



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

**A COR NA ARTE RUPESTRE DO SÍTIO LAGOA DA VELHA
(MORRO DO CHAPÉU, BAHIA)**

Greciane Neres do Nascimento

São Cristóvão (SE)

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

**A COR NA ARTE RUPESTRE DO SÍTIO LAGOA DA VELHA
(MORRO DO CHAPÉU, BAHIA)**

Greciane Neres do Nascimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em ARQUEOLOGIA como requisito parcial à obtenção ao título de Mestra em Arqueologia.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Pellini

Agência financiadora: FAPITEC

São Cristóvão (SE)

2016

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Nascimento, Greciane Neres do.

N244c A cor na arte rupestre do sítio Lagoa da Velha (Morro do Chapéu, Bahia). / Greciane Neres do Nascimento. ; Orientador: José Roberto Pellini. – Laranjeiras/ SE, 2016.

220 fl., il. 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Universidade Federal de Sergipe (CAMPUSLAR), 2016.

1. Arte rupestre 2. Pintura. 3. Corpo 4. Sítio arqueológico 5. Pedra 6. Paisagem I. Pellini, José Roberto. II. Título.

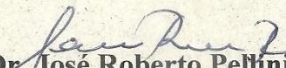
CDU. 902.2(813.8)



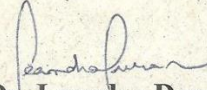
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
 PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM
 ARQUEOLOGIA – PROARQ/UFS

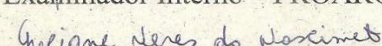
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

As 10:30 horas do dia 29 (vinte e nove) do mês de agosto de 2016, reuniram-se na sala de reuniões do Campus de Laranjeiras da Universidade Federal de Sergipe, os membros da Comissão Examinadora, formada pelos Professores Doutores **José Roberto Pellini** (Presidente – PROARQ), **Grégoire André Henri Marie Ghislain Van Havre** (1º Examinador Externo a Instituição – UFPE) e **Leandro Domingues Duran** (2º Examinador Interno - PROARQ), para a realização da Defesa de Dissertação de Mestrado intitulada “A COR NA ARTE RUPESTRE DO SÍTIO LAGOA DA VELHA (MORRO DO CHAPÉU, BAHIA)”, da mestranda **Greciane Neres Do Nascimento**. Após a apresentação da candidata e a arguição dos membros da Comissão, a candidata foi considerada Aprovada. Não havendo mais nada a tratar, eu **José Roberto Pellini**, presidente da banca, lavrei a presente Ata que será assinada por mim, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Campus de Laranjeiras, 29 de agosto de 2016.


Prof. Dr. José Roberto Pellini
 Presidente - PROARQ


Prof. Dr. Grégoire André Henri Marie Ghislain Van Havre
 1º Examinador Externo a Instituição (UFPE)


Prof. Dr. Leandro Domingues Duran
 2º Examinador Interno – PROARQ


Greciane Neres Do Nascimento
 Candidata

À mainha, minha mamy, por sua garra e determinação; À minha vó Du (Eduarda), vó índia, minha inspiração, por sua sabedoria e simplicidade; À Fábio por tudo que representa na minha vida.

AGRADECIMENTOS

Começo esse texto com um frio na barriga, essa tela branca e esse cursor pulsando ainda me deixam agoniada. Foram tantas pessoas e tantas aventuras que não cabem em palavras. As palavras não dão conta das experiências vividas, acho que só a poesia chega perto, mas ainda não tenho tamanha habilidade literária. Vamos lá!

Pois bem, uma dissertação não se faz só. Ufa! Ainda bem, já pensou? Vixe! Seria realmente desesperador. Tudo que está aqui é fruto de muitas influências e impregnado de coisas que li, reli, das “pedrinhas” que fui recolhendo no caminho até agora. Peço antecipadamente desculpas se esquecer de citar alguém, minha memória é terrível e após essa imersão colorida, já não mantenho sanidade suficiente para tanto.

Primeiro gostaria de expressar meus agradecimentos a Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe – FAPITEC, que me concedeu uma bolsa para que eu pudesse me manter com dedicação nesse período do mestrado. Com ela pude viver confortavelmente, pagar os custos do campo, comprar livros e equipamentos que foram essenciais para a minha pesquisa, sem esse apoio certamente seria muito mais difícil.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS) pela acolhida, por ter sido bem recebida. Aos docentes desta, em especial aos que tive contato em sala de aula (Prof. Dr. José Roberto Pellini, Profa. Dra. Suely Amâncio, Profa. Dra. Márcia Guimarães, Profa. Dra. Daniela Klokler e Prof. Dr. Paulo Bava Camargo, também agradeço a Profa. Dra. Cristiana Barreto, embora não seja do programa colaborou junto com a Profa. Dr. Márcia Guimarães nos brindando com suas aulas em Arqueologia da Paisagem), agradeço cada contribuição. Agradeço pela liberdade que em muitos momentos pude expressar as minhas opiniões, sem censura em sala e nas conversas que se estendiam pelos corredores da universidade. Espero que cada professora e professor tenha consciência do poder que suas palavras têm em sala, tanto para dar-nos entusiasmo, mostrar-nos as possíveis armadilhas nos nossos projetos, mas também quanto para desestimularmos. Ser discente é duro, assim como ser professora e professor também é, assumir uma postura que estimule a reflexão e que colabore com o crescimento do outro é indispensável. Vamos exercitar sempre quando possível a pedagogia da

autonomia, lembrando aqui os ensinamentos do mestre Paulo Freire. Uma educação libertadora.

Aos funcionários da UFS e em especial a Lely que sempre me recebeu muito bem e sempre de prontidão se colocou à disposição para resolver as minhas demandas, mesmo quando não tinha respostas para elas.

A toda a equipe do Museu de Arqueologia de Xingó - MAX, por ser bem recebida, quando estive por lá e em especial a querida Railda Nascimento, por ter me permitido dormir em sua casa e deixar mexer em suas panelas. Você é a Deusa do Ébano sergipana. Muito obrigado pelos ensinamentos.

A Profa. Dra. Suely Amâncio (novamente), que logo no início do mestrado foi minha orientadora, mas por conta de fatores que fogem a nossa vontade, não pudemos mantermos a relação orientanda e orientadora, mas fica aqui minha gratidão e amizade, pela sua simplicidade e força com que enfrenta as dores da vida. Agradeço pela compreensão, por ter entendido o pedido de mudança de orientação, em um momento tão delicado para a senhora e também para mim. Agradeço pelas palavras e indicações na banca de qualificação, foram importantes como contraponto para este trabalho.

Ao Prof. José Roberto Pellini (novamente), meu orientador, que aceitou me orientar no meio do curso. Sua influência neste trabalho é visível. Agradeço a colaboração e indicações de leituras valiosas que me ajudaram a “amarrar” as ideias. Muito obrigado pela liberdade criativa que me concedeu, embora arriscada e perigosa, acho que rendeu bons frutos. Aprendi escrevendo esta dissertação que um texto acadêmico pode expressar tantas coisas, inclusive emoções.

Agradeço aos meus colegas de curso pelo apoio, aqueles que colaboraram com a troca de textos, pela amizade, pelo diálogo e por dividir as angústias desse período tão singular em nossas vidas.

Uma pessoa em especial gostaria de expressar meus mais sinceros agradecimentos, a Dany Moraes (Lindinha, como a chamo) que se tornou uma grande amiga. Levarei essa amizade para toda a vida. Mantivemos desde o início do mestrado uma relação muito agradável e sem dúvida sem ela seria mais triste esse processo. Obrigado pela delicadeza, pelas ponderações e pelo ombro amigo. Conseguiu arrancar de mim muitas gargalhadas, com seu jeito tímido, engraçado e meio atrapalhado, nos

momentos mais desesperadores. Depois desse período de convívio, é urgente fazer uma imersão em terras maranhenses. Como pagamento pelos meus serviços prestados, ainda me deve um banho de cachoeira em Carolina. Você já foi a Bahia nega, Não? Então vá. Vem conhecer a Bahia mulher!

Agradeço aos membros do Grupo de Pesquisa Bahia Arqueológica da Universidade Federal da Bahia (minha antiga casa), por ter aberto as portas e janelas, quando ainda neófita na arqueologia, na graduação em ciências sociais, pelas inúmeras oportunidades que tive em aprender tantas coisas. E em especial minha eterna gratidão e reconhecimento ao líder do grupo Prof^o Dr. Carlos Etchevarne, por tudo que me ensinou e por ter despertado em mim a paixão pela arqueologia. Muito obrigado.

Aos meus amigos queridos Fernando Ferreira e Márcia Labanca, vocês são pessoas “gente fina”, foram grandes parceiros em muitos momentos de campo e laboratório, naqueles momentos de tropeços, vocês estavam lá. Obrigado por tudo, pelo ombro amigo, por terem paciência em me aturar, por acreditarem na minha franqueza e honestidade nos momentos decisivos de minha jornada. Senti muita falta de vocês, principalmente quando estava em Sergipe e em São Paulo.

Ao Dr. Gregóire Van Havre, ou simplesmente Greg, agora docente da Universidade Federal do Piauí, pelo apoio, pelo diálogo que mantivemos desde o início, por ter me permitido participar de seu campo do doutorado e por ter aceitado ir comigo para Morro do Chapéu. Suas considerações na banca de qualificação e na defesa foram muito importantes para enriquecer este trabalho.

Serei eternamente grata ao Serviço Geológico do Brasil (CPRM), que através do Centro Integrado de Estudos Geológicos (CIEG) de Morro do Chapéu (BA), uma grande casa e que sempre me acolheu. Agradeço a atenção do Superintendente Dr. Teobaldo Rodrigues de Oliveira Júnior, em responder rapidamente as minhas demandas nas idas a Morro do Chapéu. Agradeço em especial ao Dr. Antônio Dourado, uma personalidade morrense, foi com a sua ajuda que pude conhecer a “casa” CIEG e voltar tantas vezes. Muito obrigado pela confiança, não tenho palavras para expressar minha gratidão pelos seus gestos e sua preocupação em acolher a mim e os demais pesquisadores que me acompanhavam.

Ao grande guia, Chefe da Tropa Mocó, mestre Gilmar Novaes (Seu Gilmar). Como agradecer a esta pessoa que parece que veio de outro mundo. Um encanto de pessoa,

com seu jeito matuto sertanejo, de homem desbravador. Embora esconda que tenha medo de onça, é um cabra corajoso. Nas trilhas pude conhecer tantas coisas em sua companhia, sua alegria e espontaneidade é contagiante. Seus causos me fizeram rir e nossas experiências nos sítios de Morro do Chapéu foram enriquecedoras. Sou grata por tudo, pelo muito que aprendi e por ter me dado a honra de mostra-lhe outra forma de apreciar a arte rupestre. Diga obrigado! Obrigado!

A Francisco Barbosa (Chico) que tenho a honra de tê-lo como outro grande guia e parceiro, que na impossibilidade de ter Seu Gilmar em um dia de campo, nos guiou na Lagoa da Velha. De lá pra cá já foram tantas campanhas que parece que nos conhecemos há séculos. Tem minha admiração e respeito. Agradeço pela acolhida, pelos cafés em sua casa. Agradeço também a Marilene sua esposa, que sempre se mostrou prestativa em nos receber, embora batêssemos na porta de vocês muito cedo e a obrigasse a pular da cama para nos atender. Obrigado pela confiança, em acreditar na seriedade do meu trabalho, em nos guiar por terras tão desconhecidas tanto para você quanto para nós na Lagoa da Velha. Obrigado por me mostrar com sua maneira criativa, outras formas de perceber as pinturas rupestres.

Agradeço a Jaime Mattos e Vinícius, também de Morro do Chapéu, por expressar interesse nas minhas idas a campo e seus resultados. Desta vez, não estiveram presentes nas campanhas, mas relembro a solidariedade e apoio que me prestaram quando iniciei minhas pesquisas na região.

Agradeço a Hamona e Charles, Morro do Chapéu precisa da energia e da arte de vocês. Obrigado pelo apoio e atenção.

Agradeço a Fabiano Vieira pela atenção, sempre muito prestativo quando estive na Biblioteca Judith Arlego, em busca de publicações sobre a cidade.

Ao amigo Francisco J. B. Sá, suas palavras de incentivo me enchiam de novas esperanças. Obrigado pelo ombro amigo, tê-lo como interlocutor foi importante para fortalecer os laços com minha terra.

À Rita Oliveira (Ritinha) que sempre esteve na torcida.

Agradeço a Rosa “Flor” do meu jardim, pelo ombro amigo, pelo carinho e ensinamentos. Obrigado pelo olho afiado para a versão final deste texto. Sua amizade vale ouro.

À Everaldo Dourado (veterano do programa), obrigado pelas orientações valiosas para a chegada e a permanência em Laranjeiras, em um momento que ainda não nos conhecíamos. Sua ajuda foi muito importante.

Não posso esquecer de agradecer a minha amiga Daiane (Dai). Essa é amiga velha de guerra. Mesmo estando longe geograficamente e muitas vezes por conta dos dias corridos permanecemos sem comunicação, mas no fundo ambas sabemos como nos importamos uma com a outra. Sinto muita falta das conversas até tarde, na cozinha da casa de sua mãe, tomando café com biscoito, ou lá em casa (casa de Mamy) e as longas conversas via telefone. Minha amiga querida do meu coração, você tem um lugar mais do que especial em minha vida.

À minha família agradeço pela compreensão, pelo apoio, vocês não têm ideia da saudade que senti e da falta que vocês me faz. Em especial, agradeço a minha mamãe, por tudo que investiu para nos dar, a mim e às minhas irmãs, uma educação digna, mesmo com poucos recursos. Obrigado por me apoiar, obrigado por tudo. A senhora é meu orgulho e minha fortaleza. Agradeço a paciência das minhas pérolas, lindas, doces, macias e delicadas, Vó Du e Vó Dalva. Em amo vocês!

À Dona Iara, que lá de Muritiba (BA) orava por mim, que cuidou de mim quando adoeci tantas vezes, quando meu corpo já dava sinais de cansaço dessa rotina louca que é escrever uma dissertação. Agradeço as palavras de incentivo, as conversas na porta de casa. Como é bom saber que ainda existem pessoas como a senhora, com um coração puro.

À Fábio, meu companheiro de todo dia, minha fortaleza. Se hoje estou terminando o mestrado, a culpa é sua. Se não fosse por sua insistência, em me incentivar a fazer pós-graduação, não sei se estaria hoje escrevendo essas linhas. Agradeço por tornar mais leve a minha rotina, me fazendo rir nos momentos mais sufocantes. Agradeço por acreditar que tudo isso seria possível.

Agradeço a cada pessoa que ficou feliz com essa conquista em minha vida. Agradeço aquelas e aqueles que puderam, seja nos pequenos gestos, me apoiar nessa batalha e peço desculpas se esqueci alguém.

"Creio que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. Na maioria das vezes escrever dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, um desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, um gesto de teimosa esperança. E afirmo sempre que a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para 'ninar os da casa grande' e sim para incomodá-los em seus sonos injustos." (Conceição Evaristo).

RESUMO

As pessoas que vivenciaram um lugar com arte rupestre, em algum momento, experimentaram diferentes relações e sensações entre corpo-pintura-pedra. A arte rupestre materializada nos invade, nosso corpo é atravessado pela visibilidade do invisível, do não dito. O objeto deste estudo segue este caminho. Nele, mergulho nas cores das pinturas rupestres do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, localizado no município de Morro do Chapéu, estado da Bahia. Busquei perceber a existência de critérios de intencionalidade no uso das cores na arte rupestre e as possíveis inter-relações entre essas cores, a paisagem e o corpo, considerando a pintura como resultado/produto da interação entre artistas e paisagem. Neste volume busquei perceber as diferentes relações entre cores e corpo na experiência estética, tanto na produção quanto na recepção das pinturas rupestres, em uma perspectiva fenomenológica, evidenciando sua dimensão sensorial. A partir de uma abordagem engajada e através de uma narrativa em primeira pessoa, procurei perceber as pinturas e sua inserção na paisagem a partir das relações e conexões entre motivos, conjuntos e cenas. Também foi objeto desta pesquisa, observar o modo como esses elementos podem revelar intencionalidades e preferências das pessoas que os produziram, bem como agir sobre as pessoas que os percebem.

Palavras-chave: Pintura rupestre; Cores; Paisagem; Fenomenologia; Sentos.

ABSTRACT

People visiting a place with rock art invariably experience, at some point, different relationships and feelings between body-painting-stone. Materialized rock art invades us, our body is crossed by the visibility of the invisible, by what it is not said. The objectives of this study follow this line. I immersed myself in the colors of the rock paintings of the Archaeological Complex of Lagoa da Velha, located in Morro do Chapéu, Bahia. I wanted to perceive the existence of criteria of intentionality in the use of colors in the rock painting, as well as possible interrelations between these colors, the landscape and the body, considering the painting as a result / product of the interaction between the artists and the landscape. In this study, I sought to understand the different relationships between color and body during the aesthetic experience, both in production and perception of rock paintings, in a phenomenological perspective, showing its sensory dimension. Through a committed approach and a first-person narrative, I tried to study the paintings and their insertion in the landscape, from the relationships and connections between motives, panels and scenes. It was also under investigation, to observe how these elements can show the intention and preferences of the people who produced them, and impact on the people who see them.

Keywords: Rock painting; Colors; Landscape; Phenomenology; Senses.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 01 Localização geral do município de Morro do Chapéu no Brasil e na região Nordeste. Elaborado por Grégore Van Havre. 2016..... 56
- Fig. 02. Localização do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha Lagoa da Velha com relação à sede do Município de Morro do Chapéu. Fonte: NASCIMENTO, 201162
- Fig. 03. Vista geral do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha. Fonte: Google Earth. Acessado em 25 de abril de 2016.....63
- Fig. 04. Vista geral da estrada (BA-052) para o Complexo Arqueológico Lagoa da Velha. Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 04.05.15.....64
- Fig. 05. Área da Lagoa com água e os afloramentos ao fundo. Foto: Claudiomar Gonçalves. Fonte: ETCHEVARNE, 2007).....65
- Fig. 06. Detalhe da lagoa com água. Foto: Caio Graco Machado. Fonte: <<http://www.panoramio.com/photo/34957469?source=wapi&referrer=kh.google.com>>. Data: 2010. Acesso em 07 set. 2016.....66
- Fig. 07. Panorâmica da área da lagoa sem água e os afloramentos ao fundo. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 15.02.15..... 66
- Fig. 08. Cacto. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 03.05.15.....67
- Fig. 09. Mandacaru. Foto: Fábio José Oliveira dos Santos. Data: 18.02.15.....67
- Fig. 10. Cabeça de frade. Foto: Fábio José Oliveira dos Santos. Data: 04.05.15..... 68
- Fig. 11. Macambira. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 28.10.10.....68
- Fig. 12. Sempre-vivas. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 25.07.10.....68
- Fig. 13. Canela de ema. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 28.10.10.....68
- Fig. 14. A Pedra que dá nome ao lugar. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 04.05.15.....69
- Fig.15. Localização dos conjuntos de quatro afloramentos do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha. Imagem: Google Earth.....74
- Fig. 16. Planta dos conjuntos de quatro afloramentos sítio Lagoa da Velha e localização das pinturas rupestres. Fonte: ETCHEVARNE, C. 2007:199.....75
- Fig. 17. Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, destaque em branco para o conjunto de quatro afloramentos (imagem maior); Detalhe aproximado do destaque e detalhe em vermelho para o Afloramento C (Norte). Fonte: Google Earth. Elaboração: Greciane Neres do Nascimento.....81
- Fig. 18. Esquema das fotografias do painel – Afloramento C. Elaboração: Greciane Neres do Nascimento.....92
- Fig. 19. Afloramento C - Paredão. Da esquerda para a direita; 1 – 11:20h; 2- 12:57h; 3-13:22h. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 21.10.15..93
- Fig. 20. Afloramento C. Setor Norte. Da esquerda para a direita; 1 – 11:15h; 2- 16:59h; 3-17:39h; 4- 17:46. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 21.10.15..... 94

- Fig. 21. Croqui simples, elaborado à lápis sobre papel branco. Desenho: Greciane Neres do Nascimento. Formatado via Adobe Photoshop por: Fábio José de Oliveira dos Santos.....95
- Fig. 22. Toca do vento (24L 0246291/8728230). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 03.05.15.....106
- Fig. 23. Paisagem a partir da Toca do vento (24L 0246291/8728230). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....106
- Fig. 24. Detalhes das reentrâncias. Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 03.05.15.....108
- Fig. 25. Reentrância pintada. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....109
- Fig. 26. Experimentações corpóreas – Pinturas no teto. (Sítio n. 17, Coordenadas: 24L 025424/8727082). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....118
- Fig. 27. Detalhe do teto com pinturas vermelhas, sem preenchimento. (Sítio n. 17, Coordenadas: 24L 025424/8727082, mesmo sítio acima). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....119
- Fig. 28. Experimentações corpóreas – Pinturas no teto. (Sítio n. 23, Coordenadas: 24L 0245667/8727422). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....121
- Fig. 29. Detalhe do painel no teto, indicado pela seta branca da imagem ao lado. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15... ..121
- Fig. 30. Experimentações corpóreas – Pinturas na parede. (Sítio n. 30, Coordenadas: 24L 0245848/8727719). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....122
- Fig. 31. Experimentações corpóreas – Pinturas na parede (Afloramento A). Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 16.02.15... ..123
- Fig. 32. Experimentações corpóreas. Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 16.02.15...124
- Fig. 33. Experimentações corpóreas. Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 16.02.15.....125
- Fig. 34. Experimentações corpóreas. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 16.02.15.....126
- Fig. 35. Experimentações corpóreas. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 16.02.15.....126
- Fig. 36. Experimentações corpóreas – Pinturas na parede (Afloramento B). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 04.05.15.....127
- Fig. 37. Detalhe do painel da imagem anterior (Afloramento B). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 04.05.15.....128
- Fig. 38. Sítio com pinturas rupestres, à beira do abismo. (Sítio n. 13, coordenadas 24L 0245368/8727168, Elev. 935). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....129
- Fig. 39. Detalhe do lugar. (Sítio n. 13, coordenadas 24L 0245368/8727168, Elev. 935). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....130
- Fig. 40. Detalhe do painel do sítio, poucas pinturas, muitas apagadas. (Sítio n. 13, coordenadas 24L 0245368/8727168, Elev. 935). Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 18.10.15.....130
- Fig. 41. Paisagem ruiforme – Área geral do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha. Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 17.10.15.....132
- Fig. 42. Painel com pinturas rupestres, muitas cobertas por eflorescências salinas, Afloramento C - Frente. Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 21.10.15.....136

- Fig. 43. Painel com pinturas rupestres, muitas cobertas ou sobrepostas por eflorescências salinas, Afloramento D. Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 15.02.15.....136
- Fig. 44. Painel bastante apagado por eflorescências salinas e manchas escuras (Sítio n. 42, coordenadas 24L 0246214/8728272, Elev. 980). Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 19.10.15..... 137
- Fig. 45. Detalhe das pinturas quase totalmente cobertas por fungos (?). (Afloramento C - fundo, coordenadas 24L 0226191/8728304, Elev. 977). Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 17.02.15..... 138
- Fig. 46. Painel comprometido por galerias de cupins. (Sítio Abrigo do Sol, também conhecido como Sítio Toca da Castanheira, coordenadas 24L 245091/8727436, Elev. 921). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....138
- Fig. 47. Detalhe da pintura vermelha no teto sobre eflorescência salina. (Sítio Abrigo do Sol, também conhecido como Sítio Toca da Castanheira, coordenadas 24L 245091/8727436 Elev. 921). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15..... 139
- Fig. 48. Detalhe da sequência de zoomorfos vermelhos enfileirados. (Sítio n. 29, coordenadas 24L 025774/8727703, Elev. 961). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....140
- Fig. 49. Detalhe das pinturas vermelhas no teto sobre eflorescência salina. (Sítio n.16, coordenadas 24L 0245384/8727074, Elev. 946). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15..... 140
- Fig. 50. Detalhe das pinturas vermelhas na parede sobre eflorescência salina. (Sítio n.11, coordenadas 24L 0245295/8727168 Elev. 934). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15..... 141
- Fig. 51. “Paleta” de cores. Algumas nuances cromáticas encontradas em diferentes sítios do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha. Elaborado por Greciane Neres do Nascimento.....142
- Fig. 52. Sítio de fácil acesso e que já foi escavado, conhecido pelos guias por Sítio Toca do Mocó. (Sítio n.09, coordenadas 24L 0245533/8727912, Elev. 932). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....144
- Fig. 53. Detalhe do painel com pinturas parcialmente coberto por inscrições/pichações atuais. (Sítio n.09, coordenadas 24L 0245533/8727912, Elev. 932). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.....144
- Fig. 54. Complexo Arqueológico Lagoa da Velha e sítios arqueológicos identificados na prospecção. Fonte: Google Earth. Elaboração: Greciane Neres do Nascimento.....148
- Fig. 55. Plano geral do sítio. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....150
- Fig. 56. Detalhe das pinturas no teto. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....150
- Fig. 57. Detalhe das pinturas no teto. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....151
- Fig. 58. Detalhe das pinturas vermelhas (sequência de zoomorfos enfileirados) na área não abrigada. Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 17.10.15.....151
- Fig. 59. Plano geral do sítio. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....153
- Fig. 60. Detalhe da área abrigada e pinturas nas paredes e teto. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....153
- Fig. 61. Detalhe das pinturas vermelhas na parede (zoomorfos). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....154

Fig. 62. Detalhe das pinturas vermelhas (antropomorfos dançantes). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	154
Fig. 63. Painel no teto (círculos radiais). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	155
Fig. 64. Detalhe, policromia e sobreposições de cores. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	155
Fig. 65. Plano geral do sítio. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	157
Fig. 66. Perfil do abrigo e as pinturas. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	157
Fig. 67. Plano parcial da parede com pinturas em policromia. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	158
Fig. 68. Plano parcial da parede com policromia (abundância de amarelos). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	158
Fig. 69. Plano parcial da parede com policromia (abundância de amarelos). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	159
Fig. 70. Detalhe do painel sob o sol. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	159
Fig. 71. Detalhe da pintura vermelha na parede e teto. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	160
Fig. 72. Detalhe da pintura vermelha e detalhe amarelo, no teto. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.....	160
Fig. 73. Plano geral do sítio. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....	163
Fig. 74. Painel e o detalhe das figuras de contorno aberto (uma delas destacada com a seta branca). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....	163
Fig. 75. Zoomorfos vermelhos em sequencialidade. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....	164
Fig. 76. Painel do teto. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....	164
Fig. 77. Plano geral do sítio (à tarde). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.....	166
Fig. 78. Painel (pela manhã). Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 15.02.15.....	166
Fig. 79. Painel e detalhe em destaque (pela manhã). Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 15.02.15.....	167
Fig. 80. Destaque das pinturas da figura anterior (pela manhã). Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 15.02.15.....	167
Fig. 81. Plano geral do sítio e detalhe destacado da passagem estreita. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....	171
Fig. 82. Plano do perfil do sítio. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....	171
Fig. 83. Painel com os zoomorfos (quatis?) em sequencialidade. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....	172
Fig. 84. Painel com pinturas rupestres em policromia. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....	172

Fig. 85. Painel com pinturas rupestres em policromia (zoomorfos em sequencialidade). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....	173
Fig. 86. Painel com pinturas rupestres em policromia (antropomorfos em sequencialidade). Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....	173
Fig. 87. Detalhe com seta indicando a saída do conduto e local em que os artefatos líticos foram encontrados. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....	174
Fig. 88. Artefatos (3) líticos lascado em sílex. Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.....	174
Fig. 89. Plano geral do painel, com 20m extensão (aproximadamente). Foto: Acervo da autora. Data: 20.10.15.....	181
Fig. 90. Representação do painel analisado. Produzido a partir do desenho simples (à lápis), sem escala. Elaborado à partir do programa Adobe Photoshop por: Fábio José de Oliveira dos Santos.....	182
Fig. 91. Painel com a delimitação das cenas, conjuntos e motivos sem vinculação. Elaborado à partir do programa Adobe Photoshop por: Fábio José de Oliveira dos Santos.....	191

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Coordenadas UTM do Sítio Lagoa da Velha.....	73
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Conjuntos identificados.....	192
Quadro 2. Cenas identificadas.....	195
Quadro 3. Motivos sem vinculação (cromática, temática, cenográfica).....	200

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
Por uma Metodologia mais encorpada	21
Objetivos	23
CAPÍTULO 1 -	24
1.1 O CAMINHO DOS DIFERENTES CAMINHOS.....	24
1.2 A ARTE RUPESTRE.....	27
1.2.1 Arte Rupestre no Brasil	29
1.2.1.1 <i>Arte Rupestre no Nordeste</i>	31
1.2.1.1.1 A Bahia.....	33
1.3 CONCEITO DE TRADIÇÕES RUPESTRES.....	36
1.4 CRÍTICA AO CONCEITO DE TRADIÇÕES – DESCORPORIFICAÇÃO.....	39
1.5 O CORPO NA ARQUEOLOGIA.....	39
1.6 A IMPORTÂNCIA DOS SENTIDOS.....	42
1.7 A ESTÉTICA OCIDENTAL E AISTHESIS.....	45
1.8 CORES E A IMPORTÂNCIA DAS CORES.....	48
1.8.1 Sobre os Pigmentos	49
1.8.2 Sobre as Cores	51
CAPÍTULO 2 – CONTEXTUALIZANDO O CAMINHO	55
2.1 A CIDADE DE MORRO DO CHAPÉU.....	55
2.1.1 Caminhando	57
2.2 O COMPLEXO ARQUEOLÓGICO LAGOA DA VELHA.....	61
2.2.1 A velha da Lagoa da Velha	69
2.2.2 Breve Histórico das Pesquisas	70
2.2.3 O Sítio	72
CAPÍTULO 3 - O CAMINHO DAS PEDRAS COLORIDAS	77
3.1 O TRABALHO DE CAMPO.....	78
3.1.1 A Prospecção arqueológica ou “por onde andei” – O todo	84
3.1.2 O caminhar	86
3.1.3 O Lugar de permanência - A parte	87
3.1.4 A fotografia	90
3.1.5 O desenho	94
3.1.6 O time-lapse	96
3.2 O TRABALHO FORA DO CAMPO.....	98
3.2.1 Meu caderno/diário de campo – Meu precioso	98

CAPÍTULO 4 - A NECESSIDADE DA NARRATIVA	101
4.1 UM CAMINHO COLORIDO.....	103
4.1.1 A desorientação e reorientação.....	103
4.1.2 A Toca do Vento.....	104
4.1.3 Os quatro afloramentos (A, B, C, D).....	111
4.1.4 Sentindo no corpo.....	114
4.1.5 Um convite para deitar, sentar, se aproximar.....	116
4.2 A PEDRA, SUAS CORES E FORMAS.....	131
4.2.1 Fatores de degradação.....	135
4.2.2 A “nossa” interação com a arte do outro.....	143
Capítulo 5 - OS SÍTIOS DO COMPLEXO ARQUEOLÓGICO LAGOA DA VELHA	146
5.1 OS SÍTIOS.....	149
5.1.1 Sítio 2.....	149
5.1.2 Sítio 6.....	152
5.1.3 Sítio 8.....	156
5.1.4 Sítio 17.....	161
5.1.5 Sítio 20.....	165
5.1.6 Sítio 29.....	168
5.2 UMA PAUSA - A ARTE RUPESTRE.....	175
5.3 QUE FIM LEVARAM TODAS AS CORES?.....	176
5.4 ESTUDO DE CASO DO AFLORAMENTO C (PORÇÃO NORTE).....	178
5.4.1 Entre a pele do corpo e a pele da pedra – A experiência estética na produção e na recepção da arte rupestre.....	185
5.4.2 O Painel.....	188
5.4.3 Buscando sentido entre cores e formas – A seleção.....	189
5.4.4 Alinhavando as ideias.....	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210
APÊNDICE A – Listagem geral dos sítios arqueológicos identificados	219
APÊNDICE B – CD com as imagens geradas a partir do <i>Time Lapse</i>	220

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é uma pequena narrativa sobre os caminhos percorridos e, conseqüentemente, os resultados alcançados no projeto de pesquisa sob o título: *As Representações Rupestres do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, Morro do Chapéu-BA*. Uma pequena parte, porque na arqueologia uma grande porção da intensa experiência vivida no campo não cabe no papel e certamente, se por ventura ousasse narrá-las, não saberia ao certo se teria a habilidade necessária para tornar a leitura agradável, correndo o risco de torná-la chata e enfadonha.

Uma vez em uma apresentação na Universidade, ainda na graduação, um professor disse-me que eu usava de muitas metáforas na minha fala e às vezes na escrita, que ele conseguia ver através delas. Tenho a ligeira impressão que com o passar dos anos, a dureza e a frieza do “pensar científico”, fui perdendo essa capacidade. Nunca é tarde para aprender a reaprender alguma coisa. As metáforas são importantes para a narrativa, elas dão formas e nuances variadas, dão ritmo, como um aperto de mãos entre a narrativa, a experiência e a memória, logo você perceberá uma ou outra circulando por aí nas próximas linhas.

Da proposta inicial que foi submetida ao Programa de Pós-Graduação nesta Universidade muitas coisas mudaram. Como acontece em muitos projetos de pesquisa na pós-graduação, o título, assim como o projeto como um todo, sofreu diversas modificações no decorrer do processo da pesquisa, sendo remodelado para atender as novas necessidades teórico-metodológicas, além de terem amadurecido (o projeto e a arqueóloga) com as diversas leituras no decorrer do mestrado.

Algumas discussões que estão presentes no texto me acompanham desde a graduação, bem como parte da literatura consultada. Os aspectos relacionados às preferências da cor nas pinturas rupestre, sempre estiveram presentes como temática de interesse. Devo muito da minha inclinação em arte rupestre e o interesse pela cor as minhas valiosas experiências da graduação.

A escrita descompassada me leva e me transforma cada vez mais em escrava das palavras, à produção desordenada e, em muitos casos, a escrever de trás para frente, ou melhor, de baixo para cima.

É importante alertar, cara leitora e leitor, este texto, tem intensões de se assemelhar a uma conversa entre eu (na primeira pessoa do singular, a pessoa que fala, de onde fala) e você. As linhas que se seguirão não terão o tom duro, frio e “desencorpado” dos textos científico-acadêmicos, terão o tom libertador, coloquial e passional, dado a liberdade que me foi confiada. Assim como entende Tilley (2014): “Experiências em primeira-pessoa podem ser usadas para acessar o que é vivido por outras pessoas, graças à encarnada e sensível abertura ao mundo do sujeito corporificado ‘fundamental’.” (TILLEY, 2014: 56).

Sigamos assim, num acordo tácito, o alerta já foi dado, o terceiro sinal também, visto a armadura, para uma aventura quase quixotesca, curta e intensa sobre as minhas inquietantes ideias, a relação delas com a arte rupestre e a teoria arqueológica. Não necessariamente nesta mesma ordem. Por vezes, “o nós” estará lá, me pregando uma peça, me traindo, me induzindo a crença da neutralidade científica e me empurrando para o distanciamento tão valorizado no fazer científico, às vezes esse nós será para dizer que se trata de eu e tu ou eu, tu e eles e elas.

Por uma Metodologia mais encorpada

A arqueologia brasileira, de um modo geral, quando o assunto é arte rupestre ainda se utiliza de métodos clássicos e tradicionais, mas de modo tímido algumas abordagens inovadoras começam a ganhar corpo. Não quero dizer que os métodos clássicos e tradicionais não sejam úteis, muito pelo contrário, são e colaboram muito para a pesquisa arqueológica dentro da temática. Entretanto há iniciativas de pesquisadoras e pesquisadores que, não satisfeitos com as abordagens convencionais, desenvolvem suas pesquisas em diferentes temáticas e investem em novas abordagens.

Assim, esta pesquisa tenta iniciar uma reflexão a partir destas novas abordagens. Dentro do tema que trato neste volume, busquei além da bibliografia básica, outras referências que pudessem apontar abordagens que se aproximassem do que pretendo discutir. Assim, aproximando a Arte Rupestre da Fenomenologia e da Arqueologia Sensorial a pesquisa ganhou “corpo”. Desenvolver um projeto de

pesquisa de corpo presente, perceber-se no espaço, abrir mão de alguns métodos de pesquisa costumeiramente utilizados, que não é tarefa das mais fáceis, tentar lançar-se no abismo das possibilidades para tentar chegar a um ponto ou a alguns pontos, tantos quanto possíveis.

Em seu “tratado” sobre a Antropologia Sensorial, mesmo discutindo questões do método etnográfico na antropologia, Van Ede pode ser útil para tratarmos da arqueologia sensorial, quando diz: “(...) aceitar outros sistemas sensoriais e outras possibilidades de ver, ouvir, cheirar, saborear, tocar. Isto implica uma vontade e uma capacidade de dar-se a distância, e confiar na subjetividade.”¹ (VAN EDE, 2009: 65, **tradução minha**).

Procurei a partir das **relações** e conexões entre motivos, conjuntos e cenas, percebe-las inseridas nos lugares e como estes elementos podem revelar intencionalidades e preferências das pessoas que os produziram, bem como agir sobre as pessoas que os percebe.

As cores são importantes marcadores de transformação, sazonalidade e temporalidade, seja na cultura material ou na paisagem. É só tentarmos lembrar de um jardim florido, de uma árvore a exemplo do Ipê amarelo, o quanto a cor vibra na paisagem, o quanto é particular e única essa experiência estética.

Assim, para a construção deste **modo** de abordar a arte rupestre, tentarei me utilizar de uma estrutura narrativa que seja inclusiva, que permita a partir das palavras, descreverem de modo encorpado. Assim como entende Tilley:

Em um texto, tudo o que podemos fazer é evocar as características do lugar e da paisagem de forma multisensorial através da escolha e do uso de palavras e estruturas narrativas, e essa é a tarefa de uma descrição fenomenológica - carnal, ricamente texturizada, densa – onde tentamos efetivamente refletir sobre o caráter da nossa experiência, ao contrário de um relato “analítico” superficial e sensorialmente pobre. Essa descrição deve, necessariamente, explorar a natureza metafórica da linguagem, evitando uma literariedade enfadonha e enfadada, e fazer da escrita uma voz para as pedras, os lugares e as paisagens em que estamos corporalmente imersos. Trata-se de explorar as dimensões carnis da linguagem, enraizadas na experiência sensorial de outras pessoas e do mundo, para fazer da função comunicativa afeto. (TILLEY, 2014: 54).

¹ Original em inglês: (...) *to accept other sensory schemes and other possibilities of seeing, hearing, smelling, tasting, touching. It entails a willingness and a capability to give up distance, and to trust subjectivity.*

Objetivos

O **objetivo geral** desta pesquisa foi verificar a existência de critérios de intencionalidade no uso das cores na arte rupestre do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha e as possíveis inter-relações entre essas cores, a paisagem e a memória, considerando a pintura como resultado/produto da interação entre artistas e paisagem.

Os **objetivos específicos** buscam:

1) Evidenciar as relações entre arqueologia, a arte rupestre e a percepção sensorial através do corpo, por intermédio do estudo da experiência estética relacionada à arte rupestre numa perspectiva fenomenológica.

2) Perceber como o sítio e conseqüentemente as pinturas rupestres direcionam o deslocamento, a locomoção do corpo humano em torno dos diferentes afloramentos.

3) A investigação não está centrada na análise físico-química dos pigmentos, embora não possa descartar a eventualidade de utilizar os dados obtidos por resultados dessas pesquisas, principalmente no que diz respeito à identificação de possíveis manipulações para realçar ou suavizar as cores dos pigmentos.

4) Compreender se fatores como acesso às fontes de matérias primas e/ou preferências das realizadoras e realizadores das pinturas orientaram a escolha no uso das cores neste sítio. Para a realização deste objetivo será essencial o estudo dos elementos diacríticos dentro nos painéis. Os elementos diacríticos, como aspectos que conjugam modos de interação entre as pinturas. Assim, abordaremos três categorias de análise: a) Cena - As pinturas contíguas a outras, da mesma cor ou de cores diferentes, formando parte de uma única composição cenográfica; b) Cronologia - As pinturas se sobrepondo a outras, evidenciando outro momento de pintura, isto é, procurando um dado temporal; c) Série - As pinturas que se repetem, tecnicamente similares, formando uma única sequência e/ou também pintadas em outra cor.

Capítulo 1



1.1 O CAMINHO DOS DIFERENTES CAMINHOS

Algum tempo atrás me perguntaram: Por que você escolheu pesquisar pintura rupestre? E eu naquele momento, meio pega de surpresa respondi: Bem, não sei exatamente dizer o motivo pelo qual eu “escolhi” trabalhar com arte rupestre, mas posso dizer que meu encontro com a arte rupestre é algo que me parece tão mágico que eu não sei se conseguiria explicar, eu acho. Era estagiária no Museu de Arqueologia e Etnologia da Bahia e estava fazendo meu segundo trabalho de campo num projeto de Arqueologia de Contrato² no município de Ituaçu (Chapada Diamantina), estado da Bahia. O sítio arqueológico em questão chamava-se sítio Inscrição das Moendas, um sítio com pinturas rupestres registrado por Valentin Calderón em 1964, localizado na Fazenda das Moendas de propriedade da Sra. Soraya Tosto (COMERLATO, 2009a: 39). Era um lugar encantador, uma queda d’água incrível, mas o sítio mesmo, as pinturas rupestres estavam apagadas e eram nada mais de meia dúzia de desenhos pintados na cor vermelha, desconexos, ‘rabiscos irreconhecíveis’... Na ocasião achei que foi uma experiência interessante, mas percebi que não tinha ficado satisfeita. Como descrevi no relatório de campo:

Mesmo sabendo que se tratava de um sítio pequeno (Inscrição das Moendas) com figuras pouco detalhadas e em sua maioria geométrica que pouco compreendemos, não desanimei e ao vê-las percebi que as pinturas rupestres são um enigma que jamais decifraremos, o que podemos fazer é uma tentativa de explicá-las aos nossos olhos e com a nossa experiência. (NASCIMENTO, 2010:05).

Outra ida a campo, no mesmo ano (2009), a partir da pesquisa de campo realizada durante seis dias na cidade de Morro do Chapéu - Ba, especificamente na Vila do Ventura a 25 km da sede do município, tive uma experiência que mudou os

² Projeto de diagnóstico e levantamento arqueológicos das áreas de RC-06 e RC-13 para lavra de calcário pela Cimento Nassau, Ituaçu, Bahia. 2009.

rumos da minha vida. Foi uma atividade de campo de uma disciplina da Pós-Graduação em Antropologia. A equipe era formada por seis alunas da UFBA de graduação e um aluno (que fazia o curso como aluno especial) da disciplina *Cor, Forma e Movimento nas Representações Gráficas Rupestres da Bahia*, estudantes de graduação de diferentes cursos da Universidade Federal da Bahia, estando sob a orientação do Professor Dr. Carlos Etchevarne. Na ocasião visitamos três sítios de pintura rupestre: Toca da Figura, Toca do Pepino e o Complexo Arqueológico Lagoa da Velha respectivamente (NASCIMENTO, 2011).

Desta vez na cidade de Morro do Chapéu-BA, a minha percepção³ sensorial da paisagem foi completamente diferente, foram muitos dias vivenciando o mesmo sítio arqueológico (na maior parte do tempo), as pinturas rupestres eram abundantes e diversificadas, com muitas cores intensas, vivas e com muitas policromias. Diferentes formas, pinturas grandes e outras em miniatura, algumas quase ‘escondidas’. Senti-me dentro do lugar, viva dentro daquela paisagem, como tocada por algo sem tocá-lo fisicamente. Discutiremos muito sobre essa paisagem, suas pinturas rupestres e suas cores, item principal deste volume.

Munidos todos os estudantes com câmeras digitais simples, a minha com *pixels* nada confiáveis e ainda emprestada de minha irmã Priscila (eram tempos muito difíceis e ter uma câmera digital naquela época para a minha humilde realidade era artigo de luxo). Gastei toda a minha pouca carga de bateria da câmera nos dias anteriores nos dois outros sítios e justamente na nossa ida para o sítio Lagoa da Velha, a bateria começava a dar sinais de que ia me abandonar a qualquer momento, foi mais ou menos assim que chegamos no sítio Lagoa da Velha. Chegamos ao Complexo Arqueológico Lagoa da Velha sentindo-nos as especialistas, depois de dias e dias de imersão no sítio Toca do Pepino, dividindo a atenção entre as orientações e observações do Prof^o Carlos Etchevarne e a curiosidade de ‘descobrir’ as pinturas no arenito, além da euforia natural de jovens graduandas na imensidão da paisagem. Prefiro não adiantar os detalhes dessa experiência, já que ele será o “lugar” da nossa discussão.

Depois dessa imersão pictórica, passei a me encantar e a me interessar ainda mais por esses lugares. Foi esse novo encontro anteriormente citado, com essa

³ Quando falo de percepção, é no sentido em que: ela constitui o vínculo ou contato, entre a consciência e o mundo do qual surgem significados. (TILLEY, 2004).

materialidade que me “convidou” a trabalhar com a arte rupestre e também foi dessa intensa experiência em um dos sítios arqueológicos visitados (Complexo Arqueológico Lagoa da Velha) que iniciei meus primeiros trabalhos na região⁴. Nesses anos, os encontros com esses lugares, foram se tornando cada vez mais frequentes e duradouros, são lugares de memórias minhas e de outros, do presente (das minhas experiências) e do passado (das experiências dos povos que ali estiveram).

Na monografia de graduação em antropologia na UFBA, busquei investigar as pinturas rupestres realizadas com pigmento amarelo, tentando encontrar algum elemento diacrítico que sugerisse modos de representação (NASCIMENTO, 2011). Dessa pesquisa encontrei caminhos importantes para ampliar o meu entendimento e aprofundamento com relação ao universo da cor. Fazendo correlações com cenas e conjuntos (cenografia), sobreposições com cores diferentes (temporalidade), figuras formando sequências (sequencialidade), criamos um quadro tipológico para identificar possíveis padrões de pintura e etc. Entretanto, ao término da pesquisa naquele ano, percebi que a discussão que me propunha sobre o universo pictórico do sítio não havia se esgotado, algumas problemáticas da pesquisa precisavam ser aprofundadas.

O interesse é tentar discutir alguns aspectos que julgo essenciais quando o assunto é arte rupestre. A experiência e apreciação estética na arte rupestre; a arte e suas potencialidades enquanto meio de criação e transformação; a paisagem e os sítios de arte rupestre como portadores de significados; o fascínio exercido pela arte rupestre, especialmente pelas suas cores e sua capacidade de despertar sensações e emoções; o corpo enquanto ferramenta de pesquisa. Tentarei articular o conceito de agência de Gell (1998), para correlacionar como essa cor de que falo nas pinturas age sobre as pessoas.

É com essa pequena narrativa que inicio este capítulo. E é na narrativa, fazendo parte dela, que, como entende Harré (2002), o objeto deixa de ser coisa passando a fazer parte de uma narrativa. A minha proposta teórico-metodológica de pesquisa está intimamente baseada numa perspectiva fenomenológica da paisagem. A experiência, a vivência e como eu percebo esta paisagem estão profundamente ligados com a minha narrativa, minhas memórias e minha compreensão desta paisagem.

⁴ Monografia sob o título: Estudo das pinturas rupestres com pigmentos amarelos no sítio Lagoa da Velha em Morro do Chapéu - Ba. Apresentada no ano de 2011, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Etchevarne, na Universidade Federal da Bahia, para obtenção do título de bacharela em Antropologia.

Há um volume expressivo de publicações que têm discutido arte rupestre com diferentes abordagens, mas pouco se tem discutido aspectos da experiência estética e as cores na arte rupestre brasileira, assim, este trabalho busca aproximar alguns conceitos-chave e tenta traçar um caminho possível em que o corpo, a memória, a experiência, a paisagem e o tempo estejam envolvidos nesta jornada.

1.2 A ARTE RUPESTRE

Há arte rupestre em todo o mundo, exceto na Antártida (HEYD, 2003-2004). Após perceber que esta atividade humana está em diferentes partes do mundo, seja em pequenos abrigos, cavernas, matações, paredões, lajedos e etc. não podemos deixar de reconhecer que os diferentes grupos que deixaram suas “marcas” na paisagem a deixaram de maneira intencional. A arte rupestre, diferente de outros vestígios da cultura material, está exatamente onde foi produzida.

