

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

**As Pinturas Rupestres como Testemunho de
Ocupação Pré-contato em Tibagi, Paraná.**

Fúlvio Vinícius Arnt

História - Licenciatura Plena

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ignácio Schmitz

São Leopoldo, maio de 2002

Sumário

INTRODUÇÃO	4
CONCEITOS	8
METODOLOGIAS.....	19
HISTÓRICO DO ESTUDO DAS PINTURAS RUPESTRES NO BRASIL.....	22
AMBIENTE.....	33
<i>LOCALIZAÇÃO</i>	33
<i>GEOLOGIA</i>	34
<i>HIDROGRAFIA</i>	37
<i>FLORA</i>	38
<i>FAUNA</i>	39
OS SÍTIOS COM PINTURAS RUPESTRES	43
<i>O SÍTIO PR-TI-01</i>	43
<i>O SÍTIO PR-TI-02</i>	46
CONCLUSÕES	54
GLOSSÁRIO	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
ANEXOS	66

"Entusiasmados pela beleza da paisagem, tentaram imitar os objetos ali existentes, e o sopé do rochedo se acha coberto de desenhos, que são, na verdade, tôscos como a imaginação que os criou, mas que não deixam de interessar o filósofo que deseja conhecer as produções do espírito humano no mais ínfimo grau do seu desenvolvimento."

Peter W. Lund, apud. Pereira Júnior, 1967, p.175

INTRODUÇÃO

Para que possamos compreender o contexto que nos levou à realização deste trabalho, transcrevemos trechos que consideramos mais importantes da história do Grupo PAICA*, cujo desenvolvimento foi essencial para que despertasse em nós o interesse pelo tema "Pinturas Rupestres", em especial, as ligadas à Tradição Planalto.

O espírito empreendedor e o fascínio pela aventura fizeram com que o casal Levina Cordeiro Marcondes Guimarães - conhecida pelo carinhoso apelido *Nhá Tota* (1885-1945) e o Capitão Ovídio Gonsalves Guimarães (1873-1940), casados em Ponta Grossa em 09 março de 1901, se embrenhassem no sertão desconhecido, para desbravar terras e matas de pinheiros do agreste do Paraná Central.

Teixeira Soares, região rica em matas de pinheiros e ervais, sediou na fazenda São Joaquim, que fazia parte da fazenda dos Linhares, a exploração madeireira e a próspera indústria de beneficiamento de erva mate, cujo comércio estendeu-se à exportação.

Através do artesanato empírico - filho de Joaquim Gonsalves Guimarães e Balbina Ribas Guimarães, natural de Ponta Grossa - Capitão Ovídio procurava, incessantemente, novas tecnologias para a melhoria da qualidade da erva-mate vendida. Como colaborador do Instituto Butantã, fornecendo cobras venenosas, recebeu o reconhecimento e amizade do Doutor Vital Brasil.

Sua esposa, Dona Levina, nascida em Guarapuava, filha de Manoel Norberto Cordeiro e Benvinda de Paula Marcondes, através de sua perspicácia, empreendedorismo e dedicação, era a companheira que lhe garantia o sucesso empresarial, a tranquilidade do lar e o conforto familiar.

* Pecuária e Agricultura Ivo Carlos Arnt, grupo empresarial que atua nos ramos da pecuária e agricultura.

A descendência de experientes produtores rurais lhes capacitou ampliar os negócios agropecuários, adquirindo as terras de campos, capoeiras e matas da Fazendinha de Manoel Mendes de Camargo, em maio de 1921, onde se dedicaram à cria, recria, engorda e ao comércio de gado bovino e eqüino.

Guerreira, *Nhá Tota* não temia as demandas para conquistar justiça. Sua casa, às margens do Rio Tibagi, próximo à balsa, era o ponto de partida da charrete que a conduzia aos passeios, ou melhor, as "viagens" à cidade de Tibagi, por vezes acompanhada dos netos Regina e Ovídio ou de seus empregados.

Outras terras foram adquiridas pela filha da *Nhá Tota* e do Capitão Ovídio, Dona Benvinda Gasparetto, ou Dolly como a chamavam, e seu esposo Sr. Nilo Olivo Maria Gasparetto, a partir da década de 1940, quando desbravaram os campos da região do rio Fortaleza e do rio Iapó a cavalo, e adquiriram parte das terras da Fazenda Taquara, hoje chamada de Fazenda Santa Lídia do Cercadinho.

Primeiramente, as áreas das fazendas adquiridas pela família eram predominantemente de pecuária. Na década de 60, o Sr. Nilo Gasparetto iniciou as primeiras lavouras nessas terras, visando sempre a conservação dos rios, a preservação do ecossistema e o manejo correto do solo. Sempre em companhia de Dona Dolly, trabalhou incansavelmente até as forças lhe faltarem. Já havia se iniciado a década de 70 quando o controle das terras passa à sua filha, Regina Maura, que, juntamente com seu marido, Dr. Ivo Carlos Arnt e seus filhos (fundadores do Grupo PAICA), trabalham com perseverança e tecnologia, zelando e conservando o patrimônio natural, cultivando com tecnologia o solo, criando com esmero bovinos, ovinos e eqüinos, reflorestando as áreas sem aproveitamento agrícola e participando ativamente do progresso do município de Tibagi.

Seguindo a tradição da família e a filosofia do Grupo PAICA, a Sra. Regina Maura manifestou, em 1997, o desejo voluntário de destinar, em caráter perpétuo, 1090 hectares das terras da Fazenda Santa Lídia do Cercadinho, situados às margens do Rio Iapó e do Canyon do Guartelá, como Reserva Particular do Patrimônio Natural- RPPN, na intenção de devolver à natureza um ecossistema preservado, para que gerações futuras possam admirar, estudar e usufruir. Assim, a RESERVA ECOLÓGICA ITÁYTYBA-RPPN, foi criada com o objetivo de gerar e promover conhecimentos científicos e tecnológicos para a conservação, produção e utilização de recursos florestais, assegurando a preservação dos ecossistemas típicos, a beleza cênica dos canyons, cachoeiras e as formações rochosas, visando o desenvolvimento sustentável em benefício do meio ambiente e da sociedade.

No dia 05 de junho de 1999 foi inaugurada a Casa de Memórias *Nhá Tota*. O acervo desta convida a uma fascinante viagem ao passado, a um mergulho na memória de uma fazenda tradicional, na gratificante história dos imigrantes e descendentes, dos corajosos feitos dos pioneiros e empreendedores. O acervo é enriquecido por peças, fotos, documentos, ferramentas e objetos, doados por amigos e colaboradores, que imortalizam o passado com a história daqueles que ajudaram a erguer o presente.

Esta história já colhe frutos importantes para o desenvolvimento cultural da região arrematando o primeiro lugar na categoria Projetos Ecológicos do prêmio Integração Brasil 2002, em março deste ano.

Em razão destes empreendimentos fomos contatados pelo Dr. Ivo Arnt, com o intuito de verificar a presença de sítios arqueológicos na área administrada pelo Grupo PAICA. Na ocasião, foram encontrados dois sítios com pinturas rupestres - PR-TI-01 (Figura 1) e PR-TI-02 (Figura 2), dois sítios com presença de cerâmica da tradição Tupiguarani - PR-TI-03 e PR-TI-04 (provavelmente uma mesma aldeia)- e a ocorrência de

um fenômeno parecido com o do planalto gaúcho, denominado *casas subterrâneas* ou *buracos de bugre*, mas que ainda não foi comprovado, num total de 13 buracos - PR-TI-05 e PR-TI-06 (Mapa 1).

Este trabalho, que tem como finalidade estudar as pinturas rupestres como testemunho da presença de grupos indígenas pré-contato na região, está dividido em quatro capítulos. No primeiro, abordaremos os conceitos relativos ao estudo das Manifestações Artísticas Pré-coloniais, em especial as pinturas rupestres da região compreendida entre os vales do Rio Iapó e Rio Fortaleza. O segundo traz a descrição das metodologias empregadas e um breve histórico desse estudo. O terceiro descreve, de maneira mais completa possível, o ambiente da micro-região abordada. O quarto e último procura descrever os abrigos e pinturas encontrados nesse ambiente. Anexamos, também, mapas, fotos, reproduções digitalizadas das inscrições e, por fim um glossário para melhor compreender a linguagem arqueológica usual.

CONCEITOS

Talvez um dos assuntos mais controversos da moderna arqueologia brasileira, apesar de estar meio "fora de moda" desde a última década do século XX, mas nunca esquecido, é o da Arte Rupestre Pré-Histórica.

O próprio conceito de Arte (utilizado para designar, entre outros, os grafismos feitos na rocha), traz imbuído juízo de valor que torna sua utilização ampla e complexa, de onde um consenso entre os profissionais que dele se apropriam, ainda não está realmente bem definido.

