cronométricas” na Arqueologia.

Quando os métodos diretos de datação não são utilizados, por motivos variados, o estilo se torna uma fonte de análise e comparação que possibilita estimar relações de similitude e, por datação relativa, isto, é, quando se associa uma datação feita por C14 no abrigo ou caverna, próximo à parede da pintura, permite aproximar a datação das pinturas ao objeto analisado. Este é o caso do CP-GO-06, no qual, como dissemos (p.20) foi encontrada uma amostra de C14 indicando uma datação em torno de 1.020 + 1.040 (958-794 cal) anos AP.

Há uma atenção especial à questão do estilo no *Compêndio de arte rupestre* citado, indicando que este é um assunto de largo alcance e extensa literatura. A própria definição do que é estilo, ou como se pretende utilizar a noção, é fundamental para os comentários que privilegiam essa questão nos estudos sobre as pinturas rupestres. Inés Domingo Sanz (no capítulo 18, “A Theoretical Approach to Style in Levantine Rock Art”, 2012, p.306-321) utiliza o estilo como marca de variação temporal relacionada a indivíduos e grupos sociais. Como uma espécie de escrita temporal, o estilo informa sobre a territorialidade, mobilidade, regimes simbólicos e sistemas de informação entre grupos sociais de diferentes períodos. Trata-se, nesse sentido, de uma definição que difere muito da noção de estilo convencionalizada pelos estudos em história da arte, embora possa estar relacionada às Tradições conhecidas⁹. São tentativas de universalizar ou criar um determinado padrão de reconhecimento que, no entanto, são de antemão questionáveis dada à mobilidade dos povos e a mistura de características que são notadas nas pesquisas.

A fim de se distanciar da História da Arte como referência a esses estudos, o antropólogo Philippe Descola (2023), prefere marcar uma diferença conceitual, ao considerar que a História da Arte permanece atrelada a contextos históricos específicos. Portanto, associar o estilo à

⁹ No Brasil as tradições referenciadas são oito: Agreste, Planalto, Nordeste, São Francisco, Litorânea, Geométrica, Meridional e Amazônica. André Prous (1992) faz uma diferenciação entre elas ao nomear quatro tradições de pintura rupestre, três tradições de gravuras e uma de gravura e pintura: “Quatro são as tradições nomeadas para a pintura rupestre: São Francisco, identificada no vale do rio homônimo em trecho que abrange os estados de Minas Gerais, Bahia e Sergipe, e, ainda, nos estados de Goiás e Mato Grosso; Planalto, entre o norte do estado do Paraná e o sul de Tocantins, com maior ocorrência nos cerrados e nas regiões serranas de Minas Gerais; Agreste, identificada nos estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Piauí; Nordeste, identificada no Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Bahia, Ceará e norte de Minas Gerais. Três tradições são de gravuras, a Litorânea, identificada nas ilhas de Santa Catarina; a Meridional, identificada principalmente no sul do Brasil e países de fronteira; a Geométrica, subdividida em Central Meridional e Itacoatiaras, indo do sul até o nordeste. Por fim, o autor inclui ainda a tradição Amazônica, localizada na região do mesmo nome, com presença com gravuras e pinturas. (VIANA et al, 2016, grifo nosso)

história da arte pode ser um dos problemas enfrentados, bem como a própria nomeação como “arte” e a “imagem” podem se revelar como conceitos equívocos. Para Descola, novamente, é preciso nomear de outra maneira a fim de se estabelecer conceitos próprios. Por exemplo, a “figuração” seria um nome mais apropriado à operação que confere aos artefatos (e pinturas) formas de organização da experiência no mundo pretérito, distante das convenções estabelecidas principalmente a partir dos séculos XVIII e XIX.

No Brasil, a questão do estilo esbarra na nomenclatura das Tradições. Associada a essa nomenclatura, estão as fases e estilos. É importante notar como a nomenclatura está ligada à História da Arqueologia no Brasil, com nomes de arqueólogos que foram diretamente relacionados às definições das Tradições. Por exemplo, no livro de Schimtz *et al* (1984), *Arte rupestre no Centro do Brasil. Pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e Oeste da Bahia*, encontramos um mapa das Tradições que é antecedido pela explicação e discriminação de cada Tradição associada ao nome de um arqueólogo. A Tradição Nordeste associa-se a Niède Guidon, a Tradição Planalto a André Prous, a São Francisco reúne Guidon e Prous, a Agreste está associada a Alice Aguiar e a Geométrica, novamente, a Guidon. Embora não esteja muito clara a definição de Tradição que parece coincidir com a de estilo ou fase, Schimtz *et al*, cria uma associação entre os estilos, definidos por sua equipe na região de Goiás, às Tradições existentes. Desta forma o estilo Caiapônia seria próximo à Tradição Planalto, o estilo Serranópolis, próximo à Tradição São Francisco e o complexo de estilos Formosa, à Tradição Geométrica. Os autores explicam que por Tradição os arqueólogos brasileiros entenderiam tratar-se da formulação de uma síntese para determinados conjuntos que apresentam características semelhantes. Então definem que estilo e fase são denominações que, dentro das Tradições, servem para “indicar conjuntos de sítios que [...] apresentam características comuns e muito semelhantes” (SCHMITZ *et al*, 1984, p.8). Este “dentro das Tradições” não parece claro já que tanto as tradições quanto os estilos e fases tem por função reunir características comuns ou semelhantes, no caso, de pinturas rupestres. No entanto, é possível supor que os estilos e fases sejam mais distanciados do caráter regional das Tradições, algo que parece incomodar pesquisadores/as mais recentes. A própria associação dos estilos regionais em Goiás marca a confusão com os regionalismos das Tradições. Schmitz acaba importando o regionalismo para o estilo ou fase ao determinar os nomes: Caiapônia, Serranópolis e Formosa.

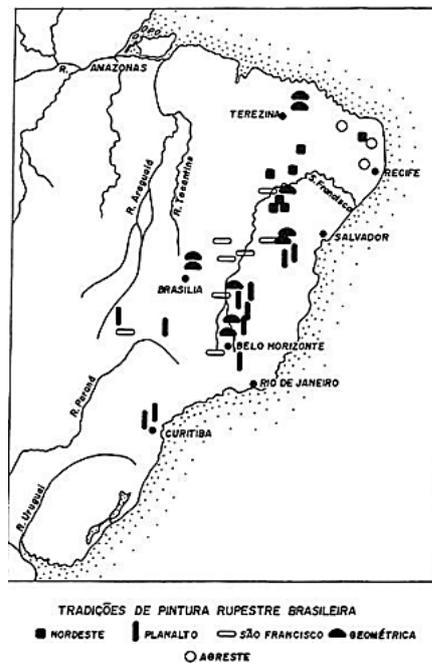


Figura 16: Fonte SCHMITZ et al, 1984, p. 8.

É interessante perceber a inquietude de pesquisadores como Larissa de Oliveira Magalhães (2021, p.14) que se questiona sobre o uso de categorias classificatórias, pois embora sejam vetores de organização de uma pesquisa em arqueologia, elas certamente não expressam os valores de seus criadores. A fixidez do “lugar” na determinação de atributos e a aplicação desses a povos que não são fixos. Mais do que isso, assim como algumas categorias da Estética Moderna, como o “belo”, o “sublime” continuam orientando a relação com os objetos considerados artísticos e, sabemos de antemão, de onde provém tais categorias e os valores que refletem, considerando o lastro de categorias importadas, é provável que a determinação das Tradições sofra o mesmo tipo de “imperialismo” categorial. Sem nos atermos à filiação dos nomes dos arqueólogos associados às Tradições.

Este questionamento, por assim dizer, de viés decolonial de pesquisa é feito por Magalhães (2021, p.13), quando pergunta: “...se tradicionalmente se usa na arqueologia o pensamento ocidental, a nossa ontologia para interpretar os vestígios arqueológicos, por que não trazer para a análise elementos das ontologias ameríndias? Afinal, os povos que fizeram as pinturas rupestres eram indígenas, e não europeus”. Mesmo assim, Magalhães considera a utilidade ou síntese operada pela nomenclatura das Tradições para a análise estilística da região que estuda, o alto-médio São Francisco, de forma a refletir sobre “o alcance interpretativo das categorias de análise” (MAGALHÃES, 2021, p.13).

É provável que Magalhães encontre suporte para sua reflexão em Loredana Ribeiro (2006), que em sua tese de doutorado parte do pressuposto de que as Tradições são obstáculos para a análise estilística:

O estudo sugere que a utilização da usual categoria “tradição” como parâmetro de análise dificulta, em vez de favorecer, a organização do registro rupestre, na medida em que direciona a pesquisa para os padrões de similaridade. Em análises focadas nestes padrões, os contrastes e as diferenças entre expressões são mascarados e ofuscados. Expressões estilísticas tematicamente distintas podem estar conectadas de modo complementar, tornando necessário investigar as relações entre estilos caracterizados por temáticas distintas, avaliando suas semelhanças e dissimilaridades, antes de atribuí-los a tradições também distintas. (RIBEIRO, 2006, p.24).

A inquietação com a definição de Tradições na pesquisa por reconhecimento de estilos revela também a história da pesquisa sobre a pintura rupestre no Brasil. Cito novamente Magalhães ao citar, entre outros, Ribeiro a fim de sintetizar esse percurso.

“Segundo Melo Vaz (2005), os pesquisadores que se destacaram nesta época de consolidação dos estudos em a arte rupestre foram Piazza (1966), Martin (1982), Aguiar (1982), Guidon (1982), Pessis (1984), Prous et al. (1984), Schmitz et al. (1984) e Pereira (1993), os quais publicaram livros, artigos, revistas e relatórios científicos, orientados basicamente para: a) a identificação das estruturas regentes da organização gráfica dos sítios; b) a comparação etnográfica como suporte à interpretação dos significados dos grafismos; c) a busca de visualização da padronização no registro gráfico para formulação de classificações culturais através de análises formais; e d) a organização das unidades classificatórias em seqüências cronológicas relativas regionais (RIBEIRO, 2006, p.25).

Ainda segundo Ribeiro (2006), os dois primeiros princípios foram abandonados rapidamente ou reformulados, enquanto os outros dois, foram revistos e com o tempo foram se solidificando cada vez mais nas pesquisas, a ponto de defini-las.

Exemplo desses últimos dois princípios apontados por Ribeiro (2006) são as tradições arqueológicas que marcaram profundamente a arqueologia brasileira. Para Prous (1999), os pesquisadores se lançavam na tentativa de definirem unidades estilísticas maiores (Tradições) para o território brasileiro, com desejo de identificar populações culturalmente aparentadas. Através do reconhecimento de um estilo étnico. Esse mesmo movimento se deu por volta dos anos 70, em Minas Gerais e no Piauí, onde os pesquisadores buscavam determinar principalmente unidades estilísticas que pudessem identificar entidades sociais e culturais do passado: etnias, territórios, etc.” (MAGALHÃES, 2021, p. 27-28)

Ressalve-se essa que torna a Tradição uma unidade estilística, tornando o estilo, portanto, uma adjetivação da unidade Tradição. Ressalve-se igualmente o esforço de aproximação com o aqui denominado “estilo étnico”, este que visa uma aproximação com povos originários. Há aqui um outro caminho de pesquisa: não mais a localização geográfica que confunde parâmetros e definições locais quando se nota a presença da Tradição Nordeste no Centro Oeste, mas a pressuposição de que os povos originários migravam e que podem ser guias melhores de pesquisa do que nomenclaturas sintéticas e/ou estruturais.

Em relação a síncrese de Tradições encontrada em lugares de pesquisa, Magalhães, por exemplo, chama a atenção para as pesquisas em Diamantina-MG e prospecções realizadas pelo Setor de Arqueologia da UFMG (ISNARDIS, 2009), que mostram uma outra diversidade

estilística que tanto misturam as Tradições (Planalto, Agreste, Nordeste e Complexo Montalvânia), quanto indicam a necessidade de desfazer a relação identitária com o local de definição ou de partida.

É preciso ressaltar que nas pesquisas estilísticas o critério temporal pode ser mais enfatizado do que o espacial, sem que este seja menos necessário. Essa é a importância da abordagem “crono-estilística” um dos principais métodos de análise dos registros rupestres que lida com a temporalidade e espacialidade. Andrei Isnardis introduz o conceito e o aplica em sua tese de doutorado e no artigo “Concepções estéticas dos conjuntos gráficos da tradição Planalto, na região de Diamantina (Brasil Central)”, escrito em parceria com Vanessa Linke, do qual recolhemos a seguinte definição:

O que propomos e temos desenvolvido na região de Diamantina, em convergência com outras abordagens que têm sido desenvolvidas no Brasil (Berra, 2003; Guidon, 1991; Prous, 1999; Ribeiro, 2006), é privilegiar a construção de uma crono-estilística regional, ou seja, o delineamento de conjuntos estilísticos e suas relações diacrônicas.

O delineamento de conjuntos crono-estilísticos na região de Diamantina está sendo realizado através de diversos elementos, que incluem atributos gráficos, temática, elementos técnicos, graus de pátina e outras alterações do suporte, além do comportamento no interior dos sítios (as escolhas de suporte, que diz respeito à topografia do suporte e às figuras que já os ocupavam) e da escolha dos sítios nos quais grafar (morfologia dos abrigos, inserção na paisagem). Os atributos gráficos incluem dimensões, formas de preenchimento, grau de detalhamento anatômico, composição dos traços, proporções, demarcação dos volumes dos corpos e cores. A temática corresponde ao elenco de temas grafados. Os elementos técnicos correspondem às características das tintas - cores e texturas - e à maneira como essas são aplicadas - como espessura do traço, indicações de uso de pincel, de dedo ou de pigmento seco. Acompanhando as observações da tinta e da técnica, inclui-se a observação dos graus de pátina e de outras alterações do suporte, como descamação, exudação e precipitação de minerais. As relações de sobreposição entre as figuras são o elemento que complementa o delineamento de conjuntos, dando algumas das indicações mais diretas de cronologia relativa. (LINKE/ISNARDIS, 2008, p. 28)

Nota-se, portanto, que a história e a pesquisa estilística dos registros rupestres no Brasil garantem a importância de uma analítica dos estilos para a abordagem dos registros rupestres, sem que a preocupação com uma espécie de “minoridade acadêmica” da arte rupestre, que parece claramente perturbar os autores do *Compêndio sobre arte rupestre*, seja posta em questão. Ao contrário, o estudo da arte rupestre no Brasil é um pilar sólido dos estudos arqueológicos.

Podemos prosseguir guiados pela seguinte dúvida: como lidar com a diferença entre arte, imagem e registro rupestre, quando supomos que os termos são inapropriados ou equívocos para caracterizar a materialidade e simbolismo das pinturas encontradas.

A antropóloga Els Lagrou desenvolveu uma pesquisa com o povo Kaxinawá ou Huni Kuin e manteve a designação “arte rupestre”. Porém, associa a “arte” à cosmologia dos povos indígenas e distancia-se da tradição ocidental. A criação de mundos, a agência, criação e

transformação do mundo passam a qualificar a imagem de outra maneira, aproximando-a do sentido cosmológico, perspectivista e xamânico (2009). Construir mundos, criar e transformá-los, tornar visível o que é invisível para a maioria das pessoas, pode ser uma chave de compreensão para não apenas falar sobre imagem ou figuração xamânica.

Uma entrevista com Daiara Tukano nos faz lembrar da comparação estabelecida entre um painel de 75 mil pinturas rupestres na Amazônia Colombiana e a Capela Sistina (Ver: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2021/08/10/amazonia-colombiana-guarda-capela-sistina-da-pre-historia-com-75-mil-pinturas-rupestres.htm>). As manchetes estamparam a notícia, cujo epíteto era: “A capela Sistina da Pré-história”. Quantas “gafes” em um só título. Enquanto o registro ou a figuração rupestre for considerada “arte” e por esta se compreenda uma determinada arte guiada pela simetria da forma, pela proporção, pela composição, pela composição de cores e pela ânsia da beleza, todo e qualquer registro rupestre será considerado uma pobre criação de mentes e mãos inábeis. A comparação, neste caso, é injusta e errônea. Daiara Tukano em entrevista à Amazônia Real (2023) descarta a comparação com Michelangelo (em relação a outra obra de autoria de Basquiat) e descarta o “universal” como uma imposição, ao valorizar a diferença que marca a cultura e suas referências. A citação de alguns trechos da entrevista pode ser bastante elucidativa para se pensar na imagem como figuração:

Daiara Tukano– A questão é que não é o Michelangelo, mas sim um homem negro [em referência às obras de Jean-Michel Basquiat]. Então, a mesma coisa vale para nós. A questão não é se é abstrato, figurativo. Se é gráfico, se é construtivista. A gente parte de outras referências culturais. Falo da *hori*. [...] não existe uma palavra para arte dentro do nosso pensamento. Eles não têm o sistema de arte, esse conceito de arte como a gente pensa falando português ou inglês ou francês, pensando em termos europeus. Esse é um conceito de arte forjado ao longo de séculos, séculos e milênios. O mais próximo que eu achei até agora para definir, na língua do povo Tukano, é *hori*, que é a *miração*. Porque *hori* nomeia aquilo que é chamado de grafismo, as expressões gráficas, os desenhos, seja a pintura das cerâmicas, as pinturas corporais da estrutura das casas, as cestarias, os trançados, os petróglifos nas pedras dos rios: tudo aquilo é *hori*. E o *hori* não designa somente o desenho. [...] Eles não desenham apenas aquilo que é visto, mas também o que não é ao mesmo tempo. Pode ser essa visão espiritual, da medicina, essa visão do sonho também. Pode ser essa visão da imaginação, uma visão que sai além do olhar. Para mim, essa conversa surgiu lá daquela primeira exposição Dja Guata Porã. Denilson (Baniwa, curador, designer, comunicador) perguntou para mim que palavra eu teria para arte. “Olha, para vocês, Baniwa, eu não sei, mas para nós Tukano, talvez *hori* né?”. Para os Huni Kuin [povo indígena do Acre, também conhecido como Kaxinawá] é outro nome, *kene*, que também significa miração. Cada povo vai dar um nome distinto, porque cada povo, cada civilização, cada pensamento, tem uma relação distinta com a visualidade e os processos que ela envolve. Então a gente não tem uma palavra para arte, mas uma palavra que dá conta de um entendimento, uma visão que o Ocidente não tem. E que pode ser muito mais complexo, porque não fica no campo da superficialidade da estética da arte, da aparência da arte, nem sequer da poética, não é uma correlação poética, não é uma relação estética. Qualquer leitura que você coloca por esse viés já virá violentar a nossa relação indígena de mundo em relação a nossa visualidade. Então, *hori* é *hori*. E dentro de *hori* existem leituras e escritas e diálogos que atravessam essas visões de mundo. (DAIRA TUKANO, Amazônia Real – entrevista, 2023).

A busca por convenções, no entanto, pode se revelar de menor importância diante das definições demandadas que se tornam verdadeiros protocolos de aproximação ao registro, seja ele considerado “artístico” ou um sinal de comunicação de grupos sociais. Estudiosos como Pedro Argüello García e Juan Carlos Buitrago (2013) fornecem um exemplo de definição do qual partem para expor seus casos particulares:

1) las imágenes a las que hacemos referencia no son producto de fenómenos naturales sino que son de comprobada manufactura humana; 2) el producto de la manufactura —la imagen— fue intencional y no un producto secundario derivado de otras actividades; 3) la roca es el soporte de la imagen y ella no ha sido suficientemente alterada como para convertirse en la imagen misma (como ocurre por ejemplo con la escultura); 4) el tamaño y peso de la roca son suficientemente grandes como para impedir su habitual transporte (no es portable). (ARGUELLO/BUITRAGO, 2013)

Uma definição que caracteriza a especificidade das “imagens” rupestres em sua materialidade, sem considerar ainda elementos simbólicos inerentes a essas. Descola, em sua busca por pensar padrões possíveis que orientassem sua pesquisa com o povo indígena Achuar (Peru e Equador), elabora uma “antropologia da figuração”. Essa ideia está profundamente relacionada ao hábito e não a uma “fantasia expressiva” que motivaria a produção de imagens relacionada com a ideia de arte e de criação artística moderna e contemporânea. Neste sentido, a própria noção de estilo, caducaria, bem como a de imagem ou de arte.

Perceber a “ossatura do mundo” seria realizar uma espécie de inventário de continuidades e descontinuidades do que é ou não humano. Ao considerar a existência para além das fórmulas de subjetivação moderna, Descola fala de uma imersão em quatro “regiões”: o animismo, o naturalismo, o totemismo e o analogismo. Muito bem, podemos pensar que mesmo que o autor descarte o vocabulário moderno das artes, Descola parece repetir conceitos muito utilizados pela Antropologia, mas há uma tênue diferença que marca a utilização desses termos. Sua crítica à ideia de um padrão absoluto, universal, típico das ciências e da filosofia moderna impede que sua análise parta da afirmação de uma “visão do mundo” que institui uma totalidade, isto é, um único mundo. Para ele não há uma única visão de mundo, mas “produção de mundos”, sem separações estanques e não intercambiáveis. A experiência com os Achuar mostrou a Descola a insuficiência de categorias universais que guiam a Etnologia, tais como: cultura, natureza, religião, história, sociedade, saberes ecológicos. Em seu lugar, a observação de que no trato do cotidiano e da memória não haveria distinção entre humano, animal, vegetal e espiritual. Os níveis da existência mostravam uma mistura entre política e ritual, por exemplo. Observação útil para pensarmos na distinção de um sítio arqueológico considerado como espaço de ritual por estar afastado do ritmo das atividades cotidianas.

Considerar a etnografia de Descola, neste caso, auxilia a evitar a utilização das ferramentas intelectuais do Iluminismo e a tendência a constituir o conceito de “natureza” humana como universal, da qual surgiriam as culturas como versões variadas dessa. Ao inserir um estudo comparativo entre continuidades e descontinuidades entre humanos e não-humanos, entre magia e política, economia e religião, ele pretende mostrar formas de “mundiação” (*mondiation*), sob o entendimento de um processo variado. Sem descartar a ideia de cultura, esta não seria uma variação da natureza humana unificada em um princípio, mas a “coincidência de alguns desses mundos com experiências compartilhadas” (DESCOLA, 2023, p.560).

Os modos de identificação citados – o animismo, o naturalismo, o totemismo e o analogismo - funcionariam como “filtros ontológicos” que estruturam esse compartilhamento de experiências. Novamente, esses modos advêm das práticas, das percepções, dos hábitos e não de um saber propositivo e analítico aplicado às práticas. Por meio da indução, sobretudo, formam-se os juízos de identidade, o reconhecimento de similaridades e de diferenças. Os quatro modos de identificação são inferências ontológicas e constituem modos de sistematizá-las e maneiras de constatar e detectar continuidades e descontinuidades.