As pinturas e gravuras rupestres são registradas sob a convencional denominação de “arte rupestre”, apesar de ser um termo já consolidado na arqueologia, muitos autores evitam utilizá-lo. Entendem que a nomenclatura “arte” vê as pinturas como meras obras artísticas de épocas pré-históricas; pode ser associada a uma concepção contemporânea de arte (ETCHEVARNE, 2007); entendem que é uma abordagem que não é de grande utilidade para as pesquisas arqueológicas (PESSIS, 1992); de acordo com Gabriela Martín mesmo que não exclua a possibilidade de ser entendida no contexto das ideias estéticas (MARTÍN, 2008: 230); entendem que o conceito de arte tem sentido e apreensões distintas para os mais variados grupos humanos do globo terrestre e para as diferentes culturas (COSTA, 2012: 05), apesar de não adotar o termo “arte rupestre” Costa admite perceber intenção estética nas pinturas e gravuras; Madu Gaspar (2006: 10) usando uma associação de Proust, entende que a palavra “arte” e “artista” têm a mesma raiz latina que “artesão” sendo arte o conhecimento de regras que permitem realizar uma obra perfeitamente adequada para a sua finalidade (PROUST, 1992: 510). Para Proust (1992), a abordagem da arte rupestre não pode privilegiar a análise estética, por ser ambígua. A correlação da estética com a arte e a arte rupestre sempre aparecem em

muitas publicações relacionadas ao belo e a beleza, entretanto quando falo de estética, não falo no sentido moderno da palavra, mas sim na *aesthesis* grega, que tem a ver com os sentidos e percepção.

Por outro lado, Chris Gosden explica-nos que no ocidente nós usamos palavras como “arte” para designar objetos de especial valor sensorial em nossa cultura, mas nem todas as culturas têm uma categoria de arte (2001: 163), mesmo assim o próprio autor admite que o conceito de arte é muito útil para ser jogado fora. Para nós discutir arte rupestre e não tratar da noção estética e do universo artístico que envolve o tema é como “jogar o bebê fora, junto com a água do banho”. Discutirei as questões que envolvem a relação entre a arte rupestre e a estética no item *1.7 A Estética Ocidental e Aisthesis*.

Assim como o termo “arte rupestre”, o termo “representações rupestres” também é empregado nos estudos das pinturas e gravuras rupestres. Defendido por alguns e criticado por outros, o fato é que partindo da semântica da palavra representação, ato ou efeito de representar, estamos dizendo que os desenhos obrigatoriamente representam algo. O uso do termo, com suas ressalvas, não suscita grandes prejuízos para a discussão, mas é preciso sempre situar a leitora e o leitor para não cair em armadilhas, ou para nós mesmos não criarmos falsas indicações sem nos darmos conta delas. Por exemplo, Heyd, em um dos seus artigos faz uma observação sobre seu uso, quando diz:

Neste texto, usamos o termo "representação" para indicar as marcas pintadas ou gravadas, feitas ou apresentadas intencionalmente pelos seres humanos, que são geralmente considerados como parte do *corpus* de arte rupestre. Apesar de usar este termo não tenho a intenção de encerrar o debate sobre se quaisquer marcas específicas, portanto, representam necessariamente algo. Pelo contrário, eu quero deixar em aberto a possibilidade de que muitas vezes marcas em questão são expressivas, mas não representante, no sentido estrito de apresentar de novo, isto é, a imitar ou simbolizar algo através de uma imagem ou marca. (HEYD, 2003-2004: 214, **tradução minha**)⁵.

⁵ Do original em espanhol: “En este texto uso el término «representación» para indicar las marcas pintadas o grabadas, realizadas o presentadas intencionalmente por los seres humanos, que generalmente se consideran como parte del *corpus* de arte rupestre. A pesar de usar este término no pretendo cerrar el debate sobre si cualquiera de las marcas determinadas de esta manera necesariamente *representan* algo. Al contrario, quiero dejar abierta la posibilidad de que a menudo las marcas en cuestión sean expresivas pero no representativas en el sentido estricto de presentar otra vez, o sea, de imitar o simbolizar algo por medio de una imagen o marca.”

O termo arte rupestre engloba os desenhos pintados e gravados sobre rocha. Para as pinturas entendem-se os desenhos que foram feitos intencionalmente com o uso de algum tipo de tinta, sendo usado o dedo, algum artefato criado para ser usado como pincel ou o próprio bloco. Entende-se por gravuras os desenhos produzidos por técnica de picoteamento, raspagem, polimento ou incisão na rocha formando sulcos, em sua maioria sem o uso de tinta.

1.2.1 Arte Rupestre no Brasil

A arte rupestre está no campo do sensível, da criatividade, da invenção, do simbólico, da arte, de sair e voltar-se para si mesmo, possui um vasto universo conceitual e diferentes definições para os conceitos criados, isso explica a dificuldade da temática que por tanto tempo foi reconhecida como o campo mais fácil da arqueologia.

Há registros de arte rupestre em diferentes estados do Brasil, mas na Região Nordeste, graças ao investimento de muitas décadas feito por instituições e pesquisadoras/pesquisadores, além do diversificado volume de sítios, as pesquisas em diferentes regiões ganharam notoriedade e respeito. Seja nos Parques Nacionais, na Bahia - Parque Nacional da Chapada Diamantina, no Piauí – Parque Nacional da Serra da Capivara e das Confusões, no Rio Grande do Norte, na Paraíba, em Pernambuco, em Alagoas, no Ceará, em Sergipe e no Maranhão. Há um volume expressivo de publicações que tratam sobre o tema e suas diferentes abordagens.

A seguir, apresento uma breve revisão sobre as pesquisas de alguns núcleos de pesquisa e de pesquisadoras/pesquisadores e suas diferentes abordagens. Para uma revisão exaustiva sobre as pinturas e gravuras no Brasil, sugiro a leitura das publicações (MARTIN, 2008; ETCHEVARNE, 2007; PESSIS, 2003), com maior ênfase na região Nordeste.

Segundo Etchevarne, para compreender as pinturas rupestres é necessário pensá-las como um sistema de representações gráficas, com uma dinâmica própria, em que as imagens se articulam para compor mensagens (ETCHEVARNE, 2005). Segundo Pessis, no **registro rupestre** entende que é preciso pensá-las dentro de um

contexto arqueológico na qual estão inseridas, integrar a pesquisa em um contexto ainda maior, para com isso traçar com a maior precisão possível, as características dos grupos humanos “que habitaram um determinado espaço durante um determinado período, e as condições do contexto no qual se instalaram” (PESSIS, 1992: 41).

Pessis avança em algumas questões ligadas a metodologia de pesquisa, apresenta de forma esquemática parâmetros para o estabelecimento das classificações para cristalizar identidades gráficas: materiais, temático e de apresentação gráfica. Apresenta considerações sobre o procedimento a ser utilizado nas análises de sítios com pinturas rupestres: a) Primeiro: Documentação básica que é obtida com levantamento feito em campo, para isso é necessário a realização de registro audiovisual, situando um grafismo em relação ao conjunto, o conjunto de grafismos em relação ao painel de levantamento, este painel em relação a totalidade do sítio e o sítio em relação ao contexto do lugar; b) Segundo: Protocolo de observação sobre o contexto, seu entorno, geomorfologia, fontes de matéria-prima para a preparação das tintas, condições de acesso, luminosidade, suporte e textura; c) Terceiro: Trabalho analítico de laboratório deve analisar as superposições com o uso de transparência (PESSIS, 1992).

Independente de como são nomeadas: Arte Parietal (VIALLOU, 2005), Manifestações Rupestres, Arte Rupestre, Grafismos Rupestres (ETCHEVARNE, 2007; GASPAR, 2006), Registro Rupestre (PESSIS, 1992; MARTÍN, 2008), o fato é que há um consenso entre as pesquisadoras e pesquisadores brasileiros, independente das suas correntes teóricas, sobre a intencionalidade seja das pinturas, seja das gravuras rupestres em imprimir algo (informação, comunicação, registro, arte e etc.) nas rochas.

O estudo da arte rupestre sofreu influências de diferentes correntes teórico-metodológicas. O **Histórico-Culturalismo**, com suas ideias de migração e difusão culturais, amplamente criticado principalmente pela corrente teórica que o sucedeu; **Processualismo**, com bases na teoria geral dos sistemas e metodologia de raciocínio positivista (MEGGENS e EVANS, 1973 apud LAGE, 2013), buscava associar as semelhanças da arte rupestre ao mesmo grupo cultural, com ideias de padronização do comportamento humano (GASPAR, 2006) e o **Pós-Processualismo** entende que se faz necessário entender a paisagem dentro de um contexto cultural específico, que

está em constante mudança, como entende Tilley (2014) um entrelaçamento de sujeito e o objeto.

1.2.1.1 Arte Rupestre no Nordeste

Na Bahia, há um documento do século XVIII, no Arquivo Histórico Ultramarino que faz menção aos locais com pinturas rupestres com figuras humanas e de animais encontrados durante uma viagem pelo interior do estado à procura de salitre (ETCHEVARNE, 2000). As pesquisas realizadas na região do Nordeste no campo da arqueologia se iniciaram sistematicamente no ano de 1960 (ETCHEVARNE, 2000). Foram formados muitos núcleos de estudos por todo o Nordeste e suas produções científicas são reconhecidas tanto nacionalmente quanto internacionalmente. A seguir exemplos de alguns núcleos, arqueólogos e arqueólogas contemporâneos em alguns estados do Nordeste do Brasil.

Em Pernambuco, no âmbito da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) a pesquisadora Gabriela Martín (iniciou suas atividades na década de 70), é referência no assunto. Foi em 1996 que publicou seu livro *Pré-História do Nordeste*, obra de referência no campo da Arqueologia no Brasil e que reúne uma compilação de dados, atualmente desatualizada, uma vez que a arqueologia cresceu exponencialmente desde o seu lançamento, mas útil. Não foi lançada uma outra publicação que se proponha ao grande esforço por ela empreendido.

No Piauí, especificamente na região de São Raimundo Nonato, a arqueóloga franco-brasileira Niède Guidon desde 1970 vem fazendo um trabalho sistemático na região, aliada a arqueóloga Anne Marie-Pessis durante muitos anos, as pesquisas realizadas na região têm mudado os rumos da história com novas datações que indicam a antiguidade da presença do Homem na América⁶. Na década de 90, a pesquisadora Conceição Lage, trabalhou com a análise de pigmentos pré-históricos da área do Parque Nacional Serra da Capivara (PARNA) (LAGE, 2008), desde então

⁶ Atualmente ambas as pesquisadoras estão vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da UFPE (Arqueóloga Niède Guidon - Colaboradora e a Arqueóloga Anne Marie-Pessis – Permanente).

tem reunido, junto com sua equipe, dados importantes para os estudos sobre pigmentos pré-coloniais.

Os estados do Rio Grande do Norte e Paraíba dividem a região arqueológica do Seridó. No Rio Grande do Norte as pesquisas se iniciaram sistematicamente a partir da década de 1980, no momento em que Gabriela Martín iniciou algumas prospecções para constatar a veracidade dos desenhos produzidos por José de Azevedo Dantas (MARTÍN, 2008). Ainda de acordo com Martín: “A partir das primeiras prospecções foi assinalada uma nova área arqueológica da grande tradição Nordeste de pinturas rupestres, identificada, pela primeira vez em São Raimundo Nonato no Piauí, chamada sub-tradição Seridó, como derivada da anterior.” (MARTÍN, 2008: 108). A maior concentração dos sítios está localizada no município de Carnaúba do Dantas, mas como afirma Martín, não significa que outras prospecções não tenham sido feitas em outras localidades (MARTÍN, 2008). Sendo o sítio Pedra do Alexandre ou Pedra do Chapéu, o mais conhecido deles. Em 1995, a pesquisadora Ana Catarina Peregrino Torres Ramos, defende na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no Programa de Pós-Graduação em História sua dissertação, intitulada: *O sítio pré-histórico rupestre Pedra do Alexandre em Carnaúba do Dantas, RN: Estudos dos pigmentos*. (RAMOS, 1995).

Na Paraíba, como nos demais estados, há uma grande variedade de sítios de arte rupestre, é neste estado onde está localizada a mais famosa gravura rupestre do Brasil, a Pedra Lavrada do Ingá ou simplesmente Pedra do Ingá (MARTÍN, 2008: 293). Trata-se de um grande bloco de rocha com 24 metros de largura e 3 metros de altura. Muito visitado e citado pela comunidade científica em geral como referência em gravura. Em 1994 o arqueólogo Carlos Xavier Azevedo, atualmente professor da Universidade Federal da Paraíba, publica sua dissertação junto a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre a arte rupestre e o enfoque de seus signos na Paraíba (AZEVEDO NETTO, 1994) e em 2001 em sua tese de doutorado em Ciência da Informação na mesma universidade, estudou os conceitos das unidades classificatórias da arte rupestre no Brasil. (AZEVEDO NETTO, 2001). O pesquisador tem publicado desde então diferentes artigos sobre suas pesquisas na Paraíba, correlacionando-as algumas delas com a semiótica, a ciência e a transferência da informação e a distribuição espacial (AZEVEDO NETTO, 2003, 2007).

1.2.1.1.1 Bahia

Por ser o estado ao qual o município que trabalhamos está inserido, o levantamento das publicações contemplando as fases iniciais, abarcou um volume maior de dados.

Na Bahia, foi nos anos 50 que o pesquisador Carlos Ott após dedicar-se à pesquisa sobre as antigas populações indígenas publicou dois livros sobre o tema: *Vestígios da cultura indígena no sertão da Bahia*, de 1945 e *Pré-História da Bahia*, de 1958. Já nesta época apresentava uma preocupação com a preservação das pinturas e a preservação dos materiais arqueológicos: “Devemos, pois salvar para a posteridade os restos destes documentos inéditos, que a influência deletéria do tempo deixou intactos no arquivo da natureza” (OTT, 1958: 6). Em sua obra de 1958, há muitos equívocos, o autor faz uma correlação de dados etnográficos coletados por outro pesquisador de populações indígenas do Alto Xingu e as pinturas rupestres. Tal procedimento deve ser realizado com muita cautela para que não sejam atribuídas significações descontextualizadas e demasiadas generalizações dos dados, principalmente se tratando de grupos humanos que remontam à períodos bem recuados que equivalem a centenas anos ou até milhares anos.

Na década de 70 o conhecido arqueólogo Valentin Calderón coordenou as pesquisas na Barragem do Sobradinho na Bahia, no mesmo período em que ocupava o cargo de diretor do Museu de Arte Sacra. Por não estar em muitos momentos presente em campo, as pesquisas ficaram sob a responsabilidade de Yara Ataíde e Juan Dórea, seus discípulos (MARTÍN,1999: 42 et al COSTA, 2005: 148); Ainda que Calderón tenha avançado e dado os primeiros passos para as pesquisas sobre pintura rupestre na Bahia, os estudos dele sofrem até hoje muitas críticas, por ter um caráter muito descritivo (COSTA, 2005; 2012).

Na década de 80, sob a coordenação de Pedro Agostinho foram realizadas as pesquisas na Barragem de Itaparica, do lado baiano sob a coordenação do próprio Pedro Agostinho pela UFBA, do lado pernambucano sob a coordenação de Gabriela Martín pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

No município de Central desde 1984 a equipe coordenada pela arqueóloga Maria Beltrão da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e arqueóloga do

Museu Nacional do Rio de Janeiro, vem trabalhando e realizando levantamentos e escavações. Esta autora defende a teoria de que há uma possível relação entre as pinturas rupestres e os eventos celestes (cometas, lua, sol e estrelas, identificando calendários lunares), na qual os vincula à “Tradição astronômica” e também a relação com possíveis usos de alucinógenos na confecção das pinturas que nomeou de “Tradição Geométrica” (COSTA, 2005: 151). Mesmo realizando trabalhos sistemáticos na região de Central, Beltrão não chegou a constituir um grupo estável vinculado a alguma instituição da Bahia (ETCHEVARNE, 2000: 117).

No sudoeste baiano e leste de Goiás o pesquisador Pedro Ignácio Schmitz, diretor do Instituto Anchieta de Pesquisas da Universidade do Vale dos Sinos, coordenou na primeira metade da década de 80 o “Projeto Serra Geral”, localizando 10 sítios com pinturas rupestres que filiou a Tradição São Francisco.

A partir do ano 2000, Celito Kesting, professor do Curso de Arqueologia da Universidade do Vale do São Francisco e pesquisador da Fundação do Homem Americano, estudou em sua dissertação de mestrado defendida na UFPE, 31 sítios no Boqueirão do Riacho de São Gonçalo, no município de Sento Sé, em parte do território que definiu como “Área arqueológica do Sobradinho”⁷. Sete anos depois em 2007 na mesma universidade, amplia sua área de pesquisa contemplando 117 sítios com pinturas rupestres, na região de Sobradinho em que buscou o reconhecimento de atributos de identidades pré-históricas pela identificação de padrões de reconhecimento, temática, cenografia e técnica, semelhante aos conjuntos gráficos do Estado de Goiás e de toda extensão do Vale do Rio São Francisco (KESTERING, 2007, 2008).

No final da década de 90 até 2006 a pesquisadora Claudia Cunha Kachimareck realizou levantamentos de sítios rupestres com o apoio institucional do Laboratório de Arqueologia e do MAE-UFBA, registrando 122 sítios de pinturas rupestres distribuídos em diferentes regiões do bioma caatinga no Estado da Bahia, além de estudos com relação as tradições, cronologia relativa e corpus gráfico na arte rupestre (KACHIMARECK, 2007, 2010). Em 2008 publica sua dissertação de mestrado no Muséum National d’Histoire Naturelle de Paris, como objetivo principal iniciar a

⁷ A área arqueológica do Sobradinho abrange os municípios baianos de Casa nova, Cajuí, Pilão Arcado, Remanso, Sento Sé e Sobradinho, no perímetro que corresponde ao lago da barragem do Sobradinho (COSTA, 2005: 152).

discussão sobre uma pequena parcela do *corpus* de arte rupestre do município de Morro do Chapéu, no Complexo de Sítios Rodrigoão (CUNHA-KACHIMARECK, 2008 *apud* CUNHA, 2010)⁸. Em 2011, sem ter conhecimento das investigações de Cláudia Cunha, realizei minha pesquisa de Graduação em Antropologia no mesmo sítio, mas direcionando a análise as pinturas produzidas com pigmentos amarelos (NASCIMENTO, 2011). A área em questão, que Cunha nomeia de Complexo de Sítios Rodrigoão é amplamente conhecida como a Lagoa da Velha ou Complexo Arqueológico Lagoa da Velha.

Em 2004 o arqueólogo Joaquim Perfeito da Silva, professor na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, publica sua tese sobre as pinturas rupestres de Minas Gerais e Bahia, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e realiza seu estágio de pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia na UFBA em 2010 que envolveu dentre outras ações a sua contribuição junto a criação de uma unidade de conservação na Serra de Monte Alto, pesquisa esta que identificou além de outros sítios arqueológicos, 5 com pinturas rupestres. (SILVA, 2010).

Desde 1986 na Universidade Federal da Bahia o professor Carlos Etchevarne dedica-se aos estudos arqueológicos e principalmente a arte rupestre. No ano de 2007⁹ foi contemplado com a 3ª Edição do Prêmio Clarival do Prado Valladares que resultou em seu livro *Escrito na Pedra: Cor, Forma e Movimento nos Grafismos Rupestres da Bahia*, como disse anteriormente, obra de referência para as pesquisas em arte rupestre, neste caso, com ênfase no território baiano. Vem unindo esforços com a sua equipe do Grupo de pesquisa Bahia Arqueológica (cadastrado no CNPQ), realizando mapeamentos de sítios de representações rupestres em algumas cidades da Bahia, principalmente na Chapada Diamantina.

Aliados como membros junto ao Grupo de Pesquisa Bahia Arqueológica da UFBA, diferentes arqueólogos produziam suas pesquisas individuais no campo da arte rupestre. Em 2007, Fabiana Comerlato publica os resultados de sua pesquisa de estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na UFBA, sobre o estudo metodológico das gravuras em dois sítios um em Morro do

⁸ O sítio arqueológico que Cláudia Cunha pesquisou em sua dissertação é o mesmo desta investigação. No capítulo 2, discuto sobre seu trabalho e a nossa abordagem no mesmo local.

⁹ O Projeto chama-se “Homem e Natureza nas representações rupestres da Bahia” que com o prêmio da Organização Odebrech, possibilitou a organização de um banco de dados para pesquisadores da Universidade Federal da Bahia.

Chapéu e outro em Santa Brígida, ambos na Bahia (COMERLATO, 2007). Em 2012, Carlos Costa publica sua tese junto a Universidade de Coimbra, onde abordou as representações geométricas na cidade de Jacobina-BA, dentre as questões supõe existir significados subjacentes às pinturas e adotando a noção de gramática para análise das 49 jazidas arqueológicas levantadas (COSTA, 2012). Em 2015, o Grégoire Van Havre defende sua tese de doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sob o título: Interações. Análise da complexidade no registro rupestre do Vale do Ventura, Morro do Chapéu-BA (VAN HAVRE, 2015).

Aliados a estas publicações acima citadas, estão um grande volume de dados dispersos de novos sítios de arte rupestre nos inúmeros relatórios técnicos produzidos pelos projetos de arqueologia de contrato em território baiano, sob a guarda das instituições/empresas executoras e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em ambos os casos nem sempre de fácil acesso.

1.3 CONCEITO DE TRADIÇÕES RUPESTRES

Para falar de tradição no estudo da arte rupestre, é preciso novamente citar Valentin Calderón. Entre os anos 60 até 80 do século XX, iniciava suas pesquisas sistemáticas na Bahia. Fundador do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), instituição vinculada à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e associado do PRONAPA¹⁰. Suas pesquisas contribuíram para os estudos das populações pré-coloniais do Nordeste. É Calderón que inicialmente apresenta o conceito de Tradição:

Conjunto de características que se refletem em diferentes sítios ou regiões, associados de maneira similar, atribuindo cada uma delas ao complexo cultural de grupos étnicos diferentes, que as transmitiam e a difundiam, gradualmente modificadas, através do tempo e do espaço. (CALDERÓN, 1983 [1967]).

Propôs para o Sudoeste da Bahia as classificações Realista (por suas características podemos associar com a Tradição Nordeste) e Simbolista (podemos

¹⁰ Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas.

associar com a Tradição São Francisco). Seguidamente dividiu as tradições em “fases” ou momentos históricos. Reconhece a impossibilidade de atribuir as pinturas a qualquer grupo étnico conhecido para denominar as fases, e optou por dar um topônimo que foi escolhido dentre os lugares onde aparecem as pinturas para nomear os sítios. É importante destacar que Calderón desde aquela época já fazia observações sobre algumas características na forma de pintar: relata a firmeza do traço, uso das cores e das técnicas empregadas, com forte tendência para estilizar e representam de maneira esquemática. Além disso, a padronização da maioria dos desenhos. Voltarei a falar dele um pouco mais adiante.

Para Pessis e Guidon (1992) a definição de tradição está relacionada aos diferentes tipos de figuras nos painéis, as proporções relativas que existam entre esses tipos e as relações desses tipos no painel (MARTÍN, 2008: 235). A arte rupestre pode representar identidades culturais. Para Prous (1992: 511) “as tradições rupestres é a categoria mais abrangente entre as unidades rupestres, implicando numa certa permanência de traços distintivos, geralmente temáticos”.

Não há um consenso sobre o conceito de tradição, isso inclusive já foi observado por Gabriela Martín (2008: 234) quando diz: “A ambigüidade das definições reflete, em geral, a dificuldade de se reconhecer o universo extremamente complexo”. O consenso está nas aproximações referente as questões temáticas.

Além das tradições, amplamente utilizada nos estudos de arte rupestre no Brasil, há sub-divisões das **tradições**, como **sub-tradição** e suas possíveis sub-divisões em **estilos**. A intenção aqui é citá-las em linhas gerais e não confrontá-las conceitualmente em suas diversas abordagens, já que desde quando foram criadas, as tradições e suas divisões sofrem adequações conceituais até os dias atuais.

As tradições rupestres de pinturas são divididas da seguinte forma: Nordeste, Agreste, São Francisco e Astronômica. A primeira, **Nordeste**, bem estudada no Piauí e no Rio Grande do Norte, caracteriza-se por representações naturalísticas com dinamismo, mobilidade e ação, entre outros aspectos. Atualmente encontrada em inúmeros sítios baianos (ETCHEVARNE, 2000). A segunda, **Agreste**, reconhecida no Piauí, Pernambuco, na Paraíba, Rio Grande do Norte e no Ceará, tem como principal característica a representação de figuras de animais e humanos, mas diferentemente da tradição Nordeste, não ilustra a vida cotidiana. A terceira, **São Francisco**, identificada por Prous, inicialmente ao norte de Minas Gerais. Esta tradição se

encontra na Bahia, na Chapada Diamantina, no Vale do São Francisco e Sergipe. São figuras abstratas, geometrizes e policrômicas (PROUS, 1992: 525 apud ETCHEVARNE, 2000: 127). A quarta, **Astronômica**, identificada por Beltrão em Central e outros municípios baianos, especialmente na Chapada Diamantina, são representações que evocam sóis e cometas e que estariam associados a períodos anuais ou calendários (Toca dos Búzios, Toca da Esperança e Toca do Cosmos) (BELTRÃO, et al. 1990: 147 apud ETCHEVARNE, 2000: 127-128). A Tradição Astronômica não é reconhecida por muitos arqueólogos e arqueólogas, em muitas publicações as pinturas com formas geométricas são categorizadas por **Tradição Geométrica**.

As tradições e suas subdivisões foram importantes como ferramentas classificatórias, para organizar a grande diversidade temática da arte rupestre brasileira, no nosso caso, só citamos as tradições rupestres de pinturas, mas elas também existem para gravuras. O conceito de tradição nas pesquisas arqueológica vem sofrendo constantes mudanças, adaptações e revisões, o que é importante já que muito se avançou nos estudos de arte rupestre no mundo e no Brasil. Atualmente já temos dados de tantas outras regiões que até então não se tinha notícia de sítios arqueológicos com arte rupestre, ampliando ainda mais a diversidade de contextos e de temáticas.

1.4 CRÍTICA AO CONCEITO DE TRADIÇÕES – DESCORPORIFICAÇÃO

Anteriormente apresentei algumas abordagens sobre o conceito de tradição na arte rupestre brasileira, contudo reitero, o meu posicionamento sobre elas, reafirmo o que foi citado no início deste volume, não empregarei na minha discussão sobre as pinturas rupestres o conceito de tradição. Explico, por entender que esta abordagem não colaborará para o tratamento que pretendemos dar as pinturas e suas cores.

O conceito de tradição está centrado na imagem iconográfica, na representação visual da arte rupestre, portadora de significado e que precisa ser interpretada, decifrada (TILLEY, 2008). Para Martín (2008), o conceito de tradição compreende a representação visual de todo um universo simbólico primitivo. Ou seja, ‘tirando o corpo fora’, mas aqui, o meu interesse é por o ‘corpo dentro’, os sentidos, a experiência e a memória. A Relação da experiência corporal frente a imagem.

Alguns autores abordam questões como o gesto para pintar, mas ao que parece, há um grande interesse em discutir a imagem pela imagem, tentando extrair “coisas”, lê-las como texto, buscando significantes e significados, fazendo cópias dos desenhos em plásticos transparentes, neste último em específico a experiência pode até ajudar para a compreensão das técnicas corporais envolvidas na produção da arte rupestre (RIBEIRO, 2006) e etc. Analisando-as de maneira isolada, sem contexto, com longas descrições e sempre com foco na imagem. Sem contar que em muitas publicações aquela ou aquele que pintou desaparece do discurso e só o que resta nas longas descrições são quadros estatísticos, comparativos e análises das formas. Para o que queremos, esses caminhos são insuficientes.

1.5 O CORPO NA ARQUEOLOGIA

O meu reino por um corpo mais incorporado! (Latour, 2007: 45).

O corpo no discurso arqueológico é invisível. Explico, o corpo, ao que parece, não vai a campo. Um dado muito curioso, eventualmente você talvez não tenha se

atentado a isso. Nós trabalhamos com o corpo, certo? Certo. Prospectamos, escavamos, decapamos, usando o corpo certo? Certo. Sentimos a ‘quentura’ quando estamos caminhamos “mato adentro” ou em um descampado sem nenhuma possibilidade de nos refrescarmos em uma sombra modesta, por exemplo. Mas por que o corpo não está no texto? De acordo com Tilley (2014) os corpos permanecem no gabinete e não em campo (com a exceção da visita ocasional ao sítio durante uma tarde). O corpo permanece fora, por não fazer parte do “fazer arqueológico”, do discurso objetivo, distanciado tão valorizado nas ciências de um modo geral. Assim como também afirma Pellini, quando diz:

Na arqueologia desenhamos planos, seções, tiramos fotos, lemos e escrevemos relatórios, mas não escutamos o sítio e os artefatos, não sentimos a textura e a frieza da rocha, o cheiro e o gosto do mato molhado. Tornamos nosso passado silencioso, desencorpado, sem toque, sem gosto. (PELLINI, 2011:19).

Quando deixo o corpo fora, deixo de explorar todo o potencial sensorial que ele me permite experienciar. A paisagem sem o corpo, sem a experiência de estar no mundo, sem as memórias, transforma a narrativa em uma simples descrição do “espaço”. Daí a necessidade de uma abordagem na perspectiva fenomenológica, que se aproxime de uma abordagem cinestésica¹¹. Que discuta os efeitos da imagem com relação ao corpo humano.

Sobre essa paisagem sem corpo, Tilley entende que:

Em praticamente toda a literatura acadêmica, é bastante impressionante como as paisagens nos textos tornam-se descorporificadas. Isso se deve não somente a tudo escrito sobre paisagem ser escrito no papel, como também – e principalmente – por derivar-se do papel. A paisagem não é corporalmente experimentada; torna-se uma variável histórica ou elemento discursivo proveniente, em sua maioria, de mapas, pinturas, arquivos e textos. (TILLEY, 2014: 53).

Nas abordagens em arte rupestre, os corpos que geralmente aparecem são os corpos das pinturas e gravuras. Exceto quando aparecem em discussões sobre gesto de pintar, por exemplo.

¹¹ Cinestesia no sentido de experienciar as pinturas rupestres em relação ao corpo na paisagem, assim como entende Tilley (2008).

Loredana Ribeiro, por exemplo, é uma exceção, quando admite que: “Se aceitarmos a importância da observação das posturas corporais adotadas na elaboração da arte rupestre, pode-se notar que os painéis, *São Francisco* e *Montalvânia*, associam, cada qual, um conjunto mínimo e distinto de posturas.” (RIBEIRO, 2006: 264). Explora as possibilidades de percepção das diferentes posturas, dos **produtores/emissores** e **consumidores/receptores** da arte rupestre. Quando afirma que:

Já os padrões corporais empregados na visualização de grafismos rupestres permitem discutir possíveis relações de identificação estabelecidas entre os artistas rupestres e os públicos aos quais se destinavam suas pinturas e/ou gravuras, a partir da similaridade ou não de comportamentos corporais. (RIBEIRO, 2008: 56).

Por outro lado, está a abordagem em que mente e corpo estão dissociados. Na teoria “Gourhaniana” um dos clássicos da antropologia e arqueologia, há uma valorização ao ‘império da visão’ e a mente que pinta, abordagem usada eventualmente nos estudos brasileiros de arte rupestre. De acordo com Leroi-Gourhan, a visão é responsável pela “evolução” dos territórios coordenadores de gestos traduzidos em símbolos materializados graficamente (1985: 193). Penso que é importante destacar que a materialidade das pinturas rupestres nos suportes rochosos não deve ser somente atrelada a visão, porque acredito que aquela ou aquele que pinta, não pinta somente com os olhos e as mãos, mas pinta com o corpo inteiro – neste caso na experiência de execução/recepção¹² da pintura. E para quem as experiencia, mesmo não executando (manipulando as tintas), a percebe não somente com os olhos. Faça uma experiência, vá para o campo e perceba como você se comporta em um sítio de arte rupestre. Poderia afirmar que é impossível percebê-lo, o sítio como um todo, distanciadamente. O campo, a paisagem, o sítio e conseqüentemente as pinturas, lhe impõe uma postura corporal, lhe obriga, lhe força e etc. Somos reféns dos nossos corpos e é a partir dele que apreendemos o mundo sensível.

Façamos uma breve associação: o ato de pintar com a criação de um personagem no teatro. Na criação de um personagem, a atriz ou o ator, deve “pensar” em cada pedacinho do seu corpo, como um caminho para construir o corpo do outro

¹² Neste ponto me refiro a execução e recepção na mesma pessoa.

(personagem), desde o dedo mindinho até o último fio de cabelo, seu corpo deixa de ser seu para vivenciar de forma consciente, intensa, essa experiência corpórea. No ato de pintar, o corpo está lá, apesar de alguns acharem que majoritariamente são somente usados os braços e as mãos e a mente¹³, a vivência também é consciente, intensa, etc. Um exemplo disso é o pintor expressionista Pollock¹⁴, sobre uma tela praticamente bailava quando pintava. Estamos ainda falando de pintura, movimento, corpo, arte, simbólico e outras tantas formas de pensarmos arte rupestre. Leroi-Gourhan estabeleceu uma separação entre a mente - que pensa e corpo – que executa. Talvez fruto da corrente teórica e de seu momento histórico. Neste caso, é somente a mente que pinta e o corpo executa? Ou é o conjunto desta experiência intensa que pinta?

Por outro lado, pintar não é um simples ato de pura visão; é um ato que estabelece um contato corporal entre o pintor, que pinta com seu corpo, e a pintura (TILLEY, 2014).

1.6 A IMPORTÂNCIA DOS SENTIDOS

No tópico anterior discuto como o corpo está inserido, ou não, na arqueologia e conseqüentemente no estudo de arte rupestre. A separação do **corpo** (tópico anterior) e este tópico (**sentidos/sentindo**) é por apenas e tão somente uma opção organizacional/didática. Até porque, não quero aqui reafirmar a separação entre os dois, como a dicotomia entre corpo e mente, por exemplo. Ora, pergunto: como posso sentir sem um corpo? Como ter um corpo e não sentir? É bem possível que você perceba que “piquei” os sentidos e o corpo e cozinhei-os no mesmo “caldo”. *Voilà* um caldo sensivelmente encorpado!

De alguma forma quando o assunto é arte rupestre, percebo que alguns investigadores são “cegados” pelo excesso de confiança em um único sentido, depositam seus argumentos baseadas e baseados no que vêem e se esquecem que

¹³ Sem contar os artistas que pintam com os pés ou com a boca, não por que querem, mas por terem necessidades especiais.

¹⁴ Paul Jackson Pollock.

poderiam perceber-las de diferentes maneiras possíveis, em uma experiência encarnada e sensível (TILLEY, 2014). O discurso ocidental ocularcentrista – privilégio do visual sobre os outros sentidos (OUZMAN, 2001; UNWIN, 2008; VAN EDE, 2009; THOMAS, 2009; PELLINI, 2014), colaborou durante muito tempo para a produção de abordagens desencorpadas. Até que ponto essa forma de “olhar” para a cultura material afeta/compromete nosso “fazer” arqueológico? Se pensarmos que estamos desprezando todo um entendimento e potencialidades sensoriais, essa concepção restrita (amplamente utilizada) da supremacia visual sobre os outros sentidos, está nos ajudando a compreender/apreender o que exatamente?

Durante muito tempo o olho foi o grande protagonista nas análises arqueológicas. Por outro lado, mesmo na arqueologia sensorial, há fortes críticas a esse “império visual” e mais ainda quando há uma substituição exagerada em assumir e dar ênfase aos outros sentidos (audição, olfato, paladar e tato), Classen (1997) diz:

O objetivo da antropologia dos sentidos, no entanto, não é nem a assumir que olfato, paladar e tato serão dominantes em uma cultura em particular, nem a assumir que eles serão marginal, mas para investigar as maneiras pelas quais os significados são, na verdade, investidos e transmitidos através de cada um desses sentidos. (CLASSEN, 1997:405, **tradução minha**).

Ouzman (2001) apresenta uma perspectiva não-visual para a pesquisa em arte rupestre. Ele trabalha em sua análise com aspectos relacionados ao tato e principalmente a audição nos sítios com gravuras. O que ele propõe é reconhecer nas gravuras, práticas que possam revelar possíveis percepções sensoriais desses povos que habitaram aqueles sítios. Para ele a experiência corporal interliga a percepção sensorial no processo de elaboração das gravuras. O corpo de maneira plena e intensa é protagonista da ação, que molda, que dá forma, que ouve o tilintar da pedra, que sente a dureza e a sua fragilidade e é talvez, o primeiro espectador da criação.

A percepção sensorial e os sentidos não são apenas fenômenos físicos, são também os caminhos para a transmissão de valores culturalmente adquiridos. A cultura não é estática, ela está em constante movimento, os sistemas simbólicos são dinâmicos (SAHLINS, 1990) e os sentidos mudam dentro de uma mesma cultura ao longo do tempo (HOWES & CLASSEN, 1991).

Um sítio de arte rupestre pode ser percebido e abordado de diferentes maneiras. A seguir, estão algumas possibilidades de elementos que podem ajudar a serem percebido de outra maneira.

Lembrete 1 - Quando estamos em um sítio com arte rupestre, é preciso lembrarmos-nos de alguns valiosos detalhes: ali foi o lugar escolhido por algum motivo dentre tantos possíveis na paisagem, para ser pintado; A escolha e preparação da tinta; A mistura necessária para chegar na textura que a/as pessoa/as julgaram adequada para feitura do desenho; Quem pintará; Em que parte da rocha pintar, no alto, no baixo, para ficar visível, para ficar ‘meio’ escondida; Pintar em uma parte da rocha já pintada ou numa parte sem pintura; Interagir ou não com as possíveis intervenções que possam ter no suporte rochoso; Como pintar, com os dedos, com gravetos, etc; Usar uma ou mais tintas, separadas ou juntas transformando-as em diferentes tons; Quando pintar; Escolhido tudo isso. O que pintar. Essas são apenas algumas possíveis etapas, dentre tantas outras que envolvem a “criação do desenho”.

Lembrete 2 – Por tudo o que foi citado anteriormente, você percebeu que as etapas envolveram um conjunto de ações corporais e sensoriais. Para pintar é preciso muito mais do que uma **mente** criadora.

Os sentidos são fundamentais para a apreensão do mundo material (JONES, 2007), para perceber é preciso sentir e com todos os sentidos (JONES, 2007; VAN EDE, 2009) e não somente com os olhos. Pellini afirma que:

Trabalhar com os sentidos é trabalhar com a unidade básica de significação. É através dos sentidos que significamos nosso corpo, nosso mundo e o mundo que nos rodeia. Trabalhar com os sentidos nos dá a possibilidade de pensar a paisagem de maneira a quebrar o ocularcentrismo da disciplina arqueológica que vê o mundo somente a partir da visão. Por fim, trabalhar com os sentidos nos dá a possibilidade de ir além dos modelos que vêm paisagem como uma performance ditada por práticas cotidianas. (PELLINI, 2014: 12-13).

Assim, se por um lado a arqueologia brasileira caminha a passos lentos quando o assunto é sentidos, por outro lado a antropologia se mantém aliada de uma perspectiva encarnada, talvez pela própria construção metodológica de imersão duradoura dos pesquisadores junto aos grupos sociais estudados. Para Van Ede (2009) os métodos de pesquisa antropológicos como a observação participante, participação observante e entrevista (o método etnográfico), estão em um lugar privilegiado da pesquisa científica, há na antropologia aspectos de entendimento dos

sentidos do que em outras áreas das ciências sociais, mas alguma coisa ainda necessita de aprofundamentos, como a autora relata:

Tem que ser na participação, em participando, perceber e experimentar, com todos os nossos sentidos. Estes momentos de imersão pedir uma mente aberta e um corpo aberto, aceitar outros sistemas sensoriais e outras possibilidades de ver, ouvir, cheirar, saborear, tocar. Isto implica uma vontade e uma capacidade de dar-se a distância, e confiar subjetividade (VAN EDE, 2009: 65, **Tradução minha**)

Certa de que estou discutindo as cores na arte rupestre e que imediatamente esse universo colorido pode ser vinculado diretamente a percepção visual, existe entretanto outras possibilidades sensoriais de experienciá-las. As cores são conhecidas por evocar emoções, cheiros, gostos e sons (ZAWADZKA, 2011). No tópico *1.8 Sobre a importância das cores*, faço considerações sobre as relações sinestésicas das cores.

1.7 A ESTÉTICA OCIDENTAL E AISTHESIS

Neste tópico busco aproximar e estabelecer uma relação entre a estética e as pinturas rupestres. Não se trata, portanto do conceito ocidental moderno de estética, essencialmente valorativo, apreciador e muitas vezes discriminatório (LAGROU, 2009). A palavra em si tem uma pluralidade de sentidos, assim saliento neste ponto e destaco em que sentido estou articulando-a no decorrer do texto.

Recordo o significado etimológico original da palavra “estética”, *aisthítkos* é a palavra do grego antigo para aquilo que é "perceptivo sentindo" ou “faculdade de sentir”. De acordo com Buck-Morss (1992: 06):

Aisthesis é a experiência sensorial de percepção. O campo original da estética não é arte, mas a realidade - corpóreo, material, natural. Como Terry Eagleton escreve: "Estética nasce como um discurso do corpo". É uma forma de cognição, conseguida através de paladar, tato, audição, visão, cheiro - todo sensorio corporal.

Em outras palavras, a estética aqui presente está relacionada com a experiência estética, experiência sensível, sensorial com a materialidade. Muito embora o conceito de estética esteja em constante aplicação na arte e suas formas culturais, ou ligado a beleza, ao belo e a contemplação. Assim como entende Troncoso sobre o conceito de estética "o efeito das propriedades físicas dos objetos sobre os sentidos, e a avaliação qualitativa das referidas propriedades."¹⁵ (MORPHY 2005: 53 apud TRONCOSO, 2009: 668, **tradução minha**).

A noção de estética é um caminho possível para trabalharmos com arte rupestre. Se pensarmos que o comportamento estético é parte da condição humana, uma vez que experimentamos de modo sensorial o mundo à nossa volta. De acordo com Giesbrecht:

Noções de Beleza e de Verdade podem não ser parte daquela experiência já que estes não são os únicos objetos dos julgamentos estéticos. O que não é consistente na experiência humana são os detalhes que envolvem as experiências sensoriais (GIESBRECHT, 2002: 06).

Como podemos pensar/repensar a ideia moderna de perspectivismo e a apreciação estética na arte rupestre, centrada na experiência distanciada? Separamos as pinturas rupestres (forma) da "parede" (suporte), vetorizamos-as nos programas de computador, mudamos os níveis de saturação para mais ou para menos. O que podemos dizer sobre elas? Tamanho, distância entre elas, motivos e etc. Ainda assim faltará a experiência, daquela e daquele que está vivo, encarnado no lugar, que percebe as sutilezas da imaginação criadora daquela ou daquele que exercitou sua criatividade fluida e colorida na dureza da pedra. Assim é importante associarmos: espaços, sujeitos e objetos (TRONCOSO, 2009). As pinturas são o que são, somos nós arqueólogas e arqueólogos que atribuímos significado e qualificação a elas.

No ocidente usamos palavras como 'arte' para designar objetos de especial valor sensorial em nossa cultura, mas nem todas as culturas têm uma categoria de arte (GOSDEN, 2001: 163). Lagrou em sua pesquisa sobre a Arte Indígena no Brasil, mostra uma definição da palavra arte:

¹⁵ Do original: "the effect of the physical properties of objects on the senses, and the qualitative evaluation of those properties".

Definição da palavra *ars* em latim e anterior à especialização que a palavra sofreu durante o iluminismo. Esse conceito se refere à capacidade consciente e intencional do homem de produzir objetos e ao conjunto de regras e técnicas que o pensamento usa para representar a realidade e agir sobre ela (SEVERI, 1991 apud LAGROU, 2009: 68-69).

Estética e arte geralmente aparecem nas discussões em arqueologia, associadas a assuntos como tipologia e transmissão de estilos (GOSDEN, 2001), dificilmente aparecem relacionadas a elementos como experiência corpórea, sensorial, por exemplo. Exceto nos estudos de arte rupestre, onde a estética tem recebido maior atenção (HEYD 1999; GOSDEN 2001; OUZMAN 2001; TRONCOSO, 2009). Na antropologia brasileira a arte e a estética têm sido objeto de ampla discussão (LAGROU, 2009; LAGROU & SEVERI, 2013; VIDAL, 1992; RIBEIRO, 1988, 1989), só para citar alguns.

O conceito de estética, assim como o de arte, é um tema delicado e controverso, defendido por alguns e criticado por outros, se por um lado Gell (1998) e outros criticam a noção de estética na antropologia da arte, por outro lado Gosden, citado anteriormente, defende que este conceito é muito útil para se jogar fora. Sabemos que a análise que fazemos ao estudarmos um objeto é enviesada pela nossa percepção, pelos conceitos antecipadamente aprendidos por nós, mas não podemos desprezar a possibilidade de “olharmos” para esses objetos dentro de um contexto específico.

A estética, muitas vezes está associada a apreciação, ao deslumbramento, ao belo e a beleza, associada à uma relação distanciada entre as pessoas e os objetos, por exemplo. Entretanto é necessário admitir uma estética apreendida pelos sentidos, encarnada, que seja construída na relação dos nossos corpos com a materialidade.

O importante, é entender “como” esses objetos estabelecem relações sociais com as pessoas, assim como Gell entende que esses objetos (no estudo em questão as pinturas rupestres) ajudam a criar e a manter relações sociais.

1.8 CORES E A IMPORTÂNCIA DAS CORES

O homem só é levado ao desejo de conhecer fenômenos notáveis se lhe chamam a atenção. Para que esta perdure, é preciso haver um interesse mais profundo, que nos aproxime cada vez mais dos objetos. (GOETHE, 1993: 43).

A cor é cada vez mais reconhecida dentro da antropologia e arqueologia, como um importante jogo na prática social que define as relações entre as pessoas, coisas e paisagens (ZAWADZKA, 2011). A cor é manipulada e manipula, é na cor que a forma se faz pintura e nela a ideia se materializa. Pode ser objeto de estudo em várias áreas do conhecimento, seja por seus aspectos físico-químicos, seja associada a percepção fisiológica e psicológica, estético e simbólico e etc. Como bem lembra Lílian Barros em seu estudo - *A cor no processo criativo*:

A cor é um fenômeno fascinante. Sua presença no mundo visível exerce incontestável atração sobre nós, despertando sensações, interesses e deslumbramento. (BARROS, 2011: 15).

As cores estão em constante transformação, variando e dependendo da luz e sombra, bem como a nossa percepção sobre elas. Dada a grande dificuldade de trabalhar com a cor, pela sua natureza efêmera, quando tratamos de cores há um amplo e diversificado universo de possibilidades.

Para Goethe, a totalidade da natureza se revela ao **sentido da visão** através da cor (GOETHE, 1993, grifo meu) e entende que é impossível conversar sobre cor com um cego. Apesar da ênfase que Goethe confere ao sentido da visão sobre a cor, ele reitera que, "(...) o sentido da visão, como todos os demais, se manifesta ao se dividir e opor, se misturar e fundir, se intensificar e neutralizar, ser compartilhado e repartido (...)" (1993: 44-45). Ser cego, não significa necessariamente não ser capaz de ver as cores.

Por outro lado, Wittgenstein em seu livro *Anotações sobre as cores*, mesmo com uma abordagem carregada de proposições baseadas nos aspectos ópticos e físicos das cores, articula seu pensamento em tom provocador, quando diz: "Mas eu posso acreditar ver e ser cego, ou acreditar ser cego e ver? (2009: 57). Se aproximando da percepção e experiência sensorial sobre a cor.

De acordo com Zawadzka (2011), os sítios de arte rupestre estão entre os lugares mais marcantes onde as cores têm história para contar nos olhos cromáticos da paisagem. Abordo a cor relacionada aos sítios com pinturas rupestres e ao contexto da paisagem em que eles estão inseridos.