"(...) nosso conceito de arte, no mundo moderno capitalista, é muito específico; a 'obra de arte' é considerada, desde Kant, uma 'finalidade sem fim', ou seja, sua própria finalidade, objeto de contemplação estética quase que mística, sem que as outras culturas deixem de possuir um sentido estético, raramente suas obras têm valor artístico, não possuem um valor utilitário.(...)" (Prous, 1992, p.510)

A substituição por outros termos também acarreta dificuldades e ainda há controvérsias no estabelecimento de uma linha de atuação nesta área que dê conta, não só dos problemas teóricos e práticos, mas também metodológicos e analíticos do estudo da arte dos antigos habitantes do Brasil. E o que é Arte?

"(...) A arte, uma das formas que melhor tem definido o caráter das civilizações, síntese de expressão e comunicação, (...)." (Zanini, 1983, p.14)

Antes de mais nada, consideramos Arte um meio de expressão pelo qual nenhum outro foi ou é suficientemente capaz de revelar o que o produtor, no caso o artista, sente em relação a algo ou a alguém. Uma simbologia que traduz a expressão da vida concreta, medos ou anseios de um grupo humano ou elementos deste.

"(...) A arte, que é uma das formas da ação humana, traz em sua essência o compromisso com a inovação. (...) a arte, assim como a vida, é sempre movimento e mudança." (Amaral, 1987, p.73)

A arte, assim compreendida, acompanha o homem desde que este passa a utilizar-se de instrumentos fabricados por suas mãos para adaptar o ambiente circundante de acordo com suas necessidades. É a forma pela qual pode explicar este mundo em que vive ou ainda projetá-lo além de sua existência, sem com isso utilizar outro meio senão a própria exteriorização do sentimento através da produção de um objeto, som ou movimento, a qual será captada e entendida por uma ou mais pessoas do grupo sócio-cultural em que está inserido. Consens (1991) deixa claro que o termo *Arte* implica considerar a estética em um mercado de valores contemporâneo, o que o impele a referir-se a dita expressão como representação ou desenhos, que fazem parte não só de um sistema ideológico-simbólico como de subsistência e assentamento. O pesquisador considera que estas representações são produto da socialização do grupo cultural:

"(...) la dialéctica entre institución y sociedad hace que el símbolo, si bien puede ser verbalizado como objecto, en realidad no exista. El es siempre producto de una relación dinámica; hace referencia a lo subjetivo, que está ligado a la experiencia sensible(...)" (Consens, 1998, p.33)

Segundo Paulo Seda (s/d), vemos que:

"(...) toda arte será sempre, em última análise, um reflexo da estrutura social em que está engajada. Desta forma, poderíamos mesmo chegar a afirmação da não existência da arte pela arte.(...)"

"(...) [Pois] Se para se fazer arte é necessário um conjunto de regras, o domínio da matéria, se ela é a materialização de uma idéia, é justamente por refletir a estrutura social em que é produzida, que ela permite ao indivíduo comunicar-se e unir-se ao todo, transcender a si mesmo, estabelecendo uma troca de experiências com o todo, permitindo a manifestação dos seus desejos e impressões mais profundas. Desta forma, a arte é uma linguagem da

imaginação e realmente, como afirmou Montagu, o momento em que imaginação mais se empenha." (Seda, s/d, p.17-18)

Leroi-Gourhan complementa com:

"(...) o artista é criador de uma mensagem; exerce através das formas uma função simbolizadora que penetra mais longe do que a música e a linguagem. Esta mensagem refere-se à necessidade, ao mesmo tempo física e psíquica, de assegurar a apropriação do universo pelo indivíduo ou grupo social, de realizar a inserção do homem através do aparelho simbólico, no campo movediço e aleatório que o envolve." (Leroi-Gourhan, 1985, p. 81-82)

Em sua acepção contemporânea, ou seja nos últimos 150 anos, o termo Arte é entendido por vários artistas de formas distintas, complexificando ainda mais o que os pesquisadores tentam definir:

- *"Art is really the surplus of longing that cannot find expression in life more in other ways"* Edvard Grieg (compositor norueguês) *
- *"Art is a human activity consisting in this, that one man consciously, by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that other people are infected by these feelings, and also experience them."* Tolstoy (romancista russo) *
- *"Giving shape to his dreams."* Auguste Rodin (escultor francês) *
- *"(...)an achievement of human skill, the aim of which is to give pleasure rather than utility"* (Bahn, 1998, p.xii)

A arte, entendida como movimento, está sempre transformando-se, uma eterna metamorfose. Esta concepção nos ajuda a traçar períodos distintos em sua produção, e esses recebem uma nomenclatura que a delimita num determinado espaço e tempo.

* apud. Paul Bahn, 1998, p.xii.

"El arte, junto con la arquitectura y las grandes obras comunales, constituye la manifestación externa que en mayor grado permite atisbar el seno de las diversas sociedades asentadas en el nuevo mundo. (...)" (Schobinger, 1997, p.7)

Assim, podemos afirmar que, dentre as diversas ramificações da Arte, existe uma divisão espaço-temporal chamada de Arte Pré-histórica, que "(...) são os únicos vestígios deixados consciente e voluntariamente pelos homens pré-históricos, como salientava Annete Laming-Emperaire."¹; e, dentre as subdivisões próprias desse espaço-tempo, a Arte Pré-histórica Brasileira.

"(...) o que faz com que um objeto seja considerado um objeto artístico ou não, é uma convenção criada e legitimada por uma determinada cultura, modo de produção, classe social, campo artístico ou científico, em um determinado local e momento histórico. (...) a idéia que temos sobre arte (...) e a classificação que fazemos de determinados objetos como artísticos nada mais são do que uma invenção recente da sociedade contemporânea." (SILVA, 1992, p.53)

É justamente a sociedade contemporânea ocidental, com toda a carga histórica e bagagem artística de anos de transformações e aprimoramentos técnico-científicos, tendo passado por duas guerras de dimensões mundiais e recheada por temores, angústias, preconceitos, ameaças e decepções, que busca compreender a arte pré-histórica. E Arte Pré-histórica, segundo Silva, "(...)deve ser percebida, simplesmente, como a habilidade ou o conhecimento técnico, que permeia a realização de um obra qualquer, de acordo com a sua finalidade."²

"Todo aquello que el hombre pensaba y que constituía el eje de su existencia fue, durante los milenios anteriores a la escritura, confiado a las rocas para dar duración y permanencia a sus pensamientos. Por eso las representaciones rupestres son valiosos documentos del espíritu humano, de la mayor importancia para el estudio de los problemas del desarrollo del pensamiento, del origen de todos los movimientos espirituales y de los comienzos del conocimiento del orden terrena."

¹ apud. Prous, 1992, p.509

Por ello, el hombre situado en la tierra sintió el deber de relacionarse con el mundo exterior para registrarlo en su esfera espiritual y articularlo en su recuerdo. Las representaciones rupestres manifiestan su diálogo con el mundo exterior, con su realidad; de allí la importancia y la significación de los símbolos y signos del hombre pre y protohistórico para tratar de entender el mensaje lejano y al parecer inasequible del hombre primitivo." (POMPA Y POMPA, 1975, p.23)

Como Pré-história, designamos tudo aquilo que ocorreu antes do desenvolvimento da escrita (Europa, Ásia, África e Oceania) ou antes da conquista e colonização europeia (América).

Para Brézillon (1990), Arte Pré-histórica é o termo que designa todas as manifestações estéticas atribuíveis aos períodos pré-históricos. Abrange o conjunto das obras devidas a populações sobre as quais não dispomos de nenhum testemunho escrito. Sua datação é geralmente difícil e os testemunhos artísticos que chegaram até nós eram certamente apenas uma modesta parte das obras, muitas das quais devem ter sido realizadas em materiais perecíveis.

Segundo esse autor, os nossos conhecimentos de Arte Pré-histórica estão reduzidos aos objetos utilitários decorados, móveis em osso ou em fragmentos de pedra, e sobretudo pinturas, esculturas e gravuras parietais.

"Some archaeologists go so far as to reject the word 'art' altogether, or at least place it between inverted commas, because it is thought to presume the aesthetic, because it lumps together such a huge variety of material into a single, monolithic category, or simply because it is impossible to provide a scientific and universally acceptable definition of the term. Conversely, one can argue that the word should be retained precisely because it is so vague, flexible and neutral and does not impose any particular interpretation. (...) art can be a deliberate communication through visual form, a message expresser in a durable form, an expression of group mentality and of an artist's inner world. In short, art is art, regardless of the difference and variety of this meaning and function, regardless of qualitative or aesthetic appreciation, and whether it be prehistoric, Greek, Assyrian or anything else." (Bahn, 1998, p. xiii)

² Silva, 1992, p. 54-55.