Descola (2023) alerta sobre a ilusão de decifrar a cultura pretérita na “leitura” das imagens rupestres. Principalmente a que supõe um tipo de interpretação xamânica dessas imagens.

A interpretação das cavernas ornamentadas do Paleolítico foi particularmente afetada por esse fenômeno da retrospectiva anacrônica, que não tem muitos escrúpulos em projetar num passado distante e a propósito de imagens das quais não se sabe o contexto de produção e de uso de matrizes analíticas oriundas de um conhecimento raso da etnografia das sociedades contemporâneas. Essa é a razão pela qual é mais sensato se interessar pelas variações estilísticas das imagens rupestres do que por suas supostas funções e significações. (DESCOLA, 2023, p.560).

Essa consideração crítica é necessária diante de um vocabulário que, por mais classificatório e isento de interpretações que almeje ser, por mais objetivo que pretenda ser, há sempre uma sinalização de significado na própria terminologia empregada, por exemplo, quando consideramos uma “cena”, figuras antropomórficas ou zoomorfas, quando se sabe que há híbridos de difícil reconhecimento.

Além disso, as citadas “matrizes analíticas oriundas de um conhecimento raso da etnografia das sociedades contemporâneas” (DESCOLA, 2023, p. 560), podem, de fato, apresentar estudos parciais. Nas sociedades contemporâneas indígenas, contudo, e em suas manifestações artísticas atuais, é possível perceber um uso da imagem que remete ao passado das pinturas rupestres encontradas em território anteriormente ou atualmente habitado por diversas etnias. É possível considerar essas manifestações, descartando a pretensão de lê-las como idênticas ao passado com o qual dialogam. Entre os vários artistas e coletivos indígenas

que podem ser citados: Jaider Esbel, Denilson Baniwa, Coletivo Mahku, Daiara Tukano, Caboco. No audiovisual são muitas as iniciativas, entre as quais a do Coletivo Kuikuro de cinema, Takumã Kuikuro. Esse reconhecimento da “arte contemporânea indígena” é recente na história do Brasil e, ao partir dos povos originários, é preciso reconhecer a criatividade que mantém em relação ao passado, em uma tentativa de autorreconhecimento e de memória de seus antepassados.

O “perspectivismo ameríndio”, certamente, auxilia a compreender essa variedade, se supormos ser a própria variedade de culturas que o caracteriza. Antes ainda, é importante, neste direcionamento, pensar que as classificações servem mais aos museus do que ao público. Afinal, de que servem as classificações “zoomorfo” e “antropomorfo” se a cosmologia indígena, como, por exemplo, a que Davi Kopenawa nos oferece em *A queda do céu*, torna indistinta a *morphé*? Para a cosmologia de seu povo, seus ancestrais eram animais. A indistinção entre homem e animal não se configura como um mito infantil ou uma espécie de farsa anímica. O rito só tem sentido se homenageia o ancestral animal.

No primeiro tempo, quando os ancestrais animais se transformaram, suas peles se tornaram animais de caça e suas imagens, espíritos xapiri. Por isso, estes sempre consideraram os animais como antepassados, iguais a eles mesmos, e assim os nomeiam. Nós também, por mais que comamos carne de caça, bem sabemos que se trata de ancestrais humanos tornados animais. São habitantes da floresta, tanto quanto nós. Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós. Eles não são diferentes. Hoje, atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, mas somos idênticos a eles. Por isso, para eles, continuamos sendo um dos seus. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 177-118).

É importante ressaltar, portanto, os diferentes usos e entendimentos de imagem e da relação que se estabelece com ela por meio do desenho e do que ele significa. A obra *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*, os coletivos indígenas que lidam com a imagem, seja por meio de pinturas, cerâmicas ou audiovisuais, contrariam uma tradição crítica e filosófica da imagem, seja pelo uso xamânico que se pretende fazer, seja pela transmissão de memória e conhecimento produzida por quem detém a visão própria ou autêntica de seu mundo e de sua cultura. Essa produção recente e exposição de saberes pode contribuir para a compreensão dos registros rupestres que, em termos pretéritos, não se encontram tão distanciados do presente, como é o caso do abrigo GO-CP-06, considerando a datação e hipótese que guiou a primeira investigação do abrigo, em particular, e da região onde se encontra.

Gostaria de aprofundar um pouco a discussão no campo da Antropologia em torno da noção de “perspectivismo ameríndio” de Viveiros de Castro, cujo “método” que seu autor

chama de “equivocação controlada”¹⁰, e que poderia auxiliar a pensar as figurações rupestres, como pressupomos em nosso projeto inicial.

Alcida Rita Ramos, em “Viveiros de Castro e os limites de sua antropologia”, artigo originalmente publicado em inglês em 2012, sob o título “A Política do Perspectivismo”, no *Annual Review of Anthropology*, ganhou novo título e tradução em 06/12/2023, no site *Outras palavras. Jornalismo de profundidade e pós-capitalismo*. Sem nos referirmos à extensa crítica formulada por Alcida Ramos, segundo a qual, para utilizarmos os termos e critérios de Descola, tornaria Viveiros de Castro vítima da própria crítica ao universalizar o “perspectivismo”, nomeando-o “ameríndio” e atribuindo-lhe características ontológicas distantes da experiência de campo, gostaria de salvar um aspecto que faz justiça ao método da “equivocação controlada”. Ao mostrar o acordo de Alcida Ramos com Viveiros de Castro, por meio da citação abaixo, indicaremos uma relação possível com Walter Benjamin, pensada como aproximação das figurações rupestres de Palestina de Goiás.

Um ponto alto do trabalho de Viveiros de Castro (2004) é a sua reflexão sobre *equivocos controlados*. Semelhante à noção de compatibilidades equívocas de Pina Cabral (2002) e à ideia corrente de mal-entendido produtivo, equivocação controlada é, essa sim, a quintessência do fazer etnográfico. Se a comunicação entre falantes da mesma língua pode gerar mal-entendidos consideráveis, o que dizer da interação entre pessoas de mundos sociais distintos que falam línguas muito distantes? Fazer etnografia é traduzir e, como Viveiros de Castro (2004: 10) corretamente aponta, “traduzir é presumir que alguma equivocação sempre vai existir; é comunicar por meio de diferenças, em vez de silenciar o Outro presumindo univocidade... entre o que o Outro e nós dizemos”. Ratifico plenamente essa afirmação: a criação de imagens gira em torno disso; a equidade transcultural depende disso; a interação intercultural só é possível se as partes envolvidas tiverem consciência disso. Os doze casos explorados no volume *Pacificando o branco* (Albert & Ramos, 2000) são exemplos de esforços indígenas para controlar os equívocos gerados em seus encontros com não indígenas. Cada caso revela representações do contato interétnico, “verdadeiros dispositivos não apenas de representação, mas de domesticação simbólica e ritual da alteridade dos brancos e neutralização dos seus poderes nefastos” (Albert, 2000: p. 10).

Esa citação traz elementos importantes: a ideia da etnografia como tradução que sempre carrega equívocos; a requisição de uma simetria de contatos – a “equidade transcultural” –; e a criação de imagens como consciência da diferença e respeito ao outro. É neste contexto que a criação de imagens por indígenas, seja por meio de pinturas, cerâmica, esculturas, instalações, painéis, filmes, audiovisuais, pode responder ao equilíbrio, diminuindo a imposição de interpretações universalizantes. No contexto da revisão teórica previsto no projeto desta monografia, havíamos indicado Viveiros de Castro e Denise Maria Cavalcante Gomes como autores-guias de nossa reflexão sobre o perspectivismo ameríndio, sobre o método de equivocação controlada e uma

¹⁰ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”, *Tipití*, San Antonio, v. 2, p. 3-22, 2004.

ideia de estética americana. A ideia de uma “estética americana” revelou-se, desde a leitura do artigo de Gomes, “O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana” (2012), revelou-se insuficiente para se pensar o próprio perspectivismo. Essa abordagem epistemológica, aliás, possui um lastro na Filosofia Contemporânea, presente em vários autores. A diferença é como a Antropologia, uma ciência “encarnada” passou a lidar com esse princípio ou meio de conhecimento. Em minhas pesquisas em Filosofia e Estética Contemporânea, a leitura do prefácio epistêmico-crítico da tese de livre-docência de Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (1928), mostra o modelo mais “claro” (após muitos anos de leitura) do significado de perspectivismo. O conceito é uma mediação entre as coisas e as ideias. O que parece lembrar Platão, no entanto, é implodido pela imagem da constelação, igualmente pelo mosaico. A totalidade não se compõe – quer seja por dedução ou indução - numa relação de causa e efeito; ela não existe como algo coeso, mas em unidades relacionadas entre si por espelhamento mimético: do macro ao microcosmos. Parece muito distante do real, mas é um modo de apresentação (não de representação mental) ou exposição das coisas. Nesse anti-método, nada pode ser reduzido a uma instância maior, da qual tudo se explica. Neste sentido, o aspecto é plural e não unitário e a existência ocorre por co-relação, não por submissão de uma unidade maior a uma menor ou vice-versa. Então, como falar no singular, em perspectivismo ameríndio ou estética americana? Ainda em relação a Walter Benjamin, indicaremos ao final uma relação que pode ser possível de ser feita entre traduzibilidade e equivocação controlada.

Voltando ao artigo de Alcida Ramos, mesmo reconhecendo que o perspectivismo ameríndio deixou marcas na etnografia nacional e se tornou uma referência internacional, a autora critica radicalmente aproximação de um “generalismo” e do estruturalismo, mesmo que este não seja nem o ponto de partida, nem o de chegada.

A novidade da proposta analítica de Viveiros Castro está na sua retórica filosófica, mais apropriada para compor generalizações do que buscar compreender mundos semânticos específicos, característica que ele mesmo admite: “meu forte (ou meu fraco) sempre foi a síntese, a generalização e a comparação antes que a análise fenomenológica fina de materiais etnográficos” (Viveiros de Castro, 2011:3). Infelizmente, acabou resvalando para o reducionismo, a hipersimplificação e a hiperinterpretação. Para uma mente treinada no ocidente, romper com dicotomias profundamente enraizadas exige muito mais esforço do que simplesmente inverter os termos de uma equação. De fato, o perspectivismo replica o estruturalismo (Turner, 2009), mas sem a ambição de alcançar uma estrutura universal da mente humana. (RAMOS, 2023).

A “equivocidade controlada”, método salvo da crítica de Ramos, foi pensada em nossa pesquisa como um método de leitura/tradução das imagens rupestres, a fim de criar um espaço de interpretação, para além da descrição de traços, cores e formas e da filiação às Tradições. No percurso da pesquisa, ao desenvolver certa habilidade prática, seja a realizada *in loco* ou a

posteriori, no laboratório, havia a certeza de lidar com a equivocidade e tentar controlá-la, mas outros aspectos surgiram e pareceram mais importantes, tanto em relação à interpretação, quanto à técnica, o que nos levaria a considerar a pesquisa sobre registros rupestres na era digital. Meios, programas, dispositivos, aplicativos, redes, muitas informações técnicas que não podemos abarcar aqui, a não ser na apresentação dos resultados.

Sabemos que o princípio da investigação das pinturas rupestres é a percepção e descrição do que se vê. O local, a datação e os aspectos estilísticos e simbólicos são elementos de composição desse primeiro exercício do avistar a figuração. Para tanto há três possibilidades, a observação a olho nu, o registro do suporte onde estão registradas as figuras e a digitalização dos registros. No primeiro caso, caso as figuras sejam visibilizadas, é possível utilizar o decalque ou calque com plásticos e marcadores. Na primeira fase do projeto de Caiapônia, esta foi a técnica utilizada. Posteriormente, os plásticos foram fotografados, as imagens foram desenhadas e publicadas em livro (SCHMITZ *et al*, 1986). Este material é de fundamental importância para nossa investigação, pois fornece o principal termo de comparação com o que pudemos observar *in loco* e posteriormente no laboratório. O registro fotográfico pode parecer simples, embora deva-se conhecer a linguagem fotográfica para a utilização apropriada da câmera e captura de imagens. Para nossa pesquisa foram utilizados telefones celulares, câmera fotográfica digital e um Ipad. A maior parte dos registros resultam do último dispositivo. Não fizemos decalques, mas contamos com os já realizados, cuja distância temporal alcança quase 40 anos. Para nossa pesquisa foi de muita utilidade e precisão o uso do software *D-Strech* que possibilitou tornar visíveis figuras e cenas que foram invisibilizadas ao longo desse período. A última etapa de análise foi a vetorização via *Corel-Drawn*. Este último processo recupera digitalmente a prática do decalque, no tracejamento das figuras recolhidas das imagens processadas no *D-Strech*. Esse trabalho contou com a equipe do Laboratório de Arqueologia do Cerrado, tanto na coleta parcial de registros fotográficos, quanto na instrução sobre a utilização dos processadores digitais do *D-Strech* e *Corel-Drawn*.

CAPÍTULO III: “GIGANTES NÃO, PINTORES CRIATIVOS”

Tendo em mente os pressupostos apresentados, passamos às figurações que motivaram nossa análise, registrada no sítio arqueológico GO-CP-06, localizado no Estado de Goiás. Como comparação, utilizamos registros publicados em 1986 (SCHMITZ *et al*)¹¹, 1984 (SCHMITZ *et al*)¹² e registros atuais, publicados em 2023 (PROCÓPIO, 2023)¹³. A distância de 37 anos entre os registros de uma mesma imagem demonstra a sobrevivência de sinais históricos (\pm 5 mil anos AP), de uma pintura em suporte rochoso (arenito), em meio às intempéries climáticas e bioturbações. Algumas associações serão feitas com os sítios arqueológicos GO-CP-27 e GO-CP-29.

Na descrição da equipe coordenada por Schmitz (1984), encontramos aspectos geológicos e culturais. O título refere-se aos autores dos desenhos dos sítios da região de Caiapônia como criativos e hábeis, negando a “lenda” do grupo Caiapó de elevada estatura. Estabelecem uma comparação com os sítios de Serranópolis, com os quais os habitantes devem ter tido contato, segundo afirmam, por “necessidade” de migração em períodos de carência de alimentação. Extraio da leitura da obra de Pedro Ignácio Schmitz e equipe, *Arte rupestre no Centro do Brasil. Pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia*, de 1984, uma descrição que remete à região de Caiapônia, à paisagem e sua história geológica, às pinturas rupestres nos sítios arqueológicos da região, expandindo-se para Serranópolis. Na comparação com Serranópolis, Caiapônia ganha um destaque para a “criatividade” e movimento das figuras. A região de Caiapônia, Serra dos Caiapó, Travessão Caiapó, rio Caiapó são nomes associados ao povo indígena de mesmo nome, cuja história é conhecida por fontes indiretas, documentos, relatos de viagem e pesquisas de historiadores e antropólogos. O título 3.5. “Caiapônia: gigantes não, pintores criativos” faz uma comparação entre o que podemos considerar “força física bruta” e “arte”, como se fosse possível criar esta separação. Atribuía-se a esse povo uma estatura elevada e um grau de ferocidade em ataques aos invasores de suas terras, geralmente utilizando bordunas. A história de migração, dissensões, mudança de nome da etnia, no entanto,

¹¹ Pedro Ignácio Schmitz *et al*, *Caiapônia. Arqueologia nos cerrados do Brasil Central*. São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas, UNISINOS, RS, 1986.

¹² Pedro Ignácio Schmitz *et al*, *Arte rupestre no Centro do Brasil. Pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia*, São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas, UNISINOS, RS, 1984.

¹³ Publicações de trabalhos e artigos acadêmicos que participam da pesquisa “Patrimônio Arqueológico da região Sudeste de Goiás”, sob coordenação da Dr. Sibelí Aparecida Viana, PUC Goiás. Este projeto trata o complexo de 54 sítios arqueológicos localizados em Palestina de Goiás, GO, Brasil, e conta com o suporte do Laboratório de Arqueologia da PUC Goiás e das agências de pesquisa: CNPq e FAPEG/GO. A dissertação de Grazielle Procópio (2023) é resultado da participação da autora no contexto dessa pesquisa.

não favorece um quadro claro da etnia que batiza a região. Viajantes do século XIX atestam sua presença na região por mapas e relatos documentados com desenhos e fotos do grupo étnico.

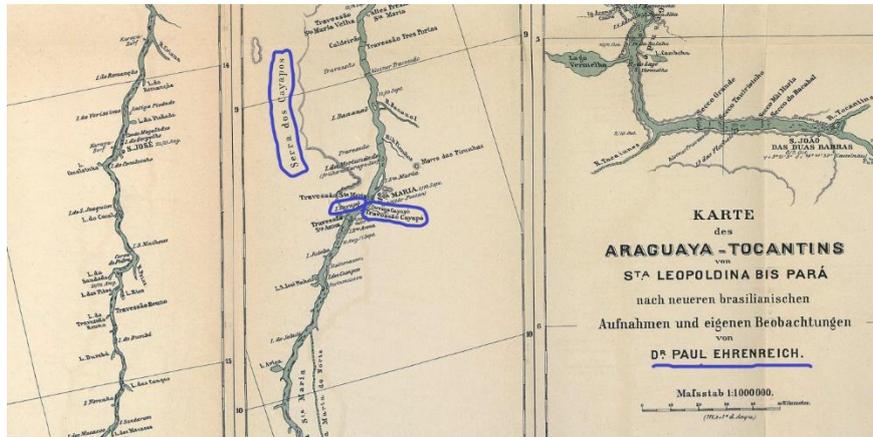


Figura 17: Mapa com localidades nomeadas com o nome da etnia Caiapó. Fonte: Paul Ehrenreich, 1897.

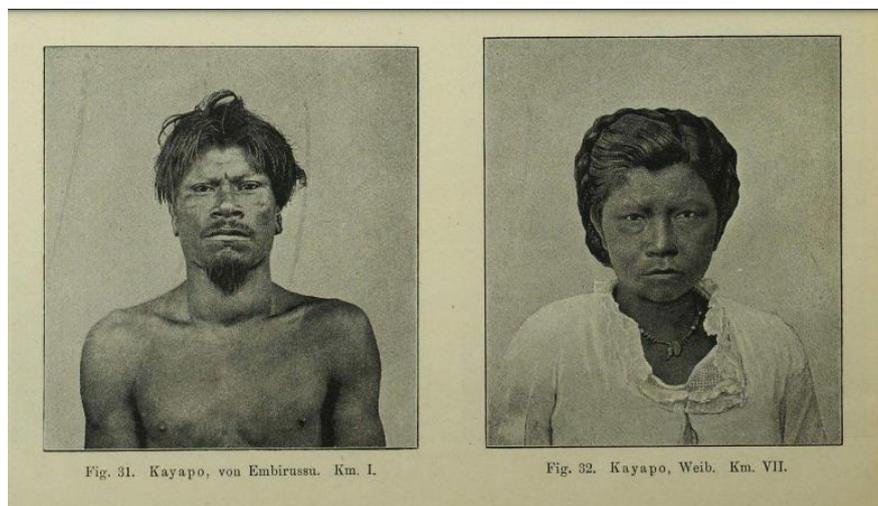


Figura 18: Fotografias de indígenas Kayapo. Fonte: Paul Ehrenreich, 1897.

Na descrição da paisagem de Caiapônia, Schmitz *et al* fazem uma descrição detalhada e, por assim dizer, entusiasmada, quase poética, ao imaginarem o contexto da paisagem como um “mosaico natural diversificado da vida vegetal e animal”, na qual o “homem nativo” sobrevivia sem “abundância”. A paisagem com seus chapadões, vales e rios, flora e fauna compõem as condições de vida do que consideram ser o tipo “caçador-coletor” que habitava a região. Uma remissão ao período Devoniano que explica a formação dos abrigos e a descrição da paisagem parece completa para a apresentação das pinturas rupestres feitas pelo substantivo universal “Homem”.

3.5. Caiapônia: gigantes não, pintores criativos

A paisagem de Caiapônia é característica: ela participa de altos chapadões que atingem a mais de mil metros. As suas bordas são abruptas, cheias de paredões de arenito com um número bastante grande de pequenas abas rochosas, que podem ser utilizadas como abrigo

para o homem e os animais. Um grande número de pequenos córregos se precipita desses paredões e rolo por vales enfunados até a Caiapó, afluente do rio Araguaia. A variedade de altitudes e de rochas forma um mosaico natural diversificado na vida vegetal e animal e oferecia ao homem nativo elementos suficientes, mas não abundantes, para a sobrevivência: somente reunindo-os todos, através de migrações constantes, como em Serranópolis, o homem teria condições de permanecer na região. O cerrado dos chapadões e extremamente rico em frutos durante o período das chuvas: nos vales abriga-se uma série de animais; nos rios, afluentes do Araguaia, há uma variedade grande de peixes. Os diversos abrigos encontrados na região começaram a se formar há milhões de anos, quando rochas de origem marinha, depositadas durante um período do Terro denominado Devoniano, foram expostas a ação do sol, dos ventos e demais. Os diversos abrigos encontrados na região começaram a se formar há milhões de anos, quando rochas de origem marinha, depositadas durante um período da Terra denominado Devoniano, foram expostas à ação do sol, dos ventos e demais agentes intempéricos. A presença nessas rochas, que atualmente constituem testemunhos de arenito, de níveis mais friáveis, facilitou a erosão, possibilitando a formação de pequenos abrigos ou grutas. Mais de duas dúzias delas estão cobertas de pinturas feitas pelo Homem. (SCHMITZ et al, 1984, p.19-20).

A descrição segue como uma espécie de elogio à pintura rupestre, destoando fortemente da ideia de que elas são manifestações secundárias nos estudos da Arqueologia por não serem facilmente datáveis. Aqui, o estilo Caiapônia é caracterizado como sutil em comparação com as pinturas em Serranópolis. Vagamente se referênciam o “folclore local” como a fonte de informação sobre o grupo de gigantes que ocupou os abrigos. Não é dito, mas a referência é à estatura dos Caiapós do Sul, sempre descritos como muito altos. Embora a descrição prime pela acuidade da descrição da paisagem e seus aspectos geológicos de milhares de anos AP, a descrição das pinturas e de quem as teria feito, é vaga e romantizada. Pois, se o “folclore” deve ser desacreditado, no lugar dele, coloca-se uma data com início (“a partir dos últimos onze milênios”) e um estilo: Caiapônia. Não por acaso, nome que remete à etnia dos Caiapó que viveu na região. Não havendo um “elemento” seguro para afirmar quem seriam os mais recentes “artistas” das pinturas, resta a descrição dos pigmentos, do suporte, das figuras e cenas, como podemos ler na continuidade da citação:

O que mais se destaca no contexto da pesquisa arqueológica é o estilo de pintura rupestre, que o folclore local atribui a gigantes, mas realmente foi produzido pelos grupos pré-cerâmicos, que ocuparam os abrigos a partir dos últimos onze milênios. Nós o chamamos estilo Caiapônia. [...]