É preciso que façamos uma diferenciação entre os termos: o pigmento e a cor. Os pigmentos pré-históricos são alvos de investigações há algumas décadas no Brasil, principalmente aspectos físico-químicos. As investigações neste campo, atualmente apresentam resultados importantes para a arqueologia no Brasil (NASCIMENTO, 2011, 2013). Por outro lado, aspectos relacionados a cor na arte rupestre brasileira ainda carecem de abordagens que contemplem suas relações com a estética, os sentidos, a forma, a paisagem, a temática e etc.

1.8.1 Sobre os Pigmentos

Há um volume expressivo de pesquisas sobre a arte rupestre no Nordeste do Brasil, mas aspectos que contemplem o universo simbólico, preferência estética, experiência corporal e a relação destas com a cor, ainda são abordagens pouco comuns.

Nos anos 30 já se tem notícias de estudos com pigmentos, mais precisamente com a análise fosfática, sendo as descobertas de Arrhenius que impulsionaram a aplicação do método em investigações arqueológicas, em 1931 (LAGE; FABRIS; MORAES; CAVALCANTE, 2006: 105).

No estado do Piauí, destaca-se o pioneirismo da pesquisadora Conceição Lage, que na década de 1990, em sua tese de doutorado, trabalhou com a análise de pigmentos pré-históricos da área do Parque Nacional Serra da Capivara (PARNA), no estado do Piauí (LAGE, 2008). Em seu trabalho, identificou a composição química de cada uma das cores presentes na área do Parque: “O **vermelho** é formado de hematita (óxido de ferro) com uma grande quantidade de cálcio” (LAGE, 2008: 203), não existindo diferença química nos diferentes vermelhos. O **amarelo**, segundo Lage, é constituído de goetita, um óxido de ferro hidratado e limonita (ETCHEVARNE, 2007). Há dois tipos de brancos na região (PARNA) sendo um proveniente da caolinita e o

outro da gipsita. O **cinza** é uma mistura do vermelho com o **branco** e o **preto** é resultado de ossos animais queimados e triturados. Em 2008 utilizando pela primeira vez a técnica de Espectroscopia Mössbauer os resultados indicaram que as pinturas vermelhas do sítio de arte rupestre Arco do Covão, no Piauí, foram realizadas com hematita ($\alpha\text{Fe}_2\text{O}_3$) e também sem o uso de ligantes. Neste trabalho são apresentados também os problemas de conservação relacionados aos efeitos das plantas nativas sobre as pinturas. Atuando no Piauí há quase duas décadas, suas pesquisas resultaram em contribuições importantes para a compreensão dos componentes mineralógicos das pinturas rupestres e para a preservação dos sítios de pintura rupestre (CAVALCANTE; LAGE; ABREU; FABRIS, 2008).

Na literatura consultada a cor que aparece com maior incidência nos sítios arqueológicos é o vermelho (PESSIS, 2003; ETCHEVARNE, 2007). Por ser o óxido de ferro dominante na composição das tintas, a cor mais utilizada é o vermelho, que aparece numa gama de tonalidades, das mais claras às mais escuras e (...) com menor frequência, pigmentos de outras cores, como amarelo, branco, preto e cinza (PESSIS, 2003:91), no Piauí. Na Bahia, em uma análise realizada por Lage e outros pesquisadores, com material retirado de um sítio arqueológico na Bahia, pode se observar:

(...) óxido de ferro deve estar na forma de hematita ou de uma mistura de hematita com goethita, que eram os minerais mais utilizados pelos pré-históricos desta região [Bahia] para pinturas em amarelo e diferentes tonalidades de vermelho. (FONTES, L. M.; et al, 2007: 1).

No estado da Bahia, assim como no Piauí, todas as cores acima citadas podem ser encontradas nos sítios arqueológicos de representações rupestres, na seguinte ordem: o pigmento vermelho em maior quantidade, seguido do amarelo, do branco e do preto (ETCHEVARNE, 2007).

1.8.2 Sobre as Cores

Diferentes autores se propuseram investigar as cores e conseqüentemente produziram diferentes conceitos sobre elas. Platão vai tratar a cor como uma sensação emanada pelos corpos e o fogo da vista. Para Aristóteles a cor está relacionada a propriedade dos corpos, onde todas as cores seriam originadas da interação da luz com a obscuridade. Goethe compreende que a cor está na relação entre cor e luz, na qualidade da luz sobre os corpos. Para Schopenhauer (que foi discípulo de Goethe) a cor é um fenômeno da percepção e cognição. (GUIMARÃES, 2004).

Neste trabalho, entendo percepção da cor como um processo cultural, que depende de uma ampla rede de conexões (estímulo físico, contexto, cultura, percepção e etc.). Há também as possibilidades de perceber as cores em um contexto de informação e linguagem.

Quando argumento sobre as cores, entendo que elas são socialmente construídas e a percepção que tenho delas pode variar por diferentes fatores, a depender do significado que elas podem ter para mim, a depender do momento do dia, a depender do objeto e etc. Eu sei que o vermelho que percebo é vermelho, porque alguém me disse que o que percebo é e tem o nome de vermelho. Quando percebo uma cor, a minha memória está afetada por todas as outras cores que já conheço, assim como entende Suassuna (2008):

Nós dizemos que um azul ou vermelho puro são belos: mas, ao dizer isso, estamos com a memória povoada de outras cores. Dizemos que o azul do céu, num dia de verão, é belo, mas, ao dizermos isso, ele está sendo comparado com outros céus, vistos noutro dia. Só haveria uma maneira de vermos a simplicidade total em matéria de cor: era se só existisse uma cor no mundo. (SUASSUNA, 2008:60).

Assim, a minha proposta atual é abordar a cor e seus aspectos especiais, num contexto de preferência, entendê-las para além dos aspectos físico-químicos. Afinal, não faz sentido (para esta abordagem) discutir amplamente a quantidade de cristais de quartzo em uma determinada pintura feita com hematita ou com goetita. Ou levar a Tabela/Cartela/Gráfico de Munsell para discutir sobre as cores em um sítio de pintura, traduzir nuances cromáticas em números é tirar a possibilidade de percebê-

las em suas dimensões sociais, por exemplo. Usando a “tabela”, é desconsiderar que as cores não sofrem nenhuma variação de luz em diferentes momentos do dia, na experiência da cor de um objeto (MERLEAU-PONTY, 1962 Apud JONES & MACGREGOR, 2002). Um vermelho claro para uma pessoa pode facilmente ser amarelo/alaranjado para outra, mesmo estando ambos no mesmo momento do dia. Essa ideia de padrão universal para a cor foi abordada por Jones & Macgregor, em uma publicação dedicada a discussão sobre o significado da cor na pesquisa arqueológica:

O gráfico Munsell está em uso comum em certos campos da arqueologia, como Geoarqueologia, embora seu uso não é de forma universal. O gráfico serve para codificar a percepção e registro de cores individuais, e como tal é um meio útil de comunicação. Isto não significa que o gráfico permanece como uma definição atemporal de cor que pode ser utilizado como um padrão universal para a cor no passado e no presente. (JONES & MACGREGOR, 2002: 06, **tradução minha**)¹⁶

Quais sentidos estão impregnados nas cores, suas nuances, sua adição a outras pinturas e como estas promovem um diálogo com as pessoas através da experiência sensível. As cores enquanto agentes, fruto das escolhas culturais, os efeitos que elas exercem sobre nós.

A questão central é: como trabalhar com as pinturas rupestres em uma abordagem, que possa considerar aspectos que contemplem as cores, o corpo, a memória, o tempo, a experiência estética e percepção sensorial? Nesta seção debateremos alguns aspectos teóricos úteis para ampliar a discussão sobre as pinturas.

As cores nas pinturas rupestres não devem ser somente tratadas como resultado das matérias-primas disponíveis no entorno, já que podem ser encontrados sítios com pinturas sem vestígios de matéria-prima no entorno e a escassez, abundância ou mesmo ausência de pigmentos minerais nos dias atuais em superfície podem direcionar tendenciosamente para seus possíveis usos. Assim como entende Ribeiro: “Se não é o caso das cores utilizadas serem resultado do processamento das

¹⁶ Do original em inglês: “*The Munsell chart is in common usage in certain fields of archaeology, such as geoarchaeology, although its use is by no means universal. The chart serves to codify the perception and recording of individual colours, and as such is a useful medium of communication. This does not mean that the chart stands as an atemporal definition of colour which can be utilized as a universal standard for colour in the past and the present.*” (JONES & MACGREGOR, 2002: 06).

matérias-primas disponíveis, é mister assumir que a escolha de cores específicas tenha tido significado particular. (RIBEIRO, 2006: 41)

Tilley (2004, 2014) baseado na fenomenologia de Merleau-Ponty, traz uma colaboração importante quando aproxima a percepção sensorial com relação à cor:

Em vez disso, podemos considerar a percepção da cor como parte da coisa percebida, uma parte da sua existência e significado para o observador. As cores são percebidas de forma diferente em diferentes circunstâncias. Se a coisa vermelha é lisa, áspera, brilhante, grandes ou pequenas questões. (TILLEY, 2014).

Apesar de entender que tratarei sobre as cores, o que nos leva inevitavelmente a relacioná-las apenas em como as enxergamos, é necessário exercitarmos a possibilidade de tratá-las para além dos nossos olhos. Na perspectiva fenomenológica, o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que apreendemos com sentidos (MERLEAU-PONTY, 1999). Se apreendêssemos as cores somente com os olhos, como poderíamos discutir o entendimento das cores quentes e das cores frias (objeto de discussão de Goethe na *Doutrina das Cores*)?

Na Doutrina das Cores, mesmo dando ênfase ao poder da visão, Goethe em sua narrativa fala sobre os outros sentidos quando diz:

A totalidade da natureza também se mostra a outro sentido. Fechando os olhos, o ouvido se aguça: do mais leve sussurro ao mais selvagem ruído, do som mais simples à mais elevada harmonia, do grito mais veemente e apaixonado à palavra mais suave da razão, é somente a natureza que fala e revela a sua presença, poder vida e relações. **Mesmo privado da visibilidade infinita, um cego pode, pela audição, perceber a infinita vitalidade.** (GOETHE, 1993: 35-36, grifo meu).

Um ponto importante da abordagem sobre as cores. Como citei logo no início deste tópico, as cores (nas pinturas) que percebemos hoje, já sofreram alterações diversas com a ação das intempéries e certamente sofreram mudanças cromáticas. Assim, algumas tintas vermelhas perdem cor tornando-se alaranjadas, algumas amarelas tornam-se tão claras que ficam quase imperceptíveis, e as brancas e pretas em geral em menores proporções nos sítios de arte rupestre da mesma forma. Por outro lado, quando estamos nos domínios das cores os aspectos subjetivos, vilão, tão rechaçado pela “ciência objetiva”, assume posição de protagonista. Não é possível

ser "puramente" objetiva ou "puramente" subjetiva. Nossa experiência e conhecimento do mundo é uma combinação de ambos (TILLEY, 2004).

Na nossa percepção ocidental das cores essencialmente centrada no visual, tende a separar a cor da coisa percebida. Em relação à percepção de cores dos Maori, por exemplo, Merleau-Ponty diz: "Os maoris têm 3000 nomes de cor, não que eles percebam muito, mas ao contrário porque não as identificam quando elas pertencem a objetos de estrutura diferente" (Merleau-Ponty, 2011: 409 apud TILLEY, 2014:36). Para os Desana da Amazônia, o mundo existe essencialmente de cor. Cores definem sua ontologia e epistemologia, porque cada ser vivo está rodeado pelo seu campo pessoal de cores, representando a idade, saúde, estado emocional e status social (VAN EDE, 2009).

Trata-se por tanto de pensarmos como essas pinturas coloridas possuem agência. Como a cor pode atuar como uma importante ponte estabelecendo relações e intenções entre elas e nós.

Capítulo 2



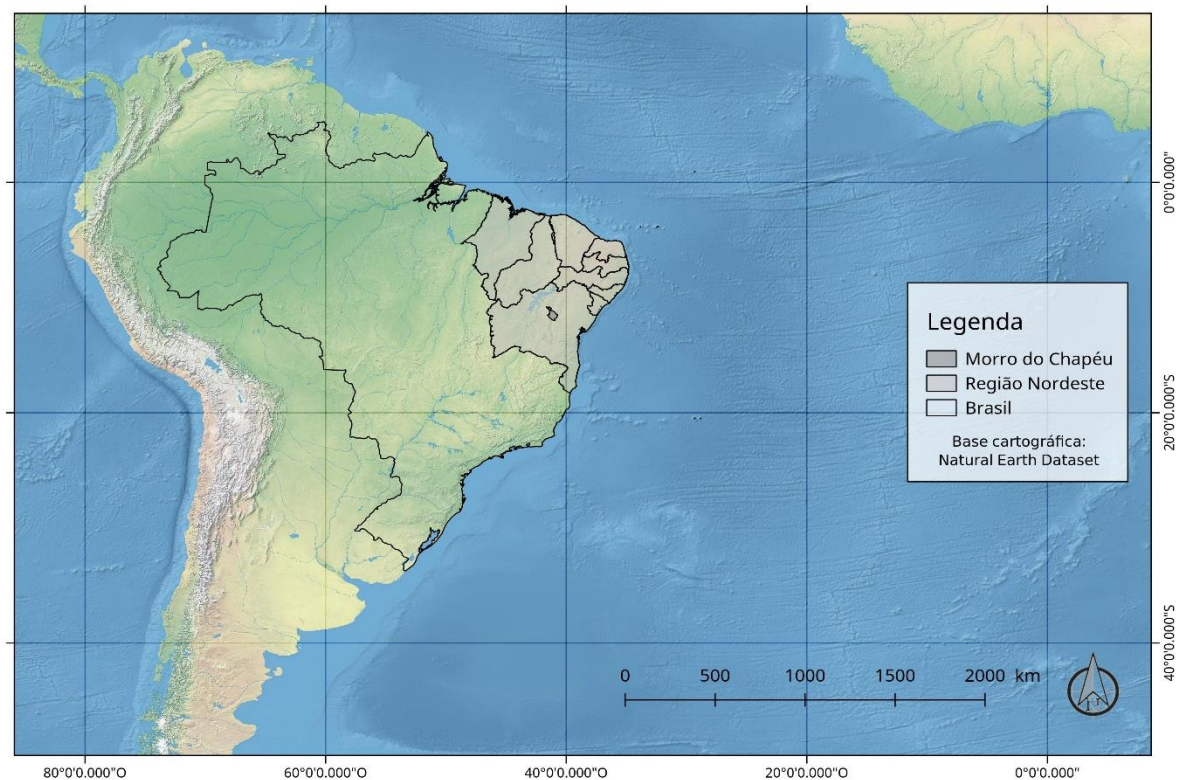
2 CONTEXTUALIZANDO O CAMINHO

2.1 A CIDADE DE MORRO DO CHAPÉU

Morro do Chapéu é um município da Bahia, situado na região do Piemonte da Chapada Diamantina (Fig.01). Dista 391 km da cidade de Salvador, podendo variar a depender do trajeto que se escolha para chegar até ela. Saindo da capital, segue-se pela BR-324 até Feira de Santana (108 km), havendo em seguida as seguintes opções: A primeira é pela BA-052 – Estrada do Feijão (290Km); Outra opção é pela BR-116 até o rio Paraguaçu (75km), BR-242 (189km) e BA-046, passando pelas cidades de Wagner, Utinga e Bonito (140km); E pela BR-324, passando por Jacobina, até Lajes do Batata (252km), e BA-144, passando por Várzea Nova (76km) (ROCHA & COSTA, 1995: 10; ROCHA & PEDREIRA, 2012: 65).

A depender da escolha do trajeto, pode-se encontrar em algumas vias, estradas parcialmente asfaltadas com longos trechos sem postos de combustível e pouca sinalização. Por outro lado, as/os viajantes podem perceber diferentes paisagens, formações rochosas de perder o fôlego, como no trecho próximo à cidade de Jacobina e seus paredões rochosos gigantes da Serra do Tombador; encontrar viajantes pedindo carona nas estradas com valiosas histórias de vida; restaurantes simples com comida de excelente qualidade por preços baixos; diferentes tipos de vegetação, animais, clima e cor, muita cor, só para citar alguns exemplos.

Fig. 01. Localização geral do município de Morro do Chapéu no Brasil e na região Nordeste.



Elaborado por Grégore Van Havre. 2016.

O município possui 5.920 Km² de extensão territorial, é um dos municípios de maior extensão territorial da Bahia, com desníveis topográficos que variam entre 480 e 1.293m (ROCHA & COSTA, 1995).

Atualmente existem duas versões para o nome dado ao município, a primeira por causa da geomorfologia - em um local conhecido como Morrão, alguns moradores dizem existir uma rocha em forma de chapéu; a outra versão está vinculada a história indígena da região, índios da etnia payayas, primeiros habitantes da região, cortavam e amarravam o cabelo em forma de chapéu (DANTAS JUNIOR, 2006: 28). Apesar de não ter tido o privilégio de ver a “pedra” em forma de chapéu, há relatos na região de pessoas que já a viram. Os nativos alertam que para avistá-la (distanciadamente), é preciso se certificar de estar num ponto específico da cidade. De todo modo, sempre achei muito curioso o nome “Morro do Chapéu” e desde que comecei a andar por aquelas bandas, desejava ouvir algum dia um ‘nativo’ apontar para um dos incontáveis “morros” e dizer: - Olha lá, ali está o famoso morro do chapéu.

2.1.1 Caminhando

Andar pelas ruas de Morro do Chapéu é como mergulhar num mar de sensações. As cores das flores, o brilho das rochas areníticas no calçamento de algumas ruas após um dia de chuva ou durante o sol forte, o barulho das caçambas sobre os gigantescos caminhões que cortam a cidade em direção a cidades vizinhas, o cheirinho de pão caseiro no final de tarde que se confunde com o hipnótico cheiro que vem dos tabuleiros das baianas de acarajé. Aqui, falarei um pouco de sensações e de algumas percepções que tive nessas idas e vindas naquelas terras. Abordarei a paisagem e seus lugares de maneira encorpada, a partir das minhas experiências sensoriais, assim como entende Tilley (2014) pois, descrevendo-as a partir de pontos de vista alternativos e diferentes, esperamos poder compreendê-las melhor.

A criatividade morrense me chama atenção, nas ruas vêem-se carros que desafiam qualquer código de trânsito, com suas gambiarras que vão desde pequenas substituições - um espelho retangular com moldura cor de laranja, desses vendidos geralmente nas feiras livres das cidades nordestinas, por um retrovisor - ou grandes modificações, como uma conversão de veículos para usar gás natural. Mas nesse caso, não falo da conversão feita em oficinas autorizadas, mas em uma adaptação caseira para utilizar o gás de cozinha. Estão em grande número na cidade, sendo comum ter dois ou mais botijões de gás em suas espaçosas malas. Em muitas *caravans*¹, são transportadas desde simples bagagem de viajantes a materiais de construção. Além delas, as *Rurais*² também dão o ar da graça por lá, mas as “*caravans frankensteinianas*” (FRANÇA; LOBÃO; CUNHA, 2013), são um interessante capítulo à parte nas terras morrenses.

Além das *caravans*, que chamam-me sempre a atenção, a cidade é também conhecida por ser a cidade das flores, dos óvnis, a Suíça brasileira por causa do frio e tantos outros adjetivos atribuídos a ela.

¹ Modelo de carro da Chevrolet.

² “A Rural Willys é um utilitário que foi produzido pela Willys Overland nas décadas de 1950, 1960 e 1970 no Brasil. Na década de 1970, passaram a ser produzida pela Ford do Brasil, que comprou a fábrica da Willys em 1967, mantendo inalterado o nome Rural e praticamente todas as características do veículo”. (GARAGEM DOS CARROS ANTIGOS – RURAL WILLYS (internet), citado em 23 jun. 2012).

Conhecida como cidade das flores, Morro do Chapéu possui em seu grande território uma abundante diversidade de espécies de flores, com destaque principalmente para as orquídeas. As flores estão por toda parte, não as orquídeas, as outras, devido ao seu alto valor comercial e também por possuírem um regime bem diferenciado de floração. Logo em uma das entradas da cidade vê-se um jardim colorido com diferentes flores, estão numa rotatória, inevitavelmente o viajante de carro na estrada diminui a velocidade, é um cartão de visitas, um convite para os mais desatentos que por ventura esteja percorrendo aquele trecho. Os jardins das casas e as praças estão cheias delas e de outras espécies de plantas, mas num jardim, as flores coloridas enchem de vida a paisagem ao seu redor, quebram a frieza e a dureza do cinza das áreas concretadas e desperta interesse aos que passam distantes, convidam para chegar mais perto. Como relatou o guia turístico do município, Gilmar Novaes, me descrevendo quando o perguntei, sobre o porquê da cidade ser conhecida como a cidade das flores:

Morro do Chapéu por ser uma cidade de clima sub-úmido tropical de altitude, em tempos atrás chovia muito e nasciam flores em todos os lugares, pois a natureza era preservada. Além do clima frio os habitantes tinham uma cultura de fazer pequenos jardins nas frentes das casas e também nos quintais. E isso chamava a atenção de quem chegava para comprar as mesmas ou não. E outros fatores importantes era a beleza da paisagem seguida da receptividade dos habitantes, e tudo isso reuniam características semelhantes às da Suíça. Segundo muitos visitantes que aqui chegavam. (NOVAES, Gilmar. 2015).³

O colorido das flores nas praças da cidade sempre me encantou, as rosas e suas diferentes cores: vermelhas, amarelas, brancas e, como não poderiam faltar, rosas. Algumas exuberantes em seus caules longos desafiando a gravidade e outras tão delicadas com suas pétalas aveludadas, que se desmancham se despetalando com uma brisa mais brusca. As rosas que nos convidam a cheirá-las, já tinha atentado para isso, elas não têm cheiro, outras flores sim, algumas com cheiro tão forte que provocam até dores de cabeça naquelas pessoas pouco acostumadas. A cada nova ida a cidade, descubro novas espécies que não tinha visto antes, outras formas, outras cores, outros cheiros e muitos sabores.

³ NOVAES, G. As flores de Morro do Chapéu [mensagem pessoal, e-mail]. Mensagem recebida por grecianeneres@gmail.com em 26 jul. 2015.

Há quem acredite na existência deles, os óvnis. Segundo alguns moradores, naves espaciais fazem visitas regulares à região da Chapada Diamantina. Não é difícil encontrar relatos de pessoas que associam algumas pinturas rupestres da região à visita (e mesmo a autoria) de seres extraterrenos. Em Morro do Chapéu há inúmeros relatos de episódios sobre o tema. O que percebemos nas andanças pela região é que o tema é levado a sério, na sede existe o Centro de Pesquisas Ufológicas - Sede do círculo de pesquisa Porto Cristal de Estudos Ufológicos, dirigido pelo Sr. Alonso Valdi Régis. Na fachada desse Centro há uma réplica de um disco voador que inevitavelmente chama a atenção, assim como as flores, está às margens da BA-052, junto à estação rodoviária. Infelizmente ainda não tive a honra de encontrar com os seres extraterrenos, mesmo acreditando na inexistência deles.

O frio, em muitos meses do ano, faz desta cidade baiana, um lugar ainda mais interessante. Como citei anteriormente o município ultrapassa os 1.000m de altitude em relação ao nível do mar. Como também falei anteriormente é conhecida como a Suíça Brasileira, por causa de seu clima (FERREIRA, 1958). Nos períodos de junho a setembro a temperatura cai principalmente no final da tarde e início da noite, provocando uma sensação térmica de temperaturas baixas e em alguns momentos bem desconfortáveis. As precipitações pluviométricas são mais escassas na região, sendo o período chuvoso entre os meses de novembro a abril, com maior volume de chuva no mês dezembro (BARBOSA, 1995: 44). Como há pontos da região com maior volume pluviométrico, isso faz com que haja uma variação importante de tipos de vegetação no território morrense. De acordo com Silva: "(...) confusão fitogeográfica, visto que, em certos lugares, a depender da direção em que se olhe, pode-se observar vegetação secundária de floresta, cerrado, caatinga, ou ainda vegetação rupestre." (SILVA, 1995:113).

As sensações de temperatura são relativas, sou friorenta, acostumada com climas litorâneos (Salvador e Aracaju, para ser mais exata). De uma maneira geral, para as cidades da Bahia, o clima morrense é congelante. Não é raro sair pela manhã e deparar-se com ruas esbranquiçadas que dificultam a visibilidade em decorrência da neblina, provocando lembranças assustadoras de filmes de terror baseados em algum livro de Stephen King. Sem contar que para quem não está muito acostumado, encontrar a padaria numa manhã como essa não é tarefa fácil.

Como está no Polígono das Secas, o clima na região pode variar entre o clima semi-árido quente, principalmente nas áreas norte, noroeste, nordeste e sudoeste (área dos calcários, por exemplo); tropical de altitude nas áreas oeste e centro-oeste (áreas com os afloramentos de rochas areníticas), nossa área de pesquisa (NASCIMENTO, 2011).

Anteriormente falamos do clima frio e em seguida das particularidades das regiões. Para os trabalhos de campo em arqueologia, o clima frio torna as longas caminhadas, subidas e descidas nas serras, morros e areais, por exemplo, menos cansativas e desgastantes. Por outro lado, em locais e em algumas épocas do ano, o clima com temperaturas elevadas, somado a um sol sufocante, transforma uma caminhada de poucos quilômetros, em verdadeiras maratonas olímpicas. Acostumados a enfrentar o frio com roupas que nos mantém aquecidas e aquecidos ou a enfrentar o calor nos protegendo com roupas com fator de proteção UVA/UVB, acessórios variados e etc. Nossos corpos não mais aprendem, por diversas razões, a sentir por tempos mais longos sensações que são para nós “desconfortáveis”. Se partirmos do argumento de Tilley (2014) “que a nossa percepção é mediada pelos nossos corpos”, as nossas experiências são tão particulares, que num dia de temperaturas baixas, por exemplo, no meu caso que sofro com o frio, as minhas sensações terão forte influência sobre a minha percepção de uma determinada paisagem. Ele mesmo afirma que “O modo como sentimos o mundo permanece incompleto e ambíguo porque sempre experienciamos as coisas a partir de ângulos e relações particulares.” (TILLEY, 2014: 34).

O turismo acontece de forma tímida, para a diversidade de atrativos do município, os visitantes chegam em pequenos grupos ao longo do ano. Para o visitante há atrativos como: visitar as Cachoeiras do Ferro Doido e do Agreste, a Gruta dos Brejões, se divertir nas águas termais do Tareco, conhecer a localidade da Vila do Ventura com seu casario histórico e os inúmeros sítios de arte rupestre.

Destaca-se como pólo de pesquisa, o município registra a recorrência da visita de grupos de universidades federais e estaduais (UFBA, UFMG, UEFS, UNEB) e ainda de outros estados, para a pesquisa nas áreas de geografia, geologia, arqueologia, paleontologia, biologia e etc. (NASCIMENTO, 2011).

Por toda a sua diversidade geológica, além das demais que foram mencionadas anteriormente, o município possui três unidades de conservação (Parque Estadual de

Morro do Chapéu, APA Vereda do Romão Gramacho / Gruta dos Brejões e Monumento Natural da Cachoeira do Ferro Doido), além disso, existe em tramitação uma Proposta de criação do **Geoparque Morro do Chapéu** desde o ano de 2012 (ROCHA & PEREIRA, 2012).

2.2 O COMPLEXO ARQUEOLÓGICO LAGOA DA VELHA

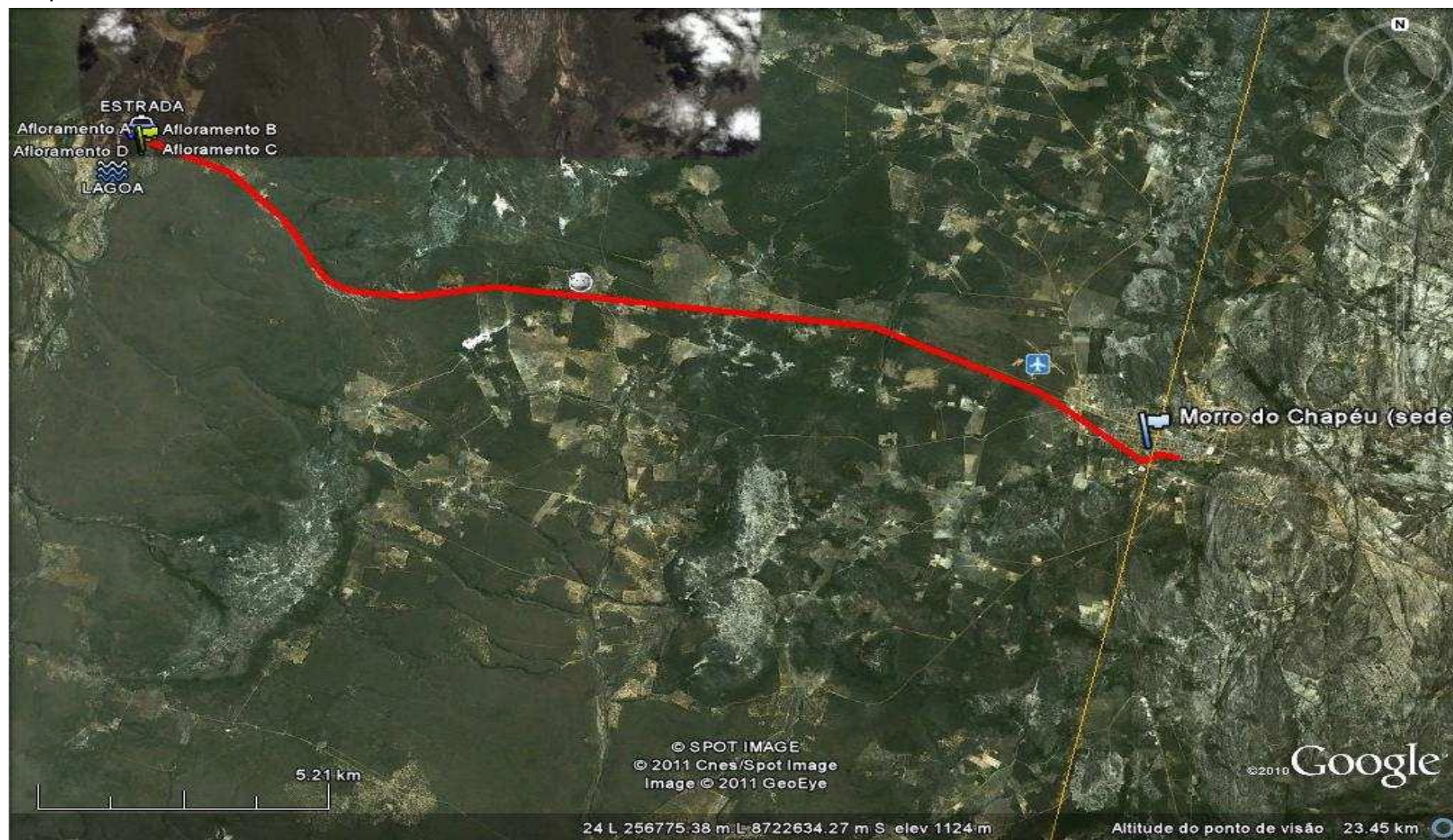
O Complexo Arqueológico Lagoa da Velha está a 18 km à noroeste da sede do município de Morro do Chapéu, às margens da BA-052, sendo também conhecido como Serra da Lagoa da Velha, Pedra do Boiadeiro e Lajes. Está dentro dos limites da Unidade de Proteção Integral que é o Parque Estadual Morro do Chapéu.

Para chegarmos a área de pesquisa, segue-se a partir da sede, no sentido oeste, a rodovia BA-052 (Fig. 02 e 03), com estrada pavimentada até o ponto de parada, logo após o Km 290⁴. Em ambos os lados da rodovia, saindo dela, há um desnível seguido de mourões e arames farpado, um indicador aos esquecidos que além de ser um grande complexo de sítios arqueológicos é também área de propriedade privada. Em ambos os lados da rodovia avistam-se os grandes afloramentos.

A área da Lagoa da Velha é formada por um conjunto de afloramentos areníticos. Esses “gigantes de pedra” parecem seres adormecidos em uma paisagem onírica, que estão prestes a acordar do sono profundo a qualquer momento (Fig. 04).

⁴ Em 2010 e por algumas idas a campo depois desse ano, esse ponto de parada, pelo meu pouco conhecimento da região, era orientado por uma discreta estaca de madeira pintada de branco (NASCIMENTO, 2011), na beira da rodovia. Na nossa última ida a região (2015) a estaca não estava mais lá.

Fig. 02. Localização do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha Lagoa da Velha com relação à sede do Município de Morro do Chapéu.



Fonte: NASCIMENTO, 2011.

Fig. 03. Vista geral do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha.



Fonte: Google Earth. Acessado em 25 de abril de 2016.

Fig. 04. Vista geral da estrada (BA-052) para o Complexo Arqueológico Lagoa da Velha Lagoa da Velha.



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 04.05.15.

Possuem formas variadas em uma paisagem ampla, circular, parte desses blocos estão na porção mais alta, em uma área intermediária há uma faixa de dunas, de areia branca e fina, que dificultam a subida ou a descida dela, exigindo um esforço razoável principalmente na subida. Na porção rebaixada uma parte de areia acinzentada, um grande lajedo com suas depressões que reservam parte das águas da pluviais e uma lagoa, que em boa parte do ano se mantém úmida, sem permitir que presenciemos seu exuberante espelho d'água em dias de “trovoada”⁵ (Figs. 05 a 07).

Fig. 05. Área da lagoa com água e os afloramentos ao fundo.

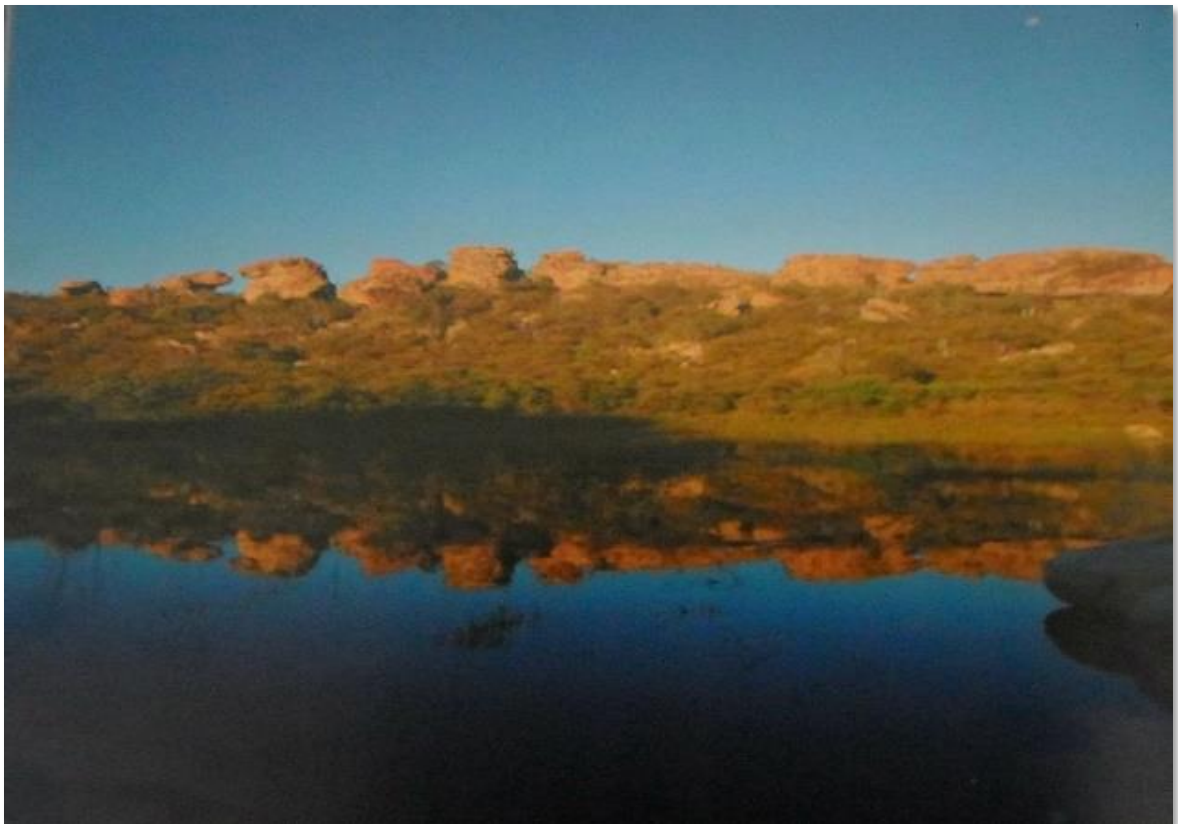


Foto: Claudiomar Gonçalves. Fonte: ETCHEVARNE, 2007.

⁵ Os dias de trovoada, para os “mais velhos” de muitas cidades nordestinas, são dias em que o céu se transforma e chove durante muitas horas seguidas.

Fig. 06. Detalhe da lagoa com água.



Foto: Caio Graco Machado. Fonte: <<http://www.panoramio.com/photo/34957469?source=wapi&referrer=kh.google.com>>. Data: 2010. Acesso em 07 set. 2016.

Fig. 07. Panorâmica da área da lagoa sem água e os afloramentos ao fundo.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 15.02.15.

Os afloramentos cor de rosa, em suas diferentes feições, permitem o aproveitamento de locais agradáveis para se abrigar, reentrâncias que no âmbito da arqueologia chamamos de abrigos ou grutas, possibilitando a proteção do sol, da chuva, dos ventos e do frio, que como já dissemos anteriormente, é um importante fator climático a ser considerado na região. Muitos desses lugares foram ocupados e reocupados pelos grupos pré-coloniais e pelas pessoas nos dias atuais, ambos

deixaram suas marcas, uma vez que em muitos lugares que estive há uma profusa quantidade de pinturas rupestres de diferentes formas, temáticas e cores revelando intensas atividades no lugar. Há também pinturas recentes, feitas em carvão e com pigmentos minerais, com nomes de pessoas, desenhos e algumas datas nas paredes dos abrigos. Ainda que com suas diferenças culturais e temporais, essas novas “marcas”, poder ser entendidas também como uma maneira de interagir, com esses locais. Entretanto, em muitas situações essas interações dos “novos visitantes” provocam danos irreparáveis nos sítios de arte rupestre.

A vegetação de entorno da Lagoa da Velha é arbustiva e herbácea, com características de caatinga: arbustos retorcidos e com poucas folhas, um volume grande de diferentes espécies de cactos (Fig. 08), mandacaru (*Cereus mandacaru*) (Fig. 09), xiquexique (*Pilocereus gounellei*), cabeça de frade ou coroa-de-frade (*Melocactus bahiensis*) (Fig. 10), espécies espinhosas como a unha de gato (*Uncaria tomentosa*), gameleiras (*Ficus sp.*), jurema (*Balizia pedicellaria*), macambira (*Bromelia laciniosa*) (Fig. 11), cansação (*Cnidioscolus oligandrus*), caroá (*Neoglaziovia variegata*), batata de perdiz (*Sinningia allagophylla*) e etc. Outras espécies vegetais também aparecem como umburana / imburana ou amburana (*Amburana cearensis*), aroeira (*Lithraea brasiliensis March*), umbu (*Spondias tuberosa*), baraúna (*Schinopsis brasiliensis*), juazeiro (*Zizyphus joazeiro*), a sempre-vivas (Fig. 12) e canela-de-ema (Fig. 13) e etc. (NASCIMENTO, 2011).

Fig. 08. Cacto.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 03.05.15.

Fig. 09. Mandacaru.



Foto: Fábio José Oliveira dos Santos. Data: 18.02.15.

Fig. 10. Cabeça de frade.



Foto: Fábio José Oliveira dos Santos. Data: 04.05.15.

Fig. 11. Macambira.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 28.10.10.

Fig. 12. Sempre-vivas.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 25.07.10.

Fig. 13. Canela de ema.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 28.10.10.

No alto dos afloramentos percebemos uma diversidade de cores na paisagem: Tons cor de rosa, às vezes cinza, às vezes quase branco das pedras; As nuances cromáticas dos verdes na vegetação, o mandacaru com sua forma que lembra um candelabro gigante, parece acenar para mim na imensidão da paisagem, que vai “longe que a vista não alcança”; A mancha branca das dunas que marca a paisagem, a cor alva da areia contrasta com os limites da vegetação que a encobre nas bordas.

2.2.1 A velha da Lagoa da Velha

De acordo com “Seu Gilmar” Novaes, guia turístico de Morro do Chapéu e profundo conhecedor da região, o nome Lagoa da Velha se deve a uma “pedra que parece uma velha sentada”. Os nomes de lugares orientam a pessoa ou as pessoas dentro de uma paisagem, e eles regulam as relações entre os lugares e aqueles que estão no lugar (TILLEY, 1994 apud ZAWADZKA, 2011), é o que acontece na lagoa da Velha. A pedra em questão é um bloco de arenito de aproximadamente 1,70 m de altura, que está localizado bem próximo à lagoa. Sua cor é de um tipo de rosa bem claro na parte superior e na base (que fica em contato com o solo e com a água, quando a lagoa está cheia) tons entre o amarelo e o marrom. A percepção que algumas pessoas têm ao vê-la pode variar conforme o ângulo em que se observa. Certamente algumas pessoas perceberão facilmente a forma de uma “velha sentada”, outras não. Quando estive no lugar, as formas me remeteram muito mais a uma imagem de uma grande sereia das fábulas infantis (Fig. 14).

Fig. 14. A Pedra que dá nome ao lugar.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 04.05.15.

2.2.2 Breve Histórico das Pesquisas

O Complexo Arqueológico Lagoa da Velha e seus inúmeros abrigos foram visitados por Valentin Calderón na década de sessenta (ETCHEVARNE, 2007), seus registros serviram de importantes fontes de pesquisa e incentivaram o crescente interesse pelo estudo arqueológico da região. De acordo com Costa (2005), a então intitulada Serra da Lagoa da Velha (BA-CN-11 e BA-47), é possivelmente o mesmo local, atualmente conhecido como Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, seus abrigos foram registrados por Calderón em 26/05/1967 (NASCIMENTO, 2011).

Atualmente o referido sítio, possui cadastro CNSA BA00622 no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) realizado no ano de 2007 por Carlos Etchevarne, com o nome de sítio Pedra do Boiadeiro.

No ano de 1999, sob a orientação da arqueóloga Maria Beltrão, a pesquisadora Márcia Dantas Braga, publicou a sua dissertação de mestrado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, sob o título *Projeto de Conservação de Sítios Arqueológicos com Pintura Rupestre no Alto Sertão Baiano*, tinha como objetivos principais a documentação (fotográfica, textual e digital) do estado de conservação das pinturas, realizou o levantamento de vinte e seis sítios arqueológicos, sendo que em onze deles foram feitos testes, nos municípios de Central, Irecê e Morro do Chapéu. Sua pesquisa estava vinculada ao Projeto Central sob a coordenação de Maria Beltrão⁶(BRAGA, 1999).

Em 2007, é publicado o *Escrito na Pedra: Cor, Forma e Movimento nos Grafismos Rupestres da Bahia*, de Carlos Etchevarne, como já foi citado no capítulo 1. Dentre os 110 sítios, pesquisados em 57 municípios baianos, está a Lagoa da Velha⁷. Nesta publicação dentre outras informações, Etchevarne destaca: “Por se tratar de vários locais ocupados por populações pré-coloniais e pelas fortes ligações entre os espaços, Lagoa da Velha é considerada um complexo arqueológico, à maneira da Serra das Paridas.” (ETCHEVARNE, 2007: 199).

⁶ A área total ocupada pelo Projeto Central é de 270.000 km², e a região estudada por Braga tem cerca de 15.000 km² (BRAGA, 1999).

⁷ Nesta publicação o sítio aparece como Pedra do Boiadeiro/Lagoa da Velha (ETCHEVARNE, 2007).

Em 2008, a pesquisadora Cláudia Cunha Kachimareck apresenta sua Dissertação de Mestrado defendida no Muséum National d’Histoire Naturelle de Paris. Programa Erasmus Mundus (Instituto Politécnico de Tomar, UTAD, Universidade Rovira i Virgili). Cunha trabalhou em sua dissertação com seis afloramentos rochosos e intitulou a área do atual Complexo Lagoa da Velha de “Complexo de Sítios do Rodrigão (CSR)”. Associou as pinturas rupestres dos abrigos a duas tradições (Nordeste e Agreste) e identificou três estilos. (CUNHA, et al.,2010).

Em 2011, finalizo e publico o resultado de minha pesquisa de graduação em antropologia pela UFBA, como também já foi citado no capítulo 1. Nele discuto aspectos relacionados a intencionalidade e preferência somente com as pinturas rupestres de cor amarela no Complexo Lagoa da Velha (Afloramentos A, B, C, D) (NASCIMENTO, 2011).

Nos anos de 2013 e 2014, foram realizadas escavações em dois afloramentos do Complexo Lagoa da Velha (Setor Leste e Oeste), sob a coordenação de Carlos Etchevarne. A ação fez parte da 2ª etapa do Projeto “Circuitos Arqueológicos da Chapada Diamantina”. A iniciativa é da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT-BA), através de convênio entre o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) e o Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). De acordo com Etchevarne (2015, 34): “No primeiro [Leste] foram abertas 9 quadras (afloramento 1) e no segundo [Oeste] 4 quadras e duas sondagens (afloramento 4).” (ETCHEVARNE et al, 2015: 34). Nas escavações foram identificados líticos lascados de arenito silicificado e lascas com diferentes matérias primas (quartzo branco e sílex esverdeado e esbranquiçado) e fogueiras. Para o afloramento Setor Leste (Abrigo 1), os carvões da quadra N° 3 datados revelaram uma antiguidade de 2.070 + - 30 AP. Ainda de acordo com Etchevarne:

Esta datação refere-se a uma das ocupações possíveis que houve nos abrigos, mas não significa que tenha sido a única. Outras anteriores ou posteriores podem ter acontecido sem deixar elementos de identificação. Ademais essa antiguidade não pode ser associada a nenhum dos estilos pictóricos presentes nesse setor de Lagoa da Velha, porque não foram achados juntos à fogueira os instrumentos ou pigmentos para pintar. Apesar de não poder ser feita esta associação, sabe-se pelo menos que 2.100 anos atrás, grupos humanos ocuparam os abrigos. Um ponto cronológico por demais importante para a história da região. (ETCHEVARNE et al, 2015: 34).

Esta datação é sem dúvida um dado importante e necessário, a partir dela as pesquisadoras e pesquisadores podem situar cronologicamente a inserção do Complexo Lagoa da Velha em um contexto regional, em comparação aos demais sítios, bem como sua inserção com relação a outros sítios do país.

Ainda no ano de 2014 e 2015, o Grupo de Pesquisa Bahia Arqueológica (também sob coordenação de Carlos Etchevarne) executa o projeto “Inventário de locais com vestígios arqueológicos do município de Morro do Chapéu”. Talvez uma publicação que estava faltando, dado o volume de sítios arqueológicos na região e de pesquisas já realizadas. Como resultado, é publicado em 2015, em forma de livro os resultados do projeto. Nele, constam uma sistematização importante dos sítios arqueológicos de Morro do Chapéu, bem como dos sítios com arte rupestre existentes e demais sítios que ainda não estavam cadastrados (ETCHEVARNE et al, 2015). Além disso, reúne em um único volume, as informações referentes as datações das escavações arqueológicas realizadas pelo Grupo e principalmente a divulgação dos resultados das últimas escavações e datação para o Complexo Lagoa da Velha (objeto de maior interesse neste trabalho).

2.2.3 O Sítio

Como falei no início deste capítulo, a área de pesquisa é um complexo de sítios arqueológicos, numerosos abrigos que foram pintados. Desta maneira, limitei a proposta de pesquisa, mesmo que inicialmente, a um único afloramento – Afloramento C (Fig. 15). Ele está associado e inserido em um conjunto (A, B, C, D) com diversificadas formas, que permitem correlacioná-los, caso seja necessário, aliando a discussão entre as cores, a paisagem, a experiência estética e etc. Assim, sigo considerando o **Afloramento C** (que está inserido no Complexo Arqueológico Lagoa da Velha), seguindo a mesma estratégia em trabalho anterior (NASCIMENTO, 2011). A planta do sítio apresentada na página seguinte (Fig. 16), mostra a diversidade de formas e a localização das pinturas no suporte rochoso dos afloramentos (A, B, C, D). As pinturas estão espalhadas de forma proporcional entre os quatro afloramentos. Estes estão muito próximos um do outro (cerca 10 metros) (Tabela 1).