No Brasil, foi e é arte Índia ou Indígena, no sentido da preservação de certos traços culturais que distinguem o ser Índio das demais etnias que compõem a nação.

"Que é Arte Índia? Com esta expressão designamos certas criações conformadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição. Não todas elas, naturalmente, mas aquelas entre todas que alcançam tão alto grau de rigor formal e de beleza que se destacam das demais como objetos dotados de valor estético. Neste caso, a expressão estética indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta aos homens como uma necessidade de um gozo profundamente arraigados. Não se trata de nenhuma necessidade imperativa como a fome ou a sede, bem o sabemos; mas de uma sorte de carência espiritual, sensível, onde faltam oportunidades para atendê-la; e de presença observável, gozosa e querida, onde floresce." (Ribeiro, 1983, p.49)

Compreendendo Arte Pré-histórica dessa maneira, tudo o que é resultado da manufatura humana pode ser considerado arte. No entanto, para este trabalho, consideramos que o produto da indústria humana com fins utilitários, ou seja, aquilo que o homem produziu para garantir sua subsistência e que pertence a um universo material não figurativo, não representa uma arte e sim uma técnica de sobrevivência e adaptação do meio às necessidades básicas. Ficam de fora os instrumentos líticos que não possuem as características que o classificariam como esculturas e a cerâmica que também não se enquadraria neste esquema.

"(...)as manifestações rupestres são apenas o indício e o caminho para se chegar às estratégias de sobrevivência e ao seu mundo espiritual, bem mais complexo." (Martin, 1997, p.243)

Por vezes, para explicar as razões que levam o ser humano a produzir este tipo de manifestação cultural, pode-se associá-las à religião dos antigos habitantes de um determinado local onde a presença desta é latente:

"Religião é, no paleolítico um sistema de gestos operatórios, codificados, adotados coletivamente e articulados provavelmente num série de histórias. Histórias que - enquanto traduções do mito e mito elas próprias - irão organizar a gruta e criar nela um espaço de ligação do mundo imediato dos homens a um outro, eminentemente explicativo, e por isso

mesmo altamente 'útil'. (...) As palavras, os gestos, as técnicas, diluem-se assim num outro ambiente, em que ganham outros significados e onde acabam por funcionar como cimento de homens e comunidades." (Victor Gonçalves)³

No entanto "nem os gestos nem as palavras se fossilizam"⁴, e por isso mesmo, a inferência de um significado, seja de rituais mágicos, seja de uma proto-escrita é, para nós, impossível de ser realizado, uma vez que quem produziu estas manifestações culturais não deixou sucessores capacitados para identificá-las.

"A validade ou não do termo 'arte', aplicado aos registros rupestre pré-históricos, é tema sempre discutido. (...)O pintor que retratou nas rochas os fatos mais relevantes da sua existência, tinha, indubitavelmente, um conceito estético do seu mundo e da sua circunstância. A intenção prática da sua pintura podia ser diversificada, variando desde a magia ao desejo de historiar a vida do seu grupo, porém, de qualquer forma, o pintor certamente desejava que o desenho fosse 'belo' segundo seus próprios padrões estéticos. Ao realizar sua obra, estava criando Arte." (Martin, 1997, p.246)

Mais uma vez impõem-se uma divisão - Arte Parietal, Arte Mobiliar e Arte Megalítica-, estabelecida para facilitar o trabalho de identificação e análise da cultura que se está estudando. Não podemos esquecer que, além destas, ainda existe a Arte Corporal.

Como a Arte Mobiliar, que se diferencia da parietal quase que apenas pelo suporte onde é executada (seixos, ossos, madeira, etc.), a Corporal e a Megalítica têm tido pouco ou nenhum registro no caso específico da região trabalhada, vamos nos ater apenas a Arte Parietal. Esta é entendida como as manifestações executadas em um suporte fixo (paredes, teto ou piso de grutas, cavernas, abrigos-sob-rocha ou lajeados); também é dividida: Pinturas (pictoglifos) e Gravuras (petroglifos).

"(...) costuma-se falar, mesmo, de 'arte' rupestre, englobando não só a pintura propriamente dita, sobre superfícies rochosas (pictografias), como também as gravuras e figuras incisas (petroglifos). Trata-se de manifestações que, com frequência, assumem

³ apud Leroi-Gourhan, 1985, p. 13-14

⁴ Leroi-Gourhan, 1985, p.124

caráter representativo, abrangendo um repertório muito vasto de formas, soluções técnicas e iconográficas. Além disso, pelo próprio fato de serem coisas fixas, por assim dizer expostas ao 'usuário', indicariam um consumo predominantemente visual. Por estas razões, estariam próximas dos objetos aos quais seria possível fixar uma função estética. O mesmo ocorreria com aqueles objetos para os quais não se pôde propor outra função que a de adorno (por exemplo, conchas perfuradas, que poderiam servir de contas de colar ou pingentes) ou com objetos que incorporam motivos decorativos ou formas representativas (as urnas funerárias antropomorfas, por exemplo), ou, em suma, com tudo aquilo que, à falta de justificação utilitária, cairia na vala comum do enfeite." (Menezes, 1983, p.21)

Segundo Seda⁵, "As pinturas são o gênero mais característico e mais difundido de Arte Rupestre. Também chamadas, sobretudo na América, de pictografias ou pictoglifos são, possivelmente, a mais antiga forma de arte que se tem conhecimento(...)". São o resultado da mistura entre um corante (de origem vegetal ou mineral), um solvente (água), e um fixador (geralmente gordura animal e água), aplicados por aspersão, espátula, pincel ou dedos em uma superfície rochosa, geralmente plana e polida naturalmente. Possuem motivos e cores variados.

É o mesmo autor⁶ quem relata que, "embora não tão comuns quanto as pinturas, as gravações também ocorrem em todo o mundo e em todas as épocas. Chamadas igualmente de petroglifos, geoglifos, litoglifos e até mesmo de insculturas(...), gravuras sobre pedra costumam ser consideradas como uma manifestação mais recente do que as pinturas(...)". Essas têm como características o polimento ou picoteamento da rocha-suporte por fricção ou punção de um material duro, muitas vezes com a adição de água e abrasivo (principalmente areia). São muito freqüentes perto de córregos e rios, podem também possuir sulcos pintados, e a variação de motivos também é grande, tendendo mais ao geométrico.

⁵ op.cit.p.52

⁶ op.cit.p.78

André Prous nos lembra que "A palavra rupestre, com efeito, vem do latim rupe-
is(rochedo); trata-se, portanto, de obras imobiliárias(...)." ⁷

Tradição e estilo são as últimas subdivisões espaço-temporais que darão o aporte para o estudo das Pinturas Rupestres da região onde o presente trabalho foi desenvolvido. Nesse sentido, "(...) 'Tradição' seria o conjunto de sítios de arte rupestre que apresentam uma temática idêntica e que tem uma grande difusão territorial." ⁸, e estilo a redução da territorialidade de sítios com características gerais idênticas mas com pequenas variáveis que os distinguem.

Segundo Prous ⁹:

"As unidades rupestres descritivas receberam nomes variados, sendo que a categoria mais abrangente é geralmente chamada 'Tradição', implicando uma certa permanência de traços distintivos, geralmente temáticos.

'Estilos' são freqüentemente definidos como subdivisões(...), particularmente a partir de critérios técnicos, enquanto que nas regiões mais estudadas ou mais complexas, a necessidade de chegar até um nível suplementar levou (...) a considerar 'variedade' e (...) 'fácies', que correspondem ao mesmo tipo de realidade."

Nas zonas de transição, a sobreposição de Tradições ocorre com freqüência, pois o grupo humano que realiza a pintura estudada pode não ser o mesmo e o espaço de tempo que as separam pode ser relativamente longo (isto até numa mesma Tradição pode ocorrer).

"O conceito de Tradição compreende a representação visual de todo universo simbólico primitivo que pode ter sido transmitido durante milênios sem que, necessariamente, as pinturas de uma tradição pertençam aos mesmos grupos étnicos, além do que poderiam estar separados por cronologias muito distantes." (Martin, 1997, p.240)

⁷ op.cit., p.510

⁸ Guidon, 1980, p.21

⁹ op.cit, p.510

Para o estudo das pinturas rupestres que fazem parte deste, concordamos com Blasi (1972) e Prous (1992) no enquadramento das pinturas rupestres situadas às margens do Iapó na Tradição Planalto. Essa pode ser compreendida pelas pinturas rupestres executadas no Planalto Central, estendendo-se desde o estado do Paraná até a Bahia, onde o matiz vermelho predomina e há presença maior de motivos geométricos e zoomorfos do que antropomorfos (Figura 3).