Acreditamos que as pinturas começariam com os ocupantes mais antigos, como em Serranópolis, e continuariam com os demais caçadores, mas não temos nenhum elemento seguro para afirmá-lo.

A maior parte das pinturas são vermelhas, raramente pretas ou policromas: vermelho e amarelo e/ou preto. Os pigmentos necessários aparecem naturalmente em minas, onde todos os matizes podem ser recolhidos sem nenhum esforço, bastando prepará-los ou aplicá-los a seco

Se nos paredões verticais e limpos se encontram reproduções de animais e cenas da vida, os pequenos abrigos geralmente estão preenchidos com riscos que não chegam a produzir figuras geométricas, mas decoram completamente as paredes e os tetos irregulares. Como exemplo das primeiras podemos citar uma cena de caça, onde 9 homens perseguem um veado galheiro com duas crias; um dardo está espetado no pescoço do animal. Em outro lugar, cinco homens armados perseguem um animal não identificado.

Muitas vezes são apenas animais representados com extraordinário realismo: veados, antas, tatus, tartarugas, onças, aves, macacos correndo em círculo, peixes aos pares ou em cardumes, como as piracemas do tempo da seca no Araguaia. Outras vezes são cenas da vida: homens carregando crianças nos ombros ou nas costas, sustentando pesos, deitados, dançando em grupo, fazendo acrobacias, um casal segurando uma criança. As pequenas figuras humanas, ao redor de 10 cm, representadas com traços simples, mas muito expressivas, geralmente com os órgãos sexuais bem acentuados, frequentemente usam cocares na cabeça, penachos nas nádegas e armas nas mãos: entre estas podem-se distinguir perfeitamente porretes e lança-dardos. (SCHMITZ et al, 1984, p.19-20)

Não nos cabe aqui aprofundar os elementos históricos da existência do povo Caiapó do Sul, mas registros históricos de viajantes que tiveram contato com a etnia e relatos, são fartos. Só nos servirá para aprofundar a diferença marcada pelo título: “Caiapônia: gigantes não, pintores criativos”, à qual voltaremos após uma breve apresentação do povo.

Uma descrição interessante consta no verbete “The Southern Cayapó”, de Robert H. Lowie (1963), do *Handbook of South American Indians*, editado por Julian H. Steward (1963), que têm como referência alguns dos viajantes que encontraram e descreveram os Cayapó do Sul eram:

Uma tribo relacionada ao grupo Jê, mas distinta do Cayapó do Norte. O termo “Cayapó”, que permanece sem tradução, foi utilizado pela primeira vez como Cayapó do Sul na segunda metade do século XVII. Seu portador [...] ocupava a área que abarcava em Goiás todos os afluentes do rio Paranaíba e a área de drenagem superior do rio Araguaia; no sudeste de Mato Grosso, todos os afluentes diretos do rio Paraná até o rio Nhanduhy-Pardo e a área de drenagem superior do rio Taquary e do rio Piquirí-Correntes; no noroeste de São Paulo e oeste de Minas Gerais, o território entre o rio Paranaíba e o Rio Grande (lat. 18° S., long. 50° W.). Após intermináveis combates, os Cayapó fizeram a paz em Goyaz em 1780 e, em 1910, cerca de 30 a 40 sobreviventes viviam abaixo do Salto Vermelho (lat. 19°50' S., long., 50°30' W.) nas duas margens do Rio Grande. Hoje sua existência tribal (sic) cessou. Pohl (1832-37, 1:399-406) e Saint-Hilaire (1830-51, 2:94-119) que visitaram a etnia na aldeia São José de Mossâmedes, relatam vários traços característicos. As habitações, originalmente dispostas em círculo, tinham uma moldura coberta de folhas de palmeira e capim. Os grupos dormiam em camas de plataforma, tinhamlareiras de pedra e cozinhavam em fornos de terra. Na confecção do fogo, a lareira, que tinha um sulco lateral, era segurada com o pé; ambas as partes do aparelho eram de urucum. Brasas vivas eram usadas para chamear o cabelo. As variedades de milho preto e azul foram as preferidas. O algodão não era cultivado nem fiado. Os têxteis incluíam esteiras e cestos elípticos de fibra de Euriú. Arcos, flechas e clavas são mencionadas como armas. Os Cayapó foram especialmente problemáticos para os colonos por volta de 1750, e os Bororo foram alistados contra eles. Em uma luta, as mulheres ficavam atrás dos homens para lhes entregar flechas. Urucum e jenipapo eram os pigmentos corporais típicos. A poligamia era permitida. (LOWIE, 1963, p.519)

Além dos relatos de Pohl e Saint-Hilaire, há o dos viajantes alemães, do final do século XIX ao início do século XX. Curt, *née* Onkel, que se tornou Niemundaju de sobrenome, após viver com o povo Guarani, fez uma compilação dos mapas esboçados por outros viajantes do século XIX. Todos os mapas atestam a presença da etnia Caiapó do Sul na região do Brasil Central como o maior grupo indígena Jê-Central e conhecido por sua agressividade. Sobre a descrição feita pelos colonizadores do povo Kayapó, Vanessa Lea (2012) nos diz: “A

historiografia do colonizador, que faz referência aos Caiapó do Sul, os destacam como um povo bravo, feroz, guerreiro, um impeditivo à ocupação do território de Goiás” (LEA, 2021). Infelizmente essa descrição que poderia parecer parcialmente elogiosa, serviu de argumento para combatê-los em seu processo de luta e resistência. Segundo a autora:

Os Caiapó do Sul resistiram ao mesmo [processo de ocupação] por meio de ataques a barcos, comboios, lavouras; além de interromperem o tráfego nas estradas, atacarem viajantes, as fazendas e também arraiais (2012). Resistiram à violência sofrida e revidavam nos ataques citados, sem, contudo, perceber como nota Ravagnani que ao atacarem não sabia o “que o império português tinha de mais sagrado: as caravanas carregadas de ouro. Atraíram, por isso, a atenção e o ódio das autoridades” (1987, p.112).

Foram caracterizados pelo colonizador como inimigos a fim de justificar a guerra – chamada de “guerra justa” (LEA, 2012) - que se armou contra eles. A ideia da dizimação dos Cayapó do Sul tem sido justificada como um sinal da violência que acometeu os povos originários no processo de colonização, sendo a descrição dessa etnia sempre belicosa e, por seu espírito indomável, fadada ao desaparecimento. Mas outros estudos interpretam de outro modo essa história, como o de David Louis Mead, intitulado “*Caiapó do Sul, an Ethnohistory*” (1610–1920) de 2010. Para ele, os Caiapó do Sul (escrito com “C”) não foram extintos, eles migraram mais ao norte, para um local chamado Peixoto de Azevedo ao sul da Amazônia, norte do Mato Grosso. Não possuem parentesco com os Kayapó do Norte, que estão no Pará, mas receberam outros nomes. Possuiriam parentesco, ou melhor, identidade, com dois outros grupos étnicos: os Panara e os Kreen-Akrore.

Note-se, como mencionado anteriormente, que para a mudança da grafia da letra inicial “K” para “C” há uma justificativa dada por Odair Giraldin (2000, nota 1, p.181) para justamente distinguir os Kayapó do Norte dos Cayapó do Sul, sendo que neste caso são considerados os antepassados dos atuais Panara. Giraldin comunga da mesma tese de Mead, sendo que os dois indicam como mesma fonte Richard Heelas (1979) que era um estudante de pós-graduação em Oxford de Antropologia, como o primeiro a estudar os Parana e perceber o que esse povo eram conhecidos anteriormente como Cayapó (chamados pelos portugueses de Bilreiros).

Foi Richard H. Heelas, antropólogo inglês, quem inicialmente lançou a hipótese de que os Panara e os Cayapó poderiam ser um único grupo. Os Panara, grupo Jê, era conhecido, anteriormente ao seu contato, como Kreen Akrore, nome que lhes davam os Kayapó. Foram contatados em princípios da década de 1970 na região norte do Mato Grosso, às margens do Rio Peixoto de Azevedo. Contando inicialmente com uma população estimada em cerca de seiscentos pessoas, após dois anos de contato os Panara reduziram-se para menos de cem. Quando foram transferidos para o Parque Nacional do Xingu, sobreviviam apenas 79 pessoas. Heelas foi o primeiro antropólogo a estudá-los, realizando uma descrição

etnográfica bastante detalhada, levando-se em consideração a grande depopulação ocorrida naquele momento. (GIRALDIN, 2000, p.174)

As evidências encontradas para o fortalecimento dessas teses foram várias, sobretudo a língua do tronco Jê e as anotações do vocabulário e da fonética feitas nos séculos anteriores por aqueles viajantes. Para relacionar os Kreen-Akrore aos Cayapó, Mead conta um incidente violento ocorrido com um britânico de nome Richard Mason em 1961, enquanto mapeava o rio Iri na região de Peixoto de Azevedo. Segundo um membro da expedição, John Hemming (2005, *apud* MEAD), escreveu, Mason foi “atingido por oito flechas, e se crânio e coxa forma esmagados por golpes de tacape”.

Não sabiam quem eram os indígenas que atacaram até que os Mekragnoti identificaram as flechas e tacapes que atribuíram aos Kreen-Akrore, descrevendo-os como um povo muito forte e alto, mais de dois metros de altura e braços da largura de uma coxa. A descrição revelou ser exagerada, mas por meio do assassinato violento de Mason, Peixoto de Azevedo passou de um lugar nenhum para a terra de indígenas agressivos e violentos. Instalou-se um conflito armado entre os Mekragnoti e os Kreen-Akrore, que tiveram uma perda de 27 homens. Após esse ataque do primeiro grupo aos Kreen-Akrore em 1968, os irmãos Cláudio e Orlando Villas-Bôas foram chamados para investigar e também a intermediar a situação que surgiria com a construção de duas estradas que cruzavam perto da aldeia, em 1968. O piloto Adrian Cowell que os levou descreveu a visão aérea da roça como muito semelhante a projetada na figura 4 que mostramos da dissertação de Santos, bem como projeção da aldeia.

...suas plantações quando vistas de cima pareciam ser plantadas em círculos e elipses que eram – divididas e subdivididas com diferentes tipos de culturas [...] a visão da plantação contrastava com suas aldeias [...] elas eram compostas de uma praça circular...algumas casas de palha com telhado baixo [...] e trilhas, levando à plantação e a locais de caça” (MEAD, 2000, p.24).

Os irmãos Villas-Bôas reconheceram a língua do tronco Jê e cestarias que os diferenciavam. A estrada, inaugurada em 1975, causou imensos prejuízos à etnia, seja pela chegada de garimpeiros, seja pelas doenças contraídas. De 750 valentes Kreen-Akore, restaram 79 em 1975. Foram alocados no Xingu por um período e retornaram a Peixoto de Azevedo em 1997, onde viviam há pelos menos 21 anos atrás, data da tese de Mead.

Essas considerações foram desenvolvidas no contexto de uma pesquisa de Iniciação Científica, desenvolvida sob a orientação da professora Dr^a Rosiclér Theodoro da Silva sobre a

possibilidade de passagem dos Caiapó do Sul no abrigo GO-Ja-02 em Serranópolis (2021-2022 e 2022-2023). Além dos mapas e documentos históricos pesquisados, o prosseguimento da pesquisa lidou com a tradução de textos dos viajantes alemães Paul Ehrenreich, Karl von den Steinen e Oskar Canstatt. As fotos do início do capítulo são de Paul Ehrenreich.

Da segunda obra, de Ehrenreich, destacamos um estudo associado à Antropologia Física e à biologia. As referências aos Caiapó do Sul são poucas, mas significativas, o que inclui tabelas com medidas corporais, duas fotografias e quatro desenhos. A fim de mostrar o teor de sua análise, dedicada não a princesa patrona das ciências e das viagens como Oskar Canstatt o faz, mostrando o suporte econômico que recebiam para suas pesquisas, mas a Rudolf Virchow, médico de destaque em meados do século XIX, inspirador da antropologia evolucionista. Apresentamos o seguinte comentário (traduzido do original):

Os povos Karaya, Bororo e Kayapó são mais propensos a ser de um tipo que se destaca no primeiro pela forma geral do corpo, no segundo pela forma do crânio. Karaya e Bororo também estão isolados etnologicamente e formam grupos linguísticos separados. Os Kayapó são os principais membros da grande família de povos Ges, que se espalha por toda a metade oriental do país e é muito semelhante em todas as suas partes. Os tipos dessas três são tão bem reconhecíveis que adquirem o caráter de sub-raças em sua peculiaridade.

O autor explica o que seria uma “sub-raça”, seguindo de perto Rudolf Virchow, a quem dedica seu livro. Com base na mesma teoria realiza sua pesquisa que se baseia em aspectos anatómicos e comparativos, fornecendo quadros com medidas cranianas, corporais de várias etnias, entre as quais, os Caiapó do Sul, legando um material que comprova a existência dos povos no período. No entanto, é necessário aprofundar esse aspecto “iluminista” das teorias dos séculos XVIII e XIX para voltarmos aos habitantes de Caiapônia como pintores exímios.

O século XVIII e suas descobertas teóricas e científicas, conhecido sob a denominação de Iluminismo, costuma ser a referência inicial ao desenvolvimento das pesquisas científicas que cunharam paradigmas guiados por um projeto “civilizatório” e “moderno”. Neste desenvolvimento, destacam-se as publicações, em meados do século XIX, dos britânicos Charles Lyell com sua obra *Princípios de Geologia* (de 1830 a 1833) e de Charles Darwin e sua obra *A Origem das Espécies* (ao final da década de 1850). Os pressupostos iluministas fomentaram teorias baseadas nas ideias de “perfectibilidade, natureza humana, governança, relações sociais e econômicas.” (CALAZANS, 2017, p.35). Durante o século XIX, as teorias são tornadas cientificamente robustas com a confirmação de “dados empíricos”. Neste contexto, algumas ciências, ditas empíricas, surgem e se fortalecem, nem sempre guiadas por valores éticos em relação ao que surge sob a classificação de “raça”, principalmente, na exploração das Américas. Marília Calazans (2017, p.37) propôs investigar “como as teorias gerais da ciência

ocidental influenciaram e refletiram em um contexto bastante específico: as escavações arqueológicas realizadas no Brasil entre [...]1840 e 1880”.

O argumento da autora mostra que essas escavações iniciais foram realizadas por pesquisadores estrangeiros e brasileiros, vinculados às instituições que surgiam no início do século XIX como o Museu Real (atual Museu Nacional), fundado em 1818 e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838. O artigo destaca dois pesquisadores estrangeiros nas pesquisas iniciais realizadas no Brasil sobre o homem “pré-histórico” brasileiro. Note-se novamente que a denominação “pré-histórico” é discutida pelo arqueólogo Eduardo Góes Neves (2015), que prefere utilizar a denominação do período como “antigo” e não “pré-histórico”, visto que a ideia de que a “história” não consideraria a historicidade das populações nativas e pretéritas que povoaram o continente sul-americano.

Entre os pressupostos das pesquisas realizadas no século XIX, quatro dados que são entrecruzados são fundamentais: “(i) capacidade craniana; (ii) produção artefactual associada aos esqueletos; (iii) dados etnográficos e – arrisque-se – (iv) uma concepção do que deveria ser este homem pré-histórico”. (CALAZANS, 2017, p.37).

Os pesquisadores “pioneiros” estudados por Calazans são o paleontólogo dinamarquês Peter Wilhelm Lund, conhecido pelas “escavações nas cavernas do carste brasileiro, região dos arredores de Belo Horizonte, em Minas Gerais” (CALAZANS, 2017, p.37) e o Conde de la Hure, cuja contribuição para a arqueologia do litoral catarinense, tardou a ser reconhecida por seus contemporâneos ao considerar, em 1864, que os sambaquis não eram uma espécie de depósito desordenado de conchas, mas indicariam a construção intencional de monumentos dos habitantes antigos do litoral. Atribuir a capacidade de criar monumentos e memórias, significa atestar a modificação simbólica da paisagem. De la Hure teria dado um passo além a Lund que não chegou a considerar tal hipótese nos achados da Lagoa Santa ao basear-se em características raciais acreditadas como inferiores e incapazes de construir monumentos. Esta inferioridade racial é um dos pressupostos irradiados pela ciência do século XIX que representam uma superposição à investigação material realizada. A ciência da craniologia fornecia os pressupostos sobre a constituição craniana definida como um “critério objetivo e mensurável na constatação da inteligência”.

Os crânios eram classificados basicamente como ortognatas e prognatas, de acordo com suas relações métricas, sendo o primeiro o parâmetro do indivíduo progredido racial e intelectualmente, enquanto o outro representaria os estágios mais rústicos e simiescos da conformação facial e craniana dos seres humanos. (CALAZANS, 2017, p. 43).

Importante notar é que a análise craniana era um dos dados entrecruzados com outros que surgiam nas escavações e na etnografia realizada com povos nativos. Os pressupostos raciais, no entanto, impunham-se ao trabalho realizado em campo. Na conclusão de Calazans:

...estes antropólogos não partiram para campo sem pressupostos. Para além das medidas craniométricas, indicadora das raças, havia estabelecida a ideia de que os crânios exumados pertenciam a uma raça inferior, distinta da raça branca europeia, porque intelectualmente incapaz de edificar monumentos, de produzir artes e literatura, e até mesmo de possuir pensamento complexo. Caracteres que a mestiçagem não pode corrigir. (CALAZANS, 2017, p.46).

Sub-raça pode ser um critério de categorização inventado por Virchow e utilizado por Ehrenreich para se referir aos Caiapó do Sul. Essa história não está ilesa de contradições e violências. O objetivo central de nosso plano de trabalho de IC (2022-2023) não era o de discutir as origens europeias colonizadoras e racistas da Arqueologia nascente no Brasil do século XIX. No entanto, tratando-se de uma pesquisa bibliográfica que supunha a tradução de documentos do século XIX de viajantes estrangeiros que tiveram contato com a etnia Caiapó do Sul, deparamo-nos com material semelhante ao identificado por Marília Calazans (2017) em sua análise do material encontrado no mesmo período nos arquivos do Museu Nacional e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), encontrando em Peter Lunde e no Conde de la Hure, entre os pesquisadores estrangeiros, e entre os pesquisadores brasileiros do período que repetiam a matriz europeia das teorias, a exemplificação dos métodos de pesquisa e os pressupostos que conduziam suas investigações.

É possível ouvir ecos dessa história de violência colonial quando Schmitz e sua equipe escolhem este título: “Caiapônia: gigantes não, pintores criativos”. Mesmo que não queiram afirmar, por falta de evidências claras, que o povo indígena Caiapó do Sul poderia, por ventura, ter contribuído com registros rupestres na parede dos abrigos que marcam o estilo Caiapônia, certamente o título revela na lenda da altura e força física do povo a imagem histórica e presente (Panara) de um povo que poderia empunhar bem um tacape, mas poderia empenhar com maestria uma espécie de pincel, como avistaremos no conjunto 35 a seguir?

Mais do que criar uma empatia com um povo que, considerando as lendas, assustava pela estatura e ação, a comparação dos “gigantes” com os “pintores criativos” porta valores contrastantes entre estilos de pintura. Ao compararem o estilo de pintura e gravura rupestre de Serranópolis com o estilo Caiapônia, supõem diferença de qualidade que vão além da observação acurada, trazendo valores metafísicos como o de “liberdade”. O parágrafo que faz a comparação é este: “Se os moradores de Serranópolis produziram um estilo de pinturas e gravuras onde a estática, a disciplina e a repetição dos elementos predominam, aqui [no estilo

Caiapônia] temos um estilo só de pinturas, onde se destaca o movimento, a criatividade e a liberdade” (SCHMITZ et al, 1984, p. 20). O entusiasmo poético e mesmo filosófico parece ter dominado a escrita. Como lidar com tais critérios, de criatividade e liberdade? O movimento é certamente um componente das figuras que veremos a seguir, mas, apenas por comparação, que não nos cabe aqui realizar, poderíamos pensar que os traços remetem à ideia de criatividade da Estética e de liberdade, certamente em sentido amplo da palavra.

Se o estilo supõe criatividade também em sentido amplo, podemos pensar na criatividade da pintura corporal seja a que é feita para lutas (*Huka-huka*) pelos “gigantes” moradores do Xingu, em cerimoniais de festa ou de luto. A negação do que diz o “folclore” sobre os “gigantes” negados em favor dos “pintores” habilidosos embute muitas questões, para as quais gostaríamos de apontar. Por exemplo, o quanto a “arte” não surge de fato com aspecto civilizatório e superior. O quanto a criatividade e a liberdade não supõem o espírito, a alma e não apenas a fisicalidade. Por outro lado, é possível dizer que, por meio da arte, das “Capelas Sistinas” da arte rupestre na Floresta Amazônia se propaga um turismo nativo-cultural que possui razões de ordem prática, de divulgação e busca por recursos que podem auxiliar financeiramente povos indígenas e arqueólogos, antropólogos a obterem mais recursos para suas pesquisas. Projetos estetizadores devem ser, contudo, avaliados com cuidado.

CAPÍTULO IV: DESCRIÇÃO POR NICHOS E CONJUNTOS

Neste capítulo faremos uma descrição de cada nicho do abrigo GO-CP-06, procurando destacar aspectos que possam indicar algum tipo de “identificação” das figuras, quando possível, bem como a disposição delas no abrigo, os traços e cor de pigmentos. Por “identificação”, supomos “modos de identificação”, que funcionam como “filtros ontológicos” (DESCOLA, 2023, p. 560), isto é, um reconhecimento de similitudes que não se baseia em padrões pré-estabelecidos, mas resultam de contrastes, continuidades e descontinuidades que são apresentadas pelas figuras.. No capítulo seguinte, faremos comentários e comparações de elementos.