Tabela 1. Coordenadas UTM do Sítio Lagoa da Velha

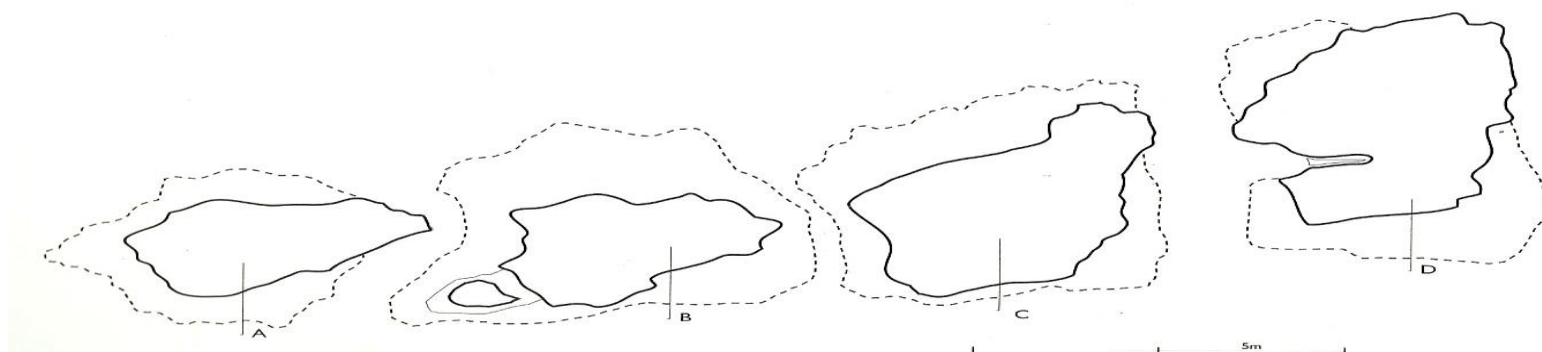
Local	UTM
Afloramento A	24 L 246198 8728359
Afloramento B	24 L 246167 8728343
Afloramento C	24 L 246165 8728309
Afloramento D	24 L 246167 8728271

Fig. 15. Localização dos conjuntos de quatro afloramentos do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha.

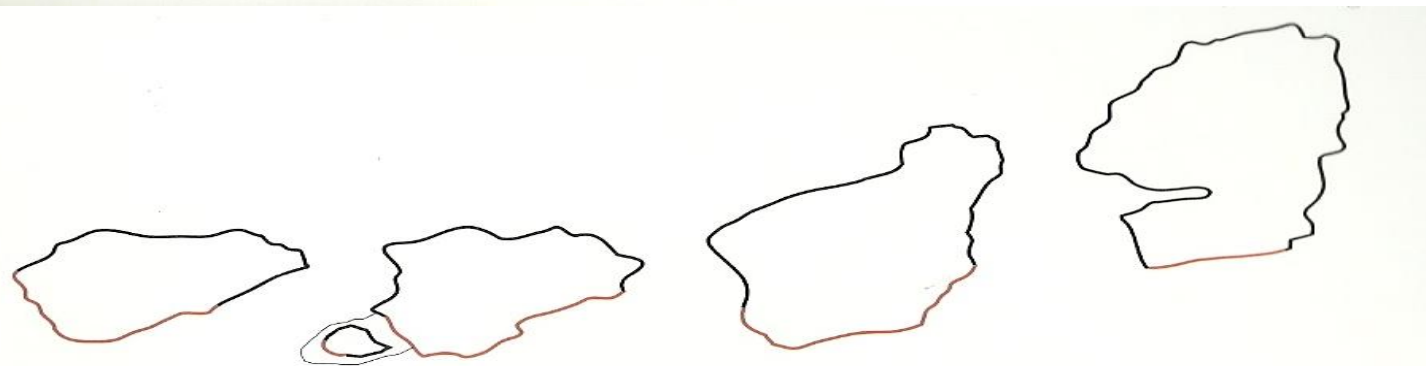


Fonte: Google Earth. Acessado em 25 de abril de 2016.

Fig. 16. Planta dos conjuntos de quatro afloramentos sítio Lagoa da Velha e localização das pinturas rupestres.



238. Planta do sítio
Site ground plan



242. Localização das pinturas. Planta
Location of pictographs. Ground plan

Fonte: ETCHEVARNE, C. 2007:199.

Nos quatro afloramentos sob a nomenclatura A, B, C, D (denominação a partir de ETCHEVARNE, 2007)⁸, há numerosas pinturas rupestres de diferentes cores. O vermelho em maior quantidade, seguido do amarelo e depois do branco. As cores das pinturas rupestres deste sítio diferenciam-se em termos de nuances cromáticas no contexto regional, como identifiquei:

As representações rupestres que estão pintadas nos paredões e abrigos são exemplares que se distinguem pelo número de representações pintadas em amarelo, ao contrário dos sítios da região, a exemplo da Toca do Pepino e da Toca da Figura (...), que possuem grande quantidade de pinturas, mas em sua maioria pintadas com pigmentos vermelhos. (NASCIMENTO, 2011: 83).

A cada novo passo percebo 'novas' pinturas. Esse sítio, como falei no início desta dissertação, já me recebeu algumas vezes. Começo a me encantar com ele novamente. Começo a me perceber, percebendo o sítio. Foram muitas idas e vindas e a cada novo encontro é uma nova experiência.

Nos capítulos seguintes, mergulho nesse encontro que tanto falo, opto propositalmente em não falar das pinturas rupestres com riqueza de detalhes, o que é requisito necessário em um trabalho deste nível, mas deixo aqui aguçada a sua curiosidade. Elas, as pinturas estão nos capítulos seguintes, estáticas nas fotografias e dançando com a minha narrativa, mas depois estarão em suaves movimentos, junto com toda a colorida paisagem que as rodeia. Não durma, a aventura está só começando!

⁸ Em outra publicação mais recente (2015) Etchevarne adota uma nomenclatura diferente da sua publicação em 2007. Nela, substituiu a nomenclatura dos afloramentos (A, B, C, D) por (I, II, III, IV e um V, um pouco mais separado) “ (...) como afloramento I, II, III, IV, a partir do abrigo que se encontra mais o nordeste, próximo da estrada. Outro conjunto de abrigos no mesmo setor Leste, está separado dos outros e se tem acesso por um relevo dunar, pelo lado oeste. Este classificado como afloramento V do setor Leste.” (ETCHEVARNE et al, 2015:29). Como iniciei esta investigação adotando a nomenclatura anterior (2007) e só recentemente (na elaboração da versão definitiva e corrigida) tive acesso a publicação de 2015, optei por manter os termos (A, B, C, D) para o conjunto de quatro afloramentos areníticos.

Capítulo 3



3 O CAMINHO DAS PEDRAS COLORIDAS

Este capítulo é literalmente o caminho das pedras. Para algumas pessoas a expressão “caminho das pedras” significa o sacrifício para se chegar ao objetivo, para outras pode ser o caminho seguro, certo, onde se pode andar sem medo, ou até mesmo que você encontrou a solução para seus problemas. Para mim, essa expressão também pode ser interpretada como lançar-se em um caminho desconhecido, inesperado, colorido e cheio de infinitas variáveis. Ora, afinal o que é o fazer arqueológico senão uma grande e divertida aventura.

Neste capítulo, eu pretendo apresentar o “meu fazer”, é aqui que estão os pormenores das etapas da pesquisa, do convívio intenso, em que arqueóloga, sítio, dados e escrita se relacionaram e se entrelaçaram. É importante destacar que através desta narrativa procurei, na medida do possível, fazer também uma reflexão sobre esta valiosa experiência.

Como foi citado no capítulo primeiro, esta investigação realizou-se de corpo presente. Por que insisto em manter constante esse tema? Porque constarão no decorrer desta narrativa as evidências deste corpo que sente, que percebe, em toda a sua plenitude, muito embora, eu tenha consciência que os sujeitos no passado possam ter percepções, sensações, por exemplo, completamente diferentes das vivenciadas por nós hoje.

Um embate metodológico esteve presente durante todo o processo da investigação. Por um lado, tinha domínio das ferramentas para a elaboração de um levantamento arqueológico em sítio de arte rupestre, com modelos de fichas de campo possíveis, formas de realizar o levantamento fotográfico, anotações gerais sobre a área, do sítio, das pinturas e etc., mas, como a proposta era caminhar por “novas trilhas” metodológicas, tive que elaborar no transcurso da pesquisa estratégias para

dar os primeiros passos nesse novo percurso, para isso foi preciso (re) aprender a andar. Com “novas botas”, foi preciso experimentar, perceber, arriscar, ir em busca das sensações, das emoções, para chegar na “fluidez da forma” (LAGROU, 2006; SEVERI & LAGROU, 2013).

Os passos metodológicos da pesquisa foram os seguintes: 1) O trabalho de campo; 2) O trabalho fora do campo, normalmente intitulado por muitas pesquisadoras e pesquisadores como análise em laboratório; 3) A construção da narrativa 4) Elaboração dos resultados alcançados.

3.1 O TRABALHO DE CAMPO

Sentimos efetivamente que estamos fazendo pesquisa (neste caso arqueológica) quando nos encontramos com o campo. Quando vestimos nossa “fantasia de arqueóloga” e vamos para o mato¹. É preciso sentir o sol no rosto e o coração bater acelerado. Esses “encontros” muitas vezes são marcados por grandes descobertas, aventuras, muito trabalho, muitas emoções, infinitas memórias, sangue, suor, água quente, comida fria e no meu caso alguns contratemplos. Que atire a primeira pedra aquela ou aquele que foi para campo e não vivenciou uma grande aventura, dessas que a memória insiste em guardar. Não desejo colaborar para a reafirmação do “mito do Indiana Jones”, do arqueólogo aventureiro que foge de pedras rolantes e anda com um chicote, mas há situações que vivenciamos em campo que caberiam tranquilamente em um roteiro de filme. Muito do que vivenciamos no labor da pesquisa, ainda em campo, é censurado na nossa escrita pós-campo (que é publicada nos meios acadêmicos). Curioso, já que a ciência não é só feita de “acertos”, pois muitos “erros” cometidos geram frutos profícuos para o próprio trabalho e mesmo para trabalhos futuros. Em muitos casos, por exemplo, os erros nos ensinam, ao menos, os caminhos que não devemos seguir.

¹ Fantasia no sentido de usarmos costumeiramente os trajes comuns a atividade (incomuns para vestimenta do dia a dia) – Calça, camisa de manga longa, bota, chapéu, mochila e etc.

Como tenho liberdade de escrita e alertei logo no início desta dissertação (que foge da escrita esperada) alguns desses “erros” também estarão aqui, pois considero-os parte deste processo e tão importantes quanto o seu resultado final.

A tensão que antecede o campo e a responsabilidade de “dar a largada” fazem parte do universo da ciência arqueológica. São muitos detalhes a serem afinados, além da logística comum a qualquer atividade de campo (hospedagem, alimentação, transporte, equipamentos, cronograma da equipe e de trabalho e etc.), estão os últimos ajustes na própria metodologia de trabalho. A ansiedade, a incerteza se o método escolhido irá funcionar, se estamos preparadas para lidar com essa intensa experiência mais uma vez, dentre tantas outras sensações.

Como já havia trabalhado no mesmo sítio no período da graduação, dispunha de um acervo de dados razoável (fotografias, fichas, mapas e demais informações da região), além dos demais dados anteriormente levantados sobre o sítio (como foi citado no capítulo 2). Inicialmente considerei fazer apenas uma campanha arqueológica e acreditava que teria dados suficientes para a pesquisa. Porém, quando iniciei as articulações teórico-metodológicas percebi que uma única ida ao sítio não contemplaria as minhas necessidades, de um entendimento global das pinturas rupestres e de todo o contexto que envolve essa prática cultural.

Foram feitas três campanhas arqueológicas no município de Morro do Chapéu, no ano de 2015, a primeira no mês de fevereiro (verão), a segunda no mês de maio (outono) e a terceira e última no mês outubro (primavera). As estações do ano estão aqui postas entre parênteses por um motivo bem específico, como disse no capítulo dois, o município de Morro do Chapéu possui peculiaridades climáticas (em comparação a outros municípios baianos). Essas especificidades serão destacadas em algum momento dos tópicos seguintes. É importante frisar que as idas e vindas à campo geraram custos e muitas vezes houve interesse em permanecer mais tempo no campo, porém devido ao alto custo de permanecer nele, tivemos (pesquisadora e equipe) que articular estratégias para driblar a falta de auxílio financeiro durante a pesquisa.

Na primeira campanha planejei permanecer em campo por cinco dias, tempo razoável para a realização de alguns procedimentos da pesquisa e para experimentação de algumas novas estratégias metodológicas, porém por um grande

infortúnio (narrarei logo mais adiante) tivemos que bater em retirada e assim permanecemos somente três dias no campo.

A segunda campanha foi marcada pela tensão do retorno ao sítio e, evidentemente, de buscar tapar os buracos deixados pela perda dos dados na campanha anterior, assim permanecemos no campo durante quatro dias de trabalho, que serão detalhados nos próximos tópicos.

A terceira e última campanha foi a mais longa e conseqüentemente a mais produtiva, resultado também do amadurecimento da pesquisa e da pesquisadora, com um aprimoramento do “olhar” e maior imersão no lugar. Permanecemos oito dias em campo.

Antes de avançar é importante retomar os objetivos desta pesquisa. A princípio o objetivo era trabalhar com as cores de todo o acervo pictográfico dos quatro conjuntos de afloramentos areníticos (A, B, C, D)² que estão localizados ao Norte do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha. Porém, como em qualquer investigação científica, muitas coisas tiveram que ser ajustadas no decorrer da pesquisa, para que as arestas pudessem ser aparadas.

Os quatro conjuntos de afloramentos (A, B, C e D), possuem grande variedade de pinturas rupestres inseridas nas paredes, nos tetos e nas cornijas. Além disso, uma abundância de painéis, cores, sobreposições e técnicas, que juntos formam um manancial importante para a discussão anteriormente proposta. Entretanto, após perceber que abarcar os quatro afloramentos e toda a complexidade pictórica que os envolve na discussão sobre a cor, exigiria um tempo maior para coleta e análise, que eu não dispunha.

Visando dedicar e aprofundar esta pesquisa, que pudesse articular aspectos sobre a intencionalidade dos artistas no uso das cores na arte rupestre, optei por restringir o “campo de atuação”. Assim, ao invés de trabalhar com os quatro afloramentos dos inúmeros com pinturas rupestres na Lagoa da Velha, decidi fazer um estudo de caso. Escolhi a porção Norte (abrigada) do Afloramento C. Estrategicamente, mesmo que restrita a uma pequena porção de um macro universo

² Nomenclatura utilizada em Etchevarne (2007) e Nascimento (2011).

pictórico, a intenção foi buscar elementos que permitissem ancorar e aprofundar a discussão sobre as cores (Fig. 17).

Fig. 17. Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, destaque em branco para o conjunto de quatro afloramentos (imagem maior); Detalhe aproximado do destaque e detalhe em vermelho para o Afloramento C (Norte).



Fonte: Google Earth. Elaboração: Greciane Neres do Nascimento.

Desde o início tinha consciência que experimentaria uma maneira não tão usual para trabalhar com as cores das pinturas rupestres da Lagoa da Velha, um desafio, metodologicamente, não era de meu interesse associar essas pinturas à Tradições, Sub-tradições, Estilo e etc. E assim o fiz. Por entender que aqui a referida linha de discussão não colaboraria na abordagem que estou utilizando. Como já foi dito no

capítulo 1, a minha discussão em arte rupestre está vinculada ao estudo da experiência estética, aqui entendida a partir da percepção sensível envolvida na criação e/ou na contemplação de um objeto estético em uma perspectiva fenomenológica. Daí também a necessidade de utilizar o corpo enquanto suporte, por entendermos que essa experiência se dá na relação entre o corpo e a coisa percebida.

Também levei algum tempo refletindo se seria viável fazer o meu trabalho “à moda antiga”³, os calques em plástico transparente, também conhecido como *relevés*, técnica amplamente utilizada e aceita nos estudos de arte rupestre, mas também muito criticada por apresentar distorções variadas.

Por outro lado, o uso do *relevés* ganha robustez por alcançar valiosas análises, até então pouco usuais para o estudo da arte rupestre no Brasil, por aproximar a sua execução e a percepção corporal da pesquisadora. Como bem argumentado na tese de Vanessa Linke (2014) quando diz:

O levantamento dos grafismos através do calque, mesmo sendo criticado, por seu caráter prejudicial às pinturas, ou mesmo pelas dificuldades nos critérios metodológicos (bem apontados por López-Montalvo, 2010), permite um contato longo, corporal e cinestésico com o registro gráfico rupestre. A posição do corpo (mesmo considerando que a corporalidade é também um fenômeno cultural – Mauss, 2003), a exposição demorada do corpo no sítio e defronte ao painel, o contato com as texturas dos painéis (rocha e tinta) torna a experiência com o vestígio gráfico um fato concreto e concretismo é um fator valioso para o arqueólogo que lida com a categoria de vestígio tão abstrata, em que não se toca, não se leva para a mesa do laboratório. (LINKE, 2014:37).

Assim, optei por experimentar outras técnicas, me libertando da obrigatoriedade de reproduzir à mão livre as pinturas em plástico. Independente da técnica adotada nesta etapa, o importante é tentar aliar técnicas e objetivos. Cada arqueóloga ou arqueólogo tem suas próprias perguntas, para as quais podem encontrar respostas nos sítios e/ou nos artefatos que estão pesquisando. Essas perguntas devem, de alguma forma, estar presentes durante a escolha da técnica que mais de se aproxime do objeto e dos objetivos propostos.

A arte rupestre como entende Tilley (2008), não é meramente visual, para ele a experiência da arte rupestre é sempre multissensorial, assim tentei aliar as técnicas utilizadas na coleta e na análise dos dados a esse entendimento, compreendendo as

³ Expressão amparada na minha licença poética.

pinturas rupestres do sítio, inseridas dentro deste campo do sensível e assim privilegiando diferentes sentidos e não somente um deles (o olho).

Ao invés de utilizar o calque ou *relevés* fiz uso de outros recursos. Recursos visuais, para o registro das imagens e demais dados, como: fotografia, audiovisual, croqui simples e caderno de campo. Realizei também gravações em áudio. Além disso, utilizei instrumentos como o receptor de navegação – GPS (*Garmin Etrex 30*), para registrar as coordenadas geográficas, e trena, para medir as pinturas rupestres e a área onde estão inseridos os conjuntos e painéis. Em relação aos demais dados, utilizei da minha própria experiência no campo para a coleta (Objeto da narrativa do capítulo 4), entendendo que a minha subjetividade faz parte da construção e tem influência direta nos dados produzidos por mim e em minha análise posterior sobre eles.

O levantamento fotográfico a princípio foi livre, no sentido de que não somente os registros visuais das pinturas rupestres foram feitos, mas também de outros aspectos da paisagem. Flora, fauna (quando possível), geomorfologia e da relação dos membros da pesquisa com o sítio também foram alvo dos meus cliques. Como a fotografia de um modo geral depende de muitos fatores, na pesquisa em arte rupestre não poderia ser diferente, não é um ato simples de apontar uma câmera para as pinturas e apertar o botão para dispará-la. Assim, reservei mais adiante um tópico específico para este item (3.1.4 A Fotografia), bem como para os objetivos sobre a captura em áudio e audiovisual (3.1.6 O time-lapse).

Mesmo oficialmente definido o não uso do *relevé*, optei por fazer alguns desenhos simples em papel, à lápis, buscando executá-los com o objetivo de identificar de modo rápido, ainda em campo, a espacialidade das pinturas no suporte, para uma consulta rápida, em campo e para organização posterior.

3.1.1 A Prospecção arqueológica ou “por onde andei” – O todo

A princípio, para meus objetivos iniciais, não tinha pretensões de realizar prospecções em outros afloramentos areníticos, além daqueles já definidos (Afloramentos A, B, C e D). Porém, no decorrer das idas e vindas do campo, do amadurecimento da pesquisa, percebi que havia necessidade, talvez mais precisamente curiosidade, de fazer um caminhar mais longo. Precisávamos ir além (em alguns aspectos), para termos melhor percepção da paisagem, dos sítios, das pinturas e, conseqüentemente, das suas cores, do que costumeiramente fazíamos (eu e equipe). Durante o processo me perguntava: O que está para além dos sítios visitados por nós? O que podemos perceber? Essa necessidade se deu por muitos fatores, dentre eles está o fato de tentar perceber aquela paisagem como um lugar de memória, de experiências sensoriais, lugar de passagem e permanência de diferentes pessoas em diferentes momentos ao longo do tempo. Sempre atentando para o fato de que tudo isso está inserido em um contexto de paisagens e pessoas culturalmente distintos.

No momento em que decidi efetivamente realizar a prospecção arqueológica, percebi que era uma oportunidade de vivência plena, intensa, nunca antes experienciada naquela paisagem⁴. Usei meu corpo como ferramenta para perceber essa paisagem assim como entende Tilley (2004) quando diz que nosso corpo ser-no-mundo fornece a base fundamental, ou ponto de partida, para a nossa descrição dele.

O objetivo da prospecção arqueológica foi percorrer os principais afloramentos areníticos do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, buscando vestígios da cultura material, principalmente arte rupestre. Este procedimento possibilitou com isso: a) Criar um mapa com os pontos e percursos geo-referenciados desses locais e situá-los em um contexto geral da Lagoa da Velha, com relação aos quatro principais afloramentos (A, B, C, D) e o painel escolhido do afloramento C; b) Perceber como as cores, objeto principal da minha discussão, aparecem nos demais sítios do Complexo, os tipos de motivos, as interações entre as cores e a possibilidade de perceber

⁴ Experimentada por mim, obviamente.

particularidades durante caminhamento; c) Perceber a paisagem e o contexto paisagem-sítios; d) Experimentar diferentes caminhos e trilhas no trajeto e etc.

“O todo” é o modo simplificado de abordar a paisagem, o lugar (os lugares), a área, a região, o território prospectado. A área que caminhamos possui aproximadamente 4 km², nela há incontáveis afloramentos areníticos, muitos deles com pinturas rupestres.

Para isso, foi pensado inicialmente um caminhamento em que pudesse em poucos dias percorrer os “principais” afloramentos e perceber suas características gerais e as “marcas” ali deixadas. Logo nas primeiras horas do dia identifiquei um problema epistemológico. Como selecionar o que havia definido como “principais” afloramentos, em uma imensidão deles na Lagoa da Velha? Quais critérios levaria em consideração? Tamanho? Forma? Visibilidade? Locais potencialmente propícios para a execução das pinturas? Por onde andar? Onde buscar as “marcas coloridas” que tanto procurava? E o tempo? Haveria tempo hábil para tamanha empreitada? Para isso, contei com a *expertise* dos guias locais, Chico (Francisco Barbosa) e Seu Gilmar (Gilmar Novaes), e da aguçada curiosidade de Fábio José de Oliveira dos Santos (também pesquisador em arte rupestre), para inicialmente deixar-me conduzir pelas pedras. Depois juntos, iniciamos nossa aventura por pedras e pinturas rupestres desconhecidas por mim e também por eles.

A proposta da prospecção arqueológica no Complexo Arqueológico Lagoa da Velha era ter uma ideia geral da amplitude desse lugar e das marcas deixadas pelas pessoas que estiveram ali antes de nós⁵. Para isso criei um protocolo simples de trabalho, que pudesse me permitir perceber a paisagem, cada abrigo, paredão, reentrância com vestígios arqueológicos, de maneira espontânea, tentando perceber cada lugar como um “lugar de memória”. Identificado o afloramento, muitos dos quais haviam sido visitados e já citados por outros pesquisadores (BARBOSA, 2015; BRAGA, 1999; CUNHA, 2007; CUNHA et al., 2010; ETCHEVARNE, 2005, 2014, 2015). Iniciava o caminhamento me deixando levar pelas formas (desses locais e afetada com o meu “olhar viciado”), são elas que conduzem o caminhar.

⁵ As marcas ao qual me refiro e objeto de meu interesse são os vestígios da cultura material do período pré-colonial, claro que além delas estão também eventualmente as marcas recentes, deixadas por pessoas, algumas dessas podem ser costumeiramente conhecidas como “pichações”. No capítulo 4, dedico um tópico sobre esse assunto.

É preciso lembrar, que é impossível não estabelecer correlações, comparações, associações entre aquilo que se percebe no lugar e seu estoque cultural anteriormente vivenciado. Em outras palavras, acredito que não há olhar desinteressado, todo olhar é interessado e no trabalho aqui proposto afetado com direcionamentos específicos.

É libertador caminhar por corredores de pedras, perceber que após cada subida em um afloramento arenítico há uma imensidão a ser explorada e percebemos a pequenez da nossa própria existência. Antes de mais nada, é preciso libertarmo-nos das nossas amarras e permitirmo-nos experimentar as coisas.

3.1.2 O caminhar

Caminhar é um ato corriqueiro, muito do que fazemos no nosso cotidiano é através do nosso caminhar, mas caminhar é também um exercício de atenção, ao mínimo ‘descuido’, deixamos para trás coisas, por deixar-nos levar por tantas outras. Esse caminhar é afetado e se dá na relação entre o movimento dos nossos corpos e a paisagem. Assim como entende Tim Ingold:

Como organismo e ambiente, corpo e paisagem são termos complementares: cada um implica o outro, alternadamente como figura e fundo. As formas da paisagem não são, porém, preparadas com antecedência para as criaturas ocuparem, nem são as formas corporais daquelas criaturas especificadas independentemente de sua composição genética. (INGOLD, 1993:156, tradução minha).⁶

Tilley, segue um caminho parecido, ao afirmar que: “A experiência de movimento através de uma paisagem inscreve-se continuamente dentro do corpo, de

⁶ *Like organism and environment, body and landscape are complementary terms: each implies the other, alternately as figure and ground. The forms of the landscape are not, however, prepared in advance for creatures to occupy, nor are the bodily forms of those creatures independently specified in their genetic makeup.* (INGOLD, 1993:156).

suor a frequência cardíaca a um esforço das articulações, tendões e músculos.” (TILLEY, 2008: 40, tradução minha)⁷.

Caminhei durante muitos dias sob sol forte, um calor intenso, por vezes insuportável, principalmente próximo ao meio dia. Como estive em diferentes épocas do ano, senti na pele a falta das folhagens na estação seca e as mudanças climáticas que a região sofre com a falta de chuvas. Em uma das campanhas, vivenciando aquela paisagem, percebi diferentes tons de verde e outras cores, árvores com seus galhos cheios de folhas, dando formas robustas, animais, quando avistadas de longe e poças com água sobre áreas de lajedo que faziam refletir a imagem a sua volta. Em outros momentos por sua vez, percebi os galhos secos, a paisagem em tons mais marrons, quase acinzentados, a aridez e por vezes a sensação de falta de vida nesta paisagem árida... Tudo muda, a paisagem é outra e a construção da paisagem que havia arquitetado na minha cabeça, se desfaz como um castelo de areia à beira mar. E a certeza da paisagem imutável, se desfaz. Pode parecer redundante, mas é importante perceber que as variações nas estações do ano são importantes catalizadores na nossa percepção desse lugar.

É nesse caminhar livre que nos permitimos experimentar diferentes sensações, seja percebendo as diferentes temperaturas ao longo do dia, a textura do solo, o esforço para subir e descer por entre as pedras.

3.1.3 O Lugar de permanência - A parte

Após idas e vindas, prospecção, fotografias, gravações em áudio e vídeo e pedras no meio do caminho, era preciso direcionar “o olhar”, objetivar a subjetividade sobre as pinturas rupestres e suas cores. Este item, sob o título “lugar de permanência” é aqui entendido como o (meu) lugar físico de permanência⁸, no

⁷ *The experience of movement through a landscape continually inscribes itself within the body, from sweat to heart rate to a straining of the joints, tendons, and muscles.* (TILLEY, 2008: 40).

⁸ Permanência aqui entendida como o lugar que dediquei maior tempo de pesquisa.

processo da pesquisa. Como foi citado anteriormente, definimos um único afloramento dentre tantos e um único painel para direcionar a discussão.

No início da pesquisa tinha os objetivos definidos e cristalizados no projeto, mas como abordei anteriormente, ajustei e afinei algumas coisas e para além dos objetivos definidos, foram acrescentados outros. Não era de meu interesse criar amplos quadros tipológicos, mesmo reconhecendo a sua utilidade, para organizar o universo geral das pinturas rupestres percebidas no suporte, assim optei em correr o risco e trabalhar com as pinturas de modo a aborda-las individualmente, isoladas ou em conjunto, sobrepostas ou não, em monocromia ou policromia. Além disso, trabalhei com os conjuntos que foram percebidos e arbitrariamente chamados de conjuntos e cenas, figuras que de alguma forma estão próximas e se relacionam tematicamente, espacialmente e/ou cromaticamente. Busquei perceber nos motivos relações entre eles, sobreposições e superposições, nuances cromáticas nessas adições, que pudessem revelar escolhas de cores, motivos pintados e etc.

Esta investigação, portanto, baseou-se em um universo restrito. Usei como estudo de caso um único painel do afloramento C, nele constam conjuntos e cenas, figuras isoladas, sobrepostas e etc. que me permitiu refinar o interesse da investigação no entendimento das cores⁹. Embora trabalhando com uma pequena porção, no contexto do Complexo Arqueológico da Lagoa da Velha e seus numerosos sítios com arte rupestre, a pesquisa se delineou neste formato buscando elementos que pudessem responder aos objetivos propostos.

Ainda em campo, durante o processo de coleta de dados, inicie a análise. Algumas variantes foram adotadas para essa pré-análise das pinturas no suporte: quanto aos pigmentos, a análise consistiu em perceber a escolha das cores utilizadas pelos “pintores”, contornos, preenchimentos, carga de pintura e etc.; No que se refere ao traço, foram analisados os grafismos no sentido de compreender especificidades na forma de pintar. Também foi observada a utilização de possíveis instrumentos de pintura, recursos como pincéis, gravetos, dedos e carimbos. Além disso, busquei perceber a distribuição das pinturas ao longo do painel, a utilização do espaço, altura delas dispostas no suporte rochoso, existência de planos diferenciados para pintura

⁹ A escolha de um único painel se deu a partir de uma recomendação na banca no momento da qualificação, uma vez que não haveria tempo hábil para fazer análise dos diferentes painéis de cada afloramento do Sítio.

(horizontal ou vertical), incidência de luz nas figuras, superposições que possam indicar momentos distintos de pintura, bem como acréscimos variados. Busquei perceber quais cores aparecem no painel e mais especificamente quais cores estão associadas a que tipo de figuras.

No sítio, no afloramento C, na face Norte, permaneci por muitos dias. O tempo necessário para sair do encantamento, aquele período em que permanecemos deslumbradas com as cores, as formas, com a “arte do outro”, esse universo desconhecido e impressionante. É preciso dar-se um tempo para se acostumar, para que aquele lugar se torne, mesmo que momentaneamente, familiar, para escutar o barulho do silêncio ou mesmo o som do vento nas folhas das árvores, perceber a confusão de cores, os sons e cheiros na paisagem. E sobretudo deixar a imaginação fluir, pois são nesses momentos de puro deleite que vem os *insights*.

Neste aspecto, há uma fina semelhança do trabalho do arqueólogo e do antropólogo, em tornar o estranho familiar, claro que no nosso caso, estamos sem a presença dos nossos informantes. Sobre isso Roy Wagner em seu livro *A Invenção da Cultura*, entende que:

Um antropólogo denomina a situação que ele está estudando como "cultura" antes de mais nada para poder *compreendê-la* em termos familiares, para saber como lidar com sua experiência e controlá-la. Mas também o faz para verificar em que isso afeta sua compreensão da cultura em geral. Quer ele saiba ou não, quer tenha a intenção ou não, seu ato "seguro" de tornar o estranho familiar sempre torna o familiar um pouco estranho. E, quanto mais familiar se torna o estranho, ainda mais estranho parecerá o familiar. É uma espécie de jogo, se quisermos - um jogo de fingir que as ideias e convenções de outros povos são as mesmas (num sentido mais ou menos geral) que as nossas para ver o que acontece quando "jogamos com" nossos próprios conceitos por intermédio das vidas e ações de Outros. (WAGNER, 2010: 39).

Durante o trabalho de campo, aos poucos ia percebendo detalhes nas rochas, nas pinturas, no painel que nos encontros anteriores não havia percebido. Os diferentes momentos ao longo do dia iam também transformando a minha percepção daquele lugar. Fazia exercícios diários de manter-me longe do abrigo, mantendo contato visual, e depois bem de perto, tentando buscar contornos, adições, sobreposições, detalhes que sugerissem caminhos para perceber as cores e os modos de pintar.

3.1.4 A fotografia

A fixação pelo registro fotográfico, por vezes, nos limita e nos impede de “olhar” com os próprios olhos¹⁰, percebendo as coisas do mundo enquadradas pela lente da câmera. Em muitos momentos, esquecer momentaneamente do equipamento fotográfico é um bálsamo aos sentidos. Não quero aqui demonizar o uso da câmera fotográfica (nossa companheira de todas as horas), muito pelo contrário, mas sim pontuar algumas particularidades do seu uso na prática da pesquisa. Muitas vezes, há tantos ajustes para serem feitos, mesmo antes do primeiro “clique”, seja no equipamento fotográfico, no tripé, no rebatedor, seja na escolha do melhor lugar para instalá-la no sítio e etc., que o momento, o instante, a pausa para perceber as pinturas, o sítio, a paisagem como um todo, é “atropelado” pela urgência do “registro fotográfico”.

O modo como fazemos as fotografias é carregado de intencionalidade, elas por sua vez não são o registro fiel da realidade ou capazes de congelar a realidade e objetificá-la a partir do papel (LINKE, 2014), mas uma construção e produção nossa sobre aquilo de nosso interesse. Como entende Meneses (2013: 91), “há algo na fotografia antes do próprio ato de se fotografar e mais ainda depois dele”, quando faço uma fotografia, o que exatamente quero dizer sobre ela? Nessa produção de novas imagens, associo mais uma vez o trabalho do arqueólogo ao trabalho do antropólogo. De acordo com Barbosa e Cunha:

O antropólogo que lida com a imagem não pode, no entanto, destituir o olhar de sua força de significação. O olhar capta o que pode significar, diferentemente da visão, que é uma competência física do corpo humano. Sua visão é genérica, o olhar é intencional, e as formas de olhar são resultado de uma construção que é cultural e social (2006:54).

Experimentar nuances e possibilidades para captar aquele instante que parece único é inspirador. Quem trabalha com fotografia sabe que após um longo dia de trabalho nada mais recompensador que descarregar seu equipamento fotográfico e

¹⁰ “O olhar” entendido aqui no sentido de perceber, além do que os olhos podem ver.

ver materializada na tela do computador aquela experiência vivida (mesmo somente uma pequenina parcela dela).

Por outro lado, no equipamento fotográfico, o *ecrã* de LCD possibilita dilatar algumas imagens e nos permite ver mais do que os nossos olhos podem enxergar. A função *zoom*, por exemplo, aproxima-nos das pinturas que estão fora do nosso alcance (em termos gerais) e mais especificamente do nosso alcance visual, permitindo a percepção de detalhes em grandes dimensões.

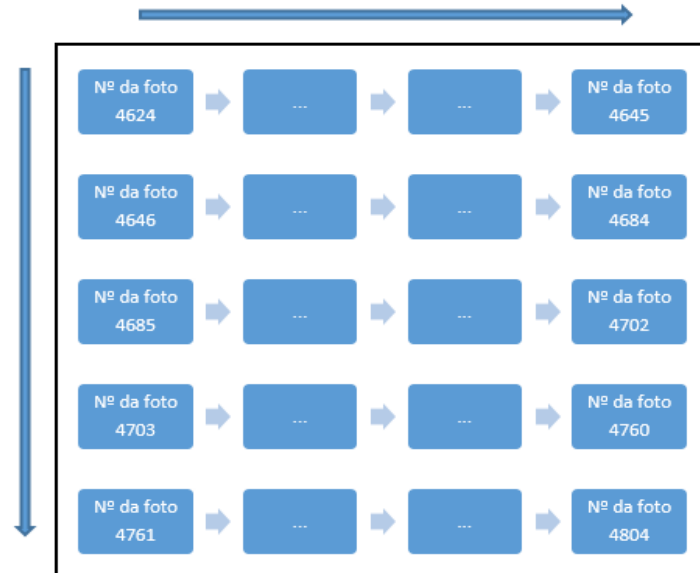
O levantamento fotográfico foi se realizando durante toda a prospecção, para cada novo afloramento com pinturas rupestres identificado, eram tomadas fotografias gerais, do afloramento rochoso e sua inserção na paisagem, depois do painel como um todo e em seguida dos conjuntos e pinturas em detalhes. Além disso, evidentemente os detalhes da paisagem que nos chamavam a atenção, também eram alvo das fotografias e anotações gerais.

As fotografias do Afloramento C (lugar de permanência, como citei anteriormente), foram tomadas de modo mais sistemático. Não foram tomadas medidas de distância em metros com instrumentos, mas foi considerado um distanciamento razoável (menos de 5 metros), que permitisse o bom enquadramento da câmera fotográfica para a execução das fotografias. Na ordem do geral para o particular, primeiro do afloramento, depois do painel, dos conjuntos, das pinturas individualmente e dos detalhes, nesta ordem.

Criei um protocolo simples, tendo em mãos a câmera fotográfica, o caderno de campo aberto e o lápis de prontidão para tomar nota das informações no quadro esquemático previamente elaborado. Ergui-me frente ao painel, mantive-me em um ponto inicial (A), criei linhas imaginárias no sentido horizontal (A em direção a B) e da esquerda para a direita iniciei a realização das fotografias, gerais inicialmente, contemplando suporte e pinturas e depois as pinturas em detalhes; No momento que avançava na “linha” com as fotografias das pinturas, dava um passo para a direita (aproximadamente meio metro), sentido A-B. Chegando ao ponto B, retomava para o ponto inicial A e na “linha imaginária” abaixo, recomeçava. No caderno campo, em que foi criado um croqui, anotava o número das fotografias, a primeira, a partir do ponto A e a última de cada “linha imaginária” (Fig. 18). Claro que as pinturas rupestres no suporte rochoso, não estão exatamente em linha, usei a geomorfologia como

parâmetro e as divisões da própria rocha (como uma linha imaginária)¹¹. O objetivo era a *posteriori* produzir um croqui digital com um programa de edição de imagens e ter uma dimensão ampla do painel como um todo em escala menor, como um mosaico.

Fig. 18. Esquema das fotografias do painel – Afloramento C.



Elaboração: Greciane Neres do Nascimento.

Há distorções, uma vez que o abrigo que estamos fotografando é uma superfície tridimensional e a fotografia nos oferece somente um plano bidimensional. O recurso do esquema acima citado foi pensado, uma vez que uma fotografia ampla poderia “achatar” e distorcer grosseiramente, em termos imagéticos, o plano mais amplo do painel. Outra opção foi fazer uso do recurso do equipamento em modo panorâmico.

A fotografia também distorce, muda a cor e é preciso ter consciência desse desequilíbrio, não exatamente a fotografia em si, já que ela é o produto final de um processo, mas o que realmente produz a distorção é o equipamento fotográfico (gerador das imagens enquadradas). O interesse aqui são as cores e distorcê-las não era o meu interesse. Assim, fiz uso de diferentes equipamentos fotográficos. Duas câmeras fotográficas da marca CANON, sendo uma modelo 7D, e outra modelo T5i (ambas usadas com diferentes lentes) e uma câmera compacta de marca *Samsung*,

¹¹ Esse protocolo foi realizado por entender que se tomasse uma fotografia ampla, teria que manter um distanciamento físico maior entre mim e o painel e certamente muitas pinturas “sumiriam” no plano geral da imagem final.

modelo ES95. Todas ajustadas em suas configurações, de modo que o resultado sofresse a mínima interferência na cor do que estava sendo fotografado. A luz artificial, no nosso caso, o *flash*, foi utilizado em raríssimas exceções, como adicional para auxiliar e compensar a luz natural. Evitei assim, criar grandes modificações de luminosidade, para não criar artificialmente falsas noções de luz e sombra.

Utilizei a luz natural diurna amplamente, e como é sabido, a luminosidade durante o dia é dinâmica, em frações de segundos, um dia ensolarado se transforma em nublado ou vice e versa. Muitas vezes havia incidência do raio do sol diretamente nas pinturas, o que poderia em alguns casos ajudar e em outros atrapalhar o registro fotográfico. Assim também era em momentos com muitas nuvens no céu, em dias nublados, mesmo em raríssimos casos, tornando mais dificultoso os ajustes no equipamento fotográfico para compensar a luz.

A sombra é outro fator que deve ser considerado no momento da fotografia. A depender da posição do sol, da geomorfologia do suporte e da localização das pinturas, nossos corpos produzem sombra. Quando não são nossos corpos, são sombras da folhagem de entorno próximo ou mesmo de outro suporte que projetam suas formas sobre as pinturas, comprometendo o momento do registro fotográfico. Não sendo possível retornar ao sítio, há alguns recursos (básicos) possíveis: esperar; criar artificialmente uma sombra maior e tentar fazer a fotografia com a sombra total sobre as pinturas; buscar diferentes ângulos que ajudem no registro fotográfico. Abaixo estão dois exemplos de como nossa percepção do sítio, painel, das pinturas e consequentemente das suas diferentes cores mudam conforme diferentes momentos do dia (Fig. 19 e 20).

Fig. 19. Afloramento C - Paredão. Da esquerda para a direita; 1 – 11:20h; 2 - 12:57h; 3 - 13:22h.

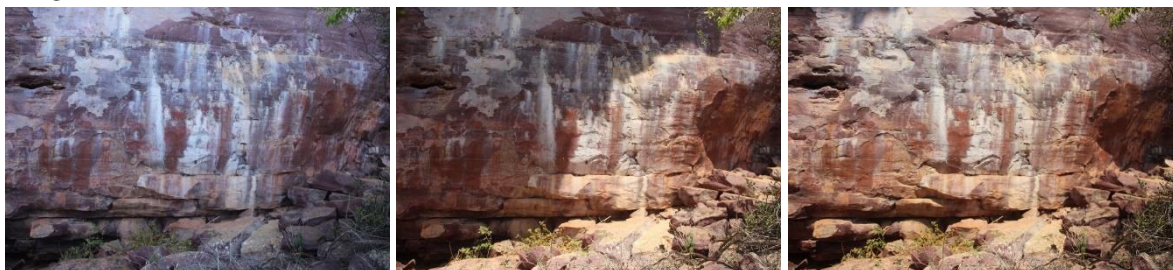


Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 21.10.15.

Fig. 20. Afloramento C. Setor Norte. Da esquerda para a direita; 1 – 11:15h; 2 - 16:59h; 3 - 17:39h; 4 - 17:46.



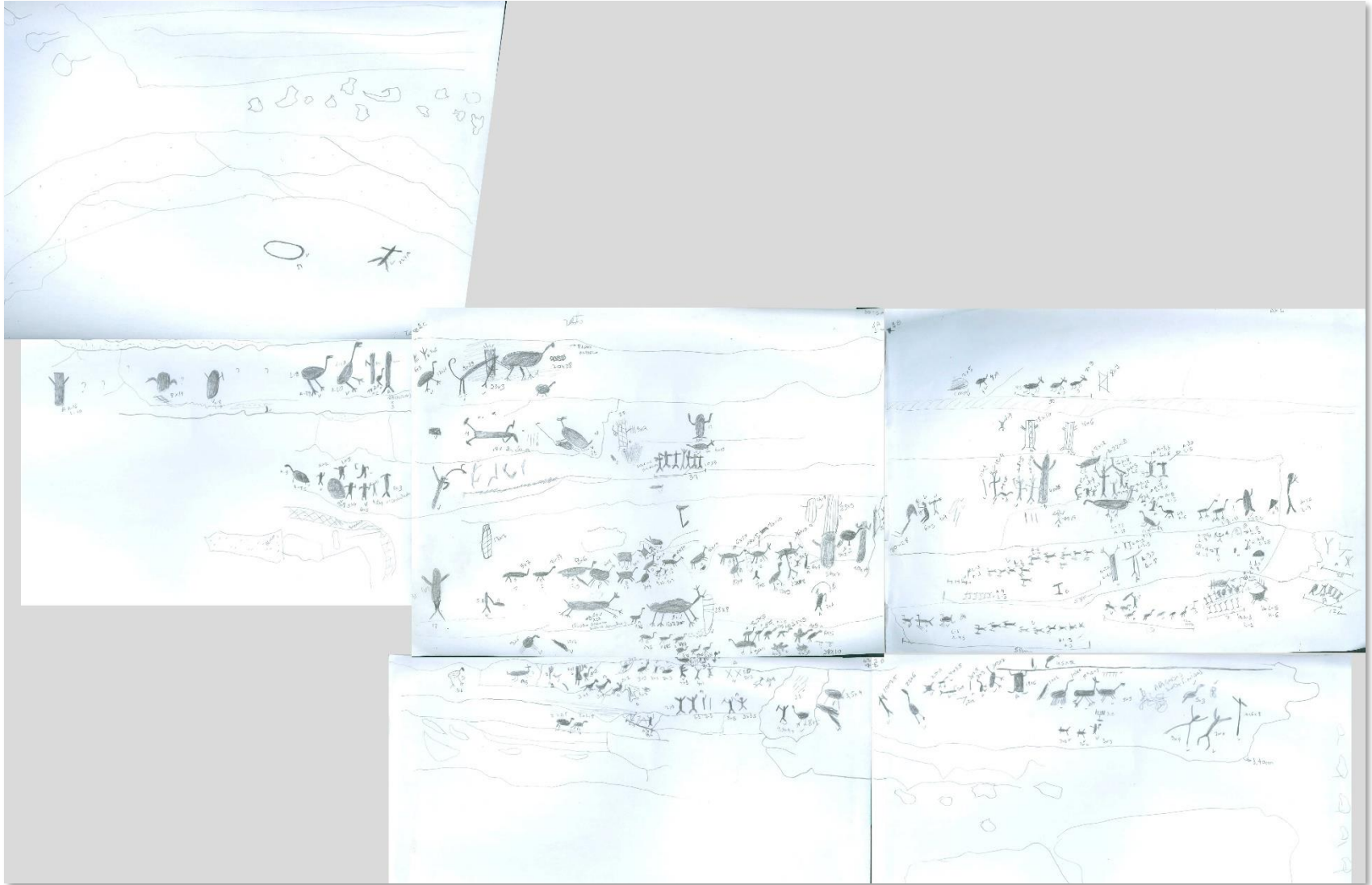
Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 21.10.15.

3.1.5 O desenho

A ideia de elaborar um croqui simples à lápis, surgiu da necessidade de localizar rapidamente uma pintura ou um conjunto dentro do painel, ainda em campo. Um caminho dos tantos possíveis a seguir. De fato, chegou um momento no sítio que senti a necessidade de desenhar e assim o fiz. Peguei a prancheta que levei, coloquei algumas folhas de papel A4, branco, simples e com lápis comecei a desenhar. É sobretudo um exercício de concentração e de criação, claro que devido à pouca habilidade da pesquisadora nas técnicas do desenho, o resultado não seria diferente. Funcionou como um “mapa” de localização específico para a atividade que estava realizando no sítio. Não foram usadas escalas nem papel milimetrado, assim, em alguns casos vê-se desenhos desproporcionais em termos de tamanho, com relação a outros, a partir do painel original no suporte (Fig. 21).