André Prous¹⁰ define a Tradição Planalto tendo como fronteira sul a região que estudamos, ou seja, entre os estados do Paraná e São Paulo, bem como a norte o estado da Bahia (Mapa 2). O foco principal desta tradição está no centro de Minas Gerais:

"A quase totalidade dos sítios só apresenta grafismos pintados, geralmente em vermelho (mais raramente em preto ou amarelo, por vezes, em branco).

As figuras mais destacadas são sempre zoomorfos monocromáticos, cuja frequência pode ser muito alta, sendo raramente inferior à dos sinais geométricos; aparecem antropomorfos, também monocromáticos, em pequena quantidade (...). Entre os animais, os quadrúpedes são os mais representados, particularmente os cervídeos (...).

Em certas regiões, outros animais freqüentes são os peixes e/ou os pássaros. Raramente, são encontradas figurações de tatus, antas, porcos-do-mato e tamanduás. É notável a ausência de animais como emas ou cobras, característicos de outras tradições figurativas. As cenas explícitas são raras(...). No Paraná, parece existir uma cena de pesca, também com poucos personagens. Há duas representações de cópula na serra do Cipó. No entanto, parecem existir cenas 'implícitas', ou seja, associações repetitivas e portanto significativas: grupos de três animais evidenciando por vezes características de macho, fêmea e cria, que chamamos 'tríades familiares' (Lagoa Santa); associação constante do veado e do cervídeo, que chega a constituir um verdadeiro mitograma; conhecemos até uma figura cujo corpo e cabeça são de veados, as pernas sendo substituídas por peixes (serra do Cabral). Pudemos verificar no centro mineiros, onde numerosos sítios foram estudados (...), a existência de vários estilos regionais, alguns com fácies locais. Alguns deles se caracterizam pelo tratamento dos zoomorfos, mais ou menos cuidadosa e naturalisticamente tratados (...), enquanto os antropomorfos são apenas esboçados. Outros evidenciam quase exclusividade das representações de cervídeos e peixes. Os sinais geométricos podem ser 'nuvens de

¹⁰ Op.cit. páginas 515-521

pontos', bastonetes, 'pentas', etc. Em regiões fronteiras há existência de influências externas (figuras bícromas, perto do vale do São Francisco)."

Em resumo, esse trabalho utiliza os esquemas conceituais clássicos da pesquisa arqueológica, primando pelos termos Pintura Rupestre e Manifestações Artísticas - devido à ausência de outras manifestações na micro-área referida, nesta fase da pesquisa - em detrimento de Arte Rupestre e Arte Pré-histórica, respectivamente.

METODOLOGIAS

Levando em conta os objetivos deste trabalho, percorremos à pé uma área de aproximadamente 4.500m² distribuídos em 7 pontos diferentes (Mapa 1), fazendo a documentação necessária.

"(...)O que o arqueólogo não se pode permitir é a escolha de determinada área arqueológica como objeto de estudo, porque as pinturas ou gravuras rupestres ali existentes sejam especialmente belas e abundantes, ricas de temática, policrômicas, etc. e, somente por isso. " (Martin, 1997, p. 237)

A escolha destes pontos não foi aleatória, com exceção de um, que fora obra do acaso. Seguimos os padrões que achávamos que seriam passíveis de registros de cultura material desta espécie, em decorrência do estudo feito por Blasi (1972), levando em conta a proximidade de recursos aquáticos e alimentares, e que tivessem uma formação geológica capaz de abrigá-los, ou seja, abrigos-sob-rocha com alguma superfície plana e pouco friável (Figura 4).

"Se acrescentarmos a isso [estudo micro-analítico das características técnicas do registro] o estudo do registro arqueológico e das estruturas arqueológicas da ocupação do sítio e o seu entorno ecológico, poderemos configurar os grupos étnicos e o seu 'habitat' em relação aos registros rupestres, tomados estes como a representação de uma linguagem e um pensamento que se relacionam e se modificam de acordo com as condições materiais da sua existência." (Martin, 1997, p.242-243)

Com este intuito, fizemos algumas incursões para testar a validade destes padrões, "fugindo" do esquema proposto. Esses testes foram-nos essenciais para, de alguma forma, entender a fauna e a flora circundante, bem como a descoberta de um sítio cerâmico e um sítio de *casas subterrâneas* (as evidências ainda são duvidosas).

Após encontrados, fazíamos a medição dos sítios (com uma trena), a distância deste em relação ao Ponto Zero e à água mais próxima, e sua localização via GPS. Como Ponto

Zero para as medições, utilizamos o marco da porteira em frente à sede da fazenda Santa Lúcia do Cercadinho (854m SNM e UTM¹¹:2250574183E - 7287689N), nossa base durante as expedições.

Em Consens (1981-1982, p.365 em diante) destacam-se alguns aspectos metodológicos que devem ser considerados no estudo de registros rupestres, e cujo objetivo é levar o leitor a "(...) encarar uma problemática que (...) não é adequadamente considerada neste tipo de pesquisa(...). Novas opções para resolver os velhos problemas envolvidos no estudo sistemático de Arte Rupestre":

1. Método: decalque juntamente com fotografias acrescidas da utilização de lentes adequadas, filmes com sensibilidade restrita, com cromaticidade determinada e infravermelho.

2. Filtros:

- corrigir registro normal;
- controlar variação de incidência e intensidade de luz

3. Decalques:

- limitações biológicas e físico-ópticas da transmissão da imagem.
- interações físico-químicas da rocha e condições de iluminação;
- erros humanos/psicofísica.

4. IR (infravermelho):

- melhorar a visão das pinturas bem como dos 'cortes' (obter ponto máximo de reflexão num espectrofotograma de um tipo específico de pintura) no espectro actínico (obter informações através da refração).

a) Vermelho = 350 nanômetros do espectro, o optimum dessa cor não pode ser percebido diretamente

5. Interpretação de resultados

- conhecimento das leis da ótica
- conhecimento das características técnicas do material

¹¹ Vide Glossário em anexo.

- treinamento

6. IR - diferenças cromáticas de Slides:

- a) mesma cor, as variações entre as falsas cores correspondem a diferentes preparações da pintura utilizada
- b) essa é a diferença temporal não quantificável entre os desenhos de um mesmo painel = cronologia relativa
- c) diferenças entre o traçado e o preenchimento, podendo ser percebida a maneira com que se realizou tecnicamente esse trabalho
- d) deslocar para ambos os lados o espectro dos desenhos para obter semelhança e diferença entre cores falseadas e áreas novas, permitindo 'separar' as figuras e aumentar a documentação da área decalcada.
Respeitar as condições de iluminação em que se efetua a documentação fotográfica para a reflexão não sofrer variações.
- e) consultar tabelas Coblens e Smithsonian para determinar a resposta de pigmentos. Dá possibilidade de correlacionar resultados químicos das pinturas.

Claro que para um estudo como o descrito por este pesquisador, são necessários recursos humanos e financeiros dos quais não dispúnhamos para efetuar a pesquisa. Utilizamos, assim, filmes e diapositivos coloridos, fixando uma escala de proporção e de cores (quando a rocha-base assim permitia), e filtro polarizador. Em algumas oportunidades também pudemos fazer um registro filmado. Para localização dos sítios utilizamos o Sistema Global de Posicionamento (GPS), e para medição uma fita métrica comum (20m). Utilizamos também película plástica e pincel para retro-projetor de cor vermelha, para realizar a copia das pinturas.

"Deve-se ressaltar, também, a importância da documentação em condições diferentes de iluminação, principalmente em estações de períodos de grandes variações térmicas, o que produz na rocha-base variações de tal magnitude entre os resultados das documentações que, em certas ocasiões a superfície em questão fica mais ou menos nítida. (...) devemos atentar para o fato de que uma figura, estando sobre suporte não uniforme (...) responderá

ao registro fotográfico com impressões diferentes. Isso nos levaria a confusões e as conclusões obtidas, não corresponderiam na realidade à pintura, mas ao seu suporte."
(Consens, 1981-1982, p.368)

É importante lembrar que as saídas de campo foram realizadas alternadamente nos meses de fevereiro e julho de 1996 a 2000, o que resultou numa diferença da incidência de luz que ajudou na percepção do registro rupestre. Pinturas que nos meses quentes não eram percebidas, no inverno puderam ser estudadas, comprovando a questão da incidência de luz sobre a rocha.

HISTÓRICO DO ESTUDO DAS PINTURAS RUPESTRES NO BRASIL

A arqueologia, assim como diversas outras ciências humanas, está em crise desde meados do século XX, quando estas vêm-se internamente esfaceladas por seus paradigmas e modelos teórico-metodológicos, uma tentando superar a outra como ciência preponderante em detrimento das outras, auxiliares. Afora esta crise, a arqueologia, em particular a brasileira, entendida como meio para compreender as atividades dos seres humanos através do estudo da cultura material produzida por esses, luta constantemente para afirmar-se como disciplina e como profissão, combatendo pela sobrevivência e por disputas teóricas e territoriais internas sem fim.