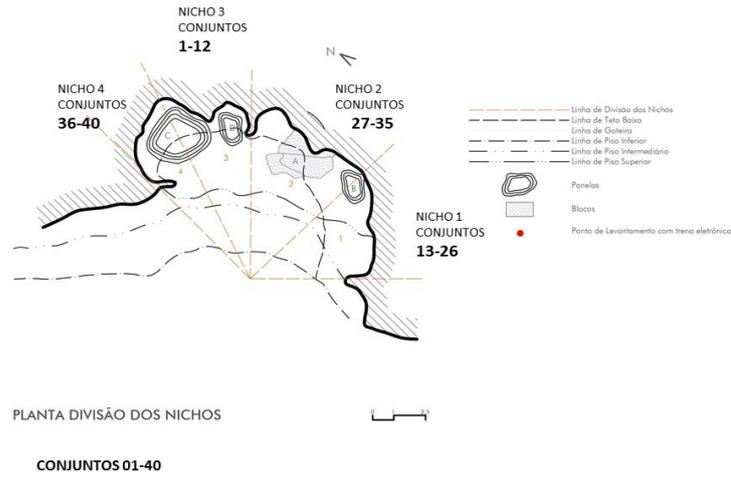


Figura 19: Planta da divisão de nichos com conjuntos. Fonte: Fonte: Cristiano Lemes, João Vitor Torres e Carlos Antônio D. N. de Faria.

1. NICHOS 1 – CONJUNTOS 13-26

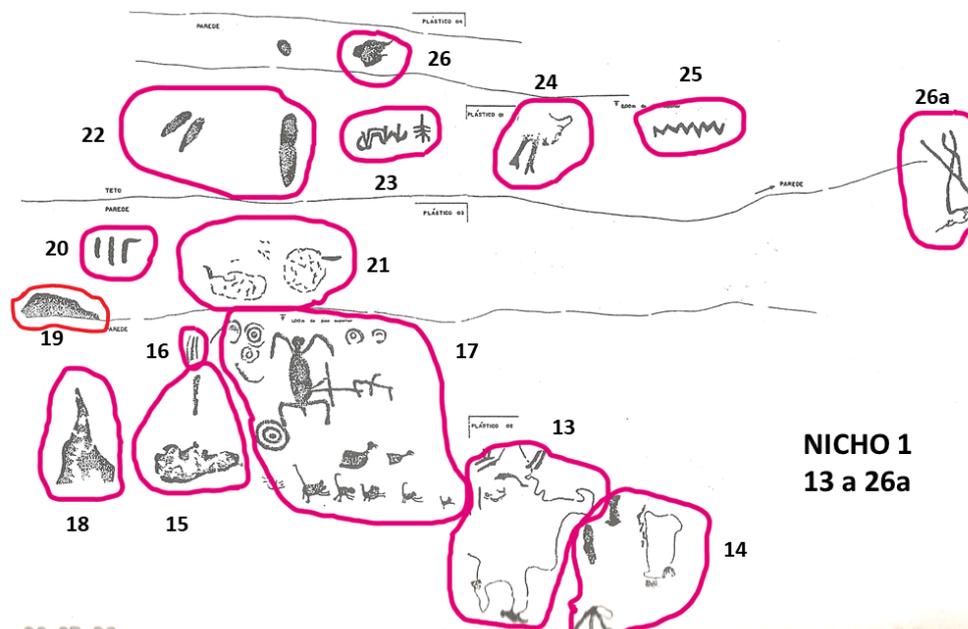


Figura 20: Desenhos com base nos decalques das figuras, plásticos 1,2,3 e 4 (75%). Fonte: Schmitz et al, 1986, p.55.

C. 13: No decalque do projeto anterior há uma figura de grande proporção composta com traços finos e ondulados. Essa figura desapareceu no suporte e tornou-se parcialmente visível via D-Strech, mas não com os mesmos contornos. Ela se encontra na base da parede do Nicho 1, a 40 cm do piso intermediário.



Figura 21: Fonte: Fotografia digital (*Ipad*). Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damiano.

C. 14: Quatro figuras geométricas à direita formam um semi-círculo. As três superiores parecem bastões e a da base é claramente (no D-Strech) uma flecha apontando para o alto. Visível também no decalque de referência. Mesmo posicionamento de C.13.

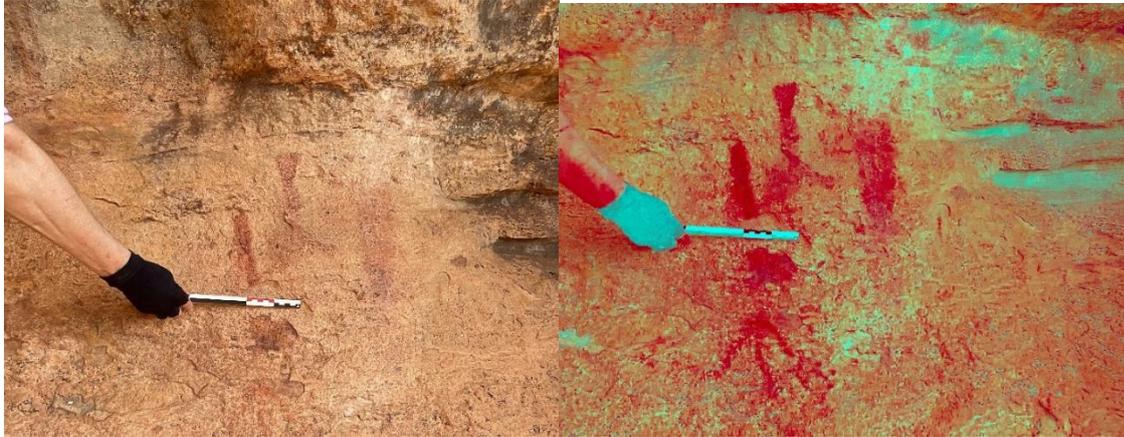


Figura 22: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech. Fonte: Carla M. Damião.



Figura 23: Vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 15: Figura vertical e ondulada. Encontra-se ao lado de um conjunto (17) de muita expressividade, está localizada na parede em direção ao teto do piso superior.



Figura 24: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.16: O conjunto mostra três traços verticais finos e paralelos, em tom vermelho escuro. Encontra-se na parede, acima e à esquerda de C 15.

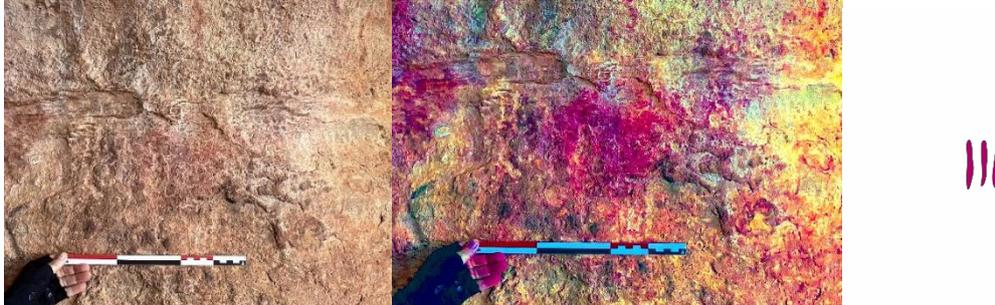


Figura 25: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 17: Um dos conjuntos mais complexos de figuras com uma perspectiva frontal. A figura de braços dobrados ao alto, pernas abertas em forma quadrada e hastes que saem da altura do ventre, aparece aqui com um recorte que não permite ver a elipse abaixo do pé esquerdo e outras figuras de fundo que sugerem sobreposição. Na discussão dos nichos, voltaremos a falar sobre ela. Abaixo da figura aparece um grupo em movimento, com duas aves de porte relevante no conjunto e 5 prováveis macacos. As figuras são chapadas em tom de vermelho escuro. As figuras estão na parede, abaixo da linha do piso superior.



Figura 26: Fotografia digital, aplicação de D-Strech. Fonte: Carla M. Damião.

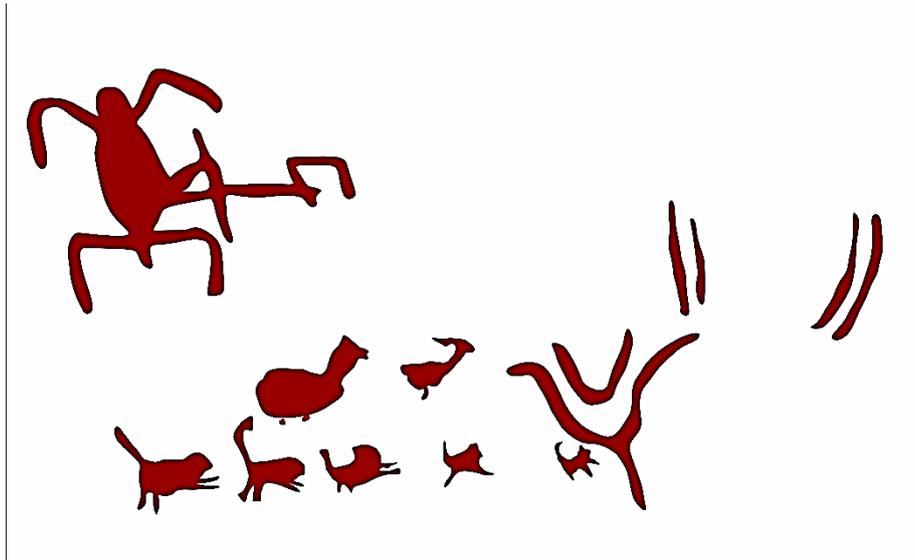


Figura 27: Vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 18: Figura na parede à esquerda do conjunto, de difícil reconhecimento. Pintura chapada em tom de vermelho escuro.

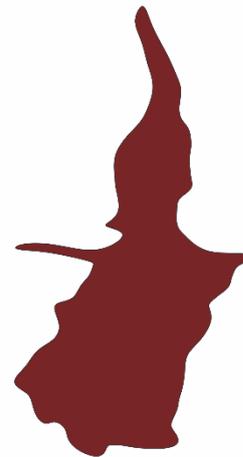
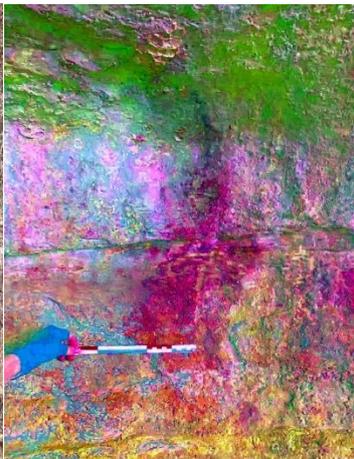


Figura 28: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 19: Conjunto mostra um volume achatado e na base e arredondado no dorso. Pintura chapada em tom vermelho escuro. Posicionada na linha da parede do piso superior.



Figura 29: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.20: O conjunto mostra três traços encorpados, paralelos, chapados e de tom vermelho escuro. A largura é de cerca de 11 a 12 cm, altura proporcional. Está localizada na parede.



Figura 30: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C 21: Conjunto com figura circular esparsa, implodida em pontos ou apagada nos contornos. Traço aberto em tom vermelho escuro.



Figura 31: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.22: Conjunto com peixes no teto do piso superior. Pintura chapada em tom vermelho escuro.

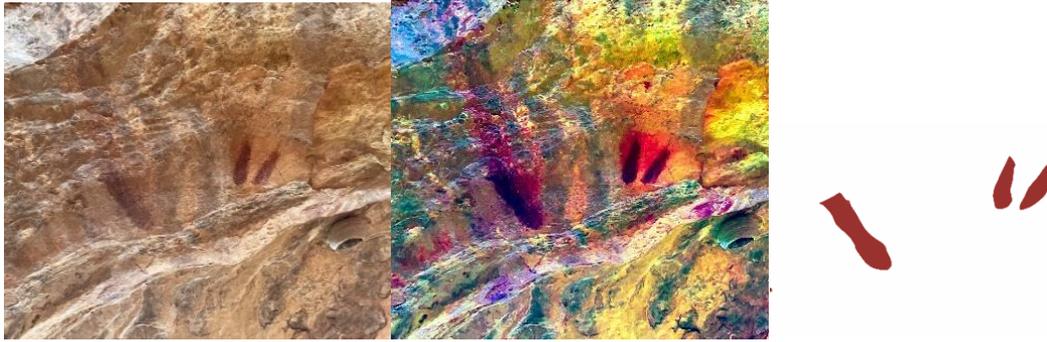


Figura 32: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 23: Conjunto com figuras geométricas, podendo lembrar um animal à direita pela distribuição de corpo vertical e três traços que o atravessam horizontalmente. A figura ao lado lembra um tipo de ideograma, mas como está na curva da parede na divisão com o teto, poderia ter continuidade, formando outra figura acima. Extensão em torno de 15 cm. Traçado aberto na primeira figura, fechado na segunda, com pigmento vermelho escuro.



Figura 33: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.24: Figura de um corpo parcial, com duas pernas e patas, sem complementos. Chapada em vermelho escuro e posicionada no teto.



Figura 34: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 25: Figura contínua, ondulada e horizontal. Traçado chapado em vermelho escuro, posicionada no teto do abrigo.

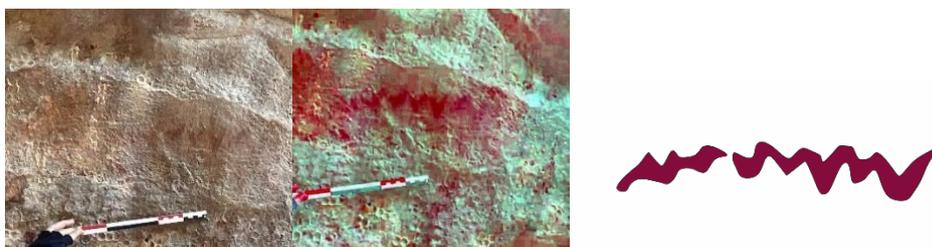


Figura 35: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.26: Conjunto com apenas uma figura, de difícil descrição. Muito diferente do decalque desenhado da equipe anterior. Figura chapada em vermelho escuro, localizada na parede acima do teto.



Figura 36: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

2. NICHOS 2 – CONJUNTOS 27-35

2.1. – NICHOS 2 - CONJUNTOS 27-30

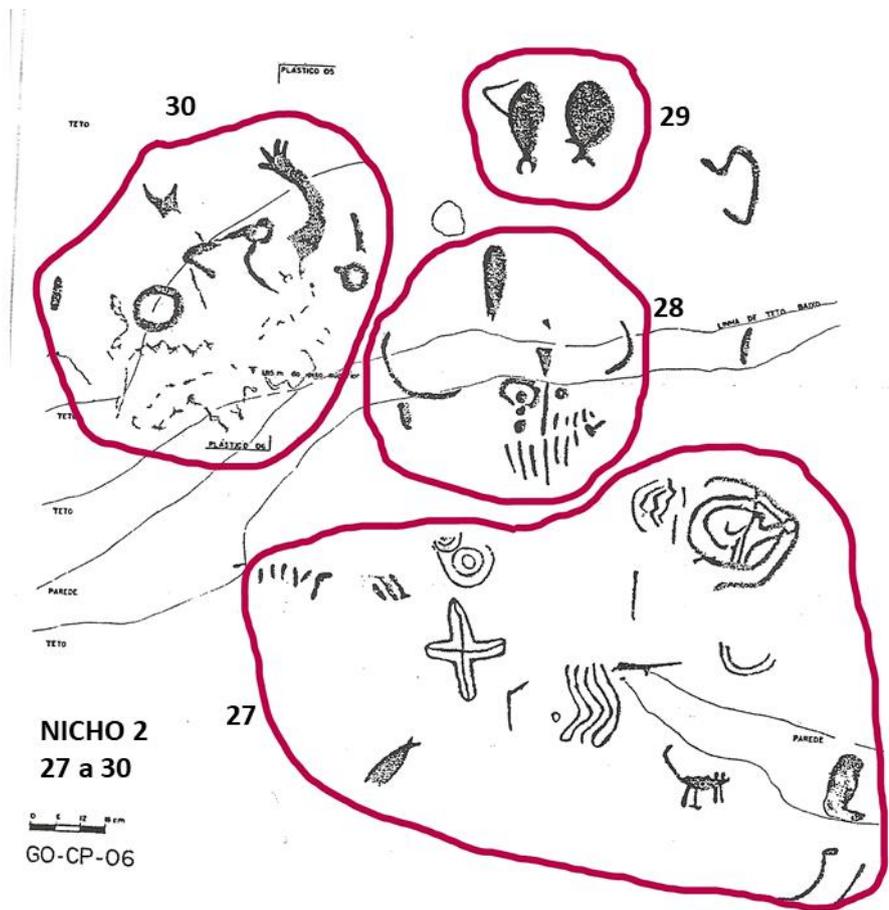


Figura 37: Desenhos com base nos decalques das figuras, plásticos 5 e 6. Fonte: Schmitz et al, 1986, p.56.

C.27: Conjunto com visibilidade no suporte com dois peixes à direita, uma figura animal, com orelhas, quatro patas corpo e cauda fina e longa, traços ondulados verticais na margem esquerda e desenhos geométricos de difícil descrição. Algumas figuras do decalque tornaram-se invisíveis no conjunto, mesmo com o uso do D-Strech. Estão localizados no teto do abrigo.





Figura 38: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 28: Conjunto repleto de figuras geométricas, círculos, semi-círculos, traços finos em ondulação vertical e uma cruz com traço duplo ao redor. As figuras são visíveis no teto do abrigo, provavelmente por estarem preservadas de incidência solar direta. Tons vermelho escuro.



Figura 39: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech. Fonte: Carla M. Damião.

C.28^a: Ampliação do conjunto mostra outros componentes que reúne a visão do teto com os conjuntos 27 e 28. Note-se a cruz com contorno em traços finos, os outros tracejados são igualmente finos e descontínuos.

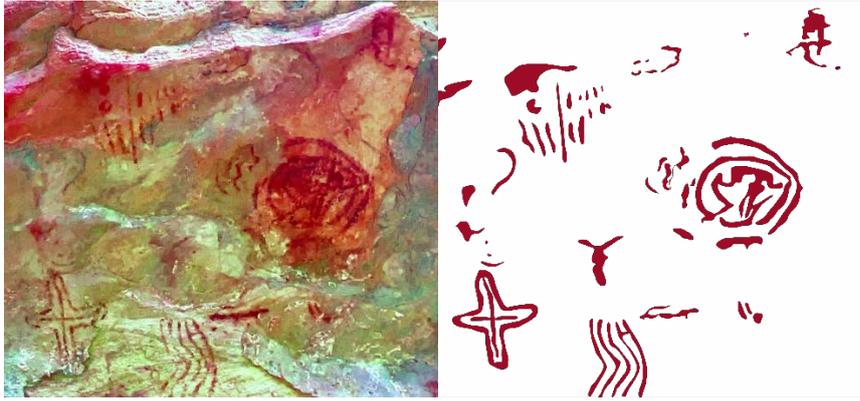


Figura 40: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.29: As figuras de destaque desse conjunto são dois peixes bem desenhados, pintura chapada em vermelho escuro. Encontram-se no teto do abrigo. O braço com mão à esquerda não faz parte deste conjunto, mas está aqui para sinalizar a continuidade com o conjunto 30, abaixo.



Figura 41: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 30: Esse conjunto tem como figura de destaque um braço elevado com uma mão com quatro dedos, algumas figuras geométricas, dois círculos e traços avulsos e descontínuos compõem

algo que poderia ser o corpo do braço. Encontra-se no teto. No decalque há um tracejado, formando uma figura de pássaro ligada ao braço e mão.

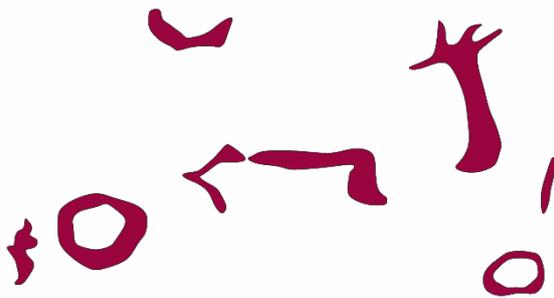


Figura 42: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

2.2. - NICHO 2 - CONJUNTOS 31-35

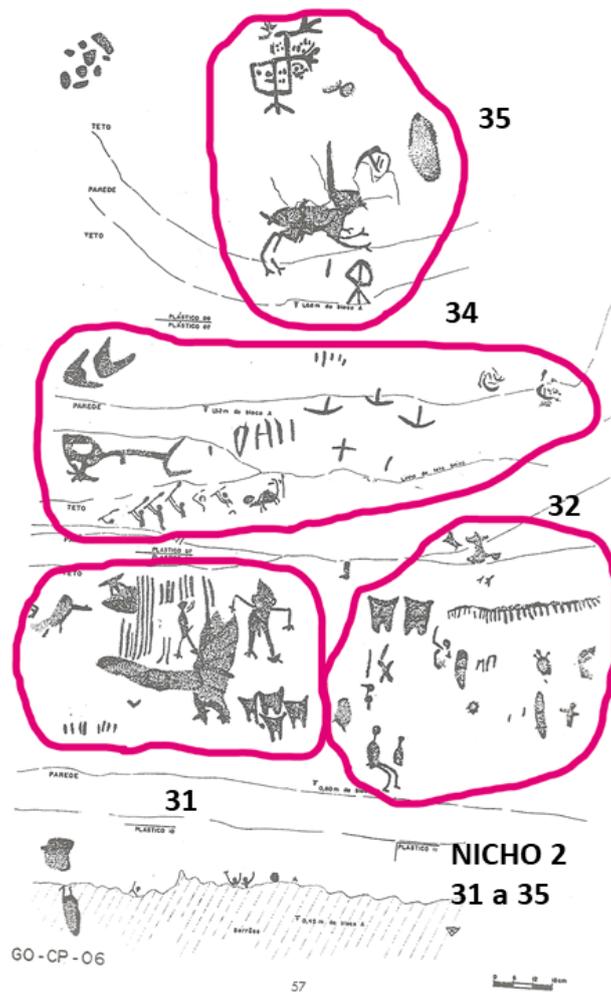


Figura 43: Desenhos com base nos decalques das figuras, plásticos 7 a 11. Fonte: Schmitz et al, 1986, p.57.

C. 31: Conjunto com figuras parcialmente visíveis no suporte. Entre as que permanecem visíveis, o conjunto de quatro morcegos à direita, na base e a figura antropomórfica de braços elevados, abertos e dobrados ao meio, com as mãos para baixo, na cabeça, uma espécie de capuz. A figura central que parece um animal grande, com patas, orelhas e cauda longa, não é mais visível no suporte, foi revelada com o auxílio do D-Strech e confirmada nos desenhos do decalque do projeto anterior. Acima do que parece ser uma cauda há uma pequena figura humana entre traços e um objeto de difícil definição à esquerda. Encontra-se na parede acerca de 60 cm do Bloco A.