Por ter desenhado com lápis e se tratando de pinturas coloridas, obrigatoriamente criei um código simples para identificar qual cor era cada figura. Colocando no papel a letra inicial da cor, ao lado da figura desenhada (onde V é vermelho; A é amarelo e B é branco). Além disso, no processo de elaboração do desenho, fui tomando medidas de algumas pinturas individualmente, bem como das cenas e conjuntos. Essas informações também foram acrescentadas nos desenhos (ora aparecem Altura X Largura ou A- n^o e L-n^o).

Fig. 21. Croqui simples, elaborado à lápis sobre papel branco.



Desenho: Greciane Neres do Nascimento. Formatado via Adobe Photoshop por: Fábio José de Oliveira dos Santos.

3.1.6 O time-lapse

As imagens fotográficas, são amplamente utilizadas em diferentes áreas de pesquisa. Entretanto, com outros recursos tecnológicos, é possível adicionar dinamismo e movimento as fotografias. Assim, utilizei a técnica de Fotografia *Time-lapse*¹², além de filmagem convencional, ambos de modo experimental.

O objetivo com a técnica de *time-lapse* foi de nos apropriarmos das imagens em movimento para construir nossa narrativa, sem textos escritos, formais, buscando com seus possíveis resultados, outras formas de experimentar, perceber e apreender as imagens em movimento num sítio de arte rupestre.

A técnica consiste basicamente em realizar em sequência uma série de fotografias, com intervalos cronometrados durante um certo período de tempo. Para isso, instala-se sobre um tripé (que auxilia para manter a câmera estática) uma câmera fotográfica e um intervalômetro (equipamento que permite programar os intervalos de disparos da câmera).

A captura das imagens com o *time-lapse* foi realizada na última campanha, reservei alguns dias de trabalho, mais especificamente os últimos, aproveitando o momento da realização dos croquis. Foram efetivadas pelo menos quatro tentativas com o objetivo de: experimentar a captura da imagem em movimento; perceber as mudanças de cor ao longo do dia; observar a interação da luz no suporte e conseqüentemente as alterações na percepção das cores das pinturas rupestres; bem como a relação entre a paisagem e nós (equipe de pesquisa).

A imagem em movimento, assim como a fotografia é carregada de intencionalidade. Os locais escolhidos, altura do equipamento, ângulo de abertura da câmera e etc. são só alguns exemplos das escolhas feitas para a captura das imagens.

¹² É um processo cinematográfico em que a frequência de cada fotograma ou quadro (frame) por segundo de filme é muito menor do que aquela em que o filme será reproduzido. Quando visto a uma velocidade normal, o tempo parece correr mais depressa e assim parece saltar (*lapsing*). A fotografia *Time-lapse* pode ser considerada a técnica oposta à fotografia de alta-velocidade. (Manual do time lapse. Disponível em: <<http://www.forumfotografia.net/topic/44632-manual-de-time-lapse/>>. Acesso: 29 jul. 2015).

A proposta foi tentar captar nuances cromáticas da paisagem ao longo do dia. Além disso, como já foi citado anteriormente nos permitimos (eu e equipe) sermos filmados para capturar nossos corpos em movimento na paisagem.

Mesmo sendo uma proposta de trabalho puramente visual da paisagem, a intenção é imprimir na captação das imagens e do som (audiovisual) algumas sensações que experienciei na pesquisa de campo.

As palavras dificilmente conseguem expressar a riqueza da experiência. E o recurso do audiovisual, mesmo com o reforço da imagem, também não demonstram com precisão as sensações de estar no campo. A proposta deste ‘capítulo’ (sem texto) é experimentar outro modo de representar a paisagem, que possa a partir das imagens em movimento demonstrar a dinâmica e o ritmo da passagem do tempo no sítio, mesmo que captada com equipamentos eletrônicos e não com nossos sentidos na paisagem.

Por se tratar de uma técnica experimental (para mim) e por ser a primeira experiência nossa com este procedimento em campo, muitas incertezas surgiram durante a sua aplicação; Dúvidas quanto à viabilidade, o funcionamento, e a consecução dos objetivos propostos. Esta situação não é incomum quando experimentamos alguma ferramenta pela primeira vez.

Foram usadas as mesmas câmeras fotográficas (mencionadas anteriormente) e o Intervalômetro TC-1001, além de um tripé.

Para a execução desta técnica, inicialmente foram necessários: definir o início e fim da captura das imagens e seu respectivo intervalo; selecionar alguns planos e escolher os locais para a instalação do equipamento fotográfico; conferir a viabilidade de instalação do equipamento no sítio (em alguns planos, foi impossível devido aos blocos de rocha que não ofereciam estabilidade à câmera fotográfica). Além disso, foi preciso elaborar uma estratégia para manter os equipamentos seguros (em termos de equilíbrio), já que presenciamos rajadas de vento que podem comprometer a captura e conseqüentemente um resultado satisfatório nas imagens em movimento, por balançarem o equipamento. Isso só foi pensado pois tivemos nosso equipamento danificado, na captura das imagens. A câmera fotográfica e o tripé “mergulharam” no solo, com uma forte rajada de vento.

O resultado da experimentação com a técnica de *time-lapse* será apresentado em anexo, em CD, um dos suportes possíveis que comporta esse produto.

3.2 O TRABALHO FORA DO CAMPO

Após a imersão no campo, etapa esta que está carregada de memórias, histórias e poeira, muita poeira. É chegada a etapa de imersão nos dados. Provavelmente a etapa menos cansativa em termos físicos, porém a etapa que requer tempo, paciência e acima de tudo criatividade. Há uma vasta documentação que é produzida no campo que precisa ser organizada, ordenada, para que no momento da análise, os dados estejam prontos para serem trabalhados.

É importante destacar que, muitas vezes, a ordenação dos dados acontece no próprio campo. Durante as campanhas, foram gerados dados diversos: anotações nos cadernos/diários de campo, infinitas fotografias, alguns desenhos, entrevistas, gravações em áudio, dados no aparelho GPS e etc.

3.2.1 Meu caderno/diário de campo – Meu precioso

Os cadernos/diários nesta pesquisa se fundem. Como carrego na “bagagem” a herança da “tradição antropológica” de escrita, dados, reflexões e notas não publicáveis estão fundidas na minha escrita nos cadernos/diários. A escrita neste suporte foi uma importante ferramenta no processo desta investigação. Foi nesta escrita empoeirada que reencontrei com minhas próprias reflexões, inquietações e angústias, escritas ainda em campo, que auxiliaram nas escolhas e definiram, em alguns momentos, novos rumos da própria pesquisa. Como os cadernos/diários costumeiramente são datados, a cronologia ajudou a rememorar as etapas da pesquisa, mais do que isso, ajudou a perceber as

articulações teórico-metodológicas no processo da pesquisa. As escolhas, os caminhos, os devaneios, registrados cronologicamente no meu caderno/diário deram suporte para a realização da escrita após o campo. Muitos *insights*¹³ surgidos durante as etapas de prospecção aparecem no caderno/diário, e foram desenvolvidos e problematizados nesta etapa posterior.

Como já foi citado anteriormente realizei três campanhas, porém só tive acesso as anotações das duas últimas campanhas (que fiz em um único volume). Como já foi citado, tivemos (eu e equipe) alguns contratemplos. Na primeira campanha, após três dias intensos de trabalho, tivemos nossos pertences furtados no sítio, dentre eles estavam o meu caderno/diário e meu aparelho celular. Ambos estavam sendo usados para o registro das observações na pesquisa.

No caderno/diário furtado, além das descrições do processo da pesquisa, haviam anotações das primeiras etapas do trabalho, notas bibliográficas recentes e o início da análise ainda no sítio.

No aparelho celular havia registros em áudio meu e dos guias locais sobre nossas percepções sensoriais no caminhamento e nos sítios, e gravações em vídeo com reflexões, ainda que preliminares, mas valiosas para a investigação. Dados que foram perdidos e que geraram danos em diferentes esferas, me obrigando a planejar segunda campanha “às pressas” para levantar novos dados. Esse assunto será retomado mais adiante.

A partir dessa escrita manuscrita, heterogênea e por vezes caótica, aos poucos os dados foram metamorfoseando-se e ganharam formas mais entendíveis quando transferidos do suporte em papel para a máquina (o computador). Entre desenhos, textos, números de coordenadas geográficas, números de fotografias, anotações soltas e etc. Começo a perceber que cada detalhe anotado, cada pausa feita ainda em campo para descrever uma sensação, faz grande diferença.

¹³ *Insights* como entende o antropólogo Vagner Silva “(...) rápidos clarões de sentido que repentinamente parecem fornecer as chaves com as quais as portas fechadas da cultura do outro se abre” (SILVA, 2000: 64).

Assim, é recolhendo pedacinhos dessa memória materializada em meu caderno/diário, dos demais suportes usados na pesquisa (fotografia, desenhos, áudio e vídeo) e das memórias ainda por serem materializadas no texto que construí a narrativa que se seguirá no capítulo seguinte.

Capítulo 4



4 A NECESSIDADE DA NARRATIVA

Adoto neste capítulo alguns critérios a fim de situar-vos durante toda a narrativa. As reflexões e acréscimos teórico-metodológicos continuam com a fonte recomendada pelas Normas da ABNT, assim como todo o texto da dissertação, o que aparece em itálico (neste capítulo) é fruto das reflexões e análises realizadas ainda em campo (a partir das notas do caderno/diário de campo), tomo de empréstimo o mesmo recurso usado por Hamilakis em seu livro *Arqueología y los sentidos* (2015).

“Rememorar memórias” não é tarefa fácil. Para Bergson (1999), por exemplo, a memória é ponto de intersecção entre mente e matéria. Está no corpo. As memórias estão no corpo, quando lembramos da areia quente da praia num dia de sol, do sabor salgado da água do mar, do cansaço físico quando voltamos para casa depois de um dia longo de trabalho... E neste exato momento relembro de tudo isso, vou aos poucos me lembrando de como tudo começou.

A memória é seletiva, certos eventos têm prioridade em nossas memórias, e provavelmente não lembrarei de etapas desse ‘caminho’ durante esta escrita, mas tentarei dar boas pinceladas de tinta nesta tela branca para chegar ao colorido pretendido.

Debruçada sobre essa memória recente vou construindo esta narrativa. Sabemos que as memórias não são arquivos estáticos, “elas estão sempre em constante construção, mesmo porque lembrar implica um processo ativo de reconstrução das informações e estímulos anteriormente vivenciados (PELLINI, 2014:134). Assim, é inevitável não associar essa memória recente com as experiências anteriormente vivenciadas naquela mesma paisagem.

Na primeira vez que estive em um sítio de arte rupestre na cidade de Morro do Chapéu (Bahia) tudo pareceu-me mágico, era o ano de 2009, uniram-se naquela

experiência uma série de coisas: a falta de experiência, o encantamento, a pouca idade e por que não dizer a falta de traquejo no caminhar, dentre tantas outras coisas. Depois de 2009, retornei à cidade várias vezes, visitando novamente os sítios da região. Da primeira à última, apenas há uma coisa não mudou. O Encantamento com a arte do (s) outro (s). A arte. Qual a necessidade da arte? Como são misteriosas as pinturas e gravuras. Qual o sentido delas? Sempre que estou em algum sítio de arte rupestre me lembro do livro de Fischer “A necessidade da arte”, para ele a arte tem sido, é e será sempre necessária. Ele entende que a arte é necessária “para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (FISCHER, 1987: 12-20). Mergulhamos em um misterioso labirinto de cores, formas, experiências, materialidades e emoções que ali estão impregnadas, muitas além do nosso alcance.

É desta maneira, em constante interação que as minhas memórias se entrelaçam. A seguir apresento o resultado desse processo de interação em forma de narrativa.

4.1 UM CAMINHO COLORIDO

No capítulo três, cito que foram feitas três campanhas, sendo que não disponho dos dados da primeira delas, pois os cadernos de campo utilizados foram furtados. Assim, alerto que em alguns trechos da narrativa, aparecem citados argumentos que se referem a primeira campanha, entretanto são fruto de reflexões a partir das fotografias e das minhas memórias.

4.1.1 A desorientação e reorientação

*Morro do Chapéu, Sábado, 01 de maio de 2015 (manhã)
IIª Campanha*

Com o passar do tempo e com novas experiências percebo que inicio um tipo de treinamento comigo, como um guia para sobreviventes em caso de me perder do grupo. Muitas vezes, depositamos total confiança no “guia”, naquela pessoa que nos conduz “mato” à dentro, e não nos preocupamos em perceber as coisas que estão a nossa volta. Muitas vezes tive a sensação, mesmo passando pelo mesmo trajeto na chegada e na saída do campo, que tínhamos mudado nosso trajeto, mas logo era lembrada pelas nossas próprias pegadas, deixadas por ali na areia fina e acinzentada de alguns locais que passamos. As trilhas que nas primeiras experiências pareciam sempre fechadas e confusas, pois em vários momentos precisávamos de um facão para ‘romper o cerrado’, depois de muitas idas e vindas fora se tornando cada vez mais fáceis e em alguns dias os caminhos me eram tão familiares que eu poderia jurar que se me colocassem uma venda nos olhos, conseguiria encontrar o caminho até a estrada (BR-052) ou até o início das rochas em direção aos afloramentos areníticos.

Repensando os métodos: *Volto para a Lagoa da Velha, começa o meu calvário, vem a voz da minha “consciência”¹. Por onde começar? A equipe espera que*

¹ A voz da consciência neste trecho é uma metáfora, na verdade é a voz do meu orientador me dizendo: “Não queira analisar tudo de imediato, logo nos primeiros momentos, se dê esse tempo, relaxe (...)”.

*você faça algo, faça a ciência acontecer, faça sair o coelho da cartola, como os mágicos fazem. Instrumentos a postos, não mais tantas escalas e trenas (apesar de carregá-las em meu estojo), mas agora o corpo como ferramenta de trabalho. Lembrando das lembranças: Hoje voltei a campo após alguns meses de distanciamento necessário para um respiro, após a nossa dramática jornada (quase 'quixotesca' da primeira campanha). O clima frio, nos deixa confortáveis para os trabalhos de campo. Na sede do município observei um termômetro numa das praças, temperatura 17°C, desconfio, parece muito mais frio. Aliás, sempre tenho a impressão de que está muito mais frio do que a temperatura do termómetro acusa. Após a nossa caminhada matinal em direção ao sítio, fomos levados ao afloramento rochoso que Chico e Seu Gilmar intitularam **Toca do Vento**.*

* * *

4.1.2 A Toca do Vento

Embora o Complexo Lagoa da Velha, mais precisamente os quatro afloramentos principais, tenha sido alvo de repetidas visitas em momentos anteriores, era a segunda vez que tinha sido “apresentada” à Toca do Vento. O nome dado pelos guias locais (Chico e Seu Gilmar) não é por acaso. Trata-se de um sítio de pinturas que tem uma ampla área abrigável. Mas não é necessariamente uma “toca”.

Antes de avançar, preciso fazer uma pequena observação: Na primeira campanha, foi justamente no dia em que eu e equipe nos distanciamos do nosso “raio de pesquisa”, dos quatro afloramentos principais, em direção à Toca do vento, que tivemos nossos pertences furtados. Devo reconhecer que este sítio tornou-se também para mim emblemático, só agora começo a perceber isso. Minhas memórias se fundem, já não sabendo mais distinguir as sensações e detalhes da primeira e da segunda campanha. Como tenho materializadas apenas as imagens (fotografias e vídeo) da primeira campanha, não tendo o caderno/diário, tive que buscar nas fotografias, rememorar algumas sensações que aparecerão logo adiante.

Voltando a Toca do vento, o lugar é interessante por alguns aspectos: Dele, no **momento atual**, tem-se uma boa visibilidade da paisagem, o destaque no texto para

o “momento atual” é por considerar a possibilidade de em algum momento no passado essa visibilidade não existir (pela cobertura vegetal, por exemplo). Deste abrigo vê-se a amplitude da paisagem, os afloramentos próximos e os no sentido oposto a ele. Vê-se também a BA-052, os carros de passeio bem pequenos e grandes caminhões, do sítio é possível ouvi-los, principalmente quando buzina (Fig. 22 e 23).

Fig. 22. Toca do vento (24L 0246291/8728230).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 03.05.15.

Fig. 23. Paisagem a partir da Toca do vento (24L 0246291/8728230).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Na Toca do Vento visitantes desatentos não percebem as pinturas rupestres no abrigo. Outro aspecto é o tom rosa escuro, quase roxo, dos arenitos, o que deixa as pinturas “meio invisíveis”. Pela manhã é o melhor momento para identifica-las, escondidas nas variadas reentrâncias do suporte. Durante a manhã o abrigo não recebe sol diretamente, assim, torna-se também um lugar agradável (do meu ponto de vista), por ser arejado, amplo, ter boas condições de abrigo e instalação. Isso se mantém até mais ou menos meio dia, após esse horário, o local recebe o sol diretamente no suporte, fica mais quente e abafado. Além disso a claridade intensa não permite uma boa visualização das pinturas rupestres.

A localização deste sítio pode revelar muitos significados e a relação dele com os demais afloramentos também. Será que este lugar foi escolhido para a realização das pinturas rupestres por sua morfologia? Pelos buracos existente em suas paredes e tetos?

Embora as pinturas estejam bastante apagadas, são bem claras, quase imperceptíveis ao primeiro “golpe de vista”, por sofrerem com a ação eólica violenta. Percebi que no local a atividade pictórica foi intensa. A cor do suporte possui um tom rosáceo escuro, o que também dificulta a percepção visual das pinturas, além disso, o arenito, bastante desgastado, não manteve a superfície lisa e por vezes brilhante como encontramos em alguns afloramentos vizinhos. A superfície é áspera, assemelhando-se inclusive na cor, com as lixas de parede.

O vento neste abrigo é ensurdecedor, tornando este ‘abrigo’ desconfortável em alguns aspectos. Tento gravar alguns vídeos, para captar as conversas informais da equipe. Ao descarregá-los no computador, percebo que parte do que foi dito pelos membros da equipe está inaudível, só se escuta a ventania e as vozes entrecortadas. Essa ação eólica intensa desgastou o suporte e transformou-o em uma superfície que se assemelha a um queijo cheio de furinhos. O vento que corre, raspa com força as paredes. É nos furos que as pinturas “se escondem”. Para perceber as pinturas rupestres na Toca do vento, é preciso escalar os diferentes níveis e ir “tateando” cada reentrância. É um tipo de geomorfologia que aparece assim: o térreo é o piso com sedimentos e um nível seguinte (1º andar) seguido de outros níveis não tão bem definidos, mas que vão se sobrepondo à medida que nossos corpos vão escalando o arenito. Há um esforço físico importante e um exercício de atenção para perceber os detalhes. Enquanto estamos no sítio, nossas conversas seguem o rumo das pinturas.

Enquanto Seu Gilmar acende um cigarro e Fábio tira fotografias da paisagem, sigo filmando com minha pequena câmera. Chico de braços cruzados em frente ao sítio diz: “São diferentes”, ele se refere as pinturas rupestres. Eu digo: “Estão mais apagadas por causa do...”, antes de ter tempo de terminar, Chico em um único gesto traduz exatamente o que eu pensava. Solta os braços, abre as duas mãos, a palma voltada para fora e faz um movimento para frente e para trás. Corporalmente ele traduz o vento batendo na rocha. A cada pequena reentrância encontramos os pequenos e delicados desenhos vermelhos. É no movimento dos nossos corpos que as percebemos, o corpo em movimento reforça a percepção das coisas (TILLEY, 2008), além disso, temos que nos equilibrar para mantermo-nos estáveis sobre a rocha. Muitas vezes, frente a reentrância pintada, é preciso movimentar-se e buscar um ângulo que proporcione uma percepção e entendimento da forma (Fig. 24 e 25), ou mesmo deitar e tentar perceber detalhes nos tetos.

Fig. 24. Detalhes das reentrâncias.



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 03.05.15.

Fig. 25. Reentrância pintada.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Seria um local agradável no período pré-colonial, para dormir ou descansar por exemplo? São perguntas que sempre me faço em campo. Caminhando entre os afloramentos localizamos um detalhe que nos permitiu subir na Toca do Vento. A subida exige algum esforço físico e cuidado, pois no caso de um passo errado, o tombo é certo. Se no abrigo, a paisagem ao redor já era impressionante no alto do afloramento era ainda maior. A sensação de percebermo-nos tão pequenos naquela imensidão é impressionante. São 360° graus de paisagem e tenho a impressão de não saber exatamente em que direção olhar. O sol quente na pele, o abismo a poucos metros dos nossos corpos e o vento nos ouvidos, nos cabelos, tão forte que desestabiliza momentaneamente nossos corpos lá no alto. Não raro escuto um a um falando para o outro: “Cuidado aí, essa pedra está solta!” ou “Não chega muito perto da beira, é perigoso!”. Identifico a partir deste ponto as nuances cromáticas dos afloramentos, da vegetação e da faixa de areia próxima a lagoa (ainda seca). Os detalhes entre cheios e vazios, a forma semicircular que a região possui. O contínuo entre este lugar, a estrada BA-052, e o outro lado, que no todo fazem parte da mesma paisagem.

Apesar desse outro encontro com a “Toca do vento” ter sido um momento de reencontro (meu com a Lagoa da Velha), percebia que a ausência de nuances cromáticas e ausência das outras cores nas pinturas mais especificamente, me inquietava. Era preciso ir em busca das cores, obviamente.

Retomamos nossa caminhada, uma pausa para um gole d’água aqui, outra pausa para tirar fotografias acolá, e a barriga começa a roncar, é hora de voltar para o nosso “lugar”, os afloramentos principais para o “almoço”. Comer e beber são gestos que estão no nosso cotidiano, mas ao fazermos isso no sítio arqueológico, no “nosso” lugar de trabalho, pesquisa, esses gestos ganham outro significado. Comer e beber nos oferecem uma rara oportunidade para desenvolver com mais profundidade uma compreensão encarnada e multissensorial da experiência (HAMILAKIS, 2015:103). É nessa pausa descontraída, comendo, bebendo e conversando que também estamos elaboramos nossa compreensão do sítio. A comida gera afetividade, proximidade e sobretudo memórias.

A pausa para o “almoço” é um momento de troca de experiências dentro daquela experiência. Cada um tem uma história para contar, normalmente recheada de aventuras e momentos engraçados, principalmente vivenciados no campo. Ali, em meio a pinturas rupestres como testemunhas das nossas memórias, equilibramos na pedra copos plásticos, pacotes de biscoitos, embrulhos com pães recheados com queijo, presunto, mortadela... Às vezes, vasilhas com comida (feijão, arroz, frango, etc.). Não é raro o copo plástico de alguém virar e termos todos que dividir pela segunda vez o suco com alguém. Entre uma mordida de pão e outra, escuto: “Você tem que ir lá no sítio que eu fui com Chico, tem cada pintura vermelha, mas não é vermelho igual a essas não, é vermelhão mesmo, aquele vermelho opado...” confia Seu Gilmar. Ele (Seu Gilmar), assim como Chico percebem diferenças nas cores das pinturas e nas paisagens (areníticas e calcárias), mas deixarei este assunto sobre as diferenças das cores e os domínios para os tópicos seguintes, afinal não vamos colocar o carro na frente dos bois.

4.1.3 Os quatro afloramentos (A, B, C, D)

Nesta segunda campanha, planejei e me mantive fiel em desenvolver a pesquisa junto aos quatro principais afloramentos (A, B, C, D), suas pinturas e suas cores. Entendia naquele momento que ali estaria a chave para a minha questão: COR.

Após a pausa do almoço, ainda em meio as conversas descontraídas, retomo o trabalho. No Afloramento A, início as minhas anotações em caderno de campo, fotografias e gravações de nossa experiência em audiovisual.

No afloramento A: Há uma interação interessante entre as pinturas antigas e as pinturas não tão antigas. Figuras pintadas com os dedos e possivelmente com uso de instrumentos, diferentes cores e carga de tinta. Percebo que talvez existissem mais pinturas, porém com as descamações que o arenito sofre ao longo do tempo, elas provavelmente desapareceram. Após medir com uma trena, identifico que a altura de algumas delas chega a 2,40m do solo atual.

Neste primeiro dia, iniciei as minhas experimentações corporais, não bastava perceber a cor, suas interações, a intencionalidade e etc., como citei nos capítulos anteriores, esta pesquisa é baseada em uma arqueologia encorpada, era urgente acrescentar mais uma sílaba à palavra **cor** e assim ganhamos **corpo**. Aos poucos com a introdução do corpo, aproximo a arte rupestre de uma abordagem cinestésica que, de acordo com Tilley:

(...) implica na tentativa de descrever e discutir estes efeitos das imagens em relação ao corpo humano na paisagem como precisamente quanto possível. A ferramenta de pesquisa primária é a mesma ou próprio pesquisador, ou alternativamente, observando os corpos dos outros em relação às imagens. (TILLEY, 2008: 44)² (tradução minha).

Para perceber a necessidade do corpo foi preciso um exercício reflexivo constante de percepção sensorial. Entendo que apreendemos o mundo a partir dos nossos corpos e é curioso refletir sobre este acontecimento, a forma como nossos

² Do original: "A kinaesthetic approach to rock art thus entails trying to describe and discuss these effects of the images in relation to the human body in the landscape as precisely as possible. The primary research tool is the researcher herself or himself, or alternatively, observing the bodies of others in relation to the images." (TILLEY, 2008: 44).

corpos se relacionam com a materialidade. Comecei a ter consciência disso, ao rever uma série de fotografias de campo em diferentes momentos e regiões. Como não havia pensado sobre isso antes? A experiência estética está intimamente relacionada com o movimento dos nossos corpos e como eles se relacionam com a cultura material. Firnhaber, por exemplo, argumenta que um sítio de arte rupestre deve ser pensado como um *lugar* para onde se viaja e dentro do qual se move, o tempo todo interagindo com a arte rupestre de uma forma corpórea (FIRNHABER, 2007:76)³.

A leitora ou o leitor, deve estar se perguntando: Mas essa pesquisa não é sobre cor na arte rupestre? O que é que tem a ver o corpo? Antes que você desista de ler o resto deste texto, relembro que lá no início do primeiro capítulo descrevo a necessidade de tê-lo aqui – o corpo. Ora, sejamos francas e francos, o que seríamos de nós sem nossos corpos, não é mesmo? Permita-me que vossos olhos deslizem cada linha e sigam os próximos parágrafos, talvez consiga convencê-la ou convencê-lo de sua importância para os estudos em arte rupestre. A intenção não é levantar uma problemática do corpo, mas mantê-lo nos argumentos, adotando a narrativa da experiência corpórea e sensorial, relacionando-o enquanto elemento indispensável.

Dito isso, retomo o rumo da prosa.

Nos dias que se seguiram em campo, a cada instante me mantinha vigilante para perceber como nos relacionávamos com o sítio e conseqüentemente com as pinturas. Experimentar através dos sentidos, das sensações, das emoções. Assim, fui me percebendo e percebendo a equipe (ainda que como “cobaias” de meus experimentos) ao longo dos dias e das campanhas.

A percepção das cores do sítio, das cores das pinturas rupestres na paisagem de uma maneira geral vai mudando ao longo do dia. Pode parecer óbvio, mas este ‘detalhe’ é de fundamental importância, pois podemos facilmente identificar uma pintura vermelha em um momento do dia e em outro momento ela parecer amarela, o mesmo acontece em relação a cor do suporte. O que parece um abrigo agradável, a partir da nossa referência (por diferentes razões), pode não ser em outros momentos (pelo excesso de sol, vento, não ser necessariamente um local que protege das chuvas).

³ Do original: “A rock art site must be thought of as a place to which one travels and within which one moves, all the while engaging with the rock art in a corporeal manner.” (FIRNHABER, 2007:76).

No afloramento B, a pedra é cor de rosa, com áreas com e sem brilho. As pinturas neste afloramento têm cores em diferentes nuances e intensidade. Alguns metros de distância vê-se um guardião, um lagarto pintado na cor vermelha, e escalando os blocos sobrepostos, podemos alcançá-lo e também as demais pinturas, percebendo-as com mais detalhes. Algumas em grandes dimensões e outras menores, mantêm uma relação de proximidade. A maioria das pinturas foram produzidas sobre as manchas brancas, próximo ao lagarto (em uma porção do afloramento), outras foram executadas em detalhes de blocos soltos e em locais de que exigem maior esforço físico, tanto para a produção, quanto para a recepção.

No afloramento C, possui uma área bem abrigada em algumas porções e um paredão. Há uma abundância de diferentes tons de vermelho e amarelo, além de motivos pintados em branco; chama a atenção a quantidade de animais em sequencialidade, sobreposições com policromia; foram também aproveitadas as manchas brancas, os conjuntos formam micro-quadros. Na parte que é um paredão é uma “grande confusão” de figuras pintadas; muitas sobreposições, grande abundância de amarelos; pouca proteção da chuva e do sol; paredão amplo e liso; de longe é uma grande massa colorida, de mais próximo é abundante em pequenos detalhes. Paredão com intensa atividade pictórica; do outro lado do afloramento há manchas brancas; não tem pinturas no teto, só na parede. Muito bem ocupado, mas também muito descamado; É preciso levar em conta que os afloramentos estão em constante mudança com desmoronamento e descamações, além de escorrimento de eflorescências que compromete e encobre algumas pinturas.⁴

A tarde foi passando e o sol ficando cada vez mais forte. Começo a sentir na pele a experiência de exposição depois de tantas horas de trabalho. **No afloramento D**, embora possua uma área abrigável, após às 12:30h aproximadamente, o sol incide diretamente sobre as pinturas, embora não possua abundância de motivos pintados, o brilho do arenito, por vezes ofusca a percepção do painel. No painel deste afloramento há poucas sequências de zoomorfos, muitos bonecões amarelos em dupla (8 amarelos), vermelhos bem claros e pinturas vermelhas em Crayon.

Nos dias seguintes, seguimos caminhando, em busca de novos lugares, de outros sítios rupestres, outras pinturas, outras cores, outros encontros.

⁴ A porção norte deste afloramento será melhor aprofundada no capítulo seguinte.

4.1.4 Sentindo no corpo

Nesse caminhar, experimentei percorrer o Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, por diferentes vias. Em meio àquela imensidão de afloramentos, dediquei seguir alguns dias iniciando o percurso pela parte baixa e outros dias pela parte alta.

Na porção baixa do Complexo Lagoa da Velha, acessamos os grandes lajedos, pelas antigas trilhas ou criando novas vias de acesso para os imponentes afloramentos, isso dependerá do período do ano. Por estas vias, alguns afloramentos estão no mesmo nível de solo que nós, sem a necessidade de escalar os blocos de pedras para acessá-los. Por vezes, parecia mais fácil o caminhar (pouca vegetação, amplos lajedos, trilhas bem marcadas e etc.), mas ao nos depararmos com um afloramento no topo (por exemplo) e iniciarmos a subida íngreme em sua direção, sobre blocos de pedras instáveis, o esforço físico aumenta, o calor aumenta, a respiração também, nossos corpos automaticamente nos impõem um ritmo mais lento. É preciso subir, eventualmente no percurso pousar em um bloco de pedra, reabastecer o corpo com água, respirar alguns minutos, recobrar o fôlego e retomar a subida. Percebendo os afloramentos a uma determinada distância, de baixo para cima (ainda tomando o exemplo anterior), temos a falsa impressão de que estamos a poucos metros para alcançá-los. Porém nas condições acima, mesmo alcançando-os visualmente, a paisagem se impõe sobre nossos corpos. O desgaste físico intensifica e amplia a distância entre nossos corpos e os afloramentos.

Os afloramentos que estão localizados no mesmo nível de nossos corpos, a depender do período do ano, mostram-se mais ou menos. No período em que a vegetação está mais presente, com as árvores cheias de folhas, as trilhas ficam mais fechadas. Na porção do Complexo Lagoa da Velha que é bastante visitada, as trilhas dos primeiros afloramentos estão sempre livres para serem acessadas, entretanto quanto mais nos afastamos da “entrada” (área com a cancela, que dá acesso aos visitantes com automóvel ou a pé) e adentramos o Complexo, exceto as áreas com lajedo, as trilhas e vias de acesso vão se tornando mais escassas.

Do outro modo, a caminhada por cima, também requer maestria. Por um lado, caminhamos paralelamente com eles (os afloramentos), contornando-os, tocando-os,

é inegável que essa proximidade física colabora para encontrar locais com pinturas. Por vezes, passamos por estreitos espaços onde nossos corpos ficam espremidos entre a vegetação que cresceu imponente e as paredes rugosas dos arenitos. Não é raro, ter que retirar a mochila das costas para passar por esses lugares. A vegetação que se mantém nesta porção, a depender do período do ano, se impõe sobre nós, tanto quanto as formações rochosas. Quando não é possível identificar trilhas, seja entre a vegetação, seja contornando os afloramentos, é preciso abrir vias de acesso, pois as raras clareiras e trilhas que podem nos servir de caminhos, desaparecem com o crescimento da vegetação local. Nem sempre o caminho mais curto é o mais fácil de ser acessado.

É preciso fazer uma reflexão em relação a esses locais. A experiência vivida, descrita e narrada aqui, parte da minha perspectiva, como já comentei em trechos anteriores. Claro que, o que parece esforço e desgaste físico pode ser ou não para outras pessoas que vivenciaram a paisagem da Lagoa da Velha. Diferentes corpos terão diferentes percepções do lugar, além disso as diferenças de idade, sexo, capacidade física, e assim por diante vão, de fato, levar a diferentes experiências do mesmo lugar (FIRNHABER, 2007). É precioso considerar que os locais que exigem um esforço físico maior, são acessíveis ou inacessíveis para algumas pessoas.

No meio da caminhada por cima, não é difícil se perder. Em meio aos gigantes e imponentes afloramentos, formam-se diferentes vias de acesso: Becos, bifurcações, fendas, passagens que lembram portais para outras dimensões de fábulas infantis. A vegetação densa, aliada a pouca ou inexistente referência de localização do todo, podem confundir e nos obrigar a caminhar em meio a uma paisagem labiríntica muito mais tempo até encontrar o “rumo”. Por vezes, escalar um afloramento para perceber a real localização no topo, é uma boa opção, ainda que exija uma esforço sobre-humano em determinadas ocasiões.

Se perder na paisagem labiríntica do Complexo Lagoa da Velha não significa “perder tempo”, pelo contrário. Foi em situações como a que citei no parágrafo anterior que pudemos localizar novos sítios, novos caminhos, conseqüentemente, novas pinturas rupestres. Foi avançando “mato à dentro” que consegui perceber a amplitude desta paisagem, que antes tão familiar, agora se impunha desconhecida.

4.1.5 Um convite para deitar, sentar, se aproximar...

Embora já tenha adiantado nos tópicos anteriores parte da discussão sobre o corpo, neste tópico pretendo estreitar as distâncias entre a pedra e o corpo e discorrer como essa interação nos afeta.

Durante as campanhas fui experimentando diferentes formas de encontro com os sítios na paisagem da Lagoa da Velha, além de buscar diferentes caminhos para chegar aos sítios (quando possível), vivencia-los a partir da sua morfologia. Como os sítios possuem formas variadas, oferecem diferentes possibilidades de experiência estética, principalmente àquelas e àqueles que se permitem livremente experimentar essas possibilidades.

Nos caminhos por entre os sítios arqueológicos e a cada encontro com um novo sítio arqueológico, fui percebendo que haviam potencialidades multissensoriais, qualidades físicas nos sítios, que até então não havia atentado anteriormente. Foi comparando os sítios entre si, durante as diferentes campanhas que fui percebendo, mesmo sendo óbvio, que cada sítio é único. Foi preciso primeiro sair do conforto, do familiar, do usual, do costumeiro, para me/nos perceber na relação, na fronteira entre pele e pedra.

Os visitantes que estejam dispostos a explorar os sítios de arte rupestre na Lagoa da Velha, perceberão que, a depender do lugar a ser visitado, será preciso subir e descer blocos de pedras, escalar eventualmente, agachar, rastejar, deitar e etc. Muitos sítios possuem suas pinturas rupestres somente nas paredes, outros nas paredes e teto, em pequenas reentrâncias, em vãos entre o afloramento e um bloco de pedra, ou seja, a arte rupestre nos sítios da Lagoa da Velha foram feitas em diferentes lugares e posições.

Essas pinturas estão dispostas em locais que foram propositalmente escolhidos, dentre tantos possíveis para serem pintados.

Há sítios que te convidam, há outros que não. Assim são os sítios da Lagoa da Velha. Esse convite ao qual me refiro, acontece sem que tenhamos consciência, claro, mas há alguma coisa que nos move individualmente, que convida para estar mais perto, mais longe, ficar mais tempo ou passar rapidamente por eles.

Ao deitar, o mundo se expande.

Aos poucos, o encontro dos nossos corpos com o lugar da sequência a uma sucessão de fases.

Primeiro, o contato dos nossos corpos com a rocha, permite experimentar sensações diversas, pela temperatura fria da pedra em contato com o calor dos nossos corpos, pelo contato físico, no toque, que nos permite sentir as texturas e volumes da rocha.

Segundo, atender ao convite do olho ansioso, mesmo atendendo, extrapolamos as barreiras visuais e mergulhamos em outras sensações.

Terceiro, somente com o corpo deitado podemos perceber as pinturas no teto em detalhes, buscar percebê-las na relação de uma com a outra, observar os conjuntos, os possíveis painéis e evidentemente os detalhes.

Quarto, ao contrário das pinturas rupestres feitas verticalmente nas paredes, em que é evidente o sentido (sentido enquanto orientação/direção) norteador das pinturas, dos painéis e etc., no teto as pinturas “ganham outros sentidos”, podemos com nossos corpos experimentar diferentes maneiras de nos posicionar e tentar encontrar as posições possíveis do artista para elaboração da pintura, quanto posições possíveis de experiência estética (como por exemplo, experimentar perceber uma pintura de cabeça para baixo) (Fig. 26 e 27).

Fig. 26. Experimentações corpóreas – Pinturas no teto. (Sítio n. 17, Coordenadas: 24L 025424/8727082).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 27. Detalhe do teto com pinturas vermelhas, sem preenchimento. (Sítio n. 17, Coordenadas: 24L 025424/8727082, mesmo sítio acima).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

As pinturas rupestres nos tetos dos sítios, vão sendo “descobertas” aos poucos. Deitados abaixo do teto, é preciso rastejar ou engatinhar, mudar de posição e orientação corporal, para perceber a amplitude das pinturas. No exemplo acima, o sítio possui um teto amplo e há nele muitas pinturas grandes. Devido as suas características, inexistia a possibilidade de o visitante manter uma distância maior para perceber as pinturas. A distância máxima estabelecida é aquela existente entre seu corpo e o teto. Em algumas situações de outros sítios, essa distância é tão diminuta que dificulta fazer fotografia com o equipamento profissional, o que nos faz substituí-lo por uma câmera portátil.

A beleza e a surpresa estão em descobrir as formas. Muitas vezes, pela confusão de formas, cores, sombras, texturas nos tetos dos sítios, é necessário dedicar algum tempo para perceber os detalhes, correr os olhos nos contornos, ou desenhar no ar com dedos para ir acompanhando as linhas que dão forma. Perceber um zoomorfo grande ou uma figura que não conseguimos identificar se é zoomorfo ou antropomorfo.

É importante destacar que alguns tetos não foram pintados. Entre aqueles sítios que possuem pinturas nos tetos, existem aqueles formados por rochas que, segundo o nosso julgamento, não são adequadas para pintura (por suas texturas, cores, rugosidade, descamações e etc.). Porém, esses lugares foram escolhidos e não outros, revelando preferências, o que pode indicar a importância simbólica do lugar (Fig. 28 e 29).

Fig. 28. Experimentações corpóreas – Pinturas no teto. (Sítio n. 23, Coordenadas: 24L 0245667/8727422).

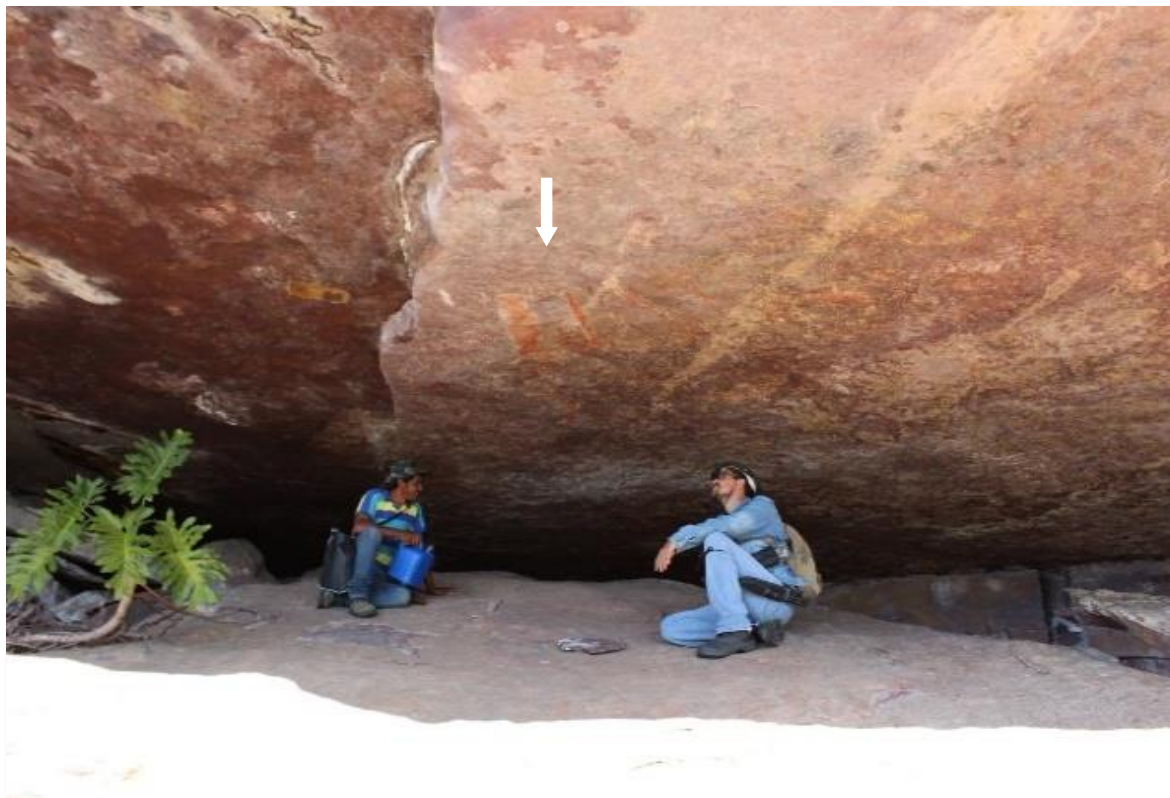


Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 29. Detalhe do painel no teto, indicado pela seta branca da imagem ao lado.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Por outro lado, há sítios em que a fisicalidade do lugar proporciona uma espécie de aconchego. O que está em jogo para a experiência estética, não é exatamente o movimento dos nossos corpos em contato com a pedra, mas o corpo estático, sentado, recostado. O momento em que experimentamos nos posicionar frente aos painéis, percebíamos que em alguns casos, mesmo podendo nos aproximar, o “melhor” lugar para perceber o painel era exatamente nos posicionando sentados (Fig. 30 e 31).

Fig. 30. Experimentações corpóreas – Pinturas na parede. (Sítio n. 30, Coordenadas: 24L 0245848/8727719).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Fig. 31. Experimentações corpóreas – Pinturas na parede (Afloramento A).



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 16.02.15.

Havia nestes momentos uma atmosfera diferente, ao sentarmo-nos, o instante era intensificado. Seria devido a nossa necessidade de contemplação? Talvez. Mas, o fato é que as vozes e a conversa, iam diminuindo, e sem que nos déssemos conta, estávamos todos momentaneamente em silêncio frente aquelas manifestações pictóricas.

Durante as campanhas, realizei experimentos corporais, de modo assistemático. Primeiro, para perceber como nossos corpos experienciam os sítios e conseqüentemente a arte rupestre desses lugares. E segundo, para tentar perceber possíveis performances corporais (grau de dificuldade, esforço, alcances e etc.) na execução de algumas pinturas rupestres de alguns desses lugares.

Experimento: No afloramento B, local onde está pintado um grande lagarto, muito fotografado pelos visitantes, em um dos dias de campo, estando já sentada sobre um bloco de pedras percebi os detalhes daquelas emaranhadas pinturas, que se entrelaçam em um conjunto caótico. Constatei que o (s) artista (s) que pintou (pintaram) aquela parte do suporte, talvez não estivesse sentado durante a realização

da pintura, pois esticando meus braços, pude perceber que não conseguia alcançar as pinturas mais altas do painel. Retiro os sapatos e subo. Ainda me equilibrando, meio agachada, com um braço apoiado no bloco de pedra e o outro da direção da pintura comento: “Olhem vocês (falo para a equipe), uma pessoa do meu tamanho poderia ter pintado esse painel, mas somente em pé, sentada ou agachada não se alcança. Em pé, é preciso se equilibrar na rocha, que não oferece um razoável “conforto” e é preciso equilíbrio para se manter sobre a rocha pontiaguda e executar a pintura, que fica exatamente cortando ao meio a planta dos pés (Fig. 32 e 33)⁵. Porém, é preciso considerar que essa observação é sobre uma experiência corpórea a partir de um corpo físico de baixa estatura, apenas 1,50 m.

Fig. 32. Experimentações corpóreas.



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 16.02.15.

⁵ Infelizmente não foram feitas fotografias da etapa em que fico sobre a rocha.

Fig. 33. Experimentações corpóreas.



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 16.02.15.

Neste sentido, para este mesmo experimento, testei a mesma situação, com uma pessoa de 1,82 m de altura. O resultado foi outro. Estando sentado e com um dos braços levantados, sua mão alcançava quase todas as pinturas do painel e ao subir (ainda agachado) no bloco de pedra, sua mão alcançava sem esforço todas as pinturas (Fig. 34 e 35).

Fig. 34. Experimentações corpóreas.

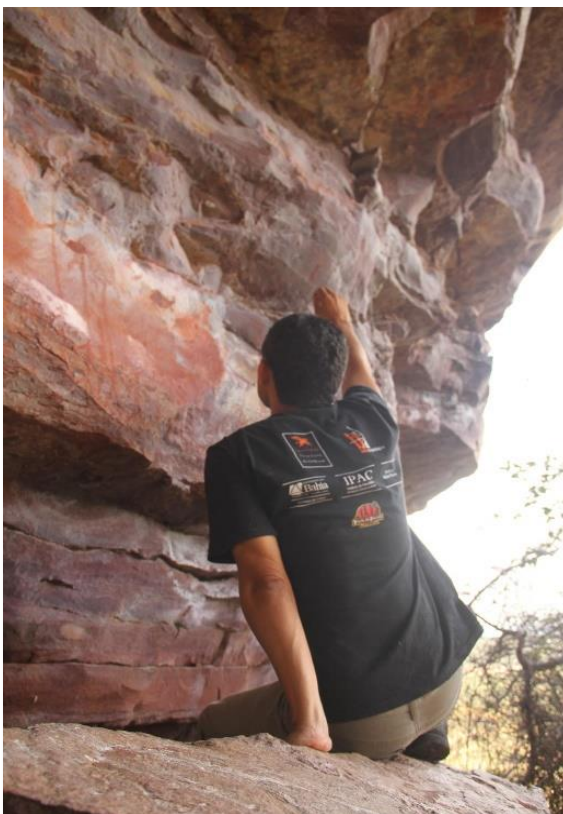


Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 16.02.15.

Fig. 35. Experimentações corpóreas.