Durante muito tempo as pinturas rupestres do Segundo Planalto Paranaense ficaram reduzidas aos estudos de poucos arqueólogos, nunca sendo buscada uma totalidade de abrigos sob rocha na região, que é a mais meridional com esse tipo de material arqueológico. Hoje, os arqueólogos brasileiros estão retornando à região dos planaltos e nossa proposta é ampliar o conhecimento a respeito da Tradição Planalto, acrescentando aos trabalhos de Annette Lamming e Joseph Emperaire, Igor Chmyz, Oldemar Blasi, dentre outros, novas perspectivas.

O desenvolvimento do turismo na região e a criação de reservas ecológicas particulares, despertaram a necessidade de documentar tais manifestações da presença dos antigos habitantes do Vale do Iapó, bem como para alertar para que a estada do homem moderno não acabe com o patrimônio histórico, artístico e ecológico nacional.

Para que se tenha uma idéia da importância do que se convencionou chamar de Pintura Rupestre, não só como reflexo da cultura de um povo antigo, mas também como objeto de estudo, é nos essencial conhecer qual a origem deste estudo no país, e de que forma evoluiu através dos anos.

Com este fim, baseado em Souza (1991), podemos distinguir 4 momentos na história da pesquisa arqueológica brasileira, de onde resultam, também, pesquisas sobre Pintura Rupestre:

1. Dos cronistas da conquista aos naturalistas viajantes (1500-1858);
2. Dos primeiros Arqueólogos brasileiros à busca das cidades perdidas (1858-1889);
3. Do impulso popular à institucionalização da pesquisa (1889-1961);
4. Do ensino formal à consciência de classe (1961-...)

No primeiro período, "(...)os relatos dos cronistas voltam-se para a geografia, hidrologia, geologia e história natural, só ocasionalmente abordando a etnologia e a arqueologia. 'No máximo, oficiais da Coroa coletavam objetos exóticos para o Gabinete Real de Curiosidades... Mas não se deve esquecer que também na Europa a arqueologia nasce somente no século XVII (escavações em Pompéia) e que as culturas 'primitivas' não são ainda consideradas dignas do interesse científico, apesar da utilização do mito do 'Bom

Selvagem' pelos filósofos iluministas'". (Souza, 1991, p.49). Assim, esse é o período de "caça ao tesouro", quando o valor de artístico se sobressai ao científico, estando os pesquisadores do período apenas preocupados em encontrar peças raras e/ou valiosas para agregarem às coleções de museus. Esse também é o período de localização e identificação das imagens rupestres, atribuindo-as a uma proto-escrita: fenícia, grega, viking ou egípcia. No entanto, alguns a relacionavam como forma de culto ao cristianismo: "Extremamente religiosos, os bandeirantes viram, nos desenhos, aparências de galo, cruz, coroa, lanças e cravos da paixão de Cristo(...)" (Souza, 1991, p.53).

*"São as **Lamentações Brasília**s, no entanto, o mais importante documento arqueológico do período. Escritas entre 1799 e 1817 mas com acréscimos posteriores entre 1824 e 1827, registram 274 sítios com gravações ou pinturas parietais nos estados do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí e Pernambuco, constituindo-se, até hoje, no maior levantamento de campo sobre a arte rupestre desta região. Acreditando que tais sinais eram não só indígenas, mas também holandeses, e que seriam roteiros indicando a existência de minas ou tesouros, o Padre Francisco Telles de Menezes buscou decifrá-los, recorrendo aos alfabetos grego e hebraico, aos signos zodiacais e às tábuas astronômicas, sendo pioneiro na tentativa de interpretar este gênero de testemunho arqueológico."* (Souza, 1991, p.54).

Muito presente no imaginário das pessoas leigas de nossos tempos, um sentido de rota para tesouros escondidos ainda lhe é aplicado. Muitas vezes nos deparamos com a depredação das pinturas, não só pela população dos arredores desta espécie de sítio arqueológico, mas também pelos turistas de parques que abrigam essas, como é o caso do Parque Nacional do Cânion do Guartelá, onde diversas pinturas rupestres, com características marcantes da Tradição Planalto e que foram estudadas por Blasi (1972), foram retiradas como *souvenir* ou para procurar possíveis potes de ouro que índios ou jesuítas teriam enterrado no local.

O segundo período lança as questões fundamentais para a prática arqueológica, com o aparecimento dos primeiros autodidatas em arqueologia, principalmente os seguidores de Peter W. Lund, o pioneiro nas pesquisas de Lagoa Santa. As primeiras teorias sobre o povoamento do Brasil e da América começam a tomar forma e importância e a Monarquia brasileira passa a interessar-se pelo assunto. No entanto, o misticismo ainda ronda as pesquisas, mas um primeiro caráter científico já é conferido pelas expedições estrangeiras:

"Ao encerrar-se o século XIX, portanto, algumas das principais linhas de pesquisa da arqueologia brasileira já se encontraram definidas, e seus principais problemas colocados. Também três das principais instituições de pesquisa do país já se encontram funcionando - Museu Nacional, Museu Paraense e Museu Paulista -, buscando critérios cada vez mais científicos para o estudo da pré-história brasileira.

Com a proclamação da república, no entanto, havia que reconstruir a história nacional. A arqueologia é, então, absorvida por um amplo movimento ufanista, que buscava nas cidades perdidas as provas da existência de altas culturas no Brasil, em tempos pretéritos, das quais descenderiam, por involução, as populações indígenas contemporâneas.

O eixo das pesquisas desloca-se para instituições de variada tendência, sendo este o período de maior expansão das sociedades históricas, geográficas e cívicas, com a arqueologia ganhando as páginas dos jornais, e popularizando-se, ao ponto de quase diariamente surgirem notícias de novos achados, feitos por pessoas as mais diversas.

No final do século, o Museu Nacional começa a perder importância, estigmatizado como instituição monárquica. Este mesmo movimento, vai, ainda, estimular os estudos de antropologia física e sobre a formação racial do povo brasileiro, e gerar um certo sentimento de inferioridade que, a partir de então, leva à minimização do papel do índio na cultura nacional. "(Souza, 1991, p.75-76).

A busca por cidades perdidas populariza a pesquisa no terceiro período, mas as guerras mundiais e a crise interna deixam a arqueologia apagada no cenário nacional nas quatro primeiras décadas do século XX. Quando retomada, na década de 1950, o caráter científico é enfatizado e pesquisadores estrangeiros são convidados a formar os primeiros arqueólogos brasileiros. São criados, através do Estado, entidades para proteger o patrimônio histórico e artístico da degradação por ações humanas, assim como a Missão

Franco-Brasileira, liderada por Annette Laming e Joseph Empereire. Centros de pesquisas são criados e outros vêm-se fortalecidos:

"As mudanças que se incrementavam na arqueologia de pós-guerra, aliadas a interesses paroquiais e a necessidade de afirmação dos grandes centros nacionais de pesquisas arqueológicas, que voltam a ficar ativos no final do período, com a chegada de numerosas missões estrangeiras, no entanto, impediu que este grupo [de arqueólogos que continuaram ativos] prosseguisse com suas observações, acusados, que eram, de amadorismo e de destruidores dos sítios arqueológicos." (Souza, 1991, p.94).

"(...)os arqueólogos brasileiros vinham lutando, há longa data, pela preservação deste patrimônio, e é importante destacar-se que, a proteção do patrimônio arqueológico nacional não se constituiu, em nenhum momento, numa concessão do Poder Público. Pelo contrário, foi uma conquista desta comunidade científica, a qual, embora tenha obtido a lei, não logrou a sua regulamentação. Apesar disto, ela continha alguns dispositivos bem intencionados, e os arqueólogos, julgando alcançados seus objetivos, a defenderam e divulgaram, desejosos que estavam por um diploma legal que detivesse a destruição acelerada de sítios arqueológicos.

Assim, muito embora seus efeitos tenham sido poucos e demorados, foi a lei 3.924 que deu aos arqueólogos brasileiros um primeiro impulso cooperativista. Arqueólogos ligados às instituições federais, aproveitando-se do salvo-conduto que tal legislação lhes conferia, ao isentá-los da necessidade de comprovar competência científica, reforçaram suas posições auto-atribuídas de arqueólogos profissionais, iniciando um movimento de refluxo que se opunha à pulverização das pesquisas do início do século, afastando todos aqueles a quem atribuíam a alcunha de arqueólogos amadores, muito embora não existisse, ainda, formação universitária específica para a área." (Souza, 1991, p.108).