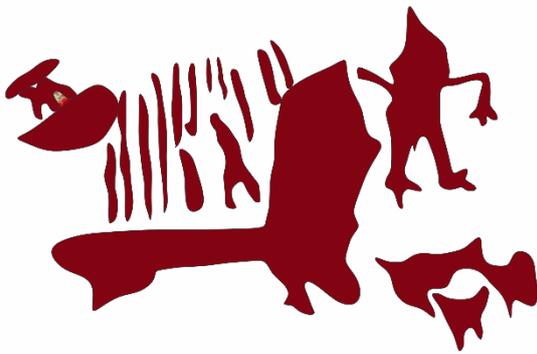


Figura 44: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.32: Esse conjunto apresenta figuras de diferentes proporções, localizando-se entre o teto e a parede. No topo do conjunto há um corpo em movimento, logo abaixo um conjunto de traços verticais ligado horizontalmente, formando uma espécie de franja. À esquerda, as figuras reconhecidas como morcegos, dois. Abaixo deles uma cruz inclinada à esquerda, traços verticais e uma figura antropomorfa de pequena estatura. Abaixo dela, uma figura maior, sentada com curvatura nas pernas, tronco e cabeça, sem braços, à sua frente um torso, com tronco e cabeça. No mesmo conjunto à direita, há um corpo, cintura acima, com um braço esticado e outro dobrado. Quatro figuras de volume pequeno e variado à esquerda, sem definição.



Figura 45: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.33: Figuras visíveis no suporte, localizadas no teto baixo, de cor avermelhada. Na parte de cima duas figuras que costumam ser associadas a morcegos, na base uma fileira de figuras da cintura para cima, com braços erguidos empunhando espécies de clavas ou bordunas. Figura semelhante a essas últimas figuras, encontram-se no sítio GO-CO-29, em sentido contrário e com o corpo todo visível. Entre essas figuras e os supostos morcegos um corpo grande. Todas as figuras são visíveis e localizadas no decalque do projeto anterior.

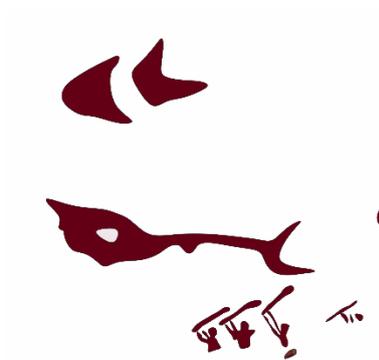


Figura 46: Fonte: Fotografia digital (Ipad). Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 34: Figuras visíveis no suporte, em tom avermelhado, marcadas por movimento.

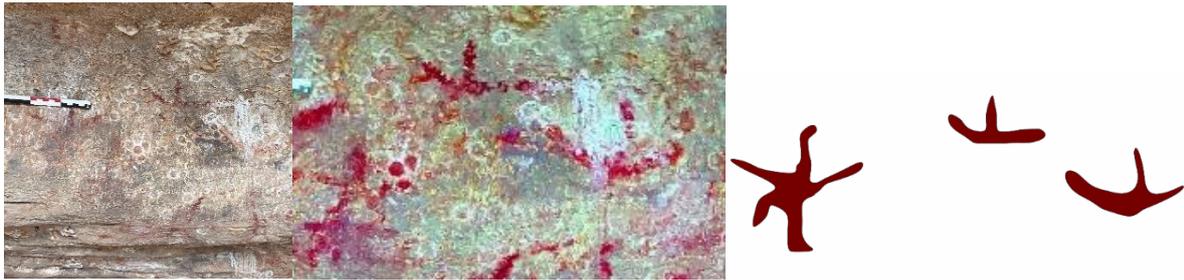


Figura 47: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 35: Conjunto invisibilizado no suporte, visibilizado pelo D-Strech e coincidente com o decalque do projeto anterior. Os traços da perna da figura maior, são finos e terminam em pés de pássaro. O corpo é volumoso e acima da cabeça é um traço proporcionalmente maior do que a figura e reto, lembrando orelhas ou pena.



Figura 48: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

3. NICHOS 3 e 4 – CONJUNTOS 1-12

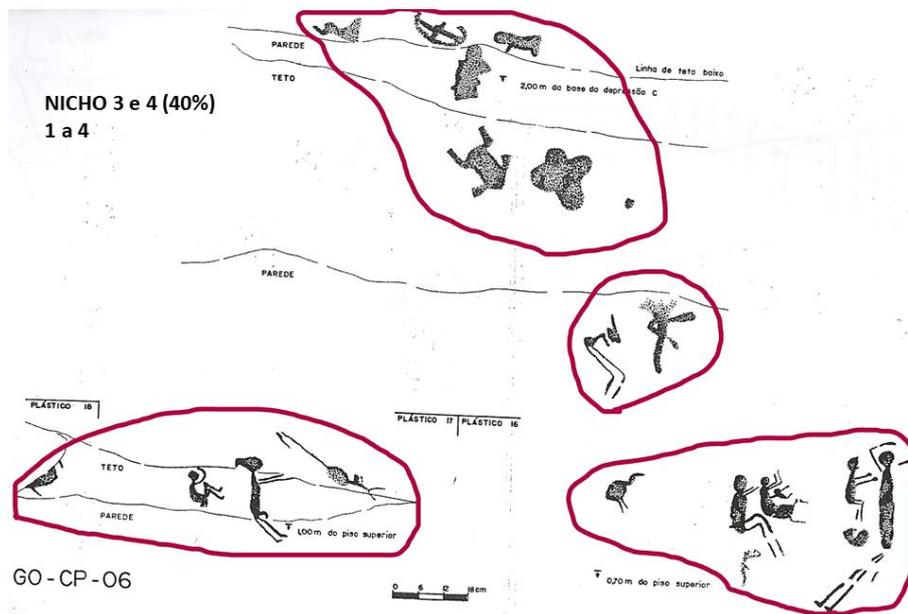


Figura 49: Desenhos com base nos decalques das figuras, plásticos 15 a 18. Fonte: Schmitz et al, 1986, p.60.

3.1. NICHOS 3 e NICHOS 4 (40%) - CONJUNTOS 1-4

C.1: Conjunto com cena que reúne teto e parede, com duas figuras animais ao centro, uma delas e postura fetal e a outra alongada. Duas figuras estão, uma à esquerda embaixo e a outra à esquerda acima. O conjunto é pouco visível no suporte e visibilizável via D-Strech.

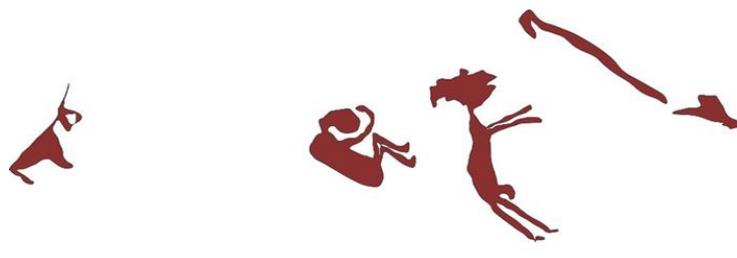


Figura 50: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.2: Conjunto no teto e parede com figuras de difícil discernimento, uma delas é um semicírculo. No decalque original, na borda do teto, há duas figuras, uma delas pode ser considerada um anfíbio e a outra uma cruz de volume inchado. No registro fotográfico, no entanto, a figura do anfíbio ficou achatada.



Figura 51: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.3: Figuras na parede do suporte, de difícil reconhecimento na comparação com o registro realizado no decalque.



Figura 52: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.4: Conjunto ou composição de uma cena está invisibilizado no suporte como podemos notar nos registros fotográficos abaixo. Encontra-se ao final de um dos nichos e mostra um movimento das seguintes figuras: três corpos de volumes diferentes, do maior para o

intermediário e o menor, lembram um homem, uma mulher e uma criança que parece voar sob o colo da figura do meio. Esse movimento ou “vôo” está amparado pelas pernas esticadas do corpo mediano. Ao lado esquerdo, uma figura que lembra um pássaro está voltada para os corpos que estão de costas para ela. À direita, uma figura parece saltar em direção do corpo maior e alongado, com braços erguidos acima da cabeça. Aos pés do corpo maior, com os braços erguidos, alguns traços que saem de seus pés, lembram um esqueleto, não é possível que seja sua sombra. A circularidade da cena poderia sugerir um ciclo de vida.

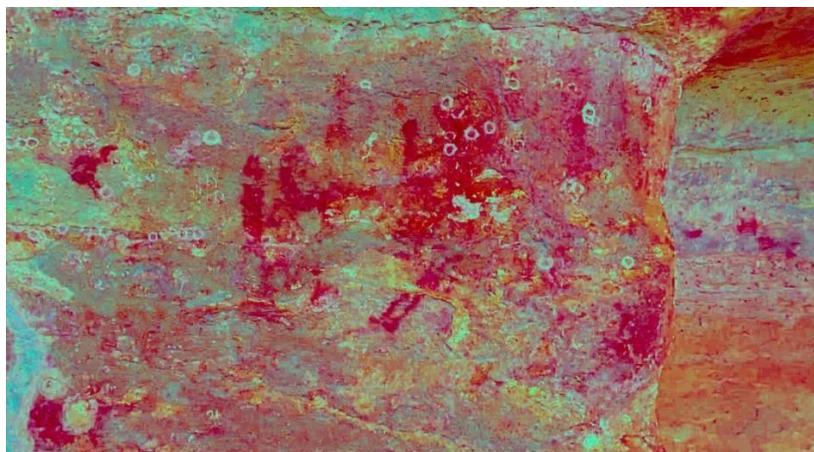




Figura 53: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

3. NICHOS 3 – CONJUNTOS 5-12

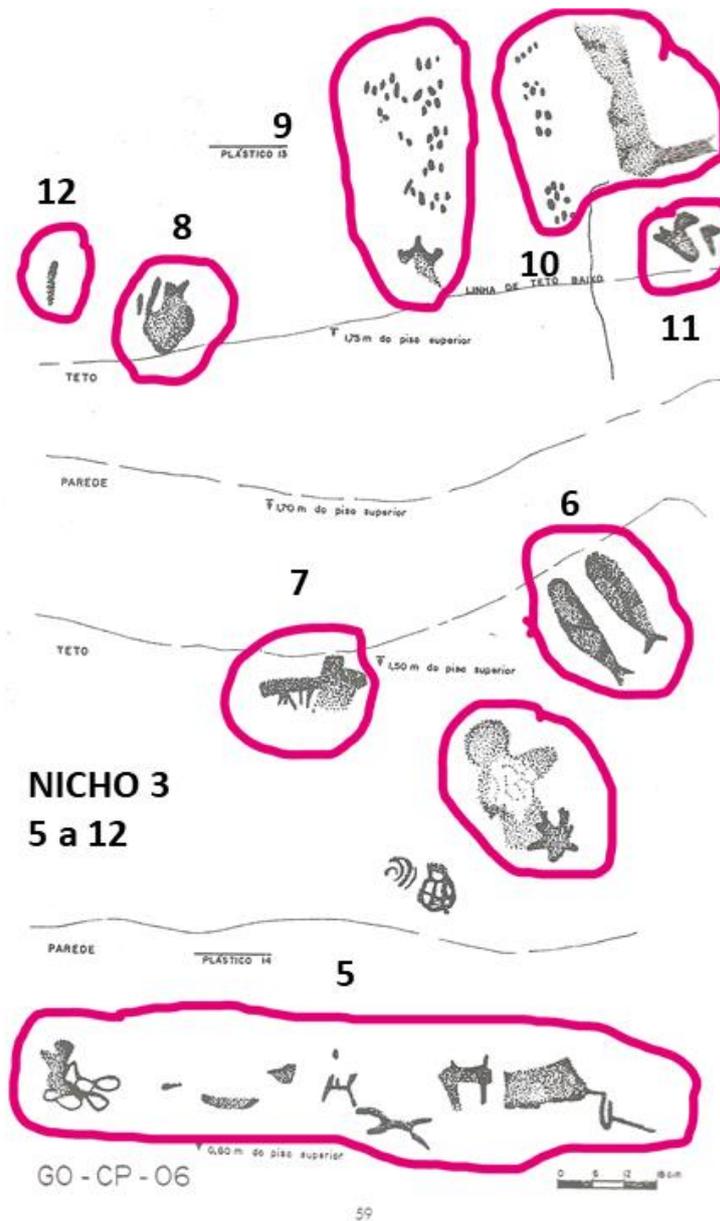


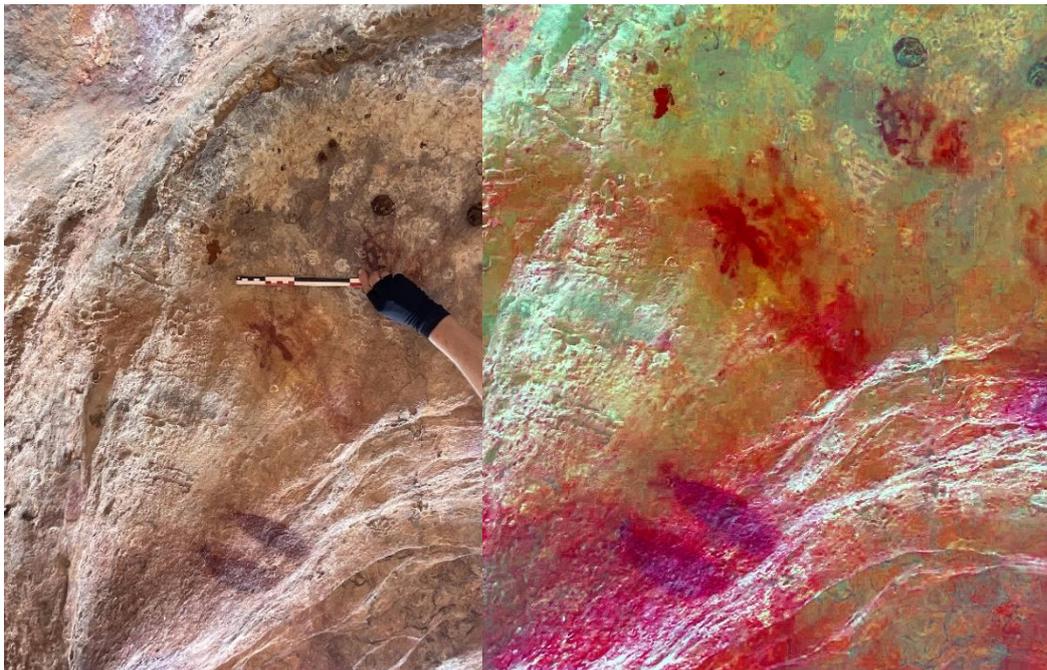
Figura 54: Desenhos com base nos decalques das figuras, plásticos 14 e 15. Fonte: Schmitz et al, 1986, p.59.

C.5: Conjunto com cena interna ao nicho percorrendo a parede em fila. As figuras são de difícil apreensão, no centro do conjunto parece haver um corpo estirado no chão com braços ao alto e abertos em “u” e pernas abertas em “v”. À direita e ao alto desse corpo, outro corpo com aspecto animal. À esquerda uma figura rodeada de círculos como se fosse uma rede. Está localizada na concavidade da parede entre as colunas, o tracejado é contínuo em tons vermelhos.



Figura 55: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 6: Conjunto com duas figuras de peixe na lateral esquerda e espécies de carimbos com formatos geométricos. Estão localizadas no teto a um metro e meio do piso superior.



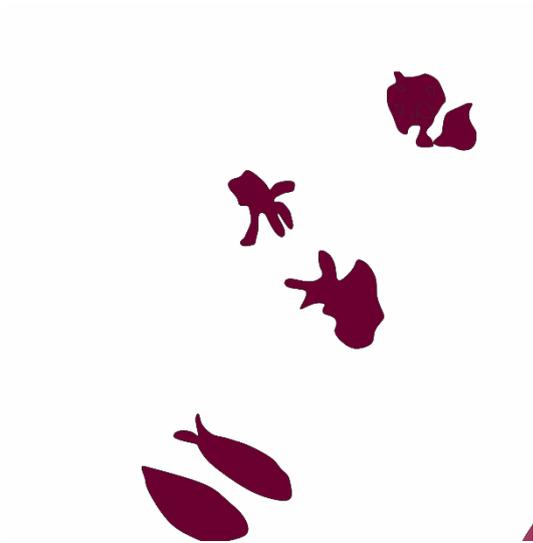


Figura 56: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.7: Figura no teto (1m50 do piso superior) com aspecto animal, chapada em vermelho escuro.



Figura 57: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 8: Figura no teto superior (1.75 do piso superior) com aspecto animal, chapada em vermelho escuro.

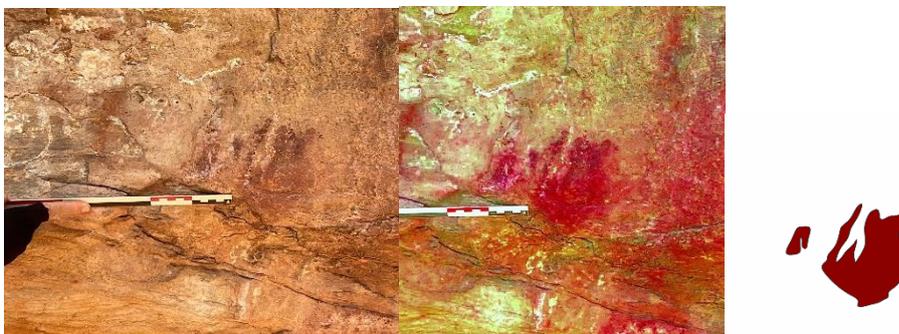


Figura 58: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 9: Conjunto na linha de teto baixo com movimento de elevação, paralelo e semelhante à figura à direita, como se fossem pintas ou bolhas em ascensão. Figuras chapadas em vermelho escuro.

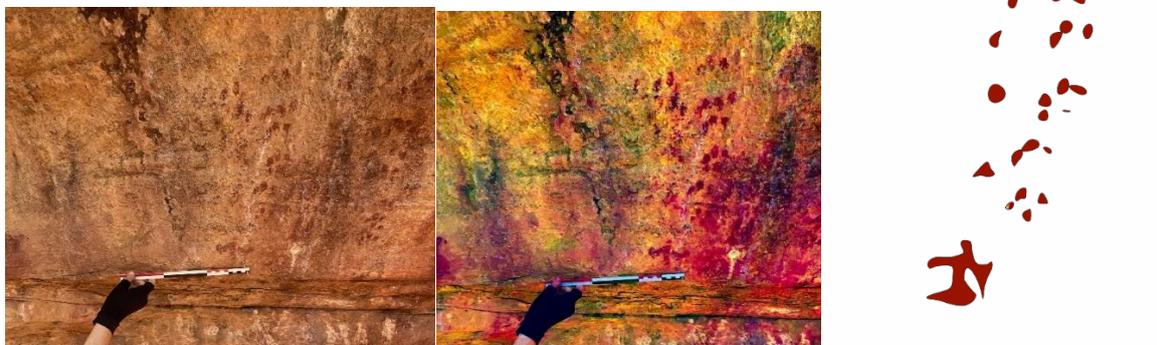


Figura 59: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.10: Figura com características zoomórficas, pouco visível mesmo via D-Strech. No decalque do projeto anterior, assemelhava-se à figura de grande proporção com orelhas e cauda volumosa e rente ao chão. Encontra-se na parte mais elevada do teto do abrigo.



Figura 60: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.11: Figuras no canto direito do teto baixo, com aspecto animal, semelhantes a patos.



Figura 61: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C.12: Figura de traço cheio e vertical, no teto em direção ao topo.

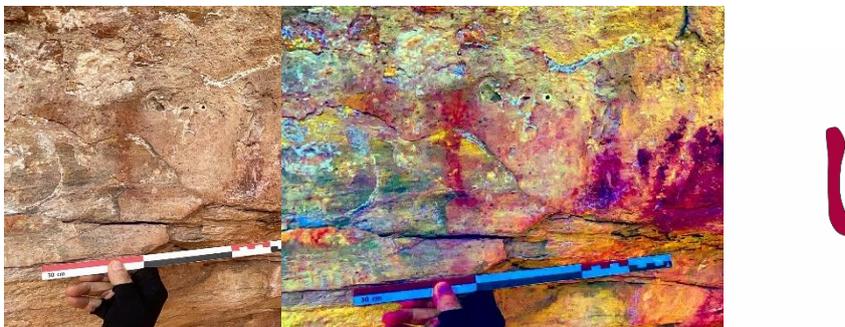


Figura 62: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

4. NICHOS 4 – CONJUNTOS 36-39

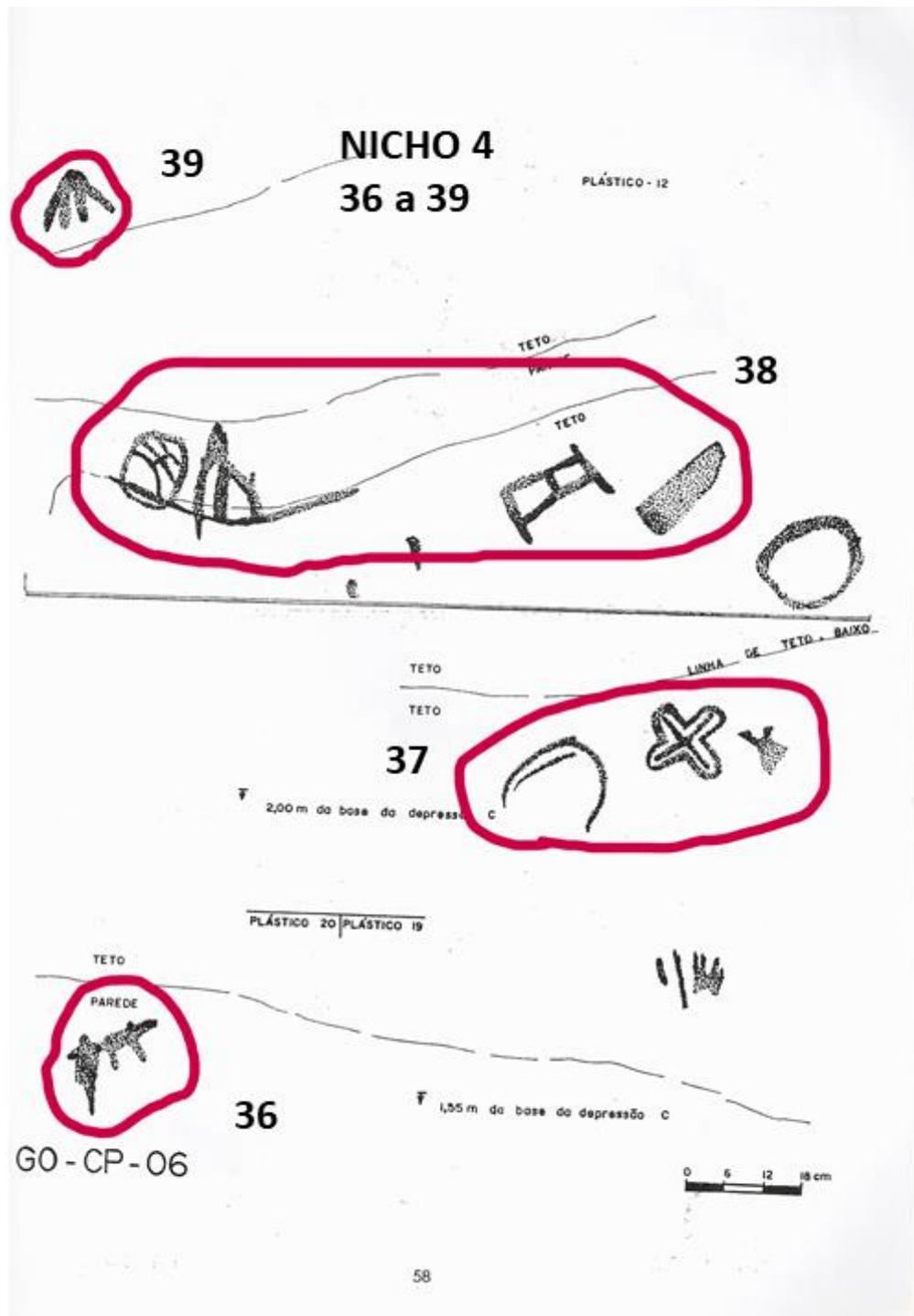


Figura 63: Desenhos com base nos decalques das figuras, plásticos 12, 19 e 20. Fonte: Schmitz et al, 1986, p.58.