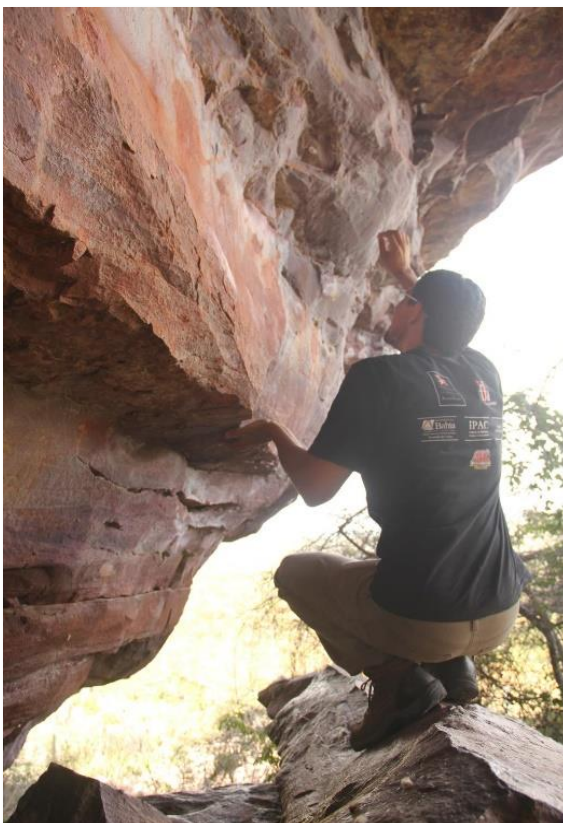


Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 16.02.15.

b) No mesmo afloramento (B), em outra face da rocha, experimentei perceber outras interações corporais possíveis. Primeiro, buscando alcances em um painel, percebi a dificuldade de nos manter de pé sobre a rocha lisa, pois o bloco de pedra está inclinado e a tendência é dos pés deslizarem para fora do bloco. Claro que é indispensável retirar os sapatos para este experimento e não manter os pés próximos um do outro. A intenção do artista foi, possivelmente, alcançar uma porção da rocha mais esbranquiçada para executar sua obra, tornando-a mais aparente que as demais que estão pintadas nas partes mais escuras (Fig. 36 e 37).

Fig. 36. Experimentações corpóreas – Pinturas na parede (Afloramento B).

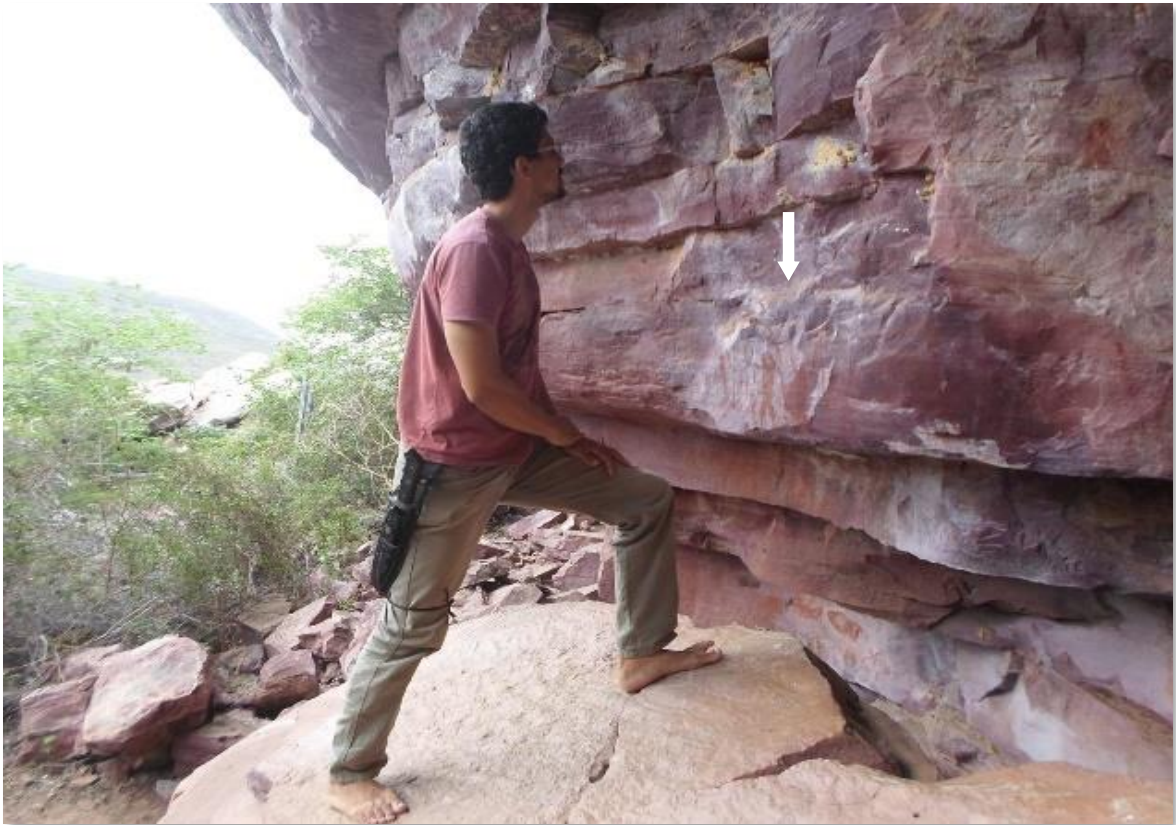


Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 04.05.15.

Fig. 37. Detalhe do painel da imagem anterior (Afloramento B).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 04.05.15.

Para pintar alguns lugares, percebemos que em alguns sítios um corpo pequeno e magro ajudaria a produzir as pinturas, facilitando o acesso a locais com pouco espaço, como as paredes de fendas (vertical) e tetos estreitos na horizontal. Por outro lado, um corpo grande proporcionaria alcançar lugares sem a ajuda de outras pessoas, e sem a utilização de suportes como escadas e cordas (por exemplo), para a elaboração das pinturas. Mulheres e homens habilidosos escalaram locais de difícil acesso tanto para a produção quanto para o consumo da arte rupestre na Lagoa da Velha. É inegável que esses lugares que exigem um esforço físico maior, foram e são inacessíveis para algumas pessoas, lugares que também podem ter sido escolhidos para não serem percebidos por todos aqueles que ali passassem, mas somente por alguns. Há sítios com conjuntos de pinturas, que foram executados em lugares em que somente podem ser acessados por uma pessoa de cada vez, não é uma arte para quem tem medo de altura (BOIVIN, 2003).

No sítio n. 13 está instalado em uma espécie de plataforma suspensa, de um lado a rocha e no sentido oposto o abismo. Nele o artista se manteve suspenso para

executar a obra e somente uma pessoa de cada vez pode experimentar o contato com a arte estando no limite entre a pedra e o abismo. Definitivamente é uma arte para poucos. Não há como ter uma experiência estética da arte rupestre neste sítio coletivamente. É preciso ter paciência e aguardar a sua vez (Figs. 38 a 40).

Fig. 38. Sítio com pinturas rupestres, à beira do abismo. (Sítio n. 13, coordenadas 24L 0245368/8727168, Elev. 935).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 39. Detalhe do lugar. (Sítio n. 13, coordenadas 24L 0245368/8727168, Elev. 935).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 40. Detalhe do painel do sítio, poucas pinturas, muitas apagadas. (Sítio n. 13, coordenadas 24L 0245368/8727168, Elev. 935).



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 18.10.15.

4.2 A PEDRA, SUAS CORES E FORMAS

Morro do Chapéu, Outubro de 2015

IIIª Campanha

Após alguns dias de intenso trabalho o corpo já está “calejado”, “moído” como diria Seu Gilmar. Seguimos mais um dia de trabalho de campo, eu, Fábio e Chico, desta vez não temos a companhia do terceiro homem do grupo (Seu Gilmar). É a nossa terceira e provavelmente a última campanha deste ano (2015). O tempo aberto, o sol quente e o céu sem nuvens já revelam, logo nas primeiras horas do dia, que teremos um dia de muito trabalho sob o sol brilhante para não dizer fritante. Um afloramento aqui, um sítio, outro acolá, outro sítio. Com o tempo começamos a perceber as recorrências entre lugares que mais foram usados para pintar e lugares sem pinturas. Vamos caminhando e a cada novo afloramento, reentrância ou abrigo, ao ‘bater o olho’, é batata!⁶Mais um sítio. Esses lugares começam a se relevar para nós, revelar preferências. Mas atenção, não nos deixemos levar pelas recorrências. Encontramos pinturas em lugares inusitados que fogem das recorrências. As formas são variadas e a cada novo afloramento infinitas possibilidades e potencialidades se abrem para nós, e possivelmente para os caminhantes que nos antecederam, será que este lugar foi pintado? Será que este lugar tem pintura?

* * *

Seria impossível existir arte rupestre sem a pedra. A arte rupestre existe porque a pedra e as condições ambientais permitiram que ela exista, que se mantenha viva, fresca, consolidada. É no encontro da tinta com a pedra que a ideia toma forma. A rocha na arte rupestre foi durante muito tempo negligenciada nas discussões, embora haja uma maior ênfase sobre elas nos estudos de gravuras rupestres. Neste tópico ofereço-vos afetosamente algumas notas para experimentar perceber a pedra. Ela que nos acolhe, envolve, cobre, que nos esfria e nos esquentam.

⁶ A palavra “Batata!” tornou-se uma expressão consagrada, marca registrada nas obras do dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980), significa que uma coisa certa de acontecer ou ter acontecido, precisão, exatidão.

A paisagem ruiniforme⁷ exerce sobre nós curiosas sensações. Durante a prospecção arqueológica percorremos diferentes caminhos e conseqüentemente diferentes paisagens. Essas paisagens estão em constante mudança, se transformam ao longo do dia, e a percepção que temos delas também está em constante transformação. As trilhas nos conduzem aos afloramentos, aos lajedos, aos blocos de pedra com formas e cores variadas (Fig. 41).

Fig. 41. Paisagem ruiniforme – Área geral do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha.



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 17.10.15.

Quanto as formas. Não é difícil nos encontrarmos com gigantes blocos de rocha que parecem edifícios grandes ou personagens de algum filme de ficção, gigantes de pedra em um diálogo que não acessamos. Arcos que lembram portais para reinos encantados, passagens secretas para entrar em outra dimensão, fendas que podem

⁷ Me deparei acidentalmente com este termo (*ruiniforme*), embora muito recorrente em contextos de relevo cárstico, o termo pode ser útil em contextos areníticos também. De acordo com o *Glossário conciso e ilustrado de termos cársticos e espeleológicos*, o termo *ruiniforme* significa: “feição morfológica semelhante a ruínas. Característica comum às áreas cársticas.” (TRAVASSOS et al., 2015: 57).

nos tornar invisíveis, cavernas e abrigos que guardam feras apavorantes ou mesmo seres mágicos. Deixando a imaginação livre é possível ter experiências e perceber nas formas potencialidades que servem de gatilho para diferentes sensações.

A pedra por vezes emoldura a paisagem. Usando as formas, brincar com a luz e sombra nos sítios é uma experiência perceptiva interessante. Se nos dias atuais essas formas nos chamam a atenção, nos convidam para nos aproximarmos, talvez no passado despertassem o interesse das populações que por ali passaram. Sem dúvida, após longas horas de caminhada sob o sol quente de verão, não há sensação mais agradável do que chegar em um abrigo com sombra, sentar na pedra fria e sentir a temperatura fresca e acolhedora. Ainda que sobre nossos corpos estejam camadas e camadas de tecidos (roupas, mochila e etc.). Esses lugares são convidativos por diferentes razões, cada 'caminhante' que vivenciou aquela paisagem foi tomado por diferentes motivações para experienciar esses lugares e pintá-los.

A rocha lisa forma uma tela perfeita para pintar. Pintando com a ponta dos dedos a tinta desliza, os dedos patinam na pedra, com um graveto a forma toma forma precisa, sutil. Às vezes o artista preferiu a aspereza da pedra, talvez por buscar lugares que potencializassem, realçassem, contrastasse de alguma maneira sua pintura, muito mais do que pintar sobre a superfície lisa.

A lisura e brilho da pedra é mais do que um convite ao toque. Em alguns lugares os arenitos silicificados possuem uma superfície tão lisa, fria e com brilho intenso, que repetidos momentos, no encontro e reencontro com esses lugares, me questionava se aquela porção do sítio não tinha sido polida. Toda equipe automaticamente ao chegar neste lugar, deslizava a ponta de seus dedos ou a palma da mão sobre a parede. Saliento que esta porção "deslizante" da parede não foi usada para receber a carga de tinta, se recebeu não havia sinais. Refletindo sobre esse fenômeno elaborei duas questões: A primeira, naquela porção da rocha em específico, será que a tinta não conseguiu se fixar, já que a superfície não possui porosidade e aparentemente é quase impermeável? A segunda, dada as qualidades suaves da pedra, será que outras pessoas tiveram a mesma experiência tátil que nós tivemos?

Os efeitos da experiência estética nos sítios de arte rupestre estão na relação entre a paisagem, os lugares, as pinturas rupestres e as pessoas. Como já foi citado anteriormente, a arte rupestre pode ser entendida como geradora de uma ampla gama de experiências que está além da experiência visual (TILLEY, 2008). Esses lugares

são portadores de significados e potencializadores para a experiência estética. Experiência estética que não se restringe somente ao olho, mas é algo que acontece no corpo todo. Perceber esses lugares e suas propriedades acústicas, olfativas, visuais, táteis, cinestésicas e demais possibilidades é fundamental para compreender e exercitar outras formas de experimentar os sítios de arte rupestre (FIRNHABER, 2007; OUZMAN, 2001; TILLEY, 2008; ZAWADZKA, 2009, 2011).

Os sítios do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha que foram encontrados durante a prospecção estão inseridos em abrigos sob rocha de diferentes tamanhos, paredões e pequenas reentrâncias, ao alcance da luz natural. Não foram identificados sítios em cavernas ou pinturas rupestres em locais com escassa luminosidade. Embora seja importante destacar que no contexto geológico (especificamente arenito) na área de estudo, não há abundantes cavidades com características de cavernas. As raras cavidades que foram identificadas, foram prospectadas, porém não foram identificadas pinturas nesses locais. Talvez essas cavidades tenham sido utilizadas para outras finalidades, e não como lugares atrativos para executar as pinturas.

Nas trilhas percorridas, há uma recorrência de lugares pintados que possuem características semelhantes. São abrigos e áreas semi-abrigadas, adequadas como lugares de pousar, descansar, celebrar, encontrar e reencontrar. Essas pedras pintadas funcionariam como marcadores territoriais? Marcadores identitários? Marcadores cerimoniais? O fato é que esta paisagem está cheia de lugares de memória e a pedra uma vez pintada recebe recorrentes visitas até os dias atuais.

Uma pequena digressão sobre a pedra. A pedra entendida enquanto receptáculo de memória, memória essa materializada nas pinturas de suas paredes, como *locus*, como testemunha de práticas culturais mnemônicas. Assim, ambas, pedra e pintura, mantêm uma relação complementar onde se entrelaçam e se fundem.

Anteriormente abordei sobre as formas e parcialmente sobre a superfície rochosa. Ainda não “tocamos” na cor da pedra. Como é sabido a pedra nunca está em branco. Ela tem sua própria cor, estrutura, textura sensorial e forma (TILLEY, 2008). Percebemos diferentes nuances cromáticas nas pedras que encontramos, porém, a cor que mais se fez presente é o rosa. Para dialogar com o rosa e demais cores das rochas areníticas da Lagoa da Velha, precisarei matizar esse diálogo com as ‘coisas’ que afetam a cor da pedra, que afetam as pinturas rupestres e conseqüentemente, guardadas as devidas proporções, nos afetam.

4.2.1 Fatores de degradação

A superfície da pedra sofre cotidianamente a ação do tempo sobre si, testemunha da ação do sol, chuva, “erosões de caráter químico e climático que provocam o aparecimento de eflorescências salinas (depósitos minerais) e recobrem as pinturas ou arrastam partículas dos pigmentos, além de ninhos de vespas, galerias de cupins e dejetos de animais” (CAVALCANTE, 2012: 28). Além disso, obviamente, testemunha a interação humana sobre suas paredes e tetos.

Como já foi citado anteriormente os sítios de arte rupestre estão ao ar livre, fixos e imóveis, embora estejam em constante mudança, expostos a diferentes agentes. Ainda que a pedra seja um material “durável”, a arte rupestre nela contida é fluida e finita, embora saibamos que tem resistido há milhares de anos.

Durante a prospecção estive em uma dezena de sítios, percebi a ação dos diferentes agentes (que citei no parágrafo primeiro) sobre a superfície rochosa. Muitos painéis parcial ou totalmente cobertos com uma espécie de cortina branca, como um véu, um *voil*, ou mesmo bolinhas incrustadas nas fissuras rochosas, são o resultado das eflorescências salinas. É inegável que esse ‘cortinado’ leitoso compromete a qualidade estética das pinturas, tirando talvez um pouco o “brilho” dos painéis. (Fig. 42 e 43).

Fig. 42. Painel com pinturas rupestres, muitas cobertas por eflorescências salinas, Afloramento C - Frente.



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 21.10.15.

Fig. 43. Painel com pinturas rupestres, muitas cobertas ou sobrepostas por eflorescências salinas, Afloramento D.



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 15.02.15.

Quando não é o ‘cortinado’ leitoso das eflorescências salinas que degradam as pinturas rupestres, são as manchas escuras dos escorrimentos das águas pluviais e fuligem, são os fungos, as galerias de cupins, os dejetos dos pássaros, as descamações da própria rocha e a intervenção humana (reservo um tópico específico para este último) (Fig. 44 a 46).

Fig. 44. Painel bastante apagado por eflorescências salinas e manchas escuras (Sítio n. 41, coordenadas 24L 0246214/8728272, Elev. 980).



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 19.10.15.

Fig. 45. Detalhe das pinturas quase totalmente cobertas por fungos (?). (Afloramento C - fundo, coordenadas 24L 0226191/8728304, Elev. 977).



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 17.02.15.

Fig. 46. Painel comprometido por galerias de cupins. (Sítio Abrigo do Sol, também conhecido como Sítio Toca da Castanheira, coordenadas 24L 245091/8727436, Elev. 921).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Embora degradem amplamente os painéis rupestres, os artistas souberam aproveitar a cobertura esbranquiçada que as eflorescências salinas produzem sobre os arenitos róseos, como “pano de fundo” para sua arte. Em muitos sítios há um grande volume de pinturas rupestres que foram realizadas exatamente sobre essas eflorescências salinas. Obviamente, há inúmeros abrigos em que toda a parede e/ou teto estavam cobertos pela eflorescência salina, porém, há sítios em que o painel e/ou o motivo individualmente estava pintado sobre um detalhe da rocha com a mancha branca. Para esses exemplos, talvez o artista desejasse destacar aquelas pinturas das demais ou por possuir um pigmento que tivesse cor semelhante ao suporte rochoso, optou por pintar naquela porção com fundo que contrastasse com a cor da pintura, normalmente fundo claro e cor mais escura (Fig. 47 a 50).

Fig. 47. Detalhe da pintura vermelha no teto sobre eflorescência salina. (Sítio Abrigo do Sol, também conhecido como Sítio Toca da Castanheira, coordenadas 24L 245091/8727436 Elev. 921).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 48. Detalhe da sequência de zoomorfos vermelhos enfileirados. (Sítio n. 29, coordenadas 24L 025774/8727703, Elev. 961).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Fig. 49. Detalhe das pinturas vermelhas no teto sobre eflorescência salina. (Sítio n.16, coordenadas 24L 0245384/8727074, Elev. 946).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 50. Detalhe das pinturas vermelhas na parede sobre eflorescência salina. (Sítio n.11, coordenadas 24L 0245295/8727168 Elev. 934).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Após essa breve digressão sobre as “coisas” que afetam a pedra, volto a tratar sobre a cor da pedra.

*Morro do Chapéu, Outubro de 2015 (manhã)
IIIª Campanha*

Lá longe percebo os afloramentos areníticos, em meio a vegetação verde, aparecem, caminhando mais alguns quilômetros... desaparecem. De longe eles são marrons, alguns meio esbranquiçados, algumas paredes meio cor de laranja, rosa, vermelho cor de carne, cobertos de líquens são verdes e foscos, camuflados. Dia de sol forte, após uma longa caminhada, ao chegar em um abrigo, como definir que cor estamos percebendo? É assim que acontece com a percepção de cor. Imprecisa, inexata, subjetiva, emotiva, afetiva... A pedra muda de cor? Me perguntaram em campo certa vez. Pergunto a vocês, a pedra muda de cor? Ou o que muda é a nossa percepção visual sobre ela? Se estou em um sítio durante o dia percebo nuances cor de rosa, no mesmo sítio, à noite, o rosa desaparece e percebo tudo preto e talvez marrom escuro. Foi a cor da pedra que mudou? Ou foi o momento do dia? E/ou minha

percepção sobre a cor da pedra que mudou conforme a mudança do período? Aos poucos, após as idas e vindas à campo, comecei a perceber as cores das pedras. Ora, as cores estavam todo o momento ali e só depois de muitos dias é que fui percebê-las? Seria isso possível? Evidentemente, as cores começaram a “aparecer” para mim quando comecei a dar sentido a elas, e a não associá-las apenas e tão somente como “pano de fundo” que acolhe a arte do outro. Comecei a perceber que neste processo até chegar a cor da pedra, foi preciso maturar, escavar, fatiar vagarosamente, camada por camada da paisagem para perceber as cores que estiveram o tempo todo presentes, embora ainda, sem terem sido captadas pela minha percepção.

As variações cromáticas das pedras vão desde o branco (devido a cobertura das eflorescências salinas), passando por tons de amarelo, verde (devido aos fungos), muitos tons de rosa e vermelho, até o preto (devido a escorrimentos e fuligem) (Fig. 51).



Fig. 51. “Paleta” de cores. Algumas nuances cromáticas encontradas em diferentes sítios do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha. Elaborado por Greciane Neres do Nascimento.

4.2.2 A “nossa” interação com a arte do outro

Me recordo de um *insight*. Quando voltei em um dos sítios com pinturas rupestres na Lagoa da Velha, haviam também algumas inscrições do século XXI, neste novo encontro percebi o aumento significativo dessas inscrições (de modo geral nós arqueólogas e arqueólogos identificamos como depredações, pichações, para ser mais exata), compartilhando o mesmo suporte que as pinturas rupestres. Fiquei incomodada.

Naquele momento não pude deixar de perceber, como aquele fenômeno era interessante e suscitou algumas reflexões. As inscrições/pichações antigas (dos séculos XX e XXI) seriam uma espécie de convite aos olhos dos novos visitantes do sítio? Uma espécie de permissão? Explico. Bem, talvez pensem alguns novos visitantes: como tantas pessoas marcaram sua visita no sítio, por que eu também não posso? Estou discorrendo sobre as marcas que **não são a arte rupestre** (‘objeto’ deste estudo), para ser mais específica. Esta ação, para o agente criador da inscrição/pichação pode ser interpretada por ele (agente), como uma atitude de rebeldia, transgressão (?), já que normalmente os guias locais orientam os visitantes a não fazerem suas próprias pinturas nos sítios de arte rupestre. Poderia enumerar uma série de ‘talvez’ para argumentar as possíveis motivações dessas pessoas que fazem inscrições/pichações nos sítios. Fato é, o visitante transgressor (?) vai lá, disfarçadamente e escreve: “Fulano, esteve aqui, dia tal, do mês tal, do ano tal”.

A partir de relatos informais dos guias locais, esse comportamento de interagir escrevendo, desenhando/pichando nos sítios de arte rupestre é mais recorrente nas visitas com turistas (pessoas de outras regiões) e/ou grupos de estudantes. Esses sítios também são visitados por grupos de pesquisa, de instituições educacionais de nível superior, o que nos faz pensar que os visitantes possuem informações básicas sobre os sítios arqueológicos, sua importância e preservação. No entanto, identificamos inscrições/pichações que continham, inclusive, informações que revelavam a origem institucional do autor (Universidade Federal de Feira de Santana – UEFS). Abaixo segue imagens de um dos sítios, de fácil acesso, coberto por inscrições feitas com carvão (preto) e com pigmento mineral (vermelho) (Fig. 52 e 53).

Fig. 52. Sítio de fácil acesso e que já foi escavado, conhecido pelos guias por Sítio Toca do Mocó. (Sítio n.09, coordenadas 24L 0245533/8727912, Elev. 932).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 53. Detalhe do painel com pinturas parcialmente coberto por inscrições/pichações atuais. (Sítio n.09, coordenadas 24L 0245533/8727912, Elev. 932).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Não quero aqui criar uma defesa ao ato de rebeldia (?), mas não podemos “apagar” este lado da materialidade das nossas discussões, uma vez que costumeiramente encontramos nos sítios de arte rupestre, desenhos, palavras, frases, citações e datas, que provocam reflexões sobre elas. A necessidade do humano em se expressar, deixar uma marca, dizer alguma coisa. Quais outras motivações? Também nos fazemos as mesmas perguntas na arte rupestre, não é mesmo?

Livre de fazer comparações esdrúxulas, a intenção não é essa, mas sobretudo perceber a necessidade dessa interação com a arte do outro. Primeiro, sabemos que há um repertório cultural que não acessamos na arte rupestre, sejam quais motivações fossem, entretanto, ao menos podemos refletir sobre as inscrições contemporâneas, ainda que elas não contenham elementos artísticos, podem revelar muito sobre nós. Nossa relação com a materialidade, com a fisicalidade dos sítios, nossa relação com a paisagem e interação com a arte do outro. É um tema amplo e está aqui posto como uma reflexão provocativa.

Precisamos pensar o que fazer, como reconhecer e dialogar com essa multitemporalidade (HAMILAKIS, 2015). Esses lugares, que já foram citados anteriormente, são visitados e revisitados, apropriados de diferentes formas ao longo do tempo e também são ressignificados pelas populações locais (ou não locais), de modo legítimo, porque continuam sendo lugares portadores e geradores de memórias, ainda que com inscrições/pichações modernas.

Capítulo 5



5 OS SÍTIOS DO COMPLEXO ARQUEOLÓGICO LAGOA DA VELHA

Embora alguns lugares e sítios arqueológicos já estejam presentes nos tópicos precedentes, este tópico se destina a apresentar resumidamente, a partir da prospecção arqueológica, alguns exemplos de lugares em que há uma intensa participação corpórea na experiência estética, bem como na percepção sensorial das cores das pinturas rupestres. O encontro com esses sítios foi marcado pela curiosidade, a necessidade de encontrar nas pedras a arte, a arte do outro, de encontrar elementos que pudessem potencializar as relações da arte rupestre, suas cores, que evocasse emoção.

Como já foi dito anteriormente, não era minha intenção fazer um levantamento sistemático e exaustivo sobre os sítios arqueológicos com arte rupestre do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha. O interesse foi a partir da prospecção arqueológica ter contato com essa materialidade e experimentar extrapolar o entendimento das possíveis intencionalidades entre a arte rupestre e suas cores. Foi preciso andar, suar, subir, descer, cansar, ariscar muito, me perder e me achar, comer, dormir (sim, dormir), tocar, cheirar, ver, anotar, gravar, fotografar, desenhar, mas sobretudo perceber meu corpo solto naquela imensidão da paisagem e ser afetada.

Os aspectos levantados e levados em consideração em cada um dos sítios identificados, como já foi detalhado no capítulo 3, foram principalmente os indicadores de destaque e ênfase, a partir da minha percepção sensível sobre eles. Obviamente, a percepção das cores se impunha, dada a necessidade de associá-las dentro da área de pesquisa e tema chave da mesma.

Os sítios do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha foram enumerados seguindo a ordem em que foram identificados nas prospecções, obviamente, muitos deles possuem nomenclaturas próprias resultado de outras pesquisas, quando de

meu conhecimento, são citadas no corpo do texto, respeitando as pesquisadoras e pesquisadores que nos antecederam.

No total foram identificados durante a prospecção 41 sítios arqueológicos (Fig. 54), em sua maioria com pinturas rupestres, sendo apenas um sítio exclusivamente lítico¹. É importante destacar que muitos deles, já haviam sido pesquisados por outros arqueólogos e arqueólogas, entretanto, as informações sobre suas localizações (coordenadas geográficas) dessas publicações não foram usadas para chegar aos mesmos. Optei estrategicamente por realizar a prospecção arqueológica me deixando conduzir pela paisagem, estabelecendo uma coordenação cognitiva e sensorial particular entre meu próprio corpo e o espaço circundante (STÉPANOFF, 2013).

Como forma de apresentar alguns exemplos da participação corpórea na experiência estética desses sítios, foram selecionados alguns exemplos de maior representatividade dentre àqueles identificados.

¹ A listagem e coordenadas geográficas dos 41 sítios arqueológicos identificados, consta no Apêndice A.

Fig. 54. Complexo Arqueológico Lagoa da Velha e sítios arqueológicos identificados na prospecção.



Fonte: Google Earth. Elaboração: Greciane Neres do Nascimento.

5.1 OS SÍTIOS

5.1.1 Sítio 2

Sítio amplo, abrigo sob rocha de fácil acesso (24L 0245553/8728392, Elev. 937 e 24L 0245508/8728398, Elev. 939). Teto bastante pintado, com abundantes pinturas rupestres no teto com formas humanas, formando cenas e conjuntos, muitos com atributos nas mãos que sugerem instrumentos ou armas. Além deste há também pinturas com formas de animais, principalmente o que sugere ser emas e cervídeos.

Na outra porção do afloramento, sem cobertura, há um conjunto com doze zoomorfos pequenos e um grande formando uma sequência, em fila, mais precisamente (como se fosse um animal adulto na frente e os demais filhotes). Nesta mesma porção há algumas poucas pinturas com formas irreconhecíveis para nós.

O lugar é agradável, por ter uma ampla área abrigada, tem sombra o dia inteiro. Além disso, seu amplo teto pintado é um convite aos sentidos. O visitante pode deitar confortavelmente e ter uma experiência estética, em contato com seu corpo e a pedra, mantém uma relação corpórea e intensa com as pinturas no teto. A abundância de pinturas no teto lembra cardumes de pequenos peixes, embora estejamos frente a formas humanas em supostas cenas com seus atributos em punho. Alguns corpos humanos pintados quando possui troncos longos e finos, tem braços e pernas curtos, sempre abertos. Há também corpos gordinhos. Ambos, finos ou gordos possui em um dos braços finas linhas que sugerem ser lanças (?), bastões que foram amplamente representados nos painéis desse sítio. É um lugar que foi ocupado e reocupado, as pinturas nas paredes e teto possui muitas nuances de vermelho, além de muitas sobreposições (Fig. 55 a 58).

Este sítio já foi escavado no ano de 2013 pela equipe do Grupo de Pesquisa Bahia Arqueológica (UFBA).

Fig. 55. Plano geral do sítio.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 56. Detalhe das pinturas no teto.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 57. Detalhe das pinturas no teto.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 58. Detalhe das pinturas vermelhas (sequência de zoomorfos enfileirados) na área não abrigada.



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 17.10.15.

5.1.2 Sítio 6

O lugar proporciona ao visitante uma experiência interessante. É um abrigo sob rocha com tetos em diferentes níveis de altura (24L 0245470/8727684, Elev.943). As muitas pinturas rupestres são vermelhas, brancas e amarelas. A partir da trilha que chegamos, fomos recebidos por uma dupla de animaizinhos vermelhos, o curioso é perceber eles e a linha logo abaixo deles. O artista que os pintou conseguiu nos contar uma pequena história logo na entrada do sítio (os animais caminham na superfície, na linha). Em seguida é uma profusão de formas e cores, como tem muitas pinturas na paredes e tetos, é preciso agachar, deitar sobre a areia fina. É um sítio belíssimo, pela sua abundancia e diversidade de pinturas e cores. Lamentavelmente por conta de queimadas, parte do teto está completamente cheio de fuligem e nas paredes muitas pinturas cuidadosamente elaboradas estão comprometidas esteticamente por causa das manchas escuras. Há figuras humanas com corpos gordinhos e parecem dançar, uma delas com um dos braços para o alto e o outro como se estivesse com a mão na cintura, essa imagem proporciona uma espécie de lembrete da nossa condição humana. Há uma predileção em pintar círculos no teto, embora também estejam nas paredes. Um deles, também no teto, prende a nossa atenção, um círculo branco e traço grosso e dentro dele outro com linhas radiais que o sobrepõe. Encantador.

Sobre as cores, é admirável perceber e encontrar pinturas na cor branca, embora estejam presentes em alguns sítios, a quantidade de pinturas em branco na Lagoa da Velha é infinitamente inferior ao vermelho e ao amarelo (sempre mais abundantes). Na porção mais rebaixada, côncava e nas reentrâncias do sítio as cores se mantém firmes e fortes, entretanto nas porções do sítio mais externas, nas marquises, que recebe ação dos ventos, do sol, chuvas e escorrimento, obviamente as pinturas e suas cores parecem cobertas por uma película fosca que retira a intensidade da cor (Fig. 59 a 64). Neste sítio identifiquei dois pequenos fragmentos cerâmicos, menores de 5 cm, sendo um todo preto e o outro com uma das faces coberta por engobo branco. Além disso, identificamos em uma das reentrâncias da rocha um bloco de hematita, de cor arroxeadada. Nenhum dos vestígios, assim como os demais localizados em outros sítios, foram coletados.

Fig. 59. Plano geral do sítio.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 60. Detalhe da área abrigada e pinturas nas paredes e teto.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 61. Detalhe das pinturas vermelhas na parede (zoomorfos).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 62. Detalhe das pinturas vermelhas (antropomorfos dançantes).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 63. Painel no teto (círculos radiais).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 64. Detalhe, policromia e sobreposições de cores.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

5.1.3 Sítio 8

Oficialmente inscrito no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos (CNSA/IPHAN) sob o título Sítio Abrigo do Sol, conhecido na literatura arqueológica. Os guias que nos acompanhavam também o conhece como Toca da Castanheira. O Afloramento oferece uma área ampla e abrigável, com mais de 5m de extensão (24L 245091/8727436 e 24L 245080/8727405, Elev. 921). Possui pinturas diversas de diferentes cores e formas. Muitos círculos radiais e concêntricos.

Se tivesse como comparar um sítio de arte rupestre com uma outra grande e magnífica obra artística, poderia dizer que o sítio Abrigo do Sol é a Capela Sistina. O lugar é indescritível, para cada centímetro de pedra há infinitas pinturas. É preciso dedicar um longo período para ir percebendo cada detalhe deste magnífico lugar. Um lugar em que a atividade pictórica foi intensa, há pinturas de todas as formas e cores (vermelho, amarelo, branco). Estão no alto, no baixo, nas paredes e no teto, grandes e minúsculas. Traços finos e grosso, pontilhados, painéis inteiros só vermelhos ou só amarelos, policromia, sobreposições, acréscimos, etc. Alguns painéis que estão nos tetos só podem ser percebidos se o visitante deitar e olhar para cima. As cores são tão vivas e intensas que deitados, olhando para os gigantes círculos radiais, a impressão é que eles foram produzidos há poucas horas. O universo de formas pintadas, a policromia e a geomorfologia deste lugar promove uma experiência estética potente. A intensa interação dos artistas neste sítio são reveladoras, no sentido em que nele percebemos a partir dos nossos referenciais culturais, a necessidade de nos expressar, de materializar as emoções em formas coloridas e a partir de tantas sobreposições a necessidade de interagir e dialogar com a arte do outro.

Estive durante o período da tarde (a partir da 15h), a maior parte do abrigo oferecia sombra, o que colaborou para que pudesse perceber melhor as pinturas, já a porção menos abrigada e que ainda recebia os raios de sol, pela intensa claridade dificultava a percepção dos painéis (Fig. 65 a 72).

Fig. 65. Plano geral do sítio.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 66. Perfil do abrigo e as pinturas.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 67. Plano parcial da parede com pinturas em policromia.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 68. Plano parcial da parede com policromia (abundância de amarelos).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 69. Plano parcial da parede com policromia (abundância de amarelos).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 70. Detalhe do painel sob o sol.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 71. Detalhe da pintura vermelha na parede e teto.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

Fig. 72. Detalhe da pintura vermelha e detalhe amarelo, no teto.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 17.10.15.

5.1.4 Sítio 17

Abrigo sob rocha extenso com grande variedade de pinturas, na parede e no teto, vermelhas e amarelas (24L 025424/8727082, Elev. 945). Este sítio (parcialmente apresentado no capítulo 4), possui solo rochoso e apenas uma pequena porção arenosa e pequenos blocos rochosos. O abrigo é caracterizado por uma marquise que avança para fora se distanciando da parede, assim proporciona uma ampla cobertura. Neste sítio há um grande bloco de pedra que nos convida ao ócio. É um lugar agradável. Deitar e apreciar a brisa fresca, ouvir os sons das folhas dançando com o vento, os passarinhos cantando e se comunicando, ir aos poucos percebendo as pinturas que estão no teto, com formas variadas, muitas somente o contorno sem preenchimento. O teto com sua cor atual quase mostarda, afetado pelo escorrimento das águas pluviais, possui uma textura curiosa, parecem veias e artérias. Leva tempo para ir descobrindo os desenhos com e sem contorno pintados no teto, em meio àquele emaranhado de coisas e ainda com os olhos ofuscados pela claridade do sol do meio dia.

Depois da experiência estética, do encontro dos nossos corpos e as pinturas no teto, avanço para perceber os painéis na parede. Novamente, mais um emaranhado de possibilidades. As paredes possuem diferentes cores, alguns trechos mantêm a cor rosa e quase roxa da pedra e em outros tons amarelo, quase creme, devido as infiltrações, escorrimento de eflorescências salinas, dentre outros fatores. A atividade pictórica foi intensa, revela que este lugar mantinha uma condição diferente dos demais lugares do entorno, foi visitado e revisitado muitas vezes. Pelo volume de painéis e pinturas, muito tempo foi dedicado e muitas pessoas interagiram na realização e manutenção artística deste sítio.

As formas e cores são variadas. Se o visitante neste lugar se manter à alguns metros da parede irá perceber uma grande mancha avermelhada, que vai gradualmente se misturando a tons pastéis, quase não se percebe as formas, talvez perceba uma ou outra sequência de animais (aves) vermelhas pintadas sobre o fundo pastel. Porém, gradativamente ao se aproximar as formas ganham “vida”, tem movimentos, contrastes, pedra e pintura se fundem, permitindo ao visitante, nós neste momento, imergir nesta experiência estética intensa.

Em meio ao jogo de adivinhação, já que há tantas pinturas interagindo entre si, sobrepostas, com suas tintas que formaram borrões vermelhos na parede, percebo uma forma. Um antropomorfo de braços abertos, é quase um convite para um abraço, a técnica usada é de contorno aberto, depois vou descobrindo as suas “irmãs” de técnica. Aos poucos vou percebendo que há, além do contorno aberto, um preenchimento e aproveitamento do escorrimento das eflorescências salinas que foi usado como fundo, dialogando com o contorno vermelho (há também as pinturas sem preenchimento). Além delas, há muitas outras totalmente preenchidas. Sequências de zoomorfos com traços finamente pintados, aves que parecem saltar, antropomorfos em miniatura e etc. (Fig. 73 a 76).

Fig. 73. Plano geral do sítio.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 74. Painel e o detalhe das figuras de contorno aberto (uma delas destacada com a seta branca).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 75. Zoomorfos vermelhos em sequencialidade.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 76. Painel do teto.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

5.1.5 Sítio 20

Paredão com pinturas de antropomorfos, zoomorfos e em menor proporção formas geométricas (24L 0245586/8727305, Elev.960). O lugar é de fácil acesso, está localizado em uma porção plana, assentado sobre um solo arenoso.

Estivemos neste sítio pelo menos três vezes durante as campanhas. Para ter uma melhor percepção dos painéis neste sítio, é importante atentar para o horário em que irá visitá-lo. Durante a manhã, a julgar pela experiência que tivemos, é o melhor momento para perceber as pinturas. Até ao meio dia, o sol não incide diretamente sobre o paredão, nem sobre as pinturas e área próxima, proporcionando um conforto térmico e visual, que colabora para uma melhor experiência estética do visitante no sítio. Durante a tarde, é o oposto, os raios do sol incidem sobre paredão, o calor do sol aliado a temperatura elevada que a pedra emite (por reter as temperaturas elevadas do sol durante a tarde), torna uma parada de alguns minutos no sítio bastante desconfortável. Além disso, com os raios do sol sobre as pinturas, cria contrastes/fronteiras entre claro e escuro afetando diretamente a percepção dos painéis pintados.

Neste lugar, por sua geomorfologia, pode-se experimentar manter-se de pé, frente ao paredão, alguns metros longe e ir caminhando aos poucos em direção a parede para ir percebendo as pinturas maiores, os conjuntos e demais detalhes. No piso há somente a vegetação, não há blocos de pedra que possam atrapalhar esse deslocamento. Próximo ao paredão, pode-se caminhar agora em outra direção, paralelamente a ele. Como já discuti no capítulo 4, neste sítio é no movimento dos nossos corpos que vamos percebendo-as ao longo do suporte. As pinturas deste sítio são incríveis. Há nelas uma delicadeza, uma sutileza e precisão que impressiona. As pinturas com formas humanas, com seus corpos finamente pintados, mantêm uma narrativa nos seus conjuntos. Animais representados em sequência, figuras que lembra cercas, animais grandes e pequenas figuras humanas em miniatura, com possibilidade de interação/relação, com tons de vermelhos diferentes, alguns alaranjados e outros em tons de carmim mais escuros e concentrados (Fig. 77 a 80).

Fig. 77. Plano geral do sítio (à tarde).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 18.10.15.

Fig. 78. Painel (pela manhã).



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 15.02.15.

Fig. 79. Painel e detalhe em destaque (pela manhã).

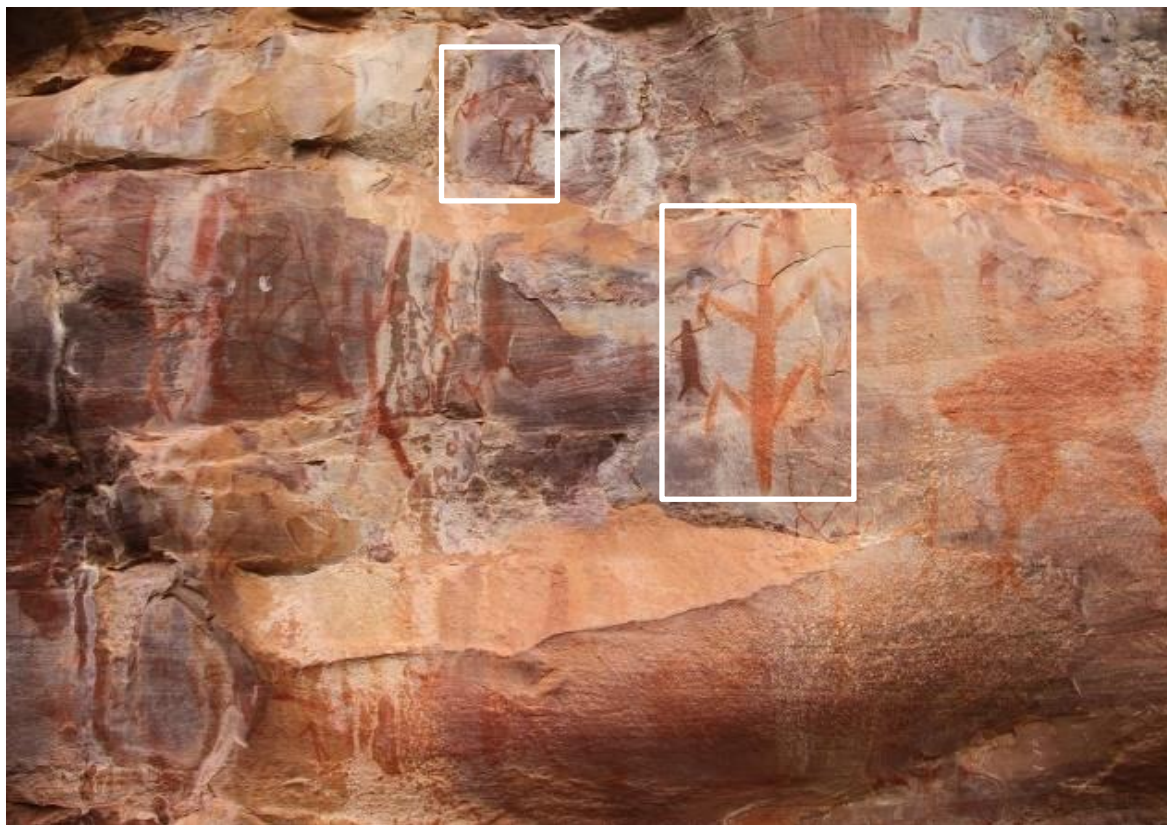


Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 15.02.15.

Fig. 80. Destaque das pinturas da figura anterior (pela manhã).



Foto: Fábio José de Oliveira dos Santos. Data: 15.02.15.

5.1.6 Sítio 29

Trata-se de um abrigo sob rocha, com muitas pinturas de diferentes formas e cores (24L 025774/8727703, Elev. 961). As águas pluviais em conjunto com outros fatores da natureza escavaram a pedra dura, o resultado foi a formação de uma fenda, um conduto (?), uma pequena passagem que pode-se atravessar. Na boca, é mais larga e pode-se permanecer de pé, ao avançar vai ficando estreita com menos de 1,50m de altura e para conseguir atravessar é preciso engatinhar. Novamente, não é acessível a todo e qualquer visitante. Se for um indivíduo que possua um corpo largo, não conseguirá atravessar com facilidade (ou não conseguirá atravessar) ou para os visitantes que têm medo de lugares fechados, talvez não seja uma experiência agradável. O fato é: aquele visitante que optar por não entrar nesta “câmara secreta” (mesmo que não esteja disposto a atravessar) estará se privando ter um encontro com um painel espetacular. Antes de narrar sobre ele, é preciso comentar o que vem antes desta travessia.

Ainda do lado de fora, o visitante de longe não percebe muitas pinturas, definitivamente é um sítio em que o expectador precisa estar a poucos centímetros da pintura. O solo de areia macia e fofa, ajuda na fluidez do movimento para percebermos os detalhes. A cor da rocha em tons de rosa, roxo e vermelho e o contraste das áreas cobertas com as eflorescências salinas foram bem aproveitadas. Muitas pinturas e conjuntos de pinturas foram executadas exatamente sobre as porções cobertas por eflorescências salinas, por exemplo. O artista soube aproveitar as qualidades da pedra para execução de sua arte. As miniaturas são a preferência neste lugar.

Os animaizinhos vermelhos saltitantes finamente executados sobre a pedra escura estão camuflados, encontra-los em meio ao fundo escuro é compensador. Para fotografa-los é preciso encontrar a posição certa e a abertura do equipamento fotográfico capaz de captar o que está a poucos centímetros dos olhos. E mesmo assim, qualquer distração e perdemos eles de vista. Chama a atenção uma sequência de outros animais vermelhos que parecem correr, sobre o fundo branco, bem próximo a parte abrigada (tem aproximadamente 1,50m), seriam roedores? Quatis? Sim, parece muito com quatis.

Para perceber as pinturas do lado externo, o visitante maior que 1,50m precisará dobrar os joelhos ou mesmo agachar para se aproximar das paredes e detalhes das cornijas, pois as pinturas são muito pequenas e não há altura suficiente para um indivíduo maior que 1,50m.

Uma breve digressão. A experiência corpórea nos lugares está intimamente vinculada ao corpo que pertencemos (ou ao corpo que nos pertence), assim, a partir da minha experiência neste sítio, pude captar os detalhes acima narrados por perceber, não meu corpo exatamente, os outros corpos (dos membros da equipe) naquele lugar. A diferença. Foi percebendo como os outros corpos se movimentavam, com uma certa dificuldade, que pude experimentalmente (quase acidentalmente), perceber a importância de estar sensível e acrescentar este potencial à narrativa. É preciso estar sensível para reconhecer a diferença!

Este é um dos lugares que é preciso dedicar um tempo, para aos poucos ir percebendo suas pinturas. Sem pressa.

Adentrando no pequeno conduto, suas paredes estão cheias de pinturas variadas, muita policromia. Amarelos, vermelhos e brancos, muitas sobreposições, pinturas com contorno e com preenchimento e etc. Os painéis foram pintados sobre a superfície mais silicificada do arenito (mais lisa), há um limite da própria pedra, até aproximadamente 1,40m, acima dessa altura, a rocha é bastante porosa e frágil, onde não foram encontradas pinturas. A superfície lisa, que foi amplamente pintada, parece que além de receber as tintas, foi também picoteada (?). Esse possível picoteamento não está exatamente sobre as pinturas.