O início do século XX traz grandes polêmicas para o estudo das pinturas rupestres, com a oposição entre os que não lhe davam grande valor e os "(...) que lhe buscavam significados os mais recônditos, estes últimos, por sua vez, divididos entre os que a viam como forma degradada de escrita, e os que a reconheciam como uma proto-escrita, origem de todas as formas de escrita do mundo." (Souza, 1991, p.84). A expansão das frentes pioneiras de exploração territorial, nos anos 10 e 20, preocuparam-se em catalogar e

descrever os sítios com pinturas e gravuras rupestres, o que contribui para a posterior localização e estudo das mesmas.

Alguns arqueólogos desta geração, como Theodoro Sampaio, fixam-se na hipótese de que as pinturas "(...)representariam o nome do índio morto e de sua descendência, uma espécie de lápide mortuária, lançando-se à sua tradução, com base em vocabulários tupi e nheengatu." (Souza, 1991, p.87).

Mas foi José Anthero Pereira Jr. que, em 1941, refuta as teorias da origem mítica das pinturas e classifica-as quanto técnica e estilo utilizando uma metodologia analítica que ainda hoje está em uso:

"Aparentemente, buscando crescente profissionalização e posturas mais explicitamente científicas, os arqueólogos de então não desejavam ver-se confundidos com aventureiros ou caçadores de tesouros, nem com místicos e fantasistas, preferindo afastar-se de assunto tão polêmico." (Souza, 1991, p.90).

Florescem neste período as instituições que vão formar os arqueólogos dos dias de hoje, como o Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, o Museu Paranaense, o Instituto Anchieta de Pesquisas, entre outros.

O estudo das Pinturas Rupestres do Segundo Planalto Paranaense teve início, em 1956, com a passagem de Annete Laming-Emperaire e Joseph Emperaire pelo estado, auxiliados por Oldemar Blasi, então professor de História pela Universidade Federal do Paraná. Na oportunidade foram localizadas e registradas diversas pinturas na margem esquerda do rio Iapó, na área que abrange os municípios de Tibagi e Piraí do Sul, onde uma das cenas mais belas de caça da Tradição Planalto pode, pela primeira vez, ser registrada, na qual uma série de traços formam uma armadilha para cervos (Figura 5). Sobre a interpretação destes dados a pesquisadora afirma:

"Êstes dados são tão fragmentários que toda tentativa de interpretação é ilusória. Em primeiro lugar a idéia de decoração deve ser excluída. Em quase todos os casos, êsses abrigos pintados são inhabitáveis em razão de sua exigüidade ou da disposição das rochas que formam as paredes, o solo ou a abóboda. Não se trata portanto de habitações decoradas, e muito menos de decorações em pleno ar livre, pois as pinturas apenas são visíveis de muito perto.

Nem personagens mascarados ou seres semi-humanos permitem evocar cerimônias desconhecidas, danças religiosas, a intervenção de feiticeiros ou de ancestrais míticos, e as hipóteses totêmicas não têm nenhum sentido neste caso. Ao mesmo tempo as condições que faz atribuir uma significação mágica à arte paleolítica européia são quase todas ausentes. Os desenhos são executados em lugares de fácil acesso, excluindo a idéia de mistério. Não existem representações de armas nem de animais feridos. A hipótese de magia não se impõe, mas, entretanto, permanece plausível: os animais pintados, cervos, avestruzes e pássaros, representam a caça das tribos do planalto. Ainda, todos os desenhos (...) estão situados nos vales onde a caça era abundante, perto de rios onde os animais saciavam a sede. Os signos gradeados, encontrados várias vezes, evocam a idéia de jaulas ou armadilhas onde os animais eram aprisionados. É possível que essas imagens tenham sido destinadas a atrair maior número de animais, nas armadilhas feitas pelos caçadores. Restam os traços, os pontos, as figuras esquemáticas dos quais nada se pode dizer. O que sabemos da complexa significação atribuída pelos primitivos à suas criações artísticas, nos proíbe de formular uma hipótese a propósito de obras pré-históricas tão mal conhecidas." (Laming & Emperaire, 1968, p.86-87)

A análise descrita acima demonstra que já se procurava fugir das questões interpretativas perigosas à ótica do século XX, ou da impossibilidade de fazê-la como se fazia na Europa e em outros lugares.

"Informes sobre a presença de pinturas e desenhos rupestres no território paranaense não somente são muito recentes como também em pequeno número. As existentes, por outro lado, procedem de uma mesma área geológica. Foram divulgadas, pela primeira vez, através de uma pequena reportagem estampada em jornal da cidade de Curitiba, pelo professor João Baptista Gnoato ('O DIA' - 17-11-1956). Nessa notícia deu-se como local dos achados um sítio denominado 'FAZENDA DAS CAVERNAS', Município de Piraí do Sul. No mesmo ano de 56, os arqueólogos franceses Joseph Emperaire e Annette Laming visitaram o local das ocorrências, em companhia do autor destas notas, representante do Museu Paranaense. Além das pinturas já registradas pelo professor Gnoato, foram descobertas, nessa ocasião, outras mais." (Blasi, 1972, p.04)

O casal Lamming-Emperaire publicou, em 1958, uma nota onde trata de pinturas rupestres na América do Sul e no Paraná.

A partir de 1961, as distorções da lei que protege o patrimônio arqueológico acabam por dificultar os trabalhos, intensificando-se depois do golpe de 1964 e a ascensão dos militares, principalmente contra arqueólogos independentes e instituições privadas. Surge assim a necessidade da comprovação de habilitação específica e de títulos universitários, pois era taxado de amador todo aquele que não estivesse vinculado a um órgão público, e, conseqüentemente, sua carreira era arruinada.

Centros de pesquisas e associações locais são criados para escapar do policiamento do Museu Nacional, que havia tomado para si o controle sobre as pesquisas no país. Também núcleos de pesquisa dentro das universidades aparecem.

" Em 1963 o autor desta comunicação chefiou pequena equipe (...) a qual realizou novas investigações no local. Pretendeu-se com isso, a descoberta de novas pinturas; levantamento documental mais amplo daquelas já registradas e providências para a preservação dos pontos de ocorrência, tanto da depredação tencional como intencional.(...) Em 1964, agora em companhia do professor Ney Barreto, e na mesma ocasião em que buscava encontrar os vestígios da Redução Jesuítica de S. Miguel, nas proximidades da cidade de Tibagi, que dista alguns Km de Pirai do Sul, à margem esquerda do rio Iapó, foram localizadas novas pinturas. (...) nova série de investigações foi feita em 1966."
(Blasi, 1972, p.04-05)

A partir do Seminário de Ensino e Pesquisa em Sítios Cerâmicos, promovido pelo CEPA, surge o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas - PRONAPA-, liderado por Clifford Evans e Betty J. Meggers, que se propõe a fazer um levantamento dos sítios arqueológicos no país por regiões. Durou 5 anos e diversos arqueólogos seguiram ou ainda seguem a metodologia de trabalho proposta para esse fim. "(...) o PRONAPA deu importante contribuição no sentido de impedir a estrutura centralizada que se planejava implantar a partir do eixo Rio-São Paulo." (Souza, 1991, p.115).

Pipocam pelo país novos núcleos e centros de pesquisas. "No momento, mesmo em que era encerrado o PRONAPA, em vários pontos do Brasil surgiam instituições, em parte, como consequência da própria atividade dos pesquisadores que integraram o programa, por outro lado, como reação à excessiva concentração mantida até então." (Souza, 1991, p.118).

Nas décadas de 60, 70 e 80, diversos cursos específicos são implantados nas mais variadas regiões do país, bom como promovidos simpósios e seminários para a divulgação dos trabalhos. É criada em 1980 a Sociedade de Arqueologia Brasileira, congregando os arqueólogos numa única entidade.

" Estes sucessivos congressos, reuniões e seminários haviam, ao longo dos últimos dez anos, propiciado um melhor conhecimento entre os arqueólogos brasileiros, acima das tendências de cada um, os quais passaram a se reconhecer e comunicar.

De certa forma, aqueles que mais freqüentemente participavam de tais eventos, apresentando trabalhos e integrando comissões, constituíam-se no núcleo central da comunidade, a partir dos quais as informações se disseminavam para a totalidade.

Sentiam tais pesquisadores, porém, que a criação da SAB (...) poderia levar a um relaxamento dos critérios de seleção, com o aumento artificial da comunidade. Assim, quando da realização do III Seminário Goiano de Arqueologia, em 1980, foi antecipada a fundação da Sociedade de Arqueologia Brasileira." (Souza, 1991, p. 128).