C.36: Figura animal, plenamente visível a olho nu, localizada um pouco abaixo da linha divisória entre a parede e o teto, chapada em tom vermelho escuro. Localiza-se na parede.

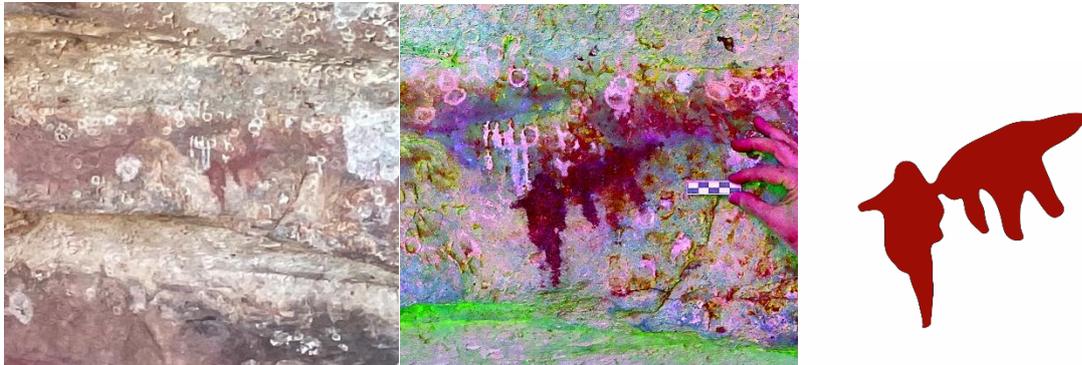


Figura 64: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 37: Duas figuras geométricas recorrentes: um semicírculo e a cruz com contorno. Localizadas no teto.



Figura 65: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 38: Conjunto parcial composto por figuras geométricas.

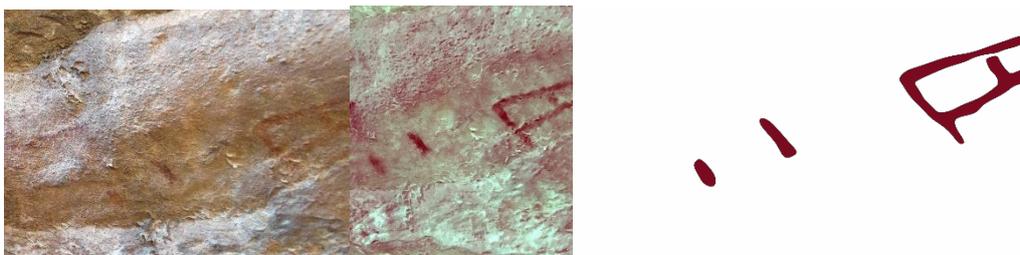


Figura 66: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

C. 39: Conjunto com um círculo vazado com traçado interno e figura tripódica ao lado. Encontra-se na parede entre o recorte do teto baixo e do superior. Tons vermelho escuro.

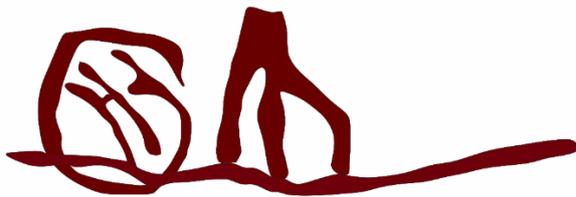
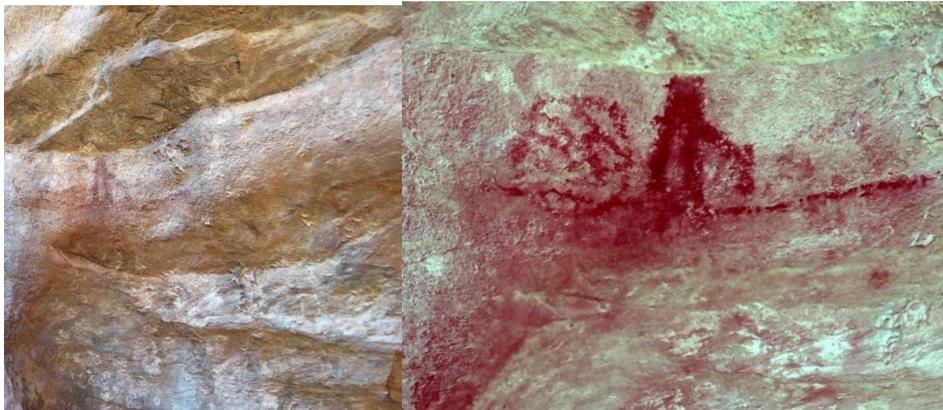


Figura 67: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damiano.

C. 40: Essa figura pode ser vista como uma flecha apontando para o alto ou uma figura tripódica. Está na parte mais elevada do teto.



Figura 68: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damiano.

C.41: Essa figura não foi não detectada no projeto anterior, assemelha-se a uma flecha em posição horizontal ou a uma figura animal dada a elevação arredondada na extremidade direita que lembra uma cabeça e um bico de pássaro na base.



Figura 69: Fonte: Fotografia digital (Ipad), com escala. Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damiano.

V. DISCUSSÃO, COMPARAÇÕES E COMENTÁRIOS

1. ASPECTOS GERAIS

Nosso objetivo não foi o de estabelecer relações, comparações, similitudes com outros sítios arqueológicos do conjunto de abrigos com pinturas na região de Palestina de Goiás, mas de nos concentrarmos no GO-CP-06. A comparação foi estabelecida com os decalques da equipe que mapeou, analisou e descreveu este sítio em particular, no contexto dos muitos outros sítios. A distância de 37 anos da publicação dos desenhos feitos do material plástico dos decalques, já visto que não pudemos contar com os próprios plásticos, pode ter causado algum prejuízo no entendimento das figuras, como podemos notar no Conjunto 4, que provavelmente, na impressão, cortou um dos braços da figura maior, desfazendo o arabesco da figura. Isto foi recuperado, como comentaremos em detalhes a seguir, pelo *D-Strech* que nos revelou a cena inteira já invisibilizada na rocha. Outras figuras foram igualmente visibilizadas ao passarem pelo *D-Strech*, outras não. Essa comparação pode estabelecer uma medida temporal interessante, pois se a datação relativa de mais de mil anos for uma medida de partida, é possível perceber a interferência ambiental que o abrigo passou a sofrer, após 37 anos. Este abrigo, como vários dele, está circundado por fazendas com plantações e gado. O dano ambiental teria que ser medido, mas isso depende de vários projetos e equipes interdisciplinares.

Um sítio de difícil acesso como descrevemos inicialmente, mas que se tornou interessante pela própria localização e distribuição das figuras. Trata-se de um sítio com muitos recursos que não pudemos explorar totalmente, pois seria necessária a interlocução interdisciplinar para a percepção de determinado aspecto.

Características comuns observadas nos conjuntos podem ser indicadas, como figuras cujo movimento poderia apontar para o teto, bem como para a base, espécies de figuras caracterizadas pelo movimento e que poderiam ser interpretadas como mediadoras, particularmente as que se assemelham a cobrinhas. Há flechas também que apontam para o alto, não em duas direções, obviamente. Os peixes mais evidentes estão em direção ao teto. Em alguns conjuntos notamos figuras que se assemelham a aves e que estão em relação com humanos, particularmente nos conjuntos 1 e 2. Há elementos soltos e comuns a outros abrigos, como cruces vazadas que podem lembrar uma repercussão sonora, principalmente quando estão localizadas nas bordas, teto, próximo ao piso ou de uma figura maior e melhor composta. As concavidades do abrigo guardam cenas enfileiradas dispostas à altura dos olhos. O conjunto 4 está na passagem de uma concavidade para a outra, no lado esquerdo da parte estreita da taça.



Figura 70: Foto digital. Fonte: Carla M Damião.

Sobre os aspectos gerais das figuras, das figuras, podemos confirmar que as pinturas em vermelho escuros são a maioria, há alguns tons alaranjados e poucos pretos. Uma particularidade são os carimbos, visíveis como circunferências ou semicírculos. Em geral, as figuras tendem a se direcionar para o alto, mas há figuras com aspecto tripóide que parecem apoiar-se na rocha e indicar a direção da base. O movimento é a ênfase maior, seja no séquito de macacos, aves, os humanos de meio troco carregando clavas ou porretes, nos movimentos para o alto e das figuras dobradas, com braços estendidos, e na circularidade que pode ser vista no Conjunto 4. “Sapos” e “morcegos” são reconhecidos em grupos ou duplas.

2. COMENTÁRIOS ESPECÍFICOS

A figura localizada no Nicho 1, plástico 03, conjunto 17, localiza-se a SE do abrigo, na parede, sendo um dos conjuntos mais repletos de figuras. A cor da figura de braços erguidos, pernas arqueadas, tronco e membro sexual alongados, é avermelhada e os contornos são nítidos. Além dos círculos ao alto e um abaixo do pé direito da figura, há um arranjo de uma figura composta saindo da altura do umbigo, sendo a primeira em forma de cruz com uma extensão no lado esquerdo, desdobrando-se em uma espécie de tridente retangular.

Decalque (Plástico 03): A figura desenhada no decalque do plástico é longilínea e os círculos, sem definição contínua, são três ao lado do braço direito, com um traço semicircular na base,

parando antes de alcançar a cintura. O círculo abaixo do pé direito está desenhado em proporção maior e com contornos nítidos. Não há ligação entre os círculos ao lado esquerdo e o arranjo que parece sair de dentro do umbigo da figura.



Figura 71: Fonte: Schmitz et al, 1986, p.55.

A retidão da figura vem de uma tomada frontal, pois estando posicionada logo após uma pequena curva na rocha e no limite da parede com um teto, nas fotos, a figura aparece com proporções variadas de acordo com o ângulo em que a foto foi tirada.



Figura 72: Fonte: Fotografia digital (Ipad). Fonte: Sibeli Viana e Leonardo M. Soares. Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

A distorção da figura revela algo diferente do desenho do decalque. Os círculos formam um “olho” e o semicírculo, um “sorriso” que se estende, fazendo parecer que o aparato à frente do corpo não sai do umbigo, mas parece ser uma continuidade do “sorriso”. Considerando a diferença de dimensão das figuras, podemos supor que haja sobreposição de imagens, sendo o corpo da figura mais evidente e a figura de trás, mais imprecisa.

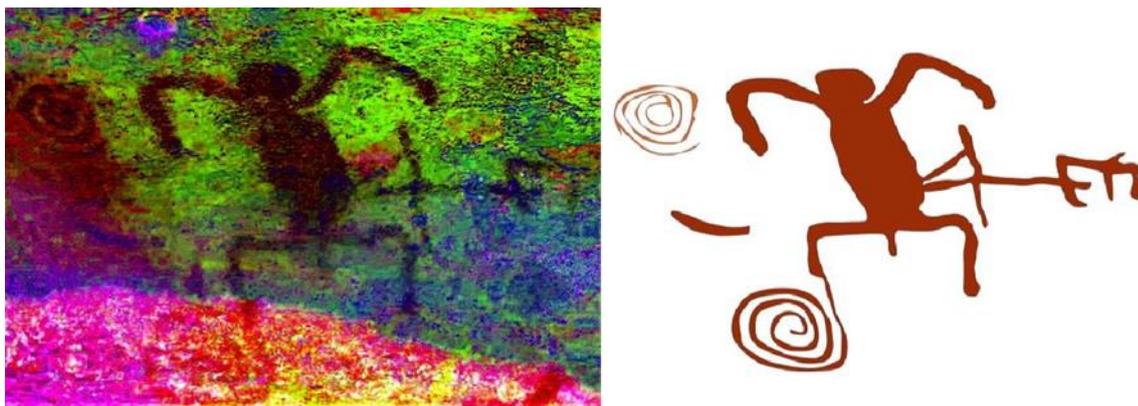


Figura 73: Fonte: Fotografia digital. Fonte: Carla M Damião Aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.

Nesta foto frontal, a figura de fundo parece ainda mais evidente, é possível ver um traço ao lado da perna direita que lembra outra perna. As duas figuras podem ser tanto humanas quanto animais.

Este exemplo denota a importância da perspectiva variada da fotografia, o uso do *D-Strech* na revelação de palimpsestos, sobreposições de figuras que, por sua vez, supõe épocas diferentes de produção das figuras.

Nicho 3: C.4

Esse conjunto ou composição de uma cena está invisibilizado no suporte como podemos notar nos registros fotográficos abaixo. Encontra-se ao final de um dos nichos e mostra um movimento das seguintes figuras: três corpos de volumes diferentes, do maior para o intermediário e o menor, lembram um homem, uma mulher e uma criança que parece voar sob o colo da figura do meio. Esse movimento ou “voo” está amparado pelas pernas esticadas do corpo mediano. Ao lado esquerdo, uma figura que lembra um pássaro está voltada para os corpos que estão de costas para ela. À direita, uma figura parece saltar em direção do corpo maior e alongado, com braços erguidos acima da cabeça. Esta figura se assemelha a outras do tipo nos sítios GO-CP-27 e GO-CP-29, como se pode ver abaixo da cena vetorizada.



Figura 74: Fotografia digital, aplicação de D-Strech e vetorização. Fonte: Carla M. Damião.



Figura 75: Fonte: Grazieli Procópio, 2023.

Figura 67, Cena composta com elemento à esquerda, casal e criança e corpo que se lança em direção ao corpo maior de braços elevados, aos pés dessa última figura, a sombra de um corpo que pode sugerir um corpo morto, pelos traços que lembram os membros, pernas, tronco e braços.

Dois conjuntos que mostram cena semelhante com duas figuras, homem e mulher pela dimensão do corpo e criança entre os braços dos dois. No conjunto ao lado o arqueamento e elevação dos braços mostram a semelhança com a figura à direita, para a qual salta a figura menor.



Figura 76: Grazieli Procópio, 2023, p. 104

CONCLUSÃO

É evidente que uma tradução, por melhor que seja, nada significa para o original. No entanto, por sua traduzibilidade, a tradução mantém um vínculo estreito com o original. Esse vínculo é tanto mais íntimo quanto nada mais significa para o próprio original. Pode-se chamá-lo natural e, mais propriamente, vínculo de vida. Assim como as manifestações da vida estão no mais íntimo vínculo com o que vive, sem que nada signifique para ele, assim também a tradução procede do original. Por certo menos de sua vida do que de sua sobrevivência (*Überleben*). Pois a tradução sucede ao original e, no que concerne às obras importantes, que nunca encontram no tempo de seu nascimento o tradutor predestinado, assinala a sua pervivência (*Fortleben*). As ideias de vida e de pervivência das obras de arte não de ser compreendidas de maneira bastante objetiva e não metafórica. Mesmo nos tempos do pensamento mais preconceituoso não se tem o direito de atribuir vida apenas à corporalidade orgânica. Mas não se trata, como Fechner o tentou, de estender o domínio da vida sob o cetro débil da alma, tampouco de querer definir a vida a partir de momentos da animalidade, momentos como a sensação ainda menos suscetíveis de fornecer parâmetros capazes de caracterizá-la senão de modo ocasional. Faz-se plena justiça a esse conceito de vida quando se lhe reconhece onde há história[...] Faz-se plena justiça a esse conceito de vida quando se lhe reconhece onde há história e não apenas seu cenário (*Schauplatz*). Pois é a partir da história, não da natureza, muito menos de uma natureza tão instável quanto a sensação e a alma, que é preciso circunscrever o domínio da vida. (BENJAMIN, 2008, p.53, grifos nossos)

De todos os conceitos possíveis de serem apropriados para nossa reflexão que advém desse filósofo-antropólogo, Walter Benjamin, que gostava de utilizar imagens arqueológicas para apresentar suas ideias ¹⁴, a de *Fortleben*, em alemão, traduzido por “pervivência” por Haroldo de Campos parece ser útil. Como base da discussão, estão os conceitos de vida e de traduzibilidade. O primeiro conceito varia muito de significado no jovem Benjamin que o abandona no momento em que o materialismo o faz tomar distância do vocabulário das chamadas “filosofias da vida” (WEIDNER, “Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin”, 2011). Da citação acima é importante compreender que, como está bem claro lá: “não se trata [...] de estender o domínio da vida sob o cetro débil da alma, tampouco de querer definir a vida a partir de momentos da animalidade[...]. Faz-se plena justiça a esse conceito de vida quando se lhe reconhece onde há história”. A aproximação com a história é tão evidente que alguns intérpretes entendem como uma identidade de termos. Da vida é retirada a característica espiritual (“o cetro débil da alma”) e a natureza (“animalidade e sensação”). A traduzibilidade é o conceito-chave do ensaio *A tarefa do tradutor* (*Die Aufgabe des Übersetzters*), do qual a citação faz parte. Há um autor, Samuel Weber, que em seu livro *Benjamin's -Abilities* (2007) sugere que toda filosofia do autor poderia ser resumida neste

¹⁴ Benjamin não só utilizava títulos como “Escavar e recordar” (*Ausgraben und erinnern*), referia-se às camadas da memória no ensaio “O narrador”/“O contador de histórias” (*Der Erzähler*), como escreveu e apresentou um programa de rádio sobre Pompeia e Herculano, trazendo teses bem concretas sobre a catástrofe.

sufixo: “barkeit”, em inglês “abilities”, habilidades. Conceitos centrais como *Mittelbarkeit* (communicabilidade), *Reproduzierbarkeit* (reprodutibilidade), *Erkennbarkeit* (recognoscibilidade) e *Lesbarkeit* (legibilidade) e traduzibilidade, são capacidades ou habilidades como “meio” (mediação) que independem do sujeito da ação. Ao invés de fornecer vida e agência ao objeto, ele prefere falar da possibilidade de ler esse objeto ou coisa em si (*das Dinge*), o que existe como possibilidade e como capacidade que independe da polaridade sujeito-objeto. Logo, a relacionalidade e a possibilidade de traduzir algo, distancia-se da subjetividade capaz de nomear a realidade. Cabe às funções aptas à legibilidade, “a tarefa de compreender toda vida natural a partir desta vida mais extensa: a da história” (BENJAMIN, 2007, p.53). A ênfase dada à história não significa que é dada ao historiador, mas a quem se habilita a contar a história. Mesmo assim, o que a ideia de *Fortleben* marca é que independente do “tradutor”, a “obra” continua a viver. Elas podem ou não encontrar um tradutor, mas continuam na condição de serem “traduzíveis”. A condição da *Fortleben* é diferente da “sobrevivência” (*Überleben*), palavra que Benjamin utiliza entre aspas em seu ensaio, porque a sobrevivência nos aproxima da vida orgânica apenas. No caso das pinturas rupestres, esta vida está não só em risco constante, como já sucumbiu a ele, aos pesticidas, às intempéries e bioturbações. O sentido histórico da pervivência afasta a “aura”, o mito e a organicidade. Reúne-se à demanda de certa arqueologia que no Brasil prefere empregar a categoria “História Antiga” e não “Pré-história” ao se referir ao período pré-colonial, de forma a recusar a presunção de que a “História” iniciaria com os portugueses. Trata-se de uma requisição também de certas lideranças dos povos indígenas que querem ser ouvidos menos como “seres restritos ao ambiente natural” e contar sua história que supõe símbolos e atos de violência.

Neste sentido, quando alguns conceitos servem à luta política por darem ouvidos e olhos aos que durante séculos foram submetidos à violência, podem ser adotados. A ideia de que a esperança é dada aos vencidos (Walter Benjamin, *As afinidades eletivas*) é também muito bem-vinda. Várias imagens trazidas pela filosofia de Benjamin fortalecem a tendência do pensamento decolonial militante, expresso em imagens, sons, danças dos povos que supomos mais próximos desses registros históricos que são as pinturas rupestres.

A traduzibilidade de uma figuração, neste sentido, revela uma história muito anterior à chegada de Bandeirantes e portugueses no Planalto Central, em busca do ouro, escravizando e matando os moradores da região, sobre as quais não temos notícia, mas das quais restaram sinais inscritos nas rochas dos abrigos onde “pervivem”.

Tradução como possibilidade de existir como tal, sob a condição da traduzibilidade, ou mesmo um método de diálogo que tem a certeza da equivocidade da língua e dos termos,

possível de ser aproximada ao método de equivocação controlada do perspectivismo ameríndio proposto por Viveiros de Castro. Traduzibilidade também como uma forma para criar uma relação de escuta, respeito e confiança (pacto etnográfico/pacto etnoarqueológico) e de exposição/apresentação/revelação daquilo que permanece vivendo, independente de existir uma tradução efetiva. São testemunhos históricos de uma existência, dentro do que no vocabulário da arqueologia convencionou-se chamar de “testemunho” em sentido geológico e técnico, sejam as formações rochosas ou a reserva de um pedaço da quadrícula em processo de escavação.