São animais (aves, emas talvez), em sequencialidade, delicadamente pintados, milimetricamente dispostos um ao lado do outro, com asas e pescoços alongados. Algumas sequências têm mais de 15 unidades, com contorno vermelho e preenchidas de branco. Ou sequências de antropomorfos com os braços voltados para o alto, com contorno branco e preenchimento vermelho, parecem dançar. As pinturas amarelas, meio camufladas entre as formas humanas e animais em sequencialidade (acima narradas), foram acrescentadas entre os espaços vazios, não parece estabelecer um vínculo técnico/estético (?), uma relação entre elas e as outras, não possuem formas reconhecíveis (humanas, animais, geométricas, fitomórficas, por exemplo).

Para serem melhor percebidas, muitas vezes foi preciso buscar posições corporais diversas (ficar na ponta do pé, agachar, sentar e etc.). O lugar pode ser limitador (em termos físicos) e ao mesmo tempo potencializador (em termos de experiência sensorial). Estando de frente para o painel é impossível manter uma distância maior de 1m (dentro do conduto), maiores distâncias podem ser obtidas do lado de fora, mas pouco se percebe. Do lado de dentro, é no movimento corpóreo de se aproximar e se distanciar que gradativamente os detalhes começam a surgir para nós (embora esses detalhes já estivessem lá). Às vezes é preciso sair do óbvio (experiência-lo na horizontal), perceber o painel na diagonal, aproximando a cabeça junto a parede, pode ser um recurso diferencial para distinguir as fileiras de zoomorfos ou de antropomorfos e mais ainda experimentar sensações.

Como citei anteriormente, esta fenda dá passagem para o outro lado do afloramento, não preciso narrar que a experiência de atravessar o conduto e “descobrir” o que está do outro lado, lembra brincadeira de criança. Embora os blocos de pedras no solo dificultem (um pouco) essa sensação mnemônica. Além de atravessar, outra surpresa nos esperava. “Tropeçar” em artefatos líticos lascados em sílex². Foram três fragmentos de artefatos líticos lascados em sílex, matéria-prima pouco comum na área da Lagoa da Velha. O dia não poderia ter começado melhor (Fig. 81 a 88).

² Localizados por Fábio José de Oliveira dos Santos.

Fig. 81. Plano geral do sítio e detalhe destacado da passagem estreita.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Fig. 82. Plano do perfil do sítio.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Fig. 83. Painel com os zoomorfos (quatis?) em sequencialidade.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Fig. 84. Painel com pinturas rupestres em policromia.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Fig. 85. Painel com pinturas rupestres em policromia (zoomorfos em sequencialidade).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Fig. 86. Painel com pinturas rupestres em policromia (antropomorfos em sequencialidade).



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15

Fig. 87. Detalhe com seta indicando a saída do conduto e local em que os artefatos líticos foram encontrados.



Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

Fig. 88. Artefatos (3) líticos lascado em sílex.

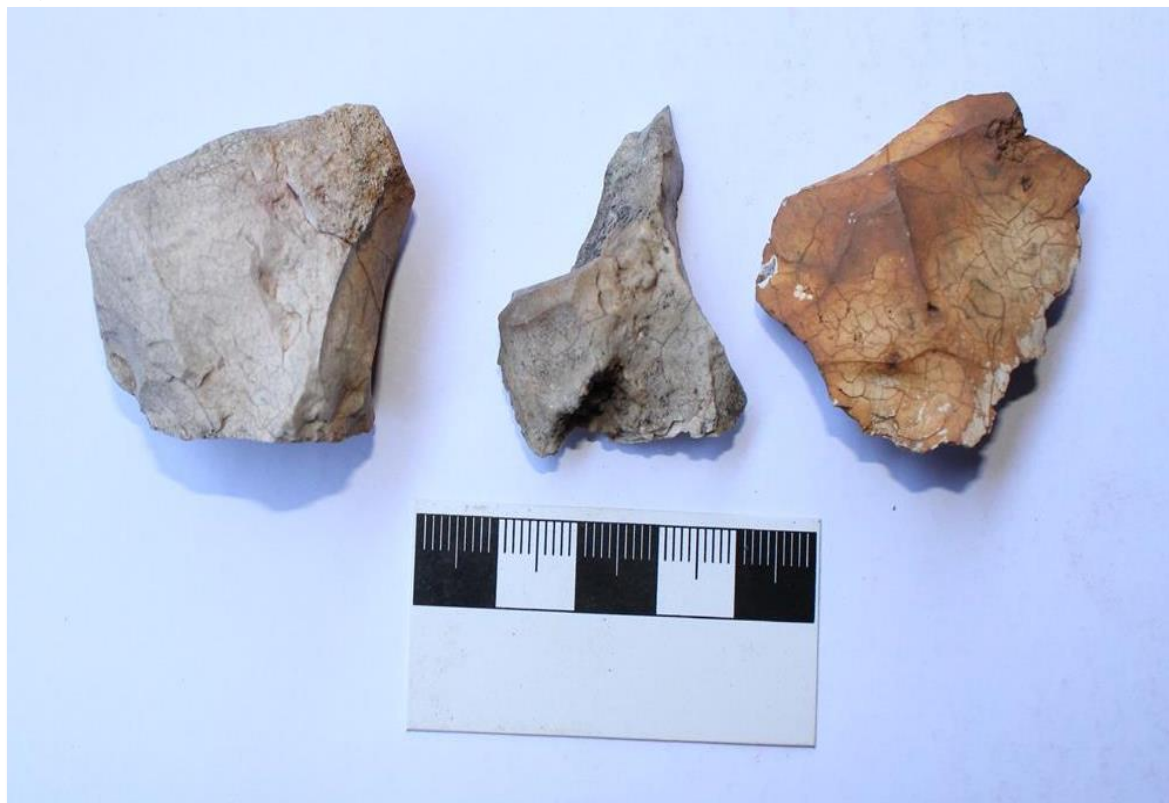


Foto: Greciane Neres do Nascimento. Data: 19.10.15.

5.2 UMA PAUSA - A ARTE RUPESTRE

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele também precisa saber tratá-la, transmiti-la, precisa reconhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consome* o diletante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não possuído pela besta-fera, mas doma-a. (FISHER, 1987: 14).

O ato de pintar é sobretudo uma atividade criativa, em que o encontro da mão e a tinta resulta em algo novo, seja qual for o modo (dedo-tinta-pedra, mão-tinta-pedra, mão-pincel-tinta, mão-pedra-pedra, dentre outras possibilidades de combinações). Sempre haverá a relação entre artista, tinta e suporte. A cada nova “pincelada” carregada de tinta, intenções e cor, a cada novo acréscimo, a superfície que já tem sua própria cor ganha outra, nova, fresca e fluida. É na ação que tudo acontece, assim “Os gestos deixam seus vestígios em substância sólida, as formas resultantes podem durar muito mais tempo, embora nunca indefinidamente (...)” (INGOLD, 1993:162). Ali, se entrelaçam e se confidenciam, criatura-pintura e criador-pintor, o criador-pintor é o primeiro e em alguns casos o último a ver sua própria criatura-pintura, um agindo sobre o outro, até que pode novamente criatura-pintura se metamorfosear ao rompante do criador-pintor (ou de outro, ou de outros) e ganhar mais volume, mais traços, pontos, preenchimento, mais cores e transformar-se, como a lagarta em borboleta. Como narra o brilhante poeta Ferreira Gullar sobre a arte e a pintura: “(...) vai pintando em cima do pintado [...] a pintura não é simplesmente uma forma de representar o mundo, ela é uma experiência espiritual, criativa, da criação, da fantasia humana (...)”³.

Todos os elementos estão lá, soltos no mundo, o que faz aquilo tudo virar alguma coisa é a capacidade criativa e a paixão transformadora do humano. A parede/teto de pedra, vira suporte para a pintura – a tela, e a outra pedra, vira tinta. Ao materializar a obra de arte em forma física, o artista projeta suas intenções para a frente no tempo, na forma da obra de arte (JONES, 2007).

Neste ponto você deve estar se perguntando: Este tópico é sobre **arte rupestre** e ela está discorrendo sobre o artista, o ato de pintar e etc. Não há motivos para

³ Trecho extraído do documentário *A necessidade da Arte* (2005), Direção: Zelito Viana.

desconforto. Explico. Entendo que a arte rupestre está na relação, se entrelaça em um emaranhado de gestos entre artista e obra, como uma “arte de memória” (SEVERI, 2007). Como não há arte rupestre sem artista, proponho manter presente o humano que há na arte rupestre, suas intenções, preferências, escolhas, quando materializou suas ideias sobre a pedra.

Embora esteja debruçada sobre a arte rupestre, sempre me incomodou a ênfase, meio obsessiva, sobre os desenhos nos estudos de arte rupestre. Contraditório? Explico. Defendo sobretudo a necessidade da presença do artista, obviamente a (o) artista não está de corpo presente, suas vontades, escolhas, acréscimos sim, estão nos sítios e são elementos fundamentais para percebê-las.

No início deste capítulo, apresentei alguns sítios dos 41 sítios arqueológicos identificados (40 com arte rupestre e apenas 1 exclusivamente lítico). Alguns com pouco menos de 10 motivos pintados, outros com mais de 100 deles. Pintados nos tetos, paredes e cornijas, as formas coloridas são marcas que potencializam os lugares, contam narrativas individuais e coletivas, tocam na paisagem e nos tocam. São como lembretes do passado no presente. As cores: vermelho, amarelo e branco, intensificam a percepção sensorial, animam as formas, geram sensações que envolve, parece hipnotizar, que penetram nos olhos e agem sobre o corpo todo. No tópico seguinte, retomo a prosa sobre as cores da arte rupestre.

5.3 QUE FIM LEVARAM TODAS AS CORES?

É o desenho que dá forma aos seres; cabe à cor dar-lhes a vida. Eis o sopro divino que os anima. (DIDEROT, 2013: 37).

As cores são como um jogo, no qual aquela ou aquele que pinta brinca com a tinta colorida e exercita sua criatividade a partir de seu estoque cultural, sejam formas humanas, de animais, geométricas ou quaisquer que sejam. Não há nada de acidental na cor. O interesse pretendido é aproximar a percepção das cores na qualidade de fenômeno cultural (reconhecendo as influências de aspectos biológicos, obviamente)

e não seus efeitos enquanto aspectos químicos (cor química) ou seus aspectos de refração da cor (cor física). Percebendo-as como elas são trabalhadas e apropriadas a partir do conhecimento humano, de tentativa e erro, de teste, de paixão, afeto, sensações.

Embora na arte pré-colonial há uma paleta de cores pouco numerosa (vermelho, amarelo, preto, branco e em alguns raros casos cinza e azul), as nuances cromáticas para essa mesma paleta é abundante. Além disso, a arte rupestre não é produzida em tela branca, lisa e homogênea, como nas obras pictóricas das artes plásticas, ela é produzida sobre uma “tela” que também tem cor, textura e é heterogênea. A cor, ao sair da “paleta” da (do) artista pré-colonial e ao entrar em contato com a superfície colorida da pedra, pode se transformar e ganhar outro tom cromático, não previsto. Ou seja, a cor também muda de cor. **O artista arrisca a cor que risca.**

Na arte rupestre da Lagoa da Velha me encontrei com diferentes tons de vermelho, amarelo e branco. É deles que tratarei mais adiante.

Vermelho, é a cor preferida de muitas pessoas. É incomum alguém não gostar do vermelho. Sangue, perigo, sinal de alerta, amor e erotismo, alegria, luxo, cor nobre na Idade Média, cor do pecado, cor que convida a devassidão (PASTOUREAU, 1997) e etc. são muitas variações e significados para essa cor. É talvez responsável por imprimir certa confusão para algumas pessoas (menos especializadas), em confundir a cor vermelha do óxido de ferro das pinturas rupestres com sangue. Não é raro encontrar pessoas que vinculem a prática pictórica com pigmentos minerais ao sangue. Fato é que na maioria dos sítios baianos e talvez em outros estados do Brasil é a cor que aparece com maior recorrência.

Amarelo, cor do sol, da prosperidade e da riqueza, da extravagância, da alegria, da loucura (PASTOUREAU, 1997). Não é a minha cor preferida. Aprendi com este lugar que o amarelo é uma cor incrível. Foi a partir dos amarelos na Lagoa da Velha, que despertou ainda mais meu interesse em arte rupestre. Após a minha experiência com as pinturas amarelas (2011), mantenho uma certa obsessão por pinturas rupestres amarelas, por serem menos abundantes em relação as outras cores, para minha experiência uma única pintura amarela é um fator de destaque. O amarelo parece pulsar na pedra, grita, assim como o vermelho, há algo nele que mantém uma vibração extravagante. Como já citei anteriormente, as pedras na Lagoa

da Velha têm tons rosáceos, quando “ganham” a cor amarela sobre suas superfícies, essas porções se destacam, ganham dimensões, parecem saltar da pedra. Figura e fundo se alternam, em um jogo que criamos sem nem percebermos. Quando o pigmento está bem concentrado, o amarelo intensifica e potencializa a forma. Pode influenciar a percepção da forma estando sozinho, como pode agregar intenções quando divide espaço com outras cores. É a segunda cor em termos de proporção em muitos sítios arqueológicos. São raros sítios somente com pinturas amarelas, ao contrário do que acontece com o vermelho.

Branco, cor da pureza, dos vestidos de noiva, da suavidade, da paz e da caridade, da higiene, do frio, da pureza, das vestes de ritos de iniciação na cultura afro-brasileira e etc. Menos abundantes na Lagoa da Velha, são poucos sítios com a sua presença. O branco é mais recorrente nos domínios dos sítios calcários e no caso dos arenitos, menos abundantes.

5.4 ESTUDO DE CASO DO AFLORAMENTO C (PORÇÃO NORTE)

*Morro do Chapéu, Terça-feira, 20 de outubro de 2015 (8:35 da manhã)
IIIª campanha*

Após a etapa prospectiva, intensa e cansativa dos primeiros dias, após longas caminhadas, subindo e descendo as pedras em busca dos sítios, eis que cheguei a segunda etapa: O Estudo de caso do afloramento C. Depois de ter experienciado nos dias anteriores tantos lugares, sítios, painéis, conjuntos, pinturas, já não tinha mais certeza se deveria manter a minha decisão de me dedicar ao afloramento C e ao painel escolhido, tinha mais dúvidas do que certezas sobre essa escolha. A imersão nas cores e formas, me afetou de tal modo que me desestabilizou. A experiência sensorial provocada ao me encontrar com a pluralidade de lugares, as variedades de nuances cromáticas e a multiplicidade de motivos pictóricos, geraram um impacto irreversível sobre mim. O que fazer com tudo isso? Como transformar a experiência em potência.

Iniciei o trabalho, no início da manhã, com a definição de me dedicar a porção norte (abrigada) do afloramento C. Primeiro instalamos a câmera fotográfica, o tripé e o intervalômetro, para o time-lapse, assim, ganharia tempo. Há uma dificuldade, pois, no lugar corre muitos ventos, que desestabiliza a câmera e compromete no resultado final do trabalho (do time-lapse). Iniciado o time-lapse, deixo câmera fotográfica e o intervalômetro fazerem seu trabalho mecânico, de disparar a cada 5 segundos durante aproximadamente 3h. Começo o trabalho. Um pouco daqui e um pouco dali, desenhos no papel, medição dos conjuntos e figuras, fotografias e escrita.

Há uma certa dificuldade de identificar a olho nu algumas sobreposições, pensei por que não trouxe uma lupa? Sigo o trabalho. Os locais possuem áreas anatomicamente adequadas para sentar e apreciar. Aproveito esses locais para sentar e dedicar mais tempo para perceber os detalhes das sobreposições. Durante toda a manhã há sombra e o lugar é à princípio agradável. Penso: Aqui à noite deve ser muito frio. Não deve ser tão confortável quanto imagino.

O trabalho dos desenhos é cansativo e por vezes enfadonho, penso em desisti deles, recobro a consciência, o desenho será necessário para adquirir certo refinamento, para perceber as formas e o “olhar” do outro.

Vou pouco a pouco avançando nos desenhos e mudando de lugar. Percebo que há uma toca, uma pequena reentrância, com muitas fezes e urina de animais, talvez a toca de um mocó, comuns na região. Porém, além das fezes de mocó, há de outro animal. Pergunto Seu Gilmar, ele diz: “Isso é fezes de lobo-guará”. Sugere imediatamente que eu tome nota no caderninho e que intitule aquele lugar, aquela porção do sítio como ‘Toca do Lobo-Guará’. É aqui que ele mora, ele me diz apontando para a toca logo à nossa frente. As fezes (principalmente dos mocós) estão por toda parte, principalmente nos abrigos. Aos poucos vou percebendo, quanto mais perto da “toca”, mais sentia invadindo meu nariz um cheiro diferente. Foi mudando de lugar, tentando encontrar a melhor posição corporal para perceber as pinturas e desenha-las no papel, que percebi que esses animais não só faziam daquele lugar sua morada, como estiveram ali pouco tempo antes de nós. Muitos lugares úmidos e algumas pequenas poças de urina. Foi sentando em um desses lugares que senti a presença desses animais naquele lugar.

Ali, sentada na pedra, vou reproduzindo “grosseiramente” as formas no papel. O lugar e o momento criam uma sensação de introspecção. Percebo o silêncio... Às vezes

interrompido pelo som dos passarinhos, das rajadas de vento, de conversas... Abandono momentaneamente a feitura dos desenhos, outra coisa me é mais atrativa. Percebo que estou exatamente à frente de um conjunto de zoomorfos policromático (vermelho, amarelo e branco), talvez eles sejam um dos motivos por ter escolhido este afloramento e esta porção do sítio para este estudo de caso. É um conjunto que considero emblemático. Pode ser percebido a alguns metros de distância do abrigo, entretanto, uma vez estando bem próxima ao conjunto, a percepção dos detalhes te convida a permanecer por mais tempo. Como definir neste sítio um painel? Seria realmente inteligente e/ou necessário defini-lo? E ainda em campo? Ou seria mais proveitoso definir o painel a partir dos limites da rocha? Percebo que há pinturas, embora estejam “separadas” pelos limites da rocha, mantém semelhanças técnica, temática e de coloração com outras próximas, que sugerem a mesma autoria e o mesmo momento de produção. Não seria mais conveniente aproximar as semelhantes?

Por que pintar uma próxima a outra? Por que aproveitar a pintura que já está no suporte e sobrepô-la com outra? Parcial ou integralmente? É evidente a similaridade de técnica e cor, sugerindo diferentes momentos mesmo sem sobreposições.

Vou percebendo que quanto mais eu escavo, mais fundo o buraco fica. Quanto mais surgem perguntas, mais novas perguntas aparecem. É assim em mais um dia de trabalho, cada vez mais submersa neste mar de perguntas.

* * *

Neste tópico constarão o processo de análise e resultados do estudo de caso ao qual me propus. Na narrativa acima, menciono algumas perguntas, das inúmeras que surgiram ao longo deste processo de pesquisa. As perguntas são fruto de reflexões e inquietações, sobre como proceder para conseguir exprimir com coerência as associações entre diferentes aspectos que envolvem a arte rupestre.

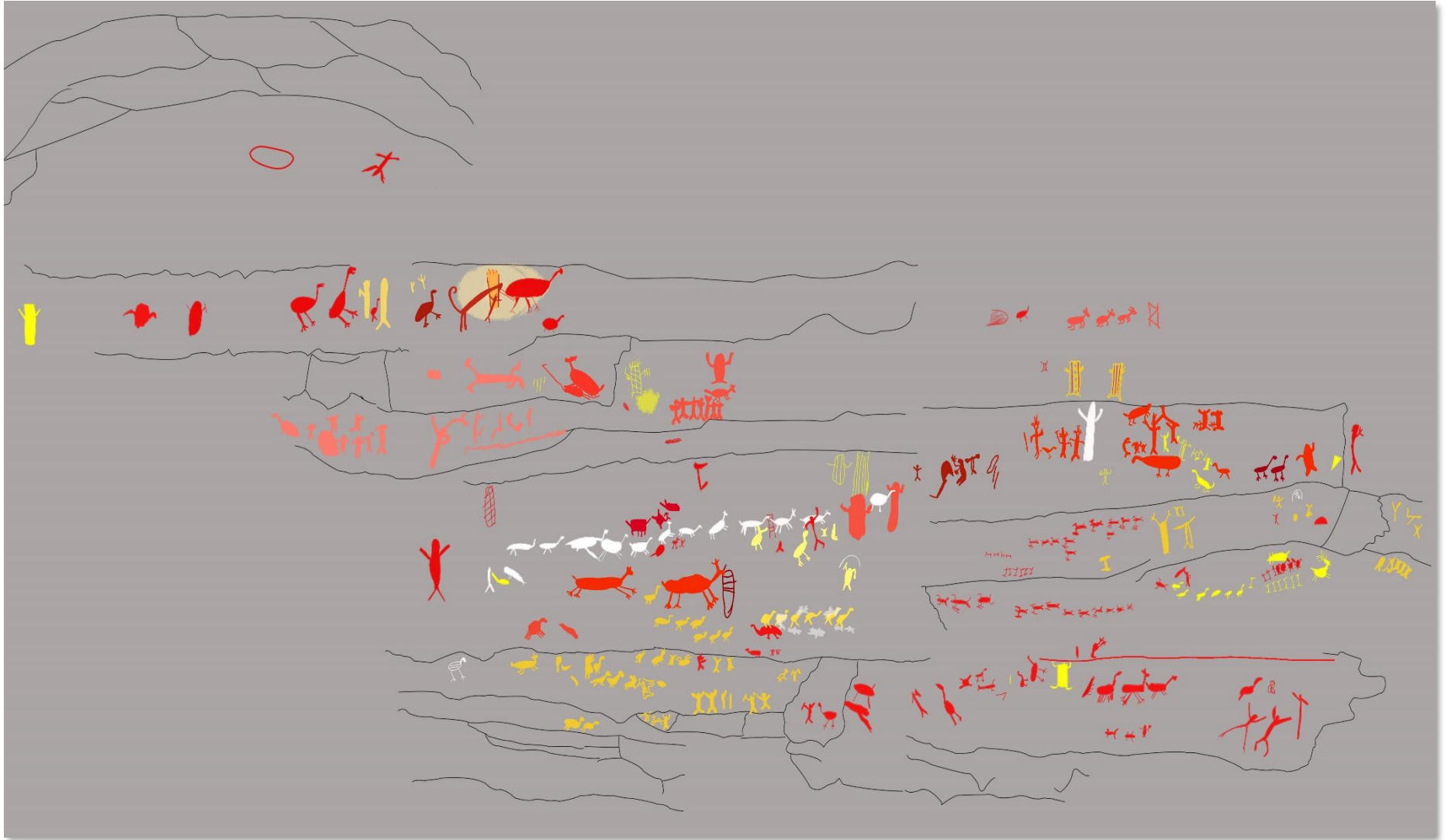
Considerarei para esta investigação a porção norte do Afloramento C como um único **painel**, assumindo a diversidade dos planos pintados, que podem em alguns casos, ultrapassam os limites naturais do suporte. Esse recurso foi assim definido afim de obter maior maleabilidade de escolhas dentro desta área delimitada (Fig. 89 e 90).

Fig. 89. Plano geral do painel, com 20m extensão (aproximadamente).



Foto: Acervo da autora. Data: 20.10.15

Fig. 90. Representação do painel analisado. Produzido a partir do desenho simples (à lápis), sem escala.



Elaborado a partir do programa *Adobe Photoshop* por: Fábio José de Oliveira dos Santos.

Dentro desse grande painel, foram definidas três categorias de análise:

a) Cenas e conjuntos. Conceitualmente, a **Cena** pode ser entendida como um conjunto de motivos pictóricos numa área delimitada que permita identificar uma ação, uma narrativa, podendo ser composta antropomorfos, zoomorfos e/ou fitomorfos; o **Conjunto** como um agrupamento de motivos numa área delimitada em que não foi possível identificar uma ação ou temática, podendo ser antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos ou formas geométricas. Obviamente, além das cenas e conjuntos, há pinturas individuais, que não estão inseridas em cenas e conjuntos, mas que foram executadas no painel;

b) Cronologia - Sobreposições e superposições, evidenciando outro momento pictórico;

c) Sequencialidade (Série) – Conjunto de motivos semelhantes, formando uma única sequência, produzidas com a mesma técnica e mesma cor.

As categorias de análise (a, b, c) não são mutuamente excludentes, ou seja, uma cena ou conjunto (a) pode ter motivos em sobreposições ou superposições (b). Outro exemplo: um conjunto (a) também ser uma série (b) e pode conter sobreposições (c).

O painel está sob abrigo e inserido em uma porção com solo rochoso irregular, resultado de desabamentos de grandes blocos. Possui aproximadamente 20 metros. Esta grande porção cheia de pinturas, não está tão exposta como a outra parte do mesmo afloramento que forma um paredão.

Antes de avançar na discussão sobre as cores e as pinturas deste painel, é importante, para fins didáticos, fazer uma breve descrição do estado de conservação do suporte, pois diferentes fatores colaboram para a conservação e manutenção das pinturas e suas cores. Neste lugar bem abrigado e mais protegido, o suporte e conseqüentemente as pinturas nele realizadas, não recebem os raios do sol diretamente. A ação dos ventos sobre ele é aparentemente moderada, de modo que não identifiquei pinturas rupestres com tintas desgastadas e apagadas por conta deste fator. Não há galerias de cupins, entretanto percebi casinhas de vespas, mas que ainda não chegam a comprometer ou afetar as pinturas. As eflorescências salinas são, no momento atual, o fator mais evidente de degradação sobre o suporte e sobre as pinturas. Para os fatores antrópicos, não identifiquei inscrições/pichações (?) atuais

sobre as pinturas, nem qualquer outro vestígio ou marca. De um modo geral o suporte é bem conservado, os fatores anteriormente citados, aliados a geomorfologia certamente colaboraram para a conservação do painel.

Passado o item conservação (fatores, agentes e etc.), é preciso situar a localização das pinturas no suporte. As pinturas foram executadas nas paredes, em maior proporção, e no teto, em menor proporção. As paredes deste abrigo não possuem homogeneidade, em termos de cor e de forma. A cor da pedra é rosa escuro, porém grande proporção dela com um tom mais claro, devido a cobertura fina, que forma uma camada esbranquiçada de eflorescências salinas, além disso, há seções amareladas, resultado do acúmulo de pó em suspensão levados pelos ventos. A parede proporcionou aos artistas diferentes planos na vertical, as divisões da parede e as cornijas, formaram pequenos quadros, como seções dentro do painel, em alguns casos usadas com exclusividade por uma única artista (ou um único artista) para executar um conjunto ou uma cena, por exemplo. O teto, de cor rosa escuro, possui poucas pinturas, embora tenha áreas “livres” que poderiam ter sido usadas como suporte. Há algumas particularidades sobre a execução das pinturas no teto, adiante dedico um tópico específico sobre as posturas corporais (para a execução e apreciação estética) do sítio.

5.4.1 Entre a pele do corpo e a pele da pedra – A Experiência estética na produção e na recepção da arte rupestre

Ao longo da minha narrativa neste volume, dediquei algumas sessões em cada capítulo para evidenciar as potencialidades do corpo. Neste estudo de caso não poderia ser diferente. No início desta pesquisa, ainda prematuramente tentei tatear a presença do corpo da/do artista, entretanto só após um longo caminho (leituras, experiências, experimentações e muitos dias de campo), já não necessitava fazer esforços para ter “esse corpo” presente. Organicamente a presença se fez presente. E agora, já não consigo tirar “esse corpo” de dentro do meu.

Para executar as pinturas no suporte, seja na parede ou no teto, a (o) artista (individualmente) teve uma experiência pictórica única, a **experiência do instante**. Mesmo que o painel tenha sido pintado por diferentes artistas, cada pessoa, experimentou individualmente sensações que não puderam ser transferidas para os demais. Mesmo que a experiência pictórica tenha se realizado de modo coletivo, as sensações são individuais. Para produzir os desenhos no suporte foi preciso fazer uma série de etapas antes e durante a feitura da pintura. Selecionar e preparar o (os) pigmento (os), definir o (os) instrumento (os) de aplicação da tinta na parede, definir a cor ou cores que seriam usadas, o local, e após tudo isso, executar sua arte. Obviamente, as etapas podem não ter seguido a ordem que estão aqui descritas, pois para cada execução há um momento, um contexto, em que está inserida a prática pictórica. O corpo, por sua vez, se insere na *performance*, tanto na produção quanto na recepção da arte rupestre. Na **produção** da arte rupestre o engajamento entre a pele do corpo e a pele da pedra é mais próximo (no contato ou com tato).

O abrigo e sua forma impôs posturas que possivelmente foram realizadas para a produção das pinturas. O piso rochoso irregular exige cuidado e equilíbrio no deslocamento. As pinturas estão em diferentes níveis de altura, na parede estão próximas ao piso rochoso (poucos centímetros) até quase dois metros. Isso revela a execução das pinturas, com o corpo estando sentado, agachado e de pé. Para as pinturas mais altas, certamente, foram executadas por uma pessoa com mais de 1,50m de altura, pois tomando minha altura de modo experimental como exemplo para a execução, não foi possível o alcance às pinturas de modo confortável. Como o piso,

em desnível, e a parede em concavidade, ambos irregulares, quanto mais **próximo** o corpo estiver da parede, **menor** será o alcance para execução (vertical), em termos de altura, estando mais **distante** da parede, conseqüentemente há **maior** alcance em termos de altura, entretanto há também **maior** distância da parede, que dificulta o alcance em algumas partes (horizontal).

Para a produção das pinturas na parede, que estão à menos de 1,50m de altura (aproximadamente), certamente a (o) artista se colocou à frente do suporte, bem próximo, produzindo de pé, agachada (o) e/ou sentada (o). De pé, obviamente teve maior liberdade corpórea para a execução, podendo se aproximar e se afastar mais facilmente, interagindo sobre uma superfície maior, uma vez que de pé há maior amplitude do campo visual. Agachada (o) e/ou sentada (o), embora com restrita mobilidade corporal, a ação pictórica ganha outra dimensão, podendo ser executada de forma mais lenta e com mais detalhes. Os conjuntos de zoomorfos em sequência na porção mais baixa do painel é um exemplo, são muito pequenos, executados cuidadosamente e milimetricamente pintados um ao lado do outro. Neles há impregnado a proximidade física da pessoa que o executou, a leveza da ponta de um instrumento muito fino, com uma pequena porção de pigmento, pintou pernas, dorsos, pescoços e cabeças, com precisão e delicadeza. Para a produção das pinturas acima de 1,50m é importante considerar: a) Uma pessoa com 1,50m poderia tê-las produzido, com maior dificuldade, que uma pessoa com maior altura, obviamente, precisou escalar ou criar artificialmente algum suporte que elevasse seu corpo para a execução nessa parte do painel; b) Uma pessoa com altura superior a 1,50m, não encontrou dificuldade na execução das pinturas na parte alta do painel.

No teto, as pinturas estão em menor número. Foram executadas na porção do abrigo onde piso e teto mantém uma distância menor (inferior a 1,40m). O piso é formado por blocos desabados que se sobrepuseram formando uma espécie de plataforma na horizontal. Foi mantendo o corpo sentado ou agachado sobre esta plataforma que as pinturas foram produzidas, posto que um corpo deitado não conseguiria alcançar o teto para executar as pinturas. As posturas corporais para a produção das pinturas no teto, possivelmente não foram confortáveis e tão pouco permitiam amplitude no movimento. Mesmo com certo grau de dificuldade as pinturas foram produzidas, neste caso, há limitações espaciais que exigem maior esforço para

produção, porém para a recepção/ experiência estética pode ser percebidas confortavelmente estando com o corpo deitado ou fora da plataforma de pé.

As pessoas que vivenciaram o abrigo em algum momento ao longo do tempo, experimentaram diferentes relações entre corpo-pintura-pedra. Na produção pictórica, inserida em diferentes contextos possíveis, a relação da experiência estética de **produção** é diferente da relação estética de **recepção**. Embora, é preciso considerar que na produção, há uma relação de simultaneidade da experiência estética entre produção e recepção. Ou seja, a experiência estética “ (...) llevadas a cabo durante las instancias de producción de una materialidad, sin por ello negar que estas también ocurren a partir de la percepción del objeto terminado.” (VERGARA, 2003:45). Produz e percebe, modifica e é modificado. Ao pintar a (o) artista com seus gestos em movimento, imobiliza a forma no suporte, “porém esse movimento é retomado pelo seu próprio olhar” (NÓBREGA, 2010) e pelo resto do corpo.

Para a experiência estética na recepção, as posturas corporais vão se adequando as formas do abrigo e as formas pintadas no suporte. Como me referi em tópicos anteriores, é através do engajamento corpóreo que acontece a experiência estética. Neste abrigo, as pinturas podem ser percebidas a alguns poucos metros de distância, mas é estando com corpo bem próximo, já sob a marquise, que suas formas e cores ganham presença.

Ao me aproximar, a parede proporciona a sensação de cheios e vazios, as figuras foram executadas em pequenas dimensões, há toda uma atmosfera de imersão provocada por essa paisagem. A experiência estética vai sendo aos poucos construída. Vou simultaneamente me deslocando e tentando saciar o olho ansioso (viciado, afetado por minhas experiências anteriores) dos estímulos visuais que se impõem. Aos poucos vou tocando com os olhos, cada pintura, cada conjunto, cena, cada linha colorida e também vou sendo tocada por diferentes sensações. A experiência sensível é como um grande banquete, onde pode-se experimentar tantos sabores, texturas, cores, cheiros e sensações. Tal qual o banquete de comida, onde o alimento físico é posto para dentro do corpo, o painel materializado nos invade, nosso corpo é atravessado pela visibilidade do invisível, do não dito. Na experiência estética encontro a partir da materialidade, a intenção, a invenção, a criação do outro que se utilizou de combinações de cor e forma para modificar a paisagem.

A (o) artista foi buscar inspiração nas formas das coisas que percebia, na vida, na paisagem, na cosmologia, no não palpável, e produziu na parede uma leitura sua dessas formas, que a (o) tocavam, que faziam significado para si e talvez para seu povo. As intenções pictóricas estão impregnadas pela herança cultural da (do) artista, nos suportes, as pinturas carregam em si a materialização de formas identitárias e reconhecíveis desses grupos.

5.4.2 O painel

Até chegar ao painel, atravessei várias camadas que se sobrepõe e se entrelaçam dentro da mesma paisagem, chegando até ele, outras camadas novas tiveram que ser atravessadas. A partir daqui avanço sobre o painel, seguido das cenas/conjuntos, motivos e cores.

O painel é caracterizado por pinturas rupestres figurativas e não figurativas. As primeiras e mais abundantes, com formas humanas e de animais, as segundas e em menor proporção com formas de difícil associação temática. Foram produzidas nas cores vermelhas, amarelas e brancas. De pequenas proporções e com muitos detalhes, os motivos foram produzidos com o auxílio de instrumentos, pois são raros os motivos com traços grossos, que sugerem que a execução tenha sido realizada somente com a aplicação dos pigmentos com as pontas dos dedos, sem auxílio de instrumentos. Embora as três cores estejam representadas no suporte, são raros os motivos individuais em policromia, em abundância estão os conjuntos e cenas em que os motivos de diferentes cores dividem o mesmo espaço pictórico ou em alguns casos, motivos em sobreposição de cores distintas.

A partir das associações cromáticas, principalmente entre os motivos inseridos nos conjuntos e cenas, busquei identificar elementos que pudessem revelar preferências em relação às formas e cores. Além disso, perceber elementos que revelassem um processo diacrônico, em termos dos usos de cores e figuras que se sobrepõem. Também busquei perceber como esses conjuntos, cenas e etc. poderiam

revelar como elementos potencializadores da experiência estética e suas possíveis conexões corpóreas.

5.4.3 Buscando sentido entre cores e formas – A seleção

Neste tópico, apresento a seleção das delimitações das cenas, conjuntos e dos motivos sem associação, buscando com ela evidenciar conexões e relações cromáticas possíveis.

Logo de imediato, ao entrar em contato com o painel a ser analisado é evidente o volume de pinturas com formas de animais. Vermelhos, amarelos e brancos, a diversidade de suas formas sugere ser de diferentes espécies (emas, cervos, aves e etc.). Seus corpos dispostos em diferentes ângulos, revelam animais estáticos, em alguns casos, em outros, movimentos e deslocamentos quando seguem uma mesma direção no painel.

As combinações e interações de formas e cores entre as cenas e conjuntos de zoomorfos provocam diferentes sensações. Mas, não há somente conjuntos e cenas com motivos zoomórficos. As formas humanas também foram executadas formando cenas e conjuntos, as interações entre os motivos revelam ações diversas e contém assim como os animais, formas estáticas e em movimento.

Foi estabelecendo comparações, buscando similaridades e diferenças entre motivos contidos nas cenas e nos conjuntos que pude perceber o caráter agentivo destes. Por algumas razões: A primeira está relacionada a agência das pessoas que os produziram; A segunda pelo seu próprio caráter agentivo (enquanto produto final) nas diferentes combinações (formas e cores). Na primeira, há intenções das pessoas que os produziram, combinando habilidade técnica, formas e cores que podem estar associadas ao seu universo simbólico e a materialização desse mesmo universo nos suportes. Na segunda, é evidente o poder que estes conjuntos e cenas exercem sobre nós, neles há diferentes elementos visíveis e não visíveis que juntos estão em

interação e se apresentam para nós⁴ como uma (ou algumas) narrativa (s). As diferentes combinações de cores (policromia) são elementos potencializadores na experiência estética, carregam vigor e energia, podem eventualmente provocar longos momentos de imersão pictórica.

Embora sejam arbitrárias, por serem criações artificiais e elaboradas para fins específicos, a seleção de cenas e conjuntos foram auxiliares para articular as conexões e interações entre artistas, paisagem, cores e etc.

É importante destacar que durante o processo de seleção das cenas e conjuntos houve uma forte inclinação para considerar esses agrupamentos quanto a sua delimitação espacial, embora na maioria dos casos tenha sido viável, para outros, entretanto, era evidente as relações entre os motivos que não necessariamente obedeciam aos limites topográficos do suporte. Em um painel há possibilidades infinitas de arranjos e rearranjos entre os motivos (grupos de antropomorfos, grupos de zoomorfos, grupos com maioria de antropomorfos, grupo com maioria de zoomorfos), entre cores (vermelhos, amarelos, brancos), grupos de motivos em monocromia, policromia, com ou sem preenchimentos e etc. A variedade e a variabilidade são grandes, assim eles foram selecionados a partir de seus elementos potenciais nesta discussão (inter-relação entre cores, paisagem, intencionalidades e preferências) e suas relações com o corpo, na experiência e no movimento.

A partir das conexões existentes, de um “jogo de contém e não contém”, além do interesse frente as cores, foram definidos: 11 conjuntos (delimitados em azul), 17 cenas (delimitadas em verde) e 9 (total) motivos individuais ou coletivos sem associação e/ou com formas irreconhecíveis (delimitados em marrom com linha tracejada) (Fig. 91), e abaixo da figura segue os quadros (1 a 3).

⁴ Partindo do pressuposto que somos nós que vamos até os lugares e não o contrário. Evidentemente somos nós que nos apresentamos frente aos painéis pictóricos e não o oposto.

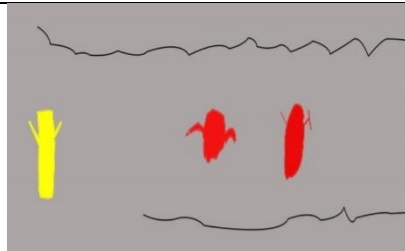
Fig. 91. Painel com a delimitação das cenas, conjuntos e motivos sem vinculação.



Elaborado à partir do programa *Adobe Photoshop* por: Fábio José de Oliveira dos Santos.

Quadro 1. Conjuntos identificados

1. Conjunto de três antropomorfos, que foram produzidos na cor vermelha e amarela, com pincel grosso e fino. Seus corpos estão de frente e suas cabeças possuem formas diferentes (uma reta, duas ovaladas). Em um indivíduo identifiquei o que parece ser um instrumento. O conjunto está bastante comprometido, permitindo pouca percepção das suas formas e detalhes, há intensa degradação por fatores naturais.




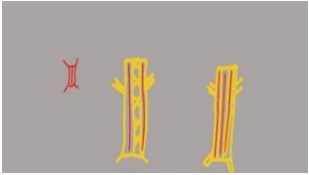





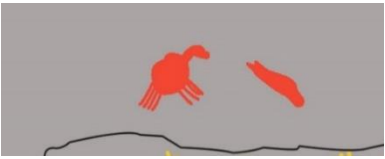
2. Conjunto de antropomorfos e zoomorfos vermelhos, executados com pincel fino, embora de cor intensa foi acrescida uma tinta aquosa, heterógena, produzindo efeitos de intensidade cromática nas extremidades e quase ausência de tinta no centro (em alguns motivos). Foram agrupados por similaridades de carga de tinta, formas e espacialidade. Os motivos foram executados de frente. O antropomorfo maior foi produzido com orientação espacial diferente dos demais, ou seja, na horizontal. Contém Cena - composição cenográfica nº 2 (vide Quadro 2).



3. Conjunto de motivos antropomorfos e zoomorfo vermelhos. Mantém relações de espacialidade e similaridade cromática. Os antropomorfos de frente e de braços abertos. Há um esquema de **sequencialidade** entre os antropomorfos, com corpos finos e braços abertos, quase se tocando. Os traços finos sugerem, evidentemente a execução com pinceis finos. A carga de tinta atual parece que foi absorvida pela rocha, quase não se percebe à olho nu a camada de pigmento, exceto pelo fato de que há adição do vermelho sobre a rocha rosa esbranquiçada (coberta por eflorescências salinas).



4. Conjunto de três antropomorfos (bonecões), dois amarelos e vermelhos (policromia) e um vermelho. Seus corpos finamente executados, de frente com decoração geométrica em linhas alternadas e em "X", sugerem ornamentos e talvez pinturas corporais. Só foi identificado a policromia da dupla amarela, com a ajuda de programas de edição, no sítio, não identifiquei a policromia. Esse conjunto não "dialoga" com outros, assim, percebo-o sem conexões com os outros motivos. Como está na porção mais alta do painel (1,50m de altura, aproximadamente) o ideal é ter percebe-lo com o corpo de pé, estático, sem a necessidade de movimentar-se para melhor percebe-los. Estando fora do abrigo só é perceptível duas manchas grossas amarelas, é preciso estar um pouco mais próximo do suporte para percebe-los, os três.

	
<p>5. Conjunto de antropomorfos (bonecões) e zoomorfo em policromia (vermelho, amarelo e branco). Dois deles possuem corpos com decoração geométrica (linhas na vertical) e o menor possui um elemento que sugere um instrumento. As pinturas estão bastante apagadas e embora identifique sobreposições, a rocha de cor escura dificulta a percepção visual das camadas sobrepostas. Foram agrupados por similaridade temática e espacialidade. É preciso buscar no movimento corporal, diferentes posições para melhor perceber esse conjunto e mesmo assim há grande dificuldade de percebê-lo como um todo, por vezes percebe-se um ou outro motivo e não um terceiro.</p>	
	
<p>6. Conjunto de motivos com antropomorfos, zoomorfos e motivos de difícil associação temática na cor vermelha. Agrupados por similaridade cromática e técnica de pintura. O conjunto está bastante apagado, dificultando a percepção das formas e suas relações entre si.</p>	
	
<p>7. Conjunto de motivos vermelhos, sendo um zoomorfo e o outro com forma de difícil associação. O conjunto está bastante apagado, dificultando a percepção das formas e suas relações entre si. Percebe-lo a certa distância, são quase invisíveis. Esse conjunto só se faz presente no painel quando percebido a poucos centímetros do suporte.</p>	
	
<p>8. Conjunto de antropomorfos e zoomorfos amarelos (mostarda), executados com pincel fino, pintados próximos ao piso atual. Motivos com e sem preenchimento e alguns em sequencialidade. Foram agrupados por similaridades de carga de tinta, formas e espacialidade. Os motivos foram executados de frente e de perfil. Para perceber esse conjunto é necessário sentar ou mesmo agachar e pouco à pouco ir buscando identificar as pequenas pinturas amarelas, é preciso chegar</p>	

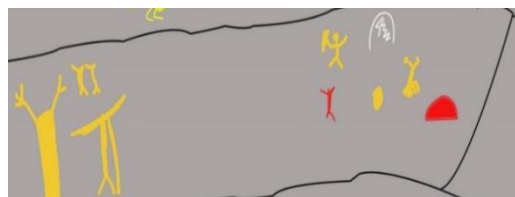
bem próximo ao conjunto para perceber as conexões entre elas. A rocha, funciona como um divisor, separando esse conjunto, como uma micro-narrativa dos demais. Contém composição cenográfica n.09 e n.10 (vide Quadro 2).



9. Conjunto de motivos vermelhos em **sequencialidade**, possivelmente antropomorfos. Executados com poucos traços, seus corpos são uma forma simplificada das formas humanas. Mantém relações de proximidade e está contido na cena de n.12, com similaridade técnica, cromática e temática. A tinta vermelha, bem fraca, exige do visitante boa acuidade visual. Percebendo somente ele, a poucos centímetros, esses desenhos parecem sem conexão, entretanto se nos mantermos mais longe é possível perceber a relação com a cena de n.12. Por serem muito pequenos, é melhor visibilidade de perto.



10. Conjunto de antropomorfos e algumas formas de difícil associação temática, nas cores amarelos (mostarda), vermelho (encarnado) e branco. Seus corpos foram executados de frente, com e sem movimento, alguns com instrumentos. Destaca-se neste conjunto um antropomorfo amarelo de ponta-cabeça. As relações de motivos e cores sugerem acréscimos, intencionalidade de criar policromia, mesmo que tenha sido de produtores distintos. Contém composição cenográfica n.13 (vide Quadro 2).

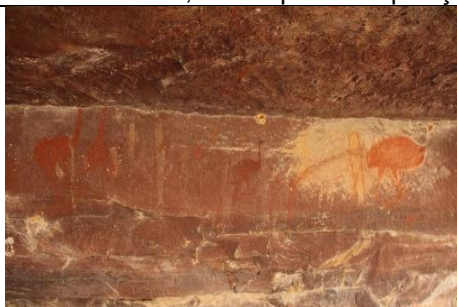


11. Conjunto de antropomorfos nas cores amarelos (mostarda). De cor intensa, foram pintados em um detalhe da rocha, não mantendo relação espacial com outros motivos.



Quadro 2. Cenas identificadas

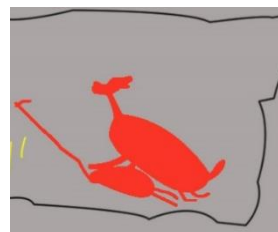
1. Cena e motivo em policromia. Zoomorfos com diferentes nuances de vermelho (encarnado, arroxeadado e alaranjado) e antropomorfos amarelos com tinta quase imperceptível. Produzidos a poucos centímetros do teto. Há um detalhe que sugere uma possível preparação da rocha, criando um fundo bege (mais claro), a mesma cor de fundo foi usada para contornar um dos zoomorfos. A composição cênica está nas adições, na preparação do suporte e na policromia do antropomorfo amarelo com contorno vermelho e zoomorfo vermelho e contorno. Há **sobreposições** de cores (vermelho sobre amarelo) e motivos (antropomorfos sobre antropomorfos). Por estar na porção mais alta do painel, pode ser visto a uma maior distância. Para perceber-lo o visitante pode experimentar diferentes posturas, uma vez que por estarem em destaque (com fundo mais claro) e em tamanho maior, não impõe uma posição corporal para melhor percebê-lo.






2. Cena de antropomorfos e zoomorfo vermelhos. Os antropomorfos com seus corpos produzidos de diferentes formas, em movimento e com instrumentos (lanças?), parecem preparados para ação. A carga de tinta é fina, estão muito apagadas. Nesta cena o visitante distraído não há perceberá de imediato, talvez alguns motivos somente. A tinta bem rala exige que para percebê-lo é preciso se movimentar. Estando com o corpo muito próximo do painel, não é talvez a melhor opção para uma boa relação de percepção da cena. É necessário encontrar uma distância mediada, nem muito perto e nem tão longe. O ponto chave é ser surpreendendo com os motivos que vão ir pouco a pouco sendo percebidos. Está contida no Conjunto n.02.