Assim, segundo Souza:

"A partir de 1981, com os principais problemas estruturais encaminhados, esta comunidade vai-se voltar para a organização dos dados disponíveis, mantendo-se as pesquisas em todas as linhas, muito embora a ênfase tenha deixado de recair sobre temas específicos, ganhando importância a abordagem por área. Como consequência, houve uma tendência para o crescimento dos projetos, que se tornaram mais longos e passaram a envolver maior número de pessoas. Com a crescente profissionalização, a interdisciplinariedade e uma postura mais estritamente científica, tende a mudar o formato de apresentação dos resultados, que evolui da publicação de listas de itens recuperados, para estudos interpretativos formais, muito embora, as linhas tradicionais continuem gerando resultados." (Souza, 1991, p.130).

No que diz respeito à arte rupestre, o período começa com poucas pesquisas, sendo somente depois de 1971 que o tema volta à tona com o surgimento de núcleos bem definidos. Estes deveriam propiciar as primeiras datações e sua inserção no contexto da pré-história. Métodos quantitativos não interpretativos são utilizados por Alfredo Mendonça de Souza e outros. Mas, segundo o próprio autor: "(...) torna-se evidente que a arte rupestre tornou-se assunto para especialistas ou para sonhadores. Não há meio-termo possível, o que tem levado a um abandono dos levantamentos de campo." (Souza, 1991, p.133).

"Em 1970, novas descobertas de pinturas e desenhos parietais, além de indícios da cultura material, acompanhados de despojos humanos, foram registrados na mesma faixa, no Município de Sengés, distante dos primeiros cerca de 200Km." (Blasi, 1972, p.05)

Em "Nota Prévia sobre o Sítio PR PG 1: Abrigo-sob-rocha Cambiju" publicada em 1976, o prof. Igor Chmyz descreve sua expedição a Piraí do Sul, em fins de 1973 e início de 1974, onde documentou e prospectou este sítio com presença de pinturas rupestres.

A partir de 1985 a "(...) comunidade científica começa a atuar coletivamente, na busca de soluções para seus problemas atribuindo à SAB competência para dirimir dúvidas e pendências entre seus membros, e entre estes e os órgãos governamentais de pesquisa e fomento, atuando como um órgão de classe, ainda que informal." (Souza, 1991, p.135).

A história deste trabalho começa muito antes que os pesquisadores, que se auto-denominaram arqueólogos, passassem pelas terras do Guartelá, desde o primeiro período proposto por Souza, quando buscava-se mais ouro e escravos do que conhecimento ou glória pessoal. Mas o estudo científico das pinturas que os primeiros ocupantes da área (compreendida pelos diversos cânions formadores do Guartelá) fizeram iniciou-se na década de 1950, estando há muitos anos esquecido, e retoma agora marcha lenta mas incessante, por um dos pioneiros da pesquisa desta região e por jovens pesquisadores de

várias partes do país, na busca por entender estas pinturas e a ocupação do território da Tradição Planalto.

AMBIENTE

LOCALIZAÇÃO

Localizados no Segundo Planalto Paranaense, os sítios arqueológicos estudados fazem parte do que MAACK (1968) chama de zona ondulada do Paleozóico. Assim como a Reserva Ecológica Itáytyba - RPPN e os seus abrigos rochosos, os outros sítios localizam-se na região dos Campos Gerais do Paraná, na microrregião 273 (Campos de Ponta Grossa), no Cânion do Guartelá, município de Tibagi - Paraná, sendo parte integrante da Fazenda Santa Lúdia do Cercadinho e do sítio Nha Tota. Distam aproximadamente 270 Km de Curitiba, a 41 Km do município de Tibagi, pela BR-153 (Rodovia Transbrasiliana) em direção a Ventania.

O acesso à Fazenda desde a BR-153 até a Reserva Ecológica Itáytyba - RPPN, faz-se percorrendo um trecho de 21 Km em estrada particular, de acesso controlado. Ao sítio PR-TI-03 (UBGA) toma-se o desvio, logo na entrada dessa, à esquerda, em direção a Unidade de Beneficiamento de Grãos e aos silos que dessa fazem parte. Seguindo a estrada em direção à fazenda Santa Lúdia do Cercadinho, passando a ponte sobre o rio Fortaleza encontra-se o sítio PR-TI-01 (Ponte Alta) na margem esquerda, a poucos metros dessa. Mais adiante, 8 Km, toma-se uma estrada secundária à direita, em direção a Invernada das Laranjeiras, mais 2 Km até a sede dessa. Dali, em um pequeno vale ao fundo do cânion, aproximadamente 700 metros, encontra-se o sítio PR-TI-02 (Casa de Pedra).

A reserva faz vizinhança com o Parque Estadual do Guartelá, onde o Rio Iapó forma um desfiladeiro de 42 Km de extensão e aproximadamente 220 metros de profundidade. Associados aos cânions existentes na Reserva (aproximadamente 10), estão os rios e arroios, cachoeiras, piscinas naturais, lajedos, paredões verticais e a maioria das matas;

existem também afloramentos rochosos ruiniformes, campos naturais, flora diversificada e fauna de ordem considerável, incluindo animais em extinção.

Em julho de 1998, um levantamento topográfico divide a RPPN em quatro partes distintas: Área do Iapó das Pedras, Área de Pesquisa, Área do Campo Alto e Área das Pedras do Barreiro. Estas áreas serão descritas separadamente no decorrer do trabalho.

GEOLOGIA

A zona de eversão do 1º Planalto é limitada pela escarpa de estratos, formada pelo arenito branco de Furnas e situada na base do sistema devoniano. A testa desta escarpa encontra-se na Serrinha (1.153 m), na serra da Taiacoca (1.092-1.145 m), na serra de São Joaquim (1.157 m), além de Piraí do Sul na serra da Taquara (1.199 m) (MAACK, 1968). O Arenito Furnas, encontrado na Serrinha e entre Castro e Tibagi, desenvolve-se de um conglomerado basal de nítida estratificação paralela, composta de depósitos de 3 a 4 cm de espessura de arenito fino quartzífero com abundantes palhetas muscovitas, no qual estão intercalados pedregulhos grossos de quartzo. A um metro e meio acima da base média, a granulação do conglomerado atinge dimensões extremas de 5 a 7,5 cm, encobertas por uma laje delgada de arenito quartzo-micáceo, com raras inclusões grosseiras. Esta camada é seguida de um arenito branco de estratificação diagonal com uma gradativa diminuição de muscovita, que representa a formação principal do Arenito Furnas.

A Reserva Ecológica Itáytyba - RPPN, está inserida no Segundo Planalto Paranaense, no início da região de sedimentos paleozóicos e mesozóicos. Esta formação do Período devoniano inferior é constituída, predominantemente, de arenitos, nos quais nota-se a presença de seixos e blocos de quartzo, lentes de argila e blocos de cascalhos, atribuídos a uma fase sub-glacial. Agentes diversos têm trabalhado profundamente nesses arenitos, ensejando o aparecimento de blocos isolados que adquirem curiosas conformações

(afloramentos rochosos ruiformes, Figura 6). Além disso, essa longa faixa arenítica é marcada por numerosas lapas e blocos rochosos, com paredes verticais ou transversais, onde, comumente surgem grutas, abrigos e patamares, resultantes da ação de agentes desagregadores (Figura 7). Os afloramentos ruiformes da Reserva são semelhantes aos encontrados no Parque Estadual de Vila Velha, em Ponta Grossa, e aos do Parque Estadual do Guartelá (no qual a presença indígena é marcada pelos indícios rupestres estudados por Oldemar Blasi na década de 1960), porém menores e mais abundantes que os de Vila Velha.

Cânion Guartelá

O Guartelá é o principal cânion do Paraná e um dos maiores do Brasil em extensão. Tem como características principais, a combinação de bordas bastante inclinadas, ora rochosas, ora cobertas com campos, alternadas com setores de cobertura florestal nativa, bastante conservada em muitos trechos. A margem do cânion do Guartelá que apresenta maior porção de mata nativa em estado primitivo da Reserva Ecológica Itáytyba, está situada próximo da área do Campo Alto, até a região do Arroio Grande ou Antas, com variação de altitude de até 262 m.

A outra formação vegetal de destaque é o campo nativo, composto basicamente por gramíneas, ciperáceas, porém com presença destacada de outras espécies naturais como flores de coloração amarelas, brancas, rosas e violetas, que chegam a dominar em áreas específicas. Neste cânion, os campos são situados em altitudes elevadas, especialmente nas áreas do Barreiro e do Campo Alto, sendo que, neste último, os campos chegam até a beira do rio.

A RPPN acompanha a margem direita do Iapó por uma distância de cerca de 5.600m, onde este faz vigorosas curvas em uma região encaixada entre vertentes abruptas e

próximas, cujo desnível máximo é da ordem de 262 m. Ao mesmo tempo em que está na parte mais conhecida do Cânion Guartelá, a Reserva está também em sua porção final, incluindo a fase em que este se transforma em um vale tradicional (Figura 8).