Considerar a etnografia de Descola auxiliou a perceber que a hipótese levantada pela equipe anterior (SCHMITZ et al, 1986, p 52), de que o local se prestaria “local de cerimônias”, poderia ser evitada. Ao inserir um estudo comparativo entre continuidades e descontinuidades entre humanos e não-humanos, entre magia e política, economia e religião, Descola pretende mostrar formas de “mundiação” (*mondiation*), sob o entendimento de um processo variado. Sem descartar a ideia de cultura, esta não seria uma variação da natureza humana unificada em um princípio, mas a “coincidência de alguns desses mundos com experiências compartilhadas” (DESCOLA, 2023, p.560). Continuidades e descontinuidades entre experiências que não poderiam ser vistas de maneira isolada. Arte, criatividade, imagem, estilo, também não poderiam ser elementos isolados de aspectos mágicos, políticos, humanos e não-humanos.

A obra *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*, os coletivos indígenas que lidam com a imagem, seja por meio de pinturas, cerâmicas ou audiovisuais, contrariam uma tradição crítica e filosófica da imagem, seja pelo uso xamânico que se pretende fazer, seja pela transmissão de memória e conhecimento produzida por quem detém a visão própria ou autêntica de seu mundo e de sua cultura. Essa produção recente e exposição de saberes pode contribuir para a compreensão dos registros rupestres que, em termos pretéritos, não se encontram tão distanciados do presente, como é o caso do abrigo GO-CP-06, considerando a datação e hipótese que guiou a primeira investigação do abrigo, em particular, e da região onde se encontra. A relação entre os registros rupestres e as etnias, em particular os Caiapó do Sul, pode ser uma conexão de difícil afirmação sobre “autoria” desses. É possível, no entanto, supor que esses povos indígenas da região frequentaram os abrigos, estiveram em contato com as figurações em Palestina de Goiás e podem ter feito uma “interpretação” própria dessas.

Esperamos, por fim, contribuir para a formalização e análise das imagens rupestres presentes no sítio arqueológico GO-CP.06 em Palestina de Goiás-Go, levando em consideração alterações possíveis do abrigo em vista de práticas realizadas que resultaram nas figurações e pinturas. Espera-se também que a discussão sobre as categorias estéticas possa vir a somar

elementos para a ampliação de perspectivas e o respeito aos saberes dos povos originários que certamente contribuem para o desenvolvimento das pesquisas na área da Arqueologia.

BIBLIOGRAFIA

ARGÜELLO GARCÍA, Pedro M./ BUITRAGO, Juan Carlos R. Arte rupestre y ritual. “Un estudio arqueológico de los petroglifos de El Colegio (Cundinamarca)”, *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 49 (1), enero-junio 2013, pp. 241-277.

ASNIS, Gabriel Zissi Peres/MANO, Marcel. “Continuidades e discontinuidades: a arqueologia Aratu-Sapucai e a história indígena Cayapó”, *R. Museu Arq. Etn.*, 34: 154-173, 2020.

ATAÍDES, Jézus Marcos de. *Sob o Signo da Violência: Colonizadores e Kayapó do Sul no Brasil Central*. Ed. 1. Goiânia. Editora UCG, 1998. p. 187.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução, apresentação e notas de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Rio de Janeiro, Editora Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susanna Kampf-Lages. São Paulo, Ed. 34, 2011.

CALAZANS, Marília Oliveira. “Arqueologia, cranometria e inteligência: notas a partir das escavações no Brasil dos oitocentos”, *Khronos*, (2), 34-49, 2017. <https://doi.org/10.11606/khronos.v0i2.126101>

DESCOLA, Phillippe. *As formas do visível: uma antropologia da figuração*. Tradução de Mônica Kalil. São Paulo, Editora 34, 2023.

EHRENREICH, Paul. *Anthropologische Studien über die Urbewohner Brasiliens vornehmlich der Staaten Matto Grosso, Goyaz und Amazonas (Purusgebiet)*. Nach eigenen Aufnahmen und Beobachtungen in den Jahren 1887 bis 1889 von dr. Paul Ehrenreich, Berlin. Mit zahlreiche Abbildunge und Tafeln. Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1897. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (usp.br), <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum>

GIRALDIN, Odair. “Renascendo das cinzas. Um histórico da presença dos Cayapó-Panara em goiás e no triângulo mineiro, *Sociedade e Cultura*, v. 3, n. 1 e 2, jan/dez. 2000, p. 161-184.

GIRALDIN, Odair. *Cayapó e Panará: luta e sobrevivência de um povo*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1997.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. “O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana”. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 7, n. 1, p. 133-159, jan.-abr. 2012.

HORTA, Andrei Isnardis. *Entre as pedras: as ocupações pré-históricas recentes e os grafismos rupestres da região de Diamantina, Minas Gerais* [doi:10.11606/T.71.2009.tde-24072009-111435]. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2009. Tese de Doutorado em Arqueologia. [acesso 2023-06-18].

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEA, Vanessa R. *Riquezas Intangíveis de Pessoas Partíveis: Os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo, Edusp e Fapesp, 2012.

MAGALHÃES, Larissa de Oliveira. *Tintas Emaranhadas. Relações, estilo e cronologia nos grafismos rupestres da Lapa do Boi* (Diamantina-MG), UFMG, BH, 2021.

MCDONALD, Jo/VETH, Peter (Editors). *A Companion to Rock Art*. Chichester/UK, Wiley-Blackwell, 2012.

MEAD, David Louis. *Caiapó do Sul. An Ethnohistory 1610-1920*. A Dissertation presented to the Graduate School of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, University of Florida, 2010.

NEVES, Eduardo Góes (2015). “Existe algo que se possa chamar de ‘arqueologia brasileira?’” *Estudos Avançados*, 29(83), 7-17, 2015. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/105054>

PEREIRA, Lemissuir Gomes. “Metáforas imagéticas do sítio GO-CP.16 (Palestina de Goiás-Go) e as narrativas que constroem narrativas”, Monografia apresentada ao Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, bacharelado em Arqueologia, PUC GOIÁS, Goiânia-GO, 2017.

PEREIRA, T. “Panorama da arte rupestre brasileira: O debate interdisciplinar”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, São Paulo, v. 16, n. 1, p.21-38, jan. 2011.

PESSIS, A.M. “Métodos de interpretação da arte rupestre pré-histórica: análise preliminar da ação”. *Revista de Arqueologia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1984. V.2, n. 1, p. 38-46.

PROCÓPIO, Grazieli Pacelli. *Os grafismos rupestres da região Torres do Rio Bonito em Palestina de Goiás, Brasil*; Dissertação (Mestrado profissional em História) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás, 2023.

PROCÓPIO, Grazieli Pacelli/VIANA, Sibeli A. “Visibilidade e intencionalidade das pinturas rupestres no sítio GO-CP-33, em Palestina de Goiás, Brasil”, *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 16, n. 3, e20200050, 2021 <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2020-0050>

RAMOS, Alcida Rita. “Viveiros de Castro e os limites de sua antropologia”, *Outras Palavras*, publicado 06/12/2023 às 19:44 - Atualizado 07/12/2023 às 15:10. Acessível em: <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/viveiros-de-castro-e-os-limites-de-sua-antropologia/?fbclid=IwAR1JuO6WU7AkQ9iOTM6KHjUcXPO77SIZ94qeAjh1zWVu4AictcyjVYBGJvQ>

RIBEIRO, Loredana, Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos rupestres. Um estudo regional das gravuras e pinturas do alto-médio rio São Francisco. Tese de doutorado em Arqueologia, maio, 2006, USP

SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A. S.; RIBEIRO, M. B.; VERARDI, I. Arte rupestre no Brasil central: Pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia. São Leopoldo, Unisinos, 1984.

SCHMITZ, P. I.; RIBEIRO, M. B.; BARBOSA, A. S.; BARBOSA, M. O.; MIRANDA, A. F. Arqueologia nos cerrados do Brasil central: Caiapônia. São Leopoldo: Unisinos, 1986. (Edições avulsas n.º. 8).

STEWART, Julian H. (Editor). Handbook of South American Indian. Volume I – The Marginal Tribes. New York, Cooper Square Publishers, 1962.

TUKANO, Daiara. Amazônia Real – entrevista, 2023. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/especiais/daiara-tukano/>

VIANA, S. A.; RAMOS, M. P. M.; RUBIN, J. C. R.; BARBERI, M.; BOEDA, E. “O Complexo arqueológico de Palestina de Goiás, Brasil: uma avaliação dos conjuntos líticos 150 mais antigos em contextualização macrorregional”. Cadernos do CEOM. Estudos arqueológicos regionais. Chapecó: Ed. Unochapecó, v.45, n.29, p. 188-211, dez. 2016.

VIANA, S. A. Projeto de Pesquisa “Pré-História de Palestina de Goiás”. Goiânia, IGPA/PUC Goiás, 2015.

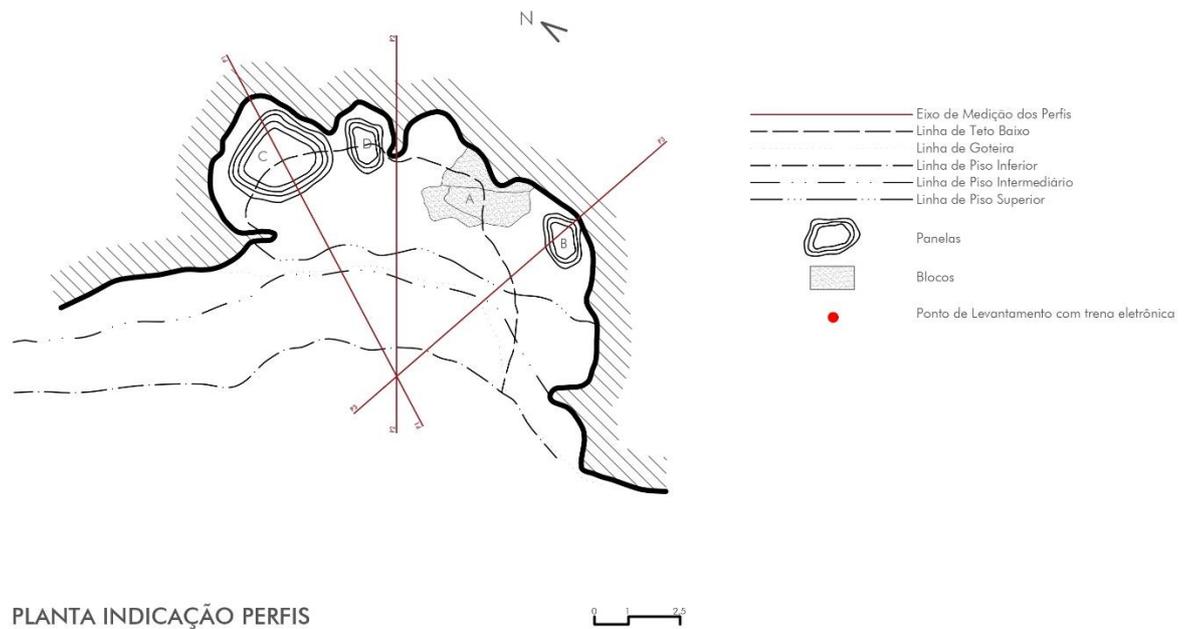
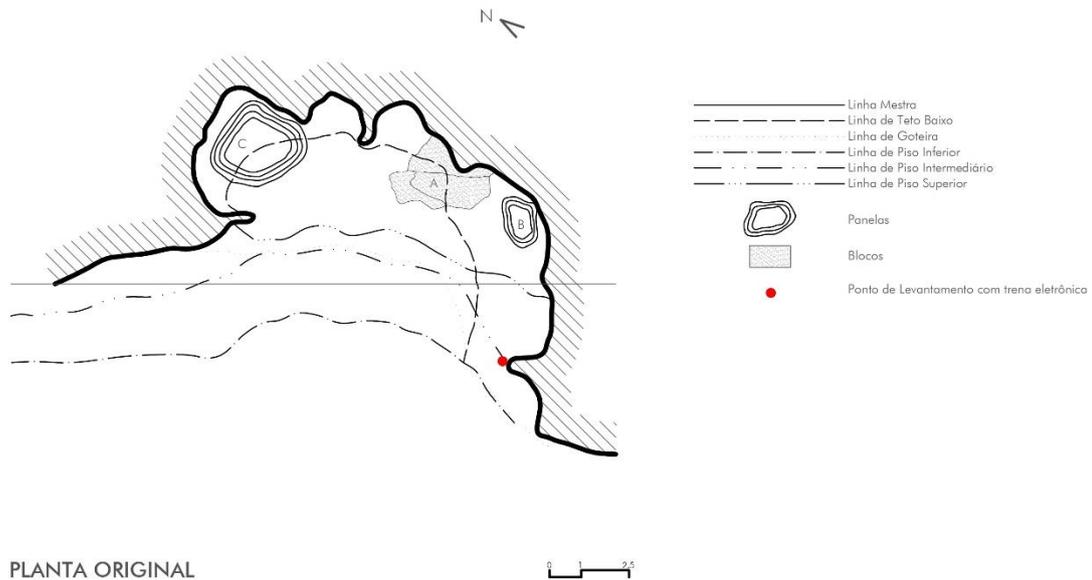
VIANA, Verônica; BUCO, Cristiane; SANTOS, Thalison dos; SOUSA, Luci Danielli. Arte rupestre. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete). ISBN 978-85-7334-299-4

VIANA, S. A. Patrimônio Arqueológico da Região Sudoeste de Goiás. Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Projeto de Pesquisa. 2013. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”. *Tipiti*, San Antonio, v. 2, p. 3-22, 2004.

VIANA ET AL. (no prelo): *As sutilezas do registro arqueológico de Palestina de Goiás*. In: Diego T. Mendes (Org). In: Arqueologia no Centro Oeste do Brasil: cultura, ciência e colaboração. Goiânia: Cegraf UFG (Selo Epistemologias).

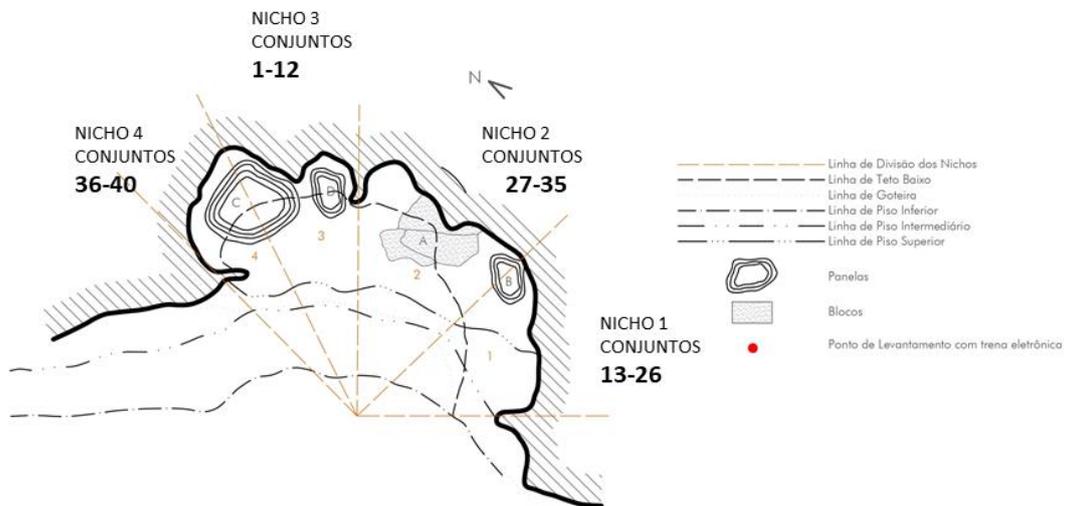
ANEXOS: PRANCHAS

1. PLANTAS E PERFIS
2. NICHOS E CONJUNTOS





PLANTA DIVISÃO DOS NICHOS



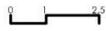
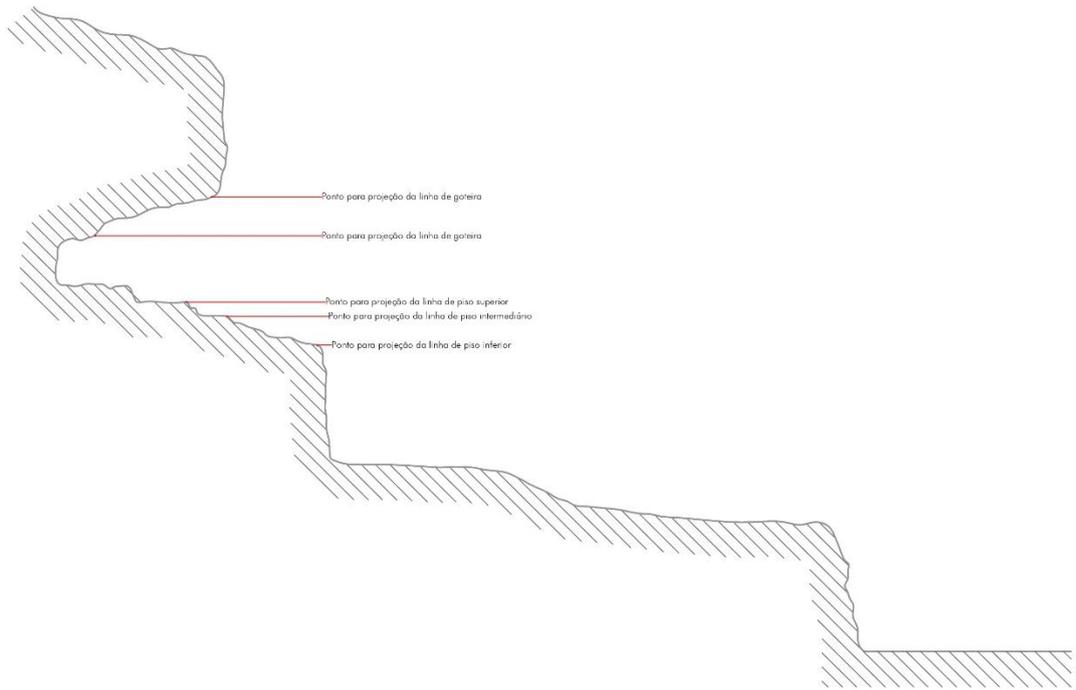
PLANTA DIVISÃO DOS NICHOS



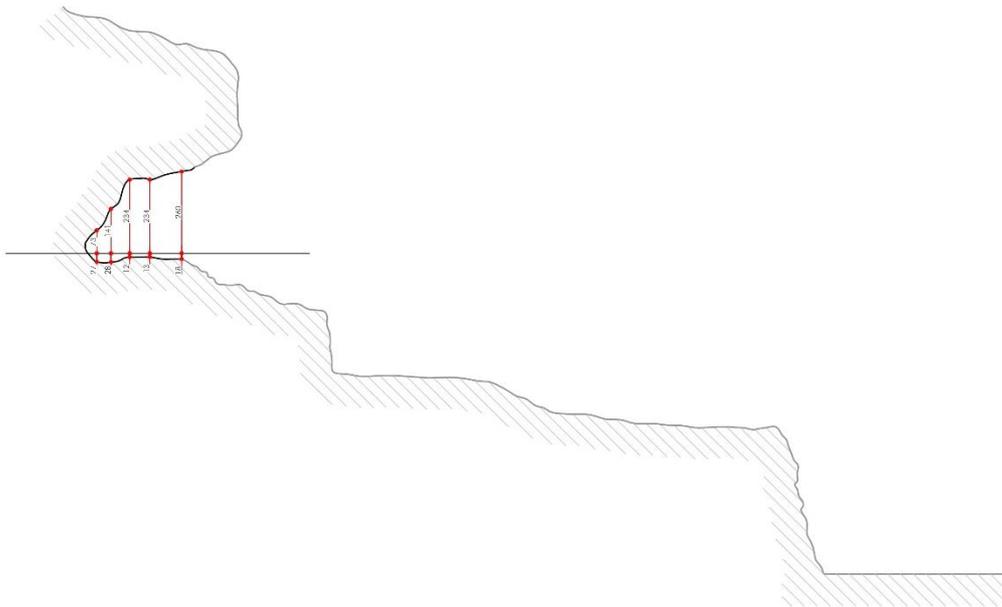
CONJUNTOS 01-40

W/SW

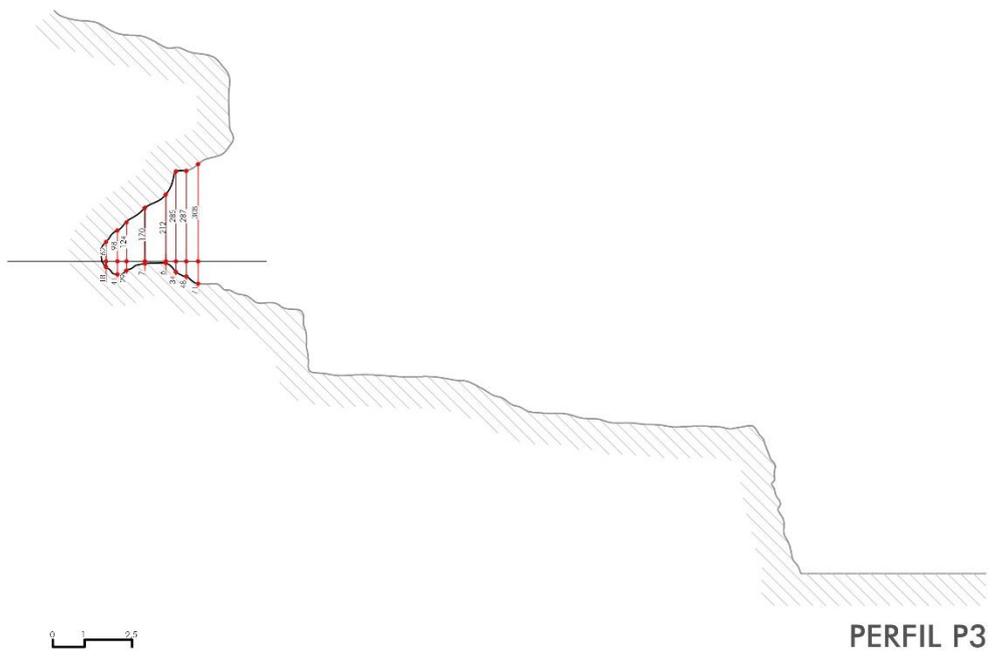
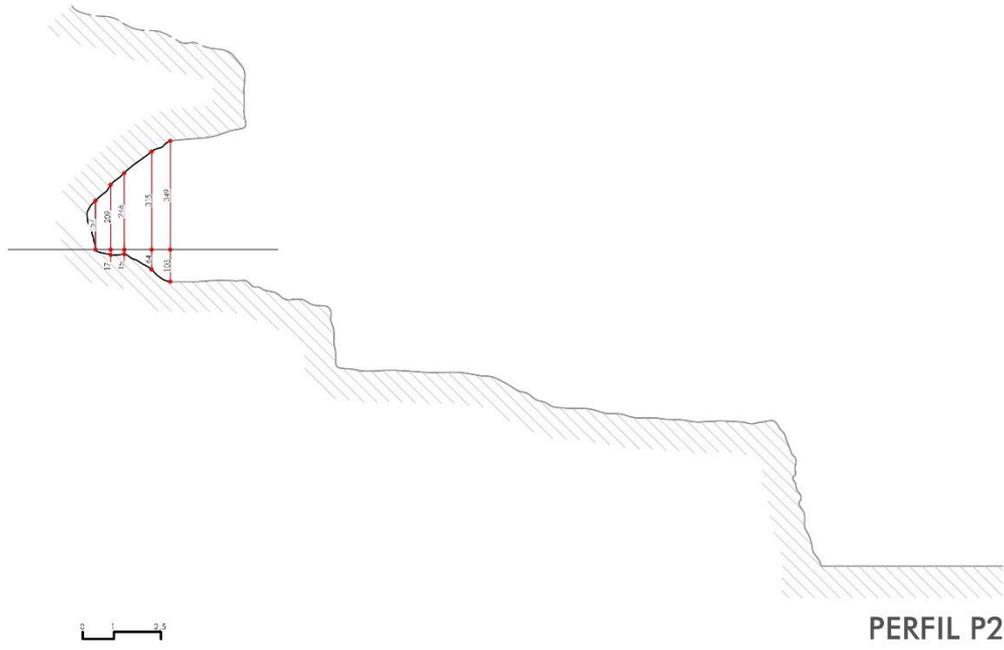
E/NE