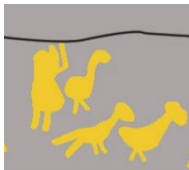



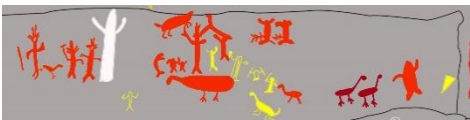



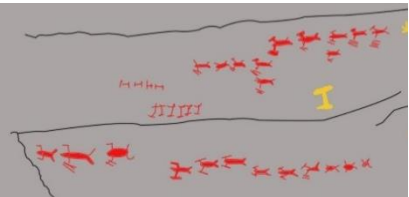






3. Cena de dois zoomorfos vermelhos (alaranjados), executados sobre fundo esbranquiçado do suporte (afetado por eflorescências salinas). A cena sugere uma relação entre animais, um animal adulto e seu filhote.


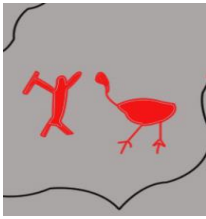

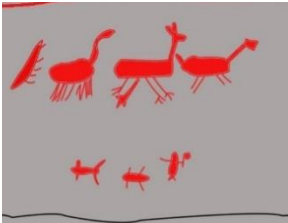








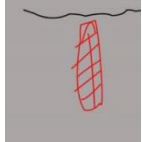

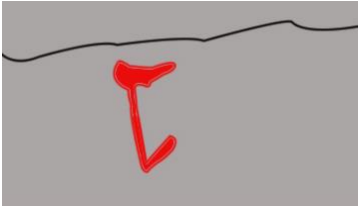


4. Cena de quatro motivos vermelhos (alaranjados), três zoomorfos em **sequencialidade** e um motivo com forma geométrica (cerca ?).

	
<p>5. Cena em policromia (vermelho, amarelo e branco). Antropomorfos brancos em sequencialidade, orientados na mesma direção. Muitos acréscimos em amarelo e vermelho e sobreposições (vermelho sobre branco). Os animais enfileirados mantêm relações entre si, seus corpos sugerem movimento e deslocamento, os demais motivos formam pequenos nichos dentro da composição cenográfica (de categorias distintas – quadrúpedes e bípedes). Sobreposições de vermelho sobre branco e amarelo sobre branco. Essa cena pela abundância de elementos exige concentração. Para a experiência estética, pode-se sentar na pedra e ir correndo os olhos sobre eles. A princípio parece uma massa desordenada, mas aos poucos as sequencias vão se delineando.</p>	
	
<p>6. Cena em policromia (vermelho, amarelo e branco?). Os animais estão em sequencialidade (de categorias distintas – quadrupedes e bípedes). Nos animais vermelhos (alaranjado) foi feito um fundo e contorno branco (policromia), os amarelos (mostarda) parecem movimentar-se ou mesmo saltar. Há também um motivo vermelho, com linhas horizontais e sem preenchimento, com cor um pouco mais escura do que o vermelho dos animais. Sobreposições de vermelho sobre branco.</p>	
	
<p>7. Cena composta por zoomorfos em policromia (vermelho encarnado, amarelo e branco). Os animais estão em sequencialidade e mantém relações de espacialidade, temática e cromática. Há sobreposições (amarelo sobre branco; amarelo sobre vermelho). Produzidos com pincel fino e com grossa carga de tinta, resultando em uma cena emblemática e com cores forte e intensas. Essa cena, que pode ser experienciada com o corpo estando de pé, agachado ou sentado é um convite, de intensas relações cromáticas, de alguma maneira capta a atenção.</p>	
	
<p>8. Cena composta por um zoomorfo e dois antropomorfos vermelho encarnado. Os motivos com formas humanas com atributos nas mãos, parecem lanças, sugerem na composição uma cena de caça.</p>	

	
<p>9. Cena composta por zoomorfos e antropomorfo amarelo (mostarda). Produzida abaixo da cornija, com cor intensa e traços finos. Nesta cena o antropomorfo (meio barrigudo, assemelha-se a uma mulher grávida) representado de perfil e com os braços levantados, parece manter um “diálogo” com o animal. E abaixo deles, com mesma técnica e cor uma dupla de zoomorfos em sequencialidade. Está contida no Conjunto n.08.</p>	
	
<p>10. Cena composta por antropomorfos e zoomorfo amarelo (mostarda). Os motivos com pequenas dimensões foram finamente produzidos com grossa carga de tinta. Os antropomorfos estão de frente e com atributos nas mãos que sugerem armas, suas formas sugerem movimentos e ação. Está contida no Conjunto n.08.</p>	
	
<p>11. Cena em policromia (Vermelho alaranjado, amarelo mostarda e branco). Com diferentes formas e cores, esta composição cenográfica tem destaque por alguns elementos em seu conjunto. Primeiro, o antropomorfo branco (cabeça de sino), quase imperceptível, é preciso diversificar o ângulo para ter melhor percepção visual dele. Segundo, os antropomorfos vermelhos com cocares na cabeça, são elementos chave para articular a representação do corpo (que não está exatamente nu, mas ornado), parecem lideranças, com seus corpos de frente e com os braços abertos, estáticos. Terceiro, os motivos amarelos, além da cor, se assemelham pelo traço e forma, com atributos nas mãos (lanças?), parecem preparados para o combate. Há motivos em sequencialidade antropomorfos (2) vermelhos encarnado e zoomorfos (2) vermelhos arroxeados.</p>	
	
<p>12. Cena com mais de 20 antropomorfos vermelhos (encarnado), com orientação na horizontal. Embora seja bastante pequenos é perceptível os detalhes da composição e a presença dos atributos nas mãos que sugerem armas (lanças?) para um confronto, uma ação. Produzidos em sequencialidade, os demais motivos (Conj.09) mantêm relações de similaridade cromática e temática. Há presença de um motivo amarelo. Contém no Conjunto n.09.</p>	

	
<p>13. Cena de zoomorfos amarelo (mostarda). Assemelha-se à um ataque, por ter motivos com braços levantados e outros com instrumentos nas mãos em ação. Está contido no Conjunto n.10.</p>	
	
<p>14. Cena com motivos em policromia. São antropomorfos e zoomorfos em ação e sequencialidade. Há sobreposição de vermelho sobre amarelo.</p>	
	
<p>15. Cena com antropomorfos e zoomorfos vermelhos e apenas um motivo amarelo. Foi aproveitado um detalhe da rocha para esta composição cênica. Está bastante comprometida pela ação dos agentes naturais sobre as pinturas. É evidente que há uma narrativa e nesta cena, contém pequenos nichos com outras cenas (n.16 e n.17). Os motivos foram executados com traços finos que dão a ideia de movimento tanto para as formas humanas quanto para as formas animais. Nesta cena, chama a atenção um animal que foi executado de cabeça para baixo. Essa cena é melhor experienciada estando com o corpo sentado ou agachado. Fica muito próxima ao piso e a depender da distância do suporte e do ângulo, ela pode não ser percebida.</p>	
	
<p>16. Cena com dois motivos vermelhos (antropomorfo e zoomorfo). Estão cobertos por uma grossa camada de eflorescências salinas, que dificulta a percepção das formas e intensidade cromática. O antropomorfo com atributo em uma das mãos e braços levantados, exhibe ação e movimento na relação com o animal. Está contida na Cena n.15.</p>	

	
<p>17. Cena de zoomorfos e antropomorfos vermelhos. Os animais executados de perfil, estão orientados em uma mesma direção (em sequencialidade) e próximo a eles estão os antropomorfos. Está contida na Cena n.15.</p>	
	

Quadro 3. Motivos sem vinculação (cromática, temática, cenográfica)	
1. Dois motivos vermelhos no teto.	
Sem imagem	
2. Antropomorfo amarelo e mancha. Motivos bastante apagados de difícil percepção visual.	
	
3. Zoomorfo e um motivo de difícil associação. Motivos bastante apagados de difícil percepção visual.	
	
4. Motivo vermelho, forma geométrica, bastante apagado de difícil percepção visual.	
	
5. Motivo vermelho, forma de difícil associação temática.	
	
6. Antropomorfo vermelho isolado.	
	

7. Zoomorfo branco, bastante apagado.	
Sem imagem	
8. Antropomorfo vermelho isolado.	
	
9. Motivos amarelos com formas irreconhecíveis, estão cobertos por uma grossa camada de eflorescência salina.	
	

5.4.4 Alinhavando as ideias

Foram identificados 11 conjuntos, 17 cenas e 9 motivos sem vinculação. Embora formem um pomposo volume de dados, o interesse nesta investigação é menos quantitativo e mais qualitativo. Assim, optei por não criar estatísticas sobre eles, uma vez que os números (distanciados) podem não oferecer as conexões qualitativas que necessito.

Como citei anteriormente, as categorias criadas (Cenas, Conjuntos e Motivos sem vinculação) são construções artificiais para este trabalho. Assim, é importante destacar que elas tendem a encaixotar e a engessar as pinturas que não são encaixotáveis e engessáveis, que não obedeceram uma lógica cartesiana tal qual podemos supor na sua produção.

Desde o início assumi metodologicamente outro modo de tratar as pinturas rupestres, assim, a seleção não obedeceu a padrões e foi construída (reconstruída) e refinada intuitivamente. Afinal, trabalhar com cores e formas exige sensibilidade e de algum modo ela deve se fazer presente.

Para os **conjuntos**, embora a seleção tenha sido realizada agrupando-os por pelo menos um desses elementos: similaridade cromática, temática, técnica e/ou espacial, eles revelaram resultados inesperados e sobretudo surpreendentes. Embora o objetivo não tenha sido exatamente de identificar nos conjuntos diferentes momentos de pintura, mas sim de similaridades, as conexões entre os motivos dentro dos conjuntos revelaram em alguns casos um único **momento de pintura** (Conj. 02; 03; 04; 07; 09 e 11). Obviamente, no sentido do momento de produção de um único conjunto, tratado individualmente e não no somatório deles. Para esses seis conjuntos que pressuponho um único momento de pintura, exceto o Conj. 04 (que possui cores amarelas e vermelhas), os demais possuem uma única cor. O Conj. 04 está inserido por sua similaridade técnica, há dois antropomorfos em policromia, onde as cores não se sobrepõem, podendo ser de um mesmo momento ou não.

A princípio, julgava que somente nos motivos em sobreposição poderia alcançar informações para uma cronologia, um dado temporal, porém com a análise minuciosa de detalhes, buscando similaridades cromáticas, carga de tinta, técnica e

temática identifiquei também “fragmentos desses momentos” pictóricos. Talvez o maior ganho tenha sido esse, ser surpreendida com um resultado inesperado. Considerei três conjuntos que continham cenas (Conj. 02; 08 e 10), por perceber que enquanto conjunto mantinha características como tal, entretanto continha “micro-narrativas” que se encaixavam nas composições cenográficas (cenas). Dentro dos conjuntos delimitados haviam motivos que se assemelhavam com motivos de outros conjuntos e cenas, distantes espacialmente, entretanto como não era objetivo criar tipologias de diferentes motivos (antropomorfos, zoomorfos e etc.) as conexões entre motivos inseridos em diferentes conjuntos não foi aprofundada. Exceto em um caso ou outro. Os conjuntos, proporcionam possibilidades de perceber como as (os) artistas se apropriaram das porções do suporte para suas produções pictóricas. Por sua diversidade, neste painel não há padrões de conjuntos. Os conjuntos possuem formas variadas, humanas, de animais e formas que fogem ao meu estoque cultural, de diferentes cores e tamanhos, executados de frente, de perfil e até de cabeça para baixo.

Os conjuntos em alguns casos revelaram a possibilidade de terem sido produzidos em um único momento e em outros em momentos distintos. Anteriormente citei a série de conjuntos de sugerem um único momento (n.02, n.03, n.04, n.07, n.09 e n.11). Visando evidenciar em termos de cor e temporalidade e correlacioná-los, identifiquei dentro dos conjuntos em **monocromia** (n.2, n.3, n.6, n.7, n.9, n.11) e associando com os citados inicialmente, encontrei os conjuntos (Conj. 02; 03; 07; 09 e 11). Para os conjuntos em **policromia** (n.1, n.4, n.5, n.8, n.10), quando associados com a série de momento único e em associação (n.04).

O que essas associações revelam? Como citado anteriormente os conjuntos em **monocromia**, ou seja, com uma única cor em sua maioria revelaram um único momento de pintura. Neste ponto saliento que para este resultado foram considerados os elementos em associação: cor, técnica e temática. Podem revelar preferências por produzir em uma narrativa monocromática, por exemplo. Os conjuntos em **policromia**, considerando também os mesmos elementos, em associação, revelam apenas um único momento.

Devo considerar que embora haja a possibilidade de adições de uma mesma cor, em um mesmo conjunto, com similaridade técnica e temática, entretanto em

momentos diferentes, mascarando esse “único momento”, não foram identificados elementos que pudessem revelar essas circunstâncias.

Quanto a experiência estética, os conjuntos que estão na porção mais alta e média do suporte (n.1, n.2, n.3, n.4, n.5, n.6, n.7, n.11), evidentemente podem ser percebidos com o corpo estando de pé. Com isso, tem-se mais liberdade para o movimento e conseqüentemente perceber os conjuntos enquanto unidades dentro do painel, mantendo-se mais longe do suporte, percebe-los em associação com os demais, inclusive com os que estão espacialmente mais distantes. Como citei anteriormente, embora o solo do abrigo seja irregular e rochoso, a agilidade para experimentar distâncias, aproximações e ângulos é melhor trabalhada com este posicionamento corporal. Por outro lado, manter-se durante muito tempo nessa ação performática de idas e vindas, podem evidentemente gerar um desgaste físico e comprometer/afetar a experiência estética. Para os conjuntos na porção mais baixa (n.8, n.9, n.10), conseqüentemente é recomendado para melhor perceber-los, manter o corpo sentado, talvez agachado (muito embora é desagradável manter o corpo nesta posição por longos períodos). Assim, pode-se experimentar passar mais tempo a perceber as nuances, os detalhes e as relações dos motivos dentro dos conjuntos e da relação destes com os seus vizinhos mais próximos, quando possível. Pois, estando com o corpo muito próximo do suporte, perde-se a noção do todo, das conexões entre conjuntos e cenas.

As **composições cenográficas** ou simplesmente **cenas** nos contam narrativas, uma única cena pode conter mais de uma narrativa, isso dependerá da liberdade, imaginação do espectador, de sua relação estética com esse lugar e conseqüentemente essa pintura. As cenas identificadas contêm temas cheios de cores: caça, luta, movimento, fuga, confronto, encontro, de humanos e não humanos. Em algumas cenas há predominância de vermelhos e outras amarelos, por outro lado há aquelas em que há um equilíbrio de cores (Cenas 01; 07 e 11). Em algumas é perceptível os acréscimos, “destoando” da supremacia cromática do conjunto/cena anterior, em justaposição, como um “elemento estranho”. Entretanto, esse “elemento estranho” pode revelar acréscimos não somente de artistas diferentes, mas também de momentos diferentes na cena. A cena (escala micro) funciona como mediadora entre as pessoas, a que pintou primeiro e as demais. Nas composições cênicas foram percebidas a delicadeza para a produção dos motivos, milimetricamente dispostos,

como se obedecessem a um cálculo matemático. Revelam sobretudo preferências estéticas, de temática e cromaticidade, quando se repete cenas de antropomorfos com instrumentos em conexão com animais, como um ataque. Ou inúmeras repetições de animais enfileirados, em sequencialidade. Metade das cenas contém elementos em **sequencialidade**, sejam humanos ou não humanos.

As **sequencialidades** são numerosas, em termos de motivos inseridos nos conjuntos e cenas e também na quantidade deles. São as fileiras de animais que possuem destaque no painel. Filas de animais brancos, vermelhos, amarelos, seguindo a mesma direção, alinhados, de diferentes categorias, quadrúpedes e bípedes, executados como se estivessem em movimento. Os motivos em repetição, em alguns casos possuem cores distintas, traços e temática distintos, o que sugere uma possível apropriação por artistas distintos ao modo de produção em seriação.

A partir das **sobreposições** identifiquei elementos em diacronia, que sugerem diferentes momentos cronológicos. De acordo com Loredana Ribeiro as “Figuras realizadas sobre outras podem significar apropriação, reafirmação, negação, ressemantização.” (RIBEIRO, 2006: 257). Seguindo esse argumento, as sobreposições são elementos que não devem ser ignorados na pesquisa arqueológica. Nos conjuntos há somente uma sobreposição, Conj. de n.05 (branco sobre vermelho) e em cinco cenas: n. 1 (vermelho sobre amarelo); n. 5 (vermelho sobre branco; amarelo sobre branco); n. 6 (vermelho sobre branco); n. 7 (amarelo sobre vermelho; amarelo sobre branco); n. 14 (vermelho sobre amarelo).

A categoria de **motivos sem vinculação (cromática, temática, cenográfica)** foi criada a fim de inserir os motivos pictóricos enquanto representação quantificável, embora é preciso reconhecer que muitos motivos com formas pouco reconhecíveis nos dias atuais, em algumas situações, sofreram alguma alteração de forma e cor, por agentes naturais, deslocamento e descamações da rocha, cobertura de eflorescências salinas que compromete a percepção visual de motivos, cenas e painéis. Os motivos com formas reconhecíveis que figuram nesta categoria (antropomorfos e zoomorfos), foram inseridos por não possuir relações com outros motivos do painel.

Considerações Finais



Quem é con/vencido tem sempre um amargo na boca. Eu queria apenas seduzir: convidar o leitor a ver o mundo através dos meus olhos. E que eles amassem o mundo. Em tudo o que se escreve, há sempre um desejo de conseguir con/spiradores: uns poucos que respirem o mesmo ar. E é por isso que o texto há de ter sabor, para que o corpo fique enfeitado.

Rubem Alves

Mergulhada nas formas e cores, tomada por uma paixão e obsessão pela arte da Lagoa da Velha na mesma medida, fui colhendo por entre as pedras os elementos que começavam a fazer sentido para esta pesquisa.

Ao contrário do que acontece nas análises de artefatos arqueológicos em laboratório. As pinturas rupestres estão ao ar livre, em toda a sua plenitude. Disposta exatamente onde foram criadas e expostas a mudanças cromáticas. Nossas análises se dão dentro deste contexto e não no ambiente asséptico do laboratório, que molda a análise e centra-se na visualidade do objeto.

Nós, arqueólogas e arqueólogos, ambos debruçados sobre a materialidade, há coisas que não nos contam, podemos através desta mesma materialidade, “desenterrar” modalidades sensoriais perdidas e esquecidas, entretanto, para isso é preciso estar sensível (prestar a atenção) para a questão, do contrário, continuaremos a negligenciar uma esfera tão primordial e fundamental nas nossas interpretações.

A prospecção arqueológica no Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, embora não consta-se como objetivo inicial do projeto desta pesquisa, mostrou-se como uma excelente oportunidade para perceber a (na) paisagem, a diversidade de lugares pintados, a pluralidade de formas, temática, técnica e cores das pinturas, e principalmente para confirmar, embora seja uma obviedade, que cada lugar é único. Não há um sítio igual a outro, tampouco uma pintura igual a outra. Foram 41 sítios arqueológicos identificados, esses lugares me permitiram, a partir do visível, da materialidade, percebe-los enquanto lugares. Senão, seria apenas locais percebidos na paisagem, como tantos que tive contato, mas não continha a porção “visível” que buscava, embora devo admitir que em algumas situações, embora não tenha

percebido vestígios da cultura material, eram locais potencializados para experimentar diferentes sensações.

Os critérios de intencionalidade e preferência das cores na arte rupestre da Lagoa da Velha, foram pouco a pouco sendo percebidos. Para o painel do afloramento C, é evidente a relação mais próxima entre as composições cenográficas (cenas) e a policromia, mais da metade das cenas identificadas contém mais de uma cor, ou seja, uma narrativa colorida, além de também revelar interações entre artistas. Metade das cenas contém motivos em sequencialidade, novamente é um resultado importante, por revelar preferências de motivos em repetição. Chamo a atenção para os grupos de conjuntos e cenas em que mais de um artista interage em um mesmo espaço, mesmo considerando uma pequena porção do afloramento, a análise revelou a partir das sobreposições, interações importantes.

A delicadeza nos traços, o cuidado com as tintas, as escolhas precisas de setores específicos na pedra, os motivos que parecem vivos e em movimento, a diversidade de formas e cores, conferem não só ao painel do afloramento C (objeto de interesse desta dissertação), como a todo o Complexo Arqueológico Lagoa da Velha um território singular.

Finalizando a investigação, percebo que a proposta de investir nas cores ganhou robustez quando adotei outros elementos para perceber essa cor. Devo admitir por outro lado, que talvez a cor tenha ficado sobretudo diluída, com caráter secundário e em algum momento o corpo “falou mais alto”. Não que isso tenha sido um “problema”, bem, para a pesquisa acadêmica um problema é uma questão a ser resolvida, não é mesmo? Mas, a minha inquietação vem justamente deste corpo que se sobrepôs a cor. Esse corpo se impôs, de tal forma que foi dissolvendo as cores, desmanchando por vezes o enfoque colorido da investigação. No início, havia a necessidade de fazê-lo presente para mostra-lo enquanto porta de entrada (potência?) para as sensações, emoções, usando-o enquanto método, uma ferramenta de trabalho (embora seja óbvio). Por causa disso, o corpo foi ganhando mais resistência e certamente é elemento indispensável para articular as relações entre pinturas rupestres e experiência estética, lembrando que a estética enquanto perceptível pelos sentidos. E não só isso, foi a partir desse corpo encarnado, que pude perceber a presença de outros corpos: corpos pintores, corpos pintados nas pedras e corpos dispostos a experienciarem outros corpos.

Quando comecei esta pesquisa (quando ainda era um embrião sendo transformado aos poucos), não previa, como é comum a muitas pesquisas, os desdobramentos desta produção. Experimente lançar uma pedra em uma lagoa, formam-se ondas, maiores, médias, aos poucos vão diminuindo. Não sabemos exatamente quantas ondas irão se formar, quanto tempo elas irão durar, o fato é que essa pedra desencadeia uma série de respostas ao tocar na água.

Durante o processo desta pesquisa foi preciso desconstruir. Desconstruir conceitos, desapegar das ideias fixas, me libertar das amarras, sair da minha zona de conforto e lançar-me no desconhecido. A narrativa, na primeira pessoa, foi fruto de uma grande teimosia, da minha necessidade de estar no texto, do lugar de quem fala, embora muitas vezes o “nós”, frio, distanciado, objetivo e “cientificista” falasse mais alto e se impusesse contra a minha vontade. A intenção com esta narrativa foi aproximar a minha experiência vivenciada, colorida, divertida, emotiva e etc., com as experiências de quem a lerá. Tentei com a palavra estabelecer conexões afetivas, para que as “pedras coloridas” pudessem fazer sentido também para quem as conheceu pela primeira vez, através do meu texto.

A fenomenologia me abraçou ou foi eu que a abracei, já não sei. O fato é que pude a partir dela perceber outra forma de trabalhar com a arte rupestre. De modo leve, livre, fruído, dando a suavidade intrínseca da arte, da sutileza das formas, da presença e personalidade das cores.

Certamente, depois de todo o processo de pesquisa, saio com mais perguntas do que respostas, porém certa de que o tempo dedicado às cores da arte rupestre da Lagoa da Velha extrapolaram as minhas expectativas. É preciso tempo para digerir, decantar, consolidar e refletir sobre experiências desta natureza. Infelizmente, o tempo da academia é outro e nesse “arrocho” desenfreado, este texto precisa ganhar um fim. Embora careça de outras reflexões, mas que virão em outros textos.

Como diz a escritora Conceição Evaristo, lá nas primeiras páginas deste volume, “(...) escrever dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, um pouco”.

Por fim, finalizo com a esperança de que meu trabalho possa honrar o lugar, a arte rupestre e os povos (artistas) do território hoje conhecido como Morro do Chapéu (BAHIA).

Fazer arqueologia é um sobretudo ato de resistência.

Busquei, não sei se consegui, encaixar as palavras que pudessem ser fiéis as sensações, uma tentativa de sair das descrições distanciadas para uma narrativa encorpada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO NETTO, C. X. Interpretação e conceito: as formas de representação e transferência da informação da arte rupestre no Brasil. **Revista Arqueologia**, 16: 13-29, 2003.

BAHIA ARQUEOLÓGICA. Galeria. Disponível em: <http://www.bahiarqueologica.com/galeria_rupestre.asp?cod=137&siteo=Pedra%20do%20Boiadeiro%20&comp=Abrigo%201>. Acesso em: 14 fev. 2011.

BARBOSA, A; CUNHA; E. B. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. Ed. 2006. p. 01-70.

BARBOSA, E, P. Pinturas rupestres em abrigos de rocha na Serra Branca, Morro do Chapéu, Bahia. In: RASTEIRO, M.A.; SALLUN FILHO, W. (orgs.) Congresso Brasileiro de Espeleologia, 33, 2015. Eldorado. **Anais...** Campinas: SBE, 2015. p. 21-31. Disponível em: <http://www.cavernas.org.br/anais33cbe/33cbe_021-031.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2015.

BARROS, L. R. M. **A Cor no Processo Criativo**: Um Estudo sobre a Bauhaus e a Teoria de Goethe. 4. ed. São Paulo, SP: SENAC, 2011. 336 p.

BELTRÃO, M. C. M. C.; COSTA, M. H. F. Gravuras e pinturas rupestres no Brasil. **Revista Dédalo**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 5-11, 1972.

BRAGA, Márcia Dantas. Projeto de conservação de sítios arqueológicos com pintura rupestre no alto sertão baiano. Rio de Janeiro: UFRJ / PROARQ, 1999. 230p. il. **Dissertação** – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. October, Vol. 62 (Autumn, 1992), p. 3-41. **The MIT Press Stable**. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778700>>. Acesso em: 02 jan. 2015.

CALDERÓN, Valentin. “Nota previa sobre três fases da arte rupestre no estado da Bahia”. **Estudos de arqueologia e Etnologia**. Salvador: UFBA, 1983 [1967], p. 5-23.

_____. Investigação sobre a arte rupestre no planalto da Bahia: as pinturas da Chapada Diamantina. **Estudos de Arqueologia e Etnologia**. Salvador: UFBA, 1983 [1971], p. 25-35.

CAVALCANTE, Luis Carlos Duarte. Caracterização arqueométrica de pinturas rupestres pré-históricas, pigmentos minerais naturais e eflorescências salinas de sítios arqueológicos. 2012. 204 f.: il. **Tese (Doutorado)** – Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de Química.

CLASSEN, C. **Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures**. London and New York: Routledge. 1993.

COMERLATO, Fabiana. **Relatório final do diagnóstico e levantamento arqueológicos para a Barragem de Rejeitos II do empreendimento Jacobina Mineração e comércio Ltda.** Salvador: MAE/ UFBA, 2009a. (pdf)

COMERLATO, Fabiana. **Relatório parcial do diagnóstico e levantamento arqueológicos das áreas de RC-06 e RC-13 para lavra de calcário pela Cimento Nassau, Ituaçu, Bahia.** 2009b. (pdf).

COSTA, Carlos. Sítios de representações rupestres da Bahia (1950-1990): levantamento dos dados primários dos acervos iconográficos das coleções arqueológicas do MAE/UFBA. **CANINDÉ – Revista do Museu de Arqueologia do Xingó**, nº 6. Xingó: MAX/UFS, 2005, p.139-157. Disponível em: <<http://www.max.org.br/biblioteca/Revista/Caninde-06/Caninde-06.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2011.

_____. Representações Rupestres em Santa Brígida, Bahia: Primeiras abordagens. **Anais XIV Congresso da SAB: arqueologia, etnicidade e territórios.** Florianópolis, SC: Ed. Oeste, 2007.

_____. Representações rupestres no Piemonte da Chapada Diamantina, Bahia, Brasil. Coimbra: FLUC, 2012, 479 p. (**tese de doutorado**).

CUNEGUNDES, Jubilino. **Morro do Chapéu: um pouco de sua história, sua vida político-administrativo, suas belezas e sua gente.** Salvador: EGBA, 1999.

CUNHA, C. Distribuição de tradições e estilos de pinturas rupestres – uma análise preliminar comparativa entre os sítios do Complexo da Chapada Diamantina e da Depressão Sertaneja Meridional do bioma caatinga. **Sitientibus. Série Ciências Biológicas**, v. 7, n. 1, p. 128–137, 2007.

CUNHA, C. et al. A arte rupestre do Complexo de sítios arqueológicos do Rodrigão, Morro do Chapéu, Bahia, Brasil. **Annali dell'Università di Ferrara. Museologia Scientifica e Naturalistica**, v. 6, p. 163–174, 2010.

DANTAS JÚNIOR, Antônio Barreto. **Cel. Dias Coelho: o diamante Negro – nosso mais importante filho e ilustre coronel.** Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EGBA, 2006.

DIDEROT, D. **Ensaio sobre a pintura.** Tradução, apresentação e notas: Enid Abreu. 2ª ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2013. [1713-1784].

ETCHEVARNE, Carlos. A ocupação humana do nordeste brasileiro antes da colonização portuguesa. **Revista USP. Dossiê antes de Cabral: arqueologia Brasileira – I.** São Paulo: EDUSP, 2000, p.112-141.

_____. O patrimônio arqueológico na Bahia. Algumas considerações sobre o estado atual da questão. In: ETCHEVARNE, Carlos (org). **Memória do seminário de arte rupestre no Nordeste do Brasil: pesquisa, preservação e gestão de sítios arqueológicos de pinturas e gravuras rupestres.** Salvador: FFCH/UFBA, 2005a, p. 33-40.

_____. Arqueologia no Nordeste brasileiro. Breve balanço e perspectiva”. In: ETCHEVARNE, Carlos (org). **Memória do seminário de arte rupestre no Nordeste do Brasil: pesquisa, preservação e gestão de sítios arqueológicos de pinturas e gravuras rupestres.** Salvador: FFCH/UFBA, 2005b, p. 41-47.

_____. **Escrito na Pedra: cor, forma e movimento nos grafismos rupestres da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal. 2007.

_____. As particularidades das expressões gráficas rupestres da tradição nordeste, em Morro do Chapéu, Bahia. **CLIO. Série Arqueológica** (UFPE), Recife, V. 29, p. 41-59, 2009.

_____. Um legado de figuras e cores. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. v. 101, p. 70, 2014.

_____. (Org.) et al. Inventário de locais com vestígios arqueológicos do município de Morro do Chapéu, Bahia. Salvador (BA): IPAC/Fundo de Cultura, 2015. 98p.

FERREIRA GULLAR: A necessidade da arte. Direção: Zelito Viana. Mapa Filmes. Documentário. 2005. Vídeo (18 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yRLDFOjxRWc>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

FERREIRA, Jurandyr Pires. **Enciclopédia dos municípios brasileiros**. v.21. Rio de Janeiro: IBGE, 1958.

FIRNHABER, Michael Paul. Experiencing Rock Art: A phenomenological investigation of the Barrier Canyon tradition. **PhD thesis**. Department of Anthropology University, College of London, U. K. 2007.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da Arte**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara/Koogan, 1987.

FRANÇA, F.; LOBÃO, J. S. B; CUNHA, C. Introdução. In: FRANÇA, F.; MELO, E.; SOUZA, I; PUGLIESI, L (org.). **Flora de Morro do Chapéu**. Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana, V. 1, 2013, 238 p.

GARAGEM DOS CARROS ANTIGOS [Internet]. [citado em 23 jun. 2012]. Disponível em: <<https://garagemdoscarrosantigos.wordpress.com/2012/06/23/rural-willys/>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

GASPAR, M. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

_____. **O saber local**. Petrópolis, Vozes, 1997.

GELL, A. **Art and agency: An anthropological theory**. Clarendon: Oxford. 1998.

GIESBRECHT, E. A Estética dos outros. **Revista Proa - Revista de Antropologia e Arte**. n.02, v.01, 2010. (Tradução do texto da Dra. Shirley Campbell).

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. Nova Alexandria.

GOSDEN, Chris Making Sense: Archaeology and Aesthetics. **World Archaeology**. Vol. 33, No. 2, Archaeology and Aesthetics (Oct., 2001), p. 163-167.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**: A construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. Ed. 3ª rev. São Paulo: Annablume, 2004.

HAMILAKIS. **Arqueología e los sentidos: Experiência, Memória e Afeto**. Traducción de: Nekbet Corpas Cívicos, JAS Arqueología Editorial, 2015.

HEYD, T. Estética del Arte Rupestre: Trazo en la Roca, Marca del Espíritu, Ventana al paisaje. UNED. **Espacio, Tiempo y Forma**. 213 Serie I, Prehistoria y Arqueología, t. 16-17, 2003-2004.

HOWES, D. & CLASSEN, C. "Sounding Sensory Profiles". In: **The Varieties of Sensory Experience**. p. 257-88. 1991.

INGOLD, Tim. The temporality of the landscape. **World Archaeology**, Vol. 25, N° 2, Conceptions of Time and Ancient Society, 1993, p. 152 a 174. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/124811>>. Acesso em: 27 set. 2009.

_____. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Londres/Nova York: Routledge, 2013, 176p.

IPHAN. Banco de dados – Sistema de gerenciamento do patrimônio arqueológico. Disponível em: <http://sistemas.iphan.gov.br/sgpa_desenv/cnsa_detalhes.php?17631>. Acesso em: 18 março. 2011.

INWOOD, M. Heidegger e sua linguagem. In: INWOOD, M. **Dicionário Heidegger**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ISNARDIS, A. Lapa, Parede, Painel – Distribuição geográfica das unidades estilísticas de grafismos. Rupestres no vale do Rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto-médio São Francisco, norte de Minas Gerais). **Dissertação de Mestrado**. São Paulo, Universidade de São Paulo. 2004.158 p.

JOHNSON, M. Concepções de agência na interpretação arqueológica. **Revista vestígios**- Revista latino-americana de arqueologia histórica, V. 4, n. 2, jul – dez 2010.

JONES, A. **Memory and Culture Material Culture**. Cambridge University Press. 2007.

JONES, A & MACGREGOR, G. Wonderful things – Colour Studies in Archaeology from Munsell to Materiality. In: JONES, A & MACGREGOR, G. (Org.). **Colouring the past**. Oxford: Berg, 2002. p. 01-21.

KESTERING, Celito. Registros rupestres da área arqueológica de Sobradinho, BA. Recife: Programa de Pós-Graduação em História / UFPE, 2001 (**dissertação de mestrado**).

LAGE, M. C. S. M.: Datações de pinturas rupestres da área do PARNA Serra da Capivara. **Revista Clio**, Recife, Série Arqueológica, nº 13, p.203-215, 1998.

LAGE, M. C. S. M; MARQUES, M; HUGON, P. Os Pigmentos Pré-Históricos de Grafismos Rupestres do Sertão Central do Ceará: Análise Química e Reconstituição da Técnica de Realização. **FUMDHAMENTOS**, Recife, v. 1, n. 3, p. 147-162, 2003.

_____. et al. Análise Química de Sedimentos como indicador de ocupação humana pré-histórica no Parque Nacional Serra da Capivara. **CLIO. Série Arqueológica** (UFPE), Recife - PE, v. 1, p. 102-122, 2006.

_____; CAVALCANTE, Luis Carlos Duarte; SANTOS, J. S. Estudo Químico de sedimentos arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara. **FUMDHAMENTOS**, v. 1, p. 106-114, 2007.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawá, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. 580 p.

_____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade, relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

_____. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa –Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

LATOURET, B. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). **Objetos impuros: experiências em estudos sociais da ciência**. Porto: Afrontamento, 2007. p. 40-61.

LEROI-GOURHAN, André. Capítulo VI – Os símbolos da Linguagem. In: **O Gesto e a Palavra: 1- Técnica e Linguagem**. Edições 70. Coleção Perspectivas do Homem. 1985. p.187-215.

LINKE, V. Os conjuntos gráficos pré-históricos do centro e norte mineiros: estilos e territórios em uma análise macro-regional. **Tese** (Doutorado do Museu de Arqueologia e Etnologia) - USP, São Paulo, 2014.

LINKE, V. & ISNARDIS, A. Pedras Pintadas: Paisagens Construídas. **Revista de Arqueologia**, Volume 23 – N.1: 42-59, 2010.

LINKE, V. Paisagens dos sítios de pintura rupestre da região de Diamantina – Minas Gerais. **Dissertação de mestrado**. Belo Horizonte, UFMG. 2008. 186 p.

MARQUES, M. **Grafismos Rupestres da Região do Sertão Central do Ceará: análise técnica e estado de conservação**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

MARQUES, M.; LAGE, M. C. S. M. Preparação da Tinta Pré-Histórica numa perspectiva etnoarqueológica e a materialidade da tela rupestre. **O Público e o Privado**, v. 12, p. 83-104, 2008.

MARTIN, Gabriela. Arte rupestre e registro arqueológico no Nordeste do Brasil. **CLIO. Série Arqueológica** (UFPE), Recife - PE, nº 9, p. 45- 56, 1993.

_____. **Pré-História do Nordeste do Brasil**, 5ª. ed. Recife:UFPE, 2008.

MENEZES, M. A fotografia como de produção de conhecimento nas ciências humanas e sociais: primeiras aproximações. **Revista de Psicologia da UNESP** 12(1), 2013.

MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NASCIMENTO, Greciane Neres do. **Relatório de Campo Sobre o Trabalho de Diagnóstico e Levantamento Arqueológicos nas Áreas de RC-06, RC-13 para Lavra de Calcário pela Cimento Nassau, Ituaçu, Bahia**. Salvador. 2010. Digitado.

_____. **Estudo das pinturas rupestres com pigmentos amarelos no sítio Lagoa da Velha em Morro do Chapéu-Ba**. 2011. 138f. TCC (Graduação em Antropologia) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2011.

_____. **As Representações Rupestres do Complexo Arqueológico Lagoa da Velha, Morro do Chapéu-BA**. Salvador. 2013. (Projeto de Mestrado).

NÓBREGA, T. P. Corpo, gestos e expressão: notas sobre uma ontologia sensível em Merleau-Ponty. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 87-100, maio/ago. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000200007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 01 jun. 2016.

OTT, Carlos. **Pré-história da Bahia**. Salvador: Progresso editora, 1958.

OUZMAN, Sven. Seeing is Deceiving: Rock art and the Non-visual. **World Archaeology**. 33(2):237-256, 2011.

PASTOUREAU, M. **Dicionário das cores do nosso tempo**: Simbólica e sociedade. Editora Estampa. Tradução: Maria José Figueiredo. 1997.

PAUKETAT, T.; ALT, S. Mounds, memory and contested Mississippian history. In: **Archaeologies of Memory**. Blackwell, London and New York. 2003.

PELLINI, J. R. Onde está o gato? Realidade, Arqueologia Sensorial e Paisagem. **Habitus**, Goiânia, v. 9, n.1, p. 17-31, jan./jun. 2011.

_____. Paisagens: práticas, memórias e narrativas. **Habitus**, Goiânia, v. 12, n.1, p. 125-142, jan./jun. 2014.

PESSIS, Anne-Marie. Identidade e classificação dos registros gráficos pré-históricos do Nordeste do Brasil. **CLIO Arqueológica**, n.8. V. 1. Recife: EDUFPE, 1992, p. 35-66.

_____. **Imagens da Pré-História**. Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM/PETROBRÁS; São Paulo, SP: A&A Comunicação. 2003. 304 p.

PROUS, André. Arte Rupestre Brasileira: Uma Tentativa de Classificação. **Revista de Pré-História**. São Paulo: USP, 7: 9-33, 1989.

_____. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: UNB, 1992.

RAMOS, A. C. P. T. O sítio pré-histórico Pedra do Alexandre - Carnaúba dos Dantas, RN: Estudo dos pigmentos. **Dissertação de Mestrado**. Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 1995.

_____. Estudo dos Pigmentos do Sítio Pré-histórico Pedra do Alexandre - Carnaúba dos Dantas - RN. **CLIO**. Série Arqueológica (UFPE), Recife, v. 11, n. 1, p. 59-70, 1996a.

_____. O sítio pré-histórico Pedra do Alexandre - Carnaúba dos Dantas/RN. **CLIO**. Série Arqueológica (UFPE), v. 11, p. 23-27, 1996b.

REIS, J. A. "**Não pensa muito que dói**" - um palimpsesto sobre teoria na arqueologia brasileira. 1ª. ed. Porto Alegre: EDPUCRS, 2010. v. 01. 330p.

RIBEIRO, Loredana. Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre: um estudo regional das gravuras e pinturas do alto-médio rio São Francisco. São Paulo: MAE/USP, 2006 (**tese de doutorado**).

_____. Repensando a tradição: a variabilidade estilística na arte rupestre do período intermediário de representações no alto-médio rio São Francisco. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 17: 127-147, 2007.

_____. Contexto arqueológico, técnicas corporais e comunicação: dialogando com a arte rupestre do Brasil Central (alto-médio São Francisco). In: **Revista de arqueologia**. nº 21. Belém: SAB, p. 51-72, 2008.

ROCHA, A. J. D. & COSTA, I. V. G.(org.). **Projeto Mapas Municipais - Município de Morro do Chapéu (BA)**: Informações Básicas para o Planejamento e Administração do Meio Físico. Salvador: CPRM, 1995. CD Rom.

ROCHA, A. J. D. & PEDREIRA, A. J. Geoparque Morro do Chapéu (BA): proposta. In: SCHOBENHAUS, Carlos; SILVA, Cássio Roberto da (Org.). **Geoparques do Brasil**: propostas. Rio de Janeiro: CPRM, 2012. v.1, p.59-110.

SAHLINS, Marshal. **Ilhas de Histórias**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 2003.

_____. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2007.

SEVERI & LAGROU (Orgs). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. 1. Ed. – Rio de Janeiro:7 Letras, 2013.

SILVA, Daniel Reis Lima Mendes da. *Aísthesis* e a teoria da percepção no Teeteto. São Carlos: UFSCar, 2012. 112 f. **Dissertação (Mestrado)**.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras**. São Paulo, Edusp, 2000, 194 p.

SMITH, D. C; BOUCHARD, M. Análise não destrutiva por Microscopia Raman dos pigmentos nas pinturas parietais. In: VIALOU, A. V. **Pré-História do Mato Grosso**. Vol. 1: Santa Elina. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 31-36.

STÉPANOFF, Charles. Tambor e espaço virtual no xamanismo cacasse. In: SEVERI & LAGROU (Orgs). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. 1. Ed. – Rio de Janeiro:7 Letras, 2013.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

THOMAS, Julian. On the ocularcentrism of archaeology. In: THOMAS, Julian & OLIVEIRA JORGE, Vítor (orgs.). **Archaeology and the Politics of Vision in a Post-Modern Context**. New Castle: Cambridge Scholars Publishing. 2008: 01-12.

TILLEY, C. **The materiality of stone. Explorations in landscape phenomenology**. Oxford: Berg Publishers, 2004.

_____. Body and Image: A Phenomenological Perspective. In: **Explorations in landscape phenomenology**. Walnut Creek: Left Coast Press. 2008. p. 15-52.

_____. Do corpo ao lugar à paisagem. Uma perspectiva fenomenológica. **VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**. Laboratório de Arqueologia – Fafich/UFMG; Belo Horizonte, MG: 2014, v. 8, n. 1, Julho - Dezembro. 208 p.; v. il. p. 21.

TOSELLO, Gilles. Alguns Elementos sobre as técnicas e o estilo das pinturas de Santa Elina. In: VIALOU, A. V. **Pré-História do Mato Grosso**. Vol. 1: Santa Elina. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 241-444.

TRAVASSOS, L.E.P.; RODRIGUES, B.D.; TIMO, M.B. **Glossário conciso e ilustrado de termos cársticos e espeleológicos**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2015. 65 p.

TRONCOSO, A. Articulaciones espaciales, cuerpos y rocas: explorando una estética del arte rupestre en el centro norte de Chile. **Congreso Internacional da IFRAO 2009 - Piauí/BRASIL 12/Estética e Arte Rupestre/Aesthetics and Rock Art**. 2009.

VAN EDE, Y. Sensuous anthropology: sense and sensibility and the rehabilitation of skill. **Anthropological Notebooks**, 15(2): 61-75. 2009.

VAN HAVRE, G. Interações. Análise da complexidade no registro rupestre do Vale do Ventura, Morro do Chapéu, Bahia. **Tese de Doutorado em Arqueologia**. UFPE. 2015.

VERGARA, F. El lado material de la estética en el arte rupestre. **Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino**, 18(2): 33-47, 2013.

VIALOU, A. V. **Pré-História do Mato Grosso**. Vol. 1: Santa Elina. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2005.

WAGNER. Roy. **A invenção da cultura**. Tradução Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**: edição em alemão e em português. Campinas: UNICAMP, 2009. 206 p. (Coleção multilíngües de filosofia Unicamp).

ZAWADZKA, Dagmara. Canadian Shield rock art as Gesamtkunstwerk: aesthetics of place and landscape. In Global Rock Art. Anais do XIV World Congress of the International Federation of Rock Art. In: Fumdamentos. - São Raimundo Nonato: FUMDHAM - Fundação Museu do Homem Americano; nº 9, vol. 3 (Out. 2010), p. 693-720.

_____. Spectacles to Behold: Colours in Algonquin Landscapes. **Totem: The university of Western Ontario Journal of Anthropology**: V. 19: Iss.1, Article 2. 2011. Disponível em: <<http://ir.lib.uwo.ca/totem/vol19/iss1/2>>. Acesso em: 10 dez. 14.

APÊNDICE A – Listagem geral dos sítios arqueológicos identificados

Listagem geral dos sítios arqueológicos identificados	
Sítio 01	24L 0245587/8728508 Elev. 939m
Sítio 02	24L 0245553/8728392 Elev. 937m 24L 0245508/8728398 Elev. 939m
Sítio 03	24L 0245459/8728095 Elev. 941m
Sítio 04	24L 0245512/8727982 Elev. 940m
Sítio 05	24L 0245429/8727903 Elev. 933m
Sítio 06	24L 0245470/8727684 Elev. 943m
Sítio 07	24L 0245399/8727470 Elev. 935m
Sítio 08	24L 0245091/8727436 24L 0245080/8727405 Elev. 921m
Sítio 09	24L 0245533/8727912 Elev. 932m
Sítio 10	24L 0245194/8727201 Elev. 923m
Sítio 11	24L 0245295/8727168 Elev. 934m
Sítio 12	24L 0245234/8727232 Elev. 928m (Exclusivamente Lítico)
Sítio 13	24L 0245368/8727168 Elev. 935m
Sítio 14	24L 0245337/8727141 Elev. 932m
Sítio 15	24L 0245358/8727092 Elev. 939m
Sítio 16	24L 0245384/8727074 Elev. 946m
Sítio 17	24L 0245424/8727082 Elev. 945m
Sítio 18	24L 0245564/8727229 Elev. 970m
Sítio 19	24L 0245615/8727273 Elev. 956m
Sítio 20	24L 0245586/8727305 Elev. 960m
Sítio 21	24L 0245619/8727426 Elev. 950m
Sítio 22	24L 0245635/8727429 Elev. 952m
Sítio 23	24L 0245667/8727422 Elev. 958m
Sítio 24	24L 0245678/8727454 Elev. 958m
Sítio 25	24L 0245692/8727551 Elev. 956m
Sítio 26	24L 0245639/8727573 Elev. 938m
Sítio 27	24L 0245637/8727580 Elev. 937m
Sítio 28	24L 0245766/8727700 Elev. 960m
Sítio 29	24L 0245774/8727703 Elev. 961m
Sítio 30	24L 0245848/8727719 Elev. 965m
Sítio 31	24L 0245783/8727719 Elev. 963m
Sítio 32	24L 0245771/8727717 Elev. 966m
Sítio 33	24L 0245795/8727812 Elev. 966m
Sítio 34	24L 0245787/8727831 Elev. 968m
Sítio 35	24L 0245776/8727837 Elev. 967m 24L 0245793/8727858 Elev. 963m
Sítio 36	24L 0245807/8727855 Elev. 964m
Sítio 37	24L 0246082/8728192 Elev. 950m
Sítio 38	24L 0246244/8728261 Elev. 982m
Sítio 39	24L 0246291/8728230 Elev. 983m
Sítio 40	24L 0246229/8728252 Elev. 981m
Sítio 41	24L 0246214/8728272 Elev. 980m