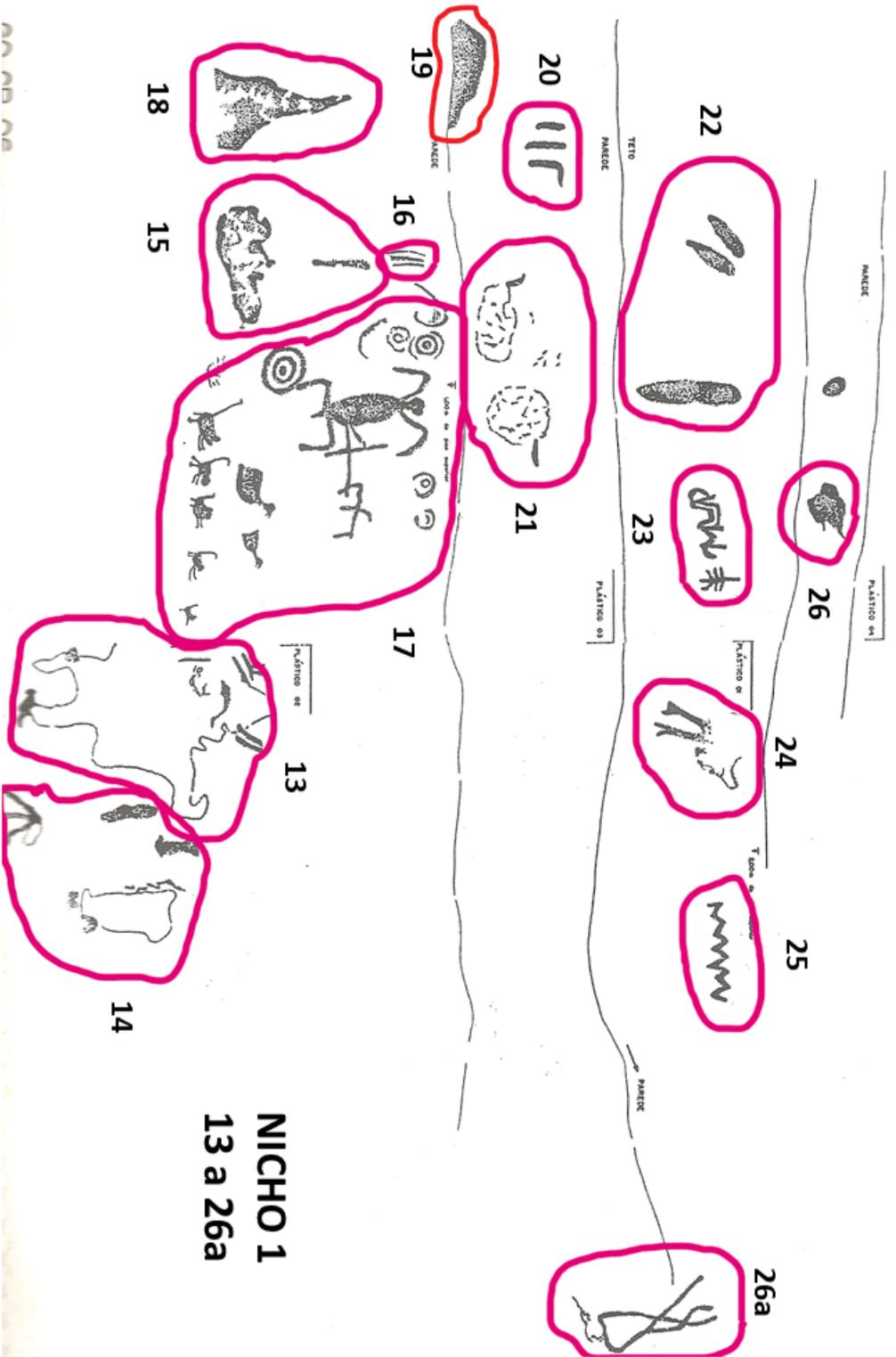


PERFIL ORIGINAL

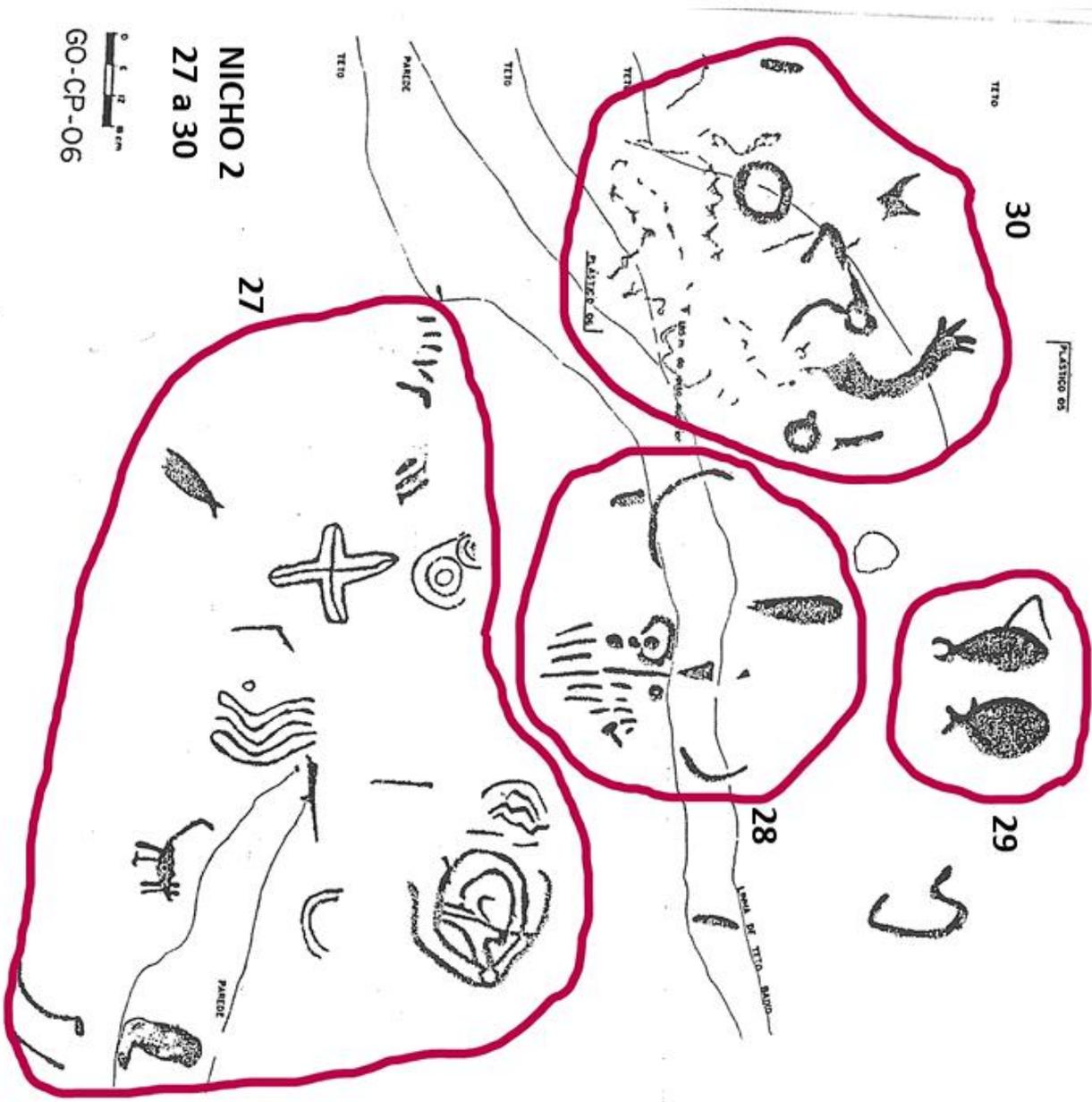


PERFIL P1



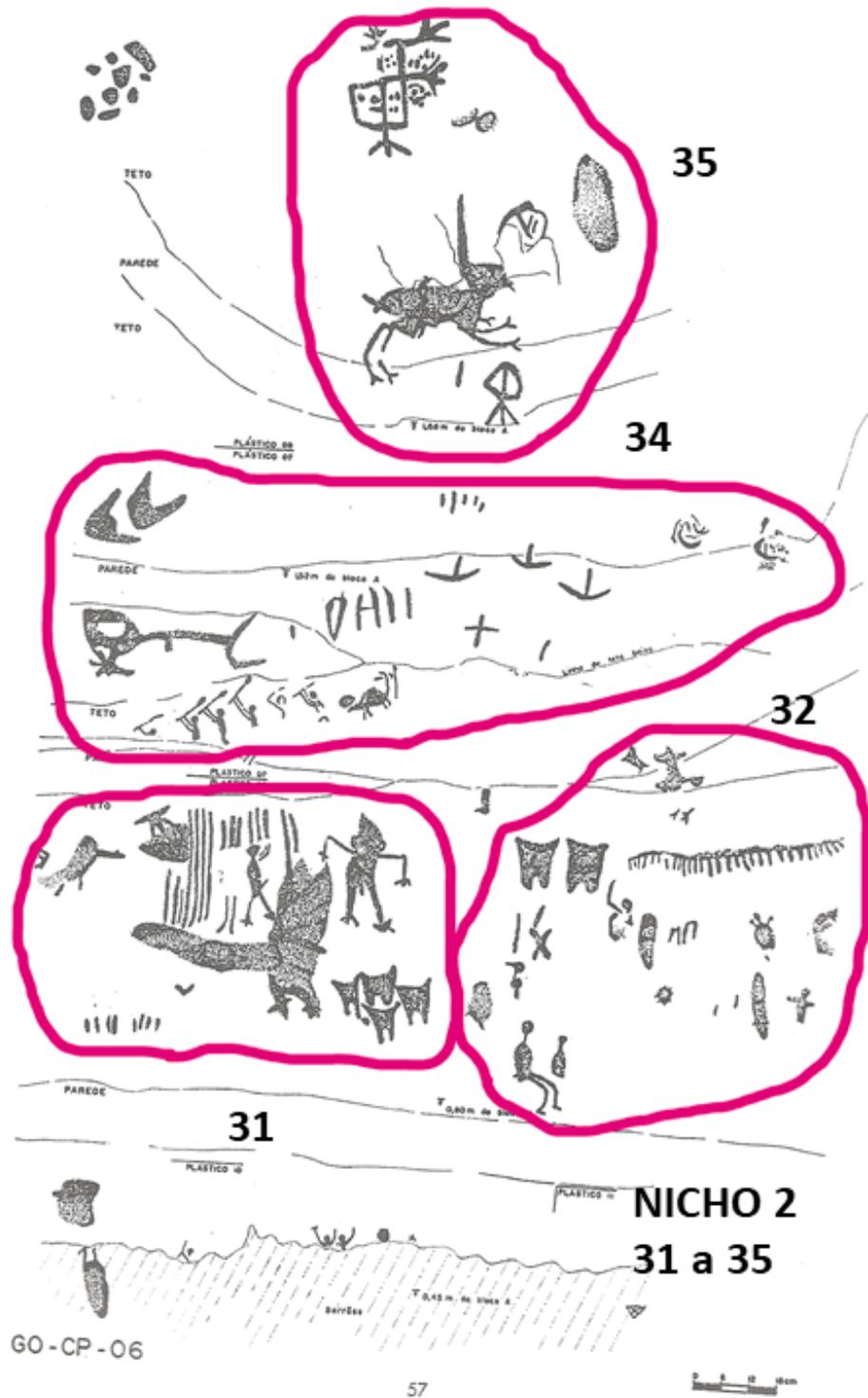


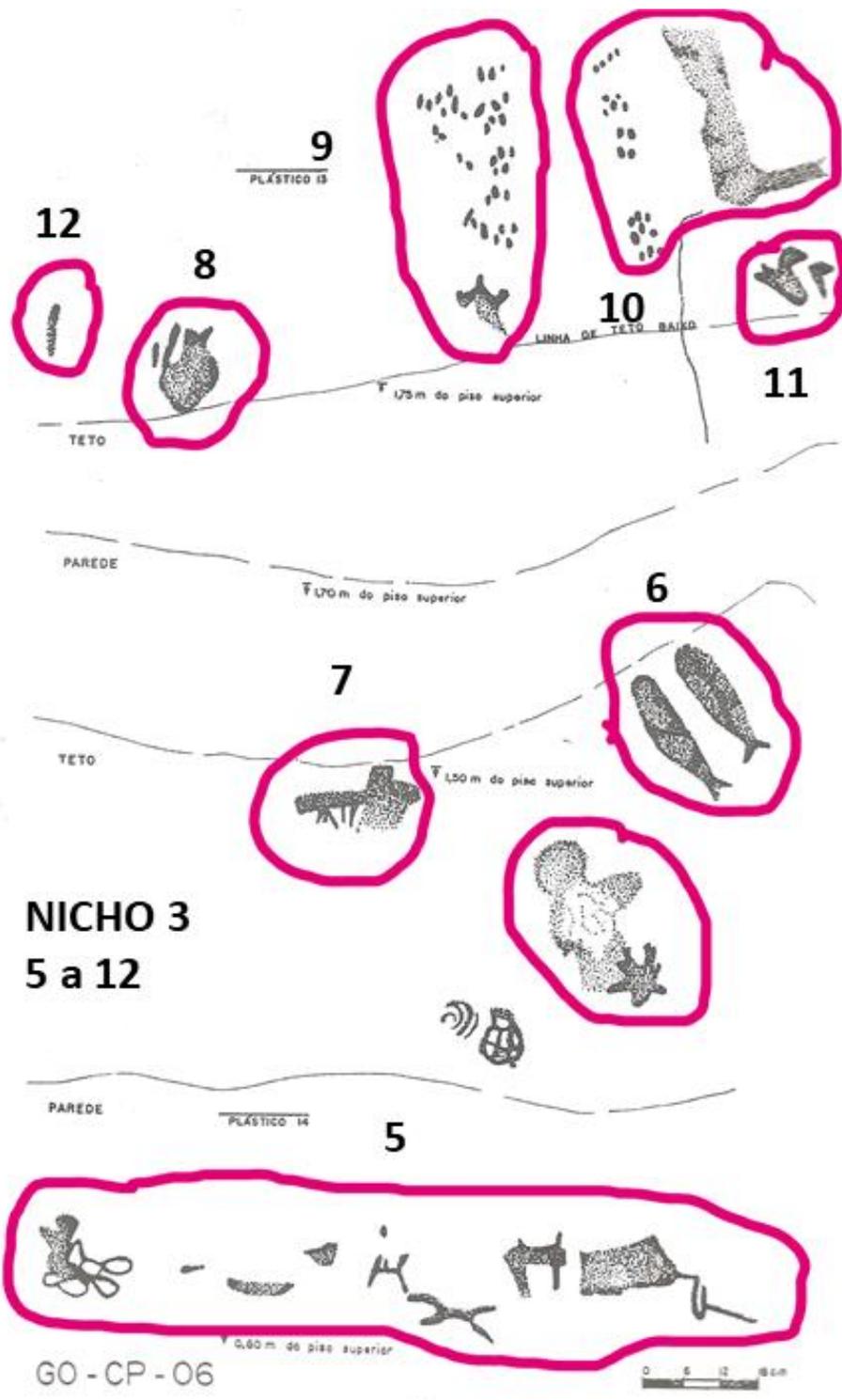
NICHO 1
13 a 26a



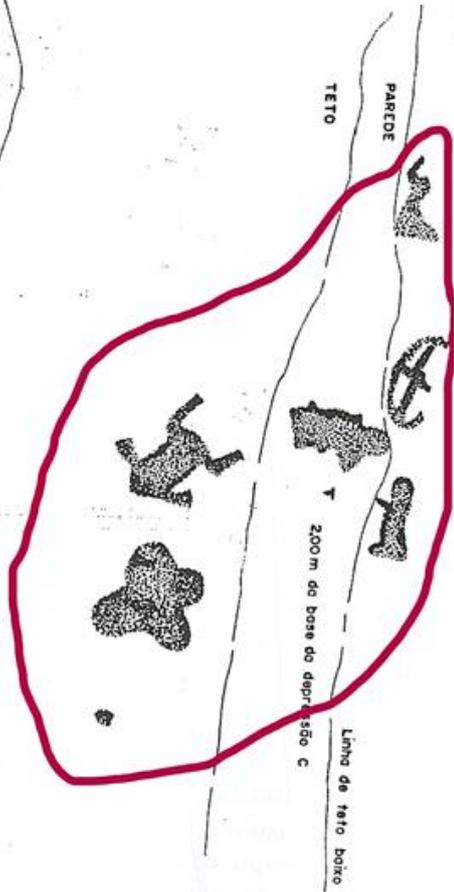
NICHO 2
27 a 30

0 5 10 20 m
GO-CP-06





**NICHO 3 e 4 (40%)
1 a 4**



PAREDE

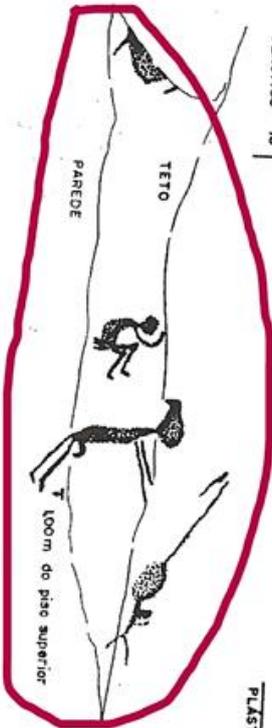
TETO

PAREDE

2,00m do base do depressão C

Linha de teto baixo

PLÁSTICO 18



PLÁSTICO 17 PLÁSTICO 16

TETO

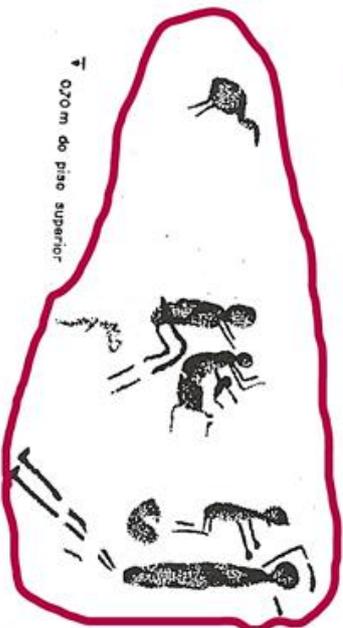
PAREDE

T 1,00m do piso superior

GO - CP - 06



T 0,70m do piso superior

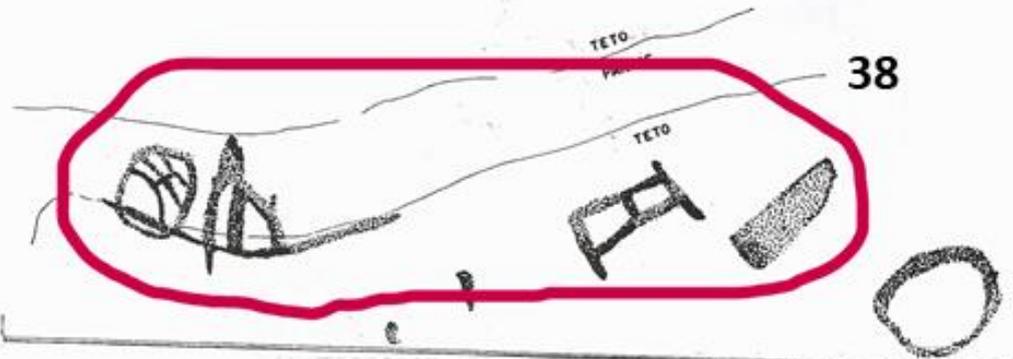


NICHO 4
36 a 39

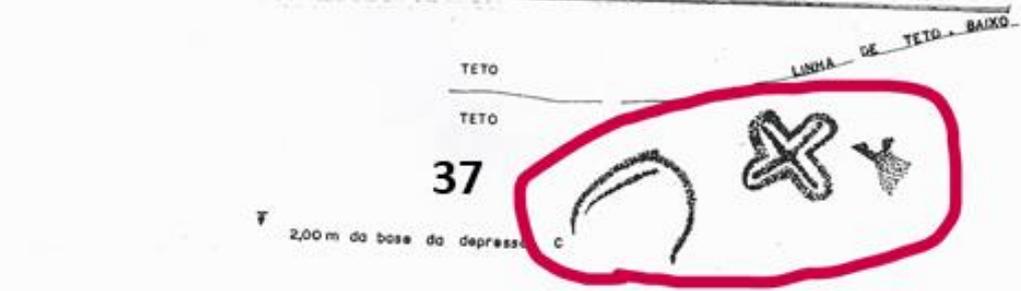
PLÁSTICO - 12



39



38



37

2,00 m da base da depressão C

PLÁSTICO 20 | PLÁSTICO 19



36

1,55 m da base da depressão C

GO - CP - 06