Nessa porção do cânion, a margem pertencente à RPPN exibe uma mata bastante peculiar, de árvores altas, copa fechada e com poucos extratos intermediários, estando o solo apenas coberto pela liteira, permitindo longas visadas no interior do bosque.

Uma linha de energia de alta-tensão atravessa esse cânion transversalmente, da direção do mirante do parque estadual para o topo do Campo Alto.

Cânion Itáytyba

Pela dificuldade de acesso, a floresta nativa característica deste, permanece bastante conservada, mantendo grandes extensões de árvores de grande porte e exemplares de frondosas Araucárias.

O arroio formador do Cânion Itáytyba nasce na sela do Campo Alto e corre semi-paralelo e no mesmo sentido do Rio Iapó, sendo seu tributário. Este arroio recebe, pela margem direita em seu curso médio, o Arroio da Bomba, de maior vazão. Debruçado sobre a margem rochosa do rio, encontra-se um túnel vegetal com epífitas e trepadeiras.

Este também é cortado longitudinalmente por linha de alta-tensão.

Cânion do Arroio da Bomba

De pequeno porte, apresenta grande vazão e excelente água, em uma seqüência de cachoeiras altas percorrendo um trecho de aproximadamente 1 Km (Figura 9). Próximo a este, mais precisamente na Área de Pesquisa, pode-se apreciar inúmeras árvores de pequeno porte, representantes da vegetação típica do cerrado, a qual já se encontra em vias de extinção. Por entre esta vegetação, encontram-se também, alguns afloramentos rochosos runíformes.

Cânion do Arroio das Antas

Situa-se numa região limítrofe da Reserva Ecológica Itáytyba - RPPN. Seu arroio formador é tributário direto do rio Iapó, para o qual aflui perpendicularmente. Apresenta piscinas naturais, extensos paredões verticais e abrigos sob rocha; uma região de enormes blocos abatidos por entre os quais o rio enfurna; uma diversidade de substratos rochosos, atravessando pelo menos três níveis geológicos bem definidos pela granulidade e cores das rochas. A vegetação em estado primitivo é composta por densa mata de pinheiros que agrega fauna abundante, além de campos rupestres, a partir de suas bordas.

Cânion Arroio da Cachoeira dos Macacos

Situado em área limítrofe da Reserva Ecológica Itáytyba - RPPN, é o mais curto dos pequenos cânions que afluem direta e perpendicularmente no Rio Iapó. Tem um desnível total de 70 m, caindo frontalmente de um paredão largo revestido por vegetação onde é provável a observação de macacos.

A vazão deste arroio é relativamente pequena e seu curso médio é ladeado por paredões rochosos, ora nus, ora completamente envolvidos pela vegetação, que fazem seguidas curvas com cotovelos de mais de 90 graus. O curso abaixo é relativamente curto, com pequenas quedas d'água e pequenos poços cristalinos, envolvidos por mata de galeria e transição para mata de pinhais.

HIDROGRAFIA

Segundo MAACK (1968), a divisão hidrográfica no Estado do Paraná, consiste em duas bacias principais de desaguamento, a bacia do Atlântico e a Bacia do Paraná, com 186.320 Km², para onde correm a maioria dos rios e planaltos do interior, incluindo os que se inserem na área do trabalho.

O rio Iapó, topônimo derivado do guarani que significa “rio do vale ou do pântano”, é um dos principais tributários da bacia do rio Tibagi (25.239 Km²), afluente do Rio Paranapanema (MAACK, 1968). Este rio nasce no 1º Planalto Paranaense, na Serra de Furnas, município de Piraí do Sul, atravessa parte do 1º e 2º Planalto e desce em direção a Castro. A seguir, ele contorna a Serra das Pedras sobre o planalto de relevo. Após passar por Castro, o rio Iapó abre uma curva, penetrando na escarpa devoniana através de um amplo boqueirão antecedente, cruzando a camada do Arenito Furnas do 2º Planalto num estreito cânion de 48 m de profundidade, entalhado até a formação do Iapó, antes de penetrar na escarpa devoniana.

Seu percurso é de 130 Km, e está inserido numa rede de 2.952 Km² da Micro-Bacia Hidrográfica, com inúmeros tributários, sendo os mais importantes os Rios Cunhaporanga, Taquara, da Onça, Maracanã, Piraí, Piraí-Mirim, Fortaleza (Figura 10) e o córrego Pedregulho.

FLORA

A paisagem botânica é constituída de campos limpos, quebrados pela presença de vegetação típica do cerrado e matas ciliares ou de galeria, com espécies florísticas de porte elevado, emaranhadas em diversas espécies de cipós, além de uma grande variedade de espécies de líquens e fungos.

Entre as principais árvores encontradas nas matas, podemos citar a *Araucaria angustifolia*, as Mirtáceas (o guamirim, a cerejeira, a pitangueira, a guabirobeira e o cambui), as Lauráceas (canelas) o ipê-amarelo - *Tabebuia sp.*, a paineira - *Chorisia sp.*, a peroba - *Aspidosperma sp.*, o pasto de anta, a guaçatunga - *Casearia decandra*, o pau-marfim - *Apuleia leiocarpa*, o leiteiro - *Sapium glandulatum*, o cambui, o tarumã - *Vitex megapotamica*, a Maria-preta - *Diospyros sp.*, o carvalho - *Roupala sp.*, o vacum -

Allophylus sp., o angico - *Parapiptadenia rigida*, o tapiá - *Alchornea* sp., a figueira - *Ficus* sp., a corticeira - *Erythrina falcata*, o guatambu - *Balfourodendron riedelianum*, o açoita-cavalo - *Luehea divaricata*, a sibipiruna - *Caesalpinia peltophoroides*, a covoata, além de algumas variedades de cactus (Figura 11). Destaque-se ainda a presença de bromélias e orquídeas.

FAUNA

Há relativa abundância de fauna na região, sobretudo pela incidência de uma grande diversidade de espécies de aves. Colabora para esse quadro a proximidade com plantações de grãos e a existência de trechos contínuos e longos de mata nativa preservada.

Quanto aos mamíferos de pequeno e médio porte, é perceptível sua presença através das constantes e frescas marcas encontradas, sejam pegadas, sejam fezes, ou ainda pelo ataque de mamíferos carnívoros a animais soltos no campo (gado bovino, ovino e eqüino) em áreas da Fazenda e adjacentes à RPPN.

Outra face expressiva da fauna local é representada por insetos e aracnídeos, dentro os quais destacam-se borboletas, besouros, mangavas e vespas - Hymenoptera sp., abelhas melíferas - Meliponidae sp., borrachudos, mutucas e moscas-do-berne - Diptera sp., aranhas, vaga-lumes, formigas, cupins e cigarras (Figura 12).

Avifauna: Gralha azul - *Cyanocorax caerutescens*; jacu - *Penelope obscura*; tico-tico - *Zonotrichia capensis*; representantes da família *Accipitridae*, como: gavião-pombo-pequeno - *Leucopternis Lacernulata*, gavião-caracoleiro - *Chondrohierax uncinatus* e gavião-de-asa-de-telha - *Parabuteo unicinctus*; corujas; sabiá - *Turdus spp.*; codorninha - *Taoniscus nanus*; chupim - *Gnorimopsar chopi*; João-de-Barro - *Furnarius rufus*; pombas de várias espécies, inclusive a rolinha - *Columbina minuta*; imbú ou nambu - *Crypturellis spp.*; socó-jararaca - *Tigrisoma fascinatam* e socó-boi-baio - *Botaurus pinnatus*; urubu -

Coragyps atratus; urubu-rei - *Sarco rhamphus* papa; perdiz - *Notura maculosa*; biguá - *Phalaerocorax brasilianus*; papagaio-de-cara-roxa - *Amazona brasiliensis*; tiriva - *Phyrrose frontalis*; quero-quero - *Vanelles chilensis*; diversos tipos de marrecos; carancho - *Polyborus plancus*; canário - *Sicalis flauela*; noivinha-de-costas-cinzentas - *Xolmis velata*; garça-branca - *Casmerodius albus*; guacho; mergulhão - *Podicipedidae* sp.; araponga - *Proenias nudicollis*; pedreiro; patativa; curicaca - *Theristicus candetus*; pardal - *Passer domesticus*; andorinhão-de-falsa-coleira - *Streptoprocne biscutata*; pica-pau - *Picidae* sp.; tesoureiro - *Tyrannus savana*; sebinho - *Coereba flauela*; pintassilgo - *Carduelis magellanica*; sanhaço - *Thraupis sayaca*; curingo - *Nyctidromus albicollis*; sangue de boi - *Coryphospingus enculatus*; uma pequena saracura, também conhecida como monjolinho-castanho - *Laterallus Leucopyrrhus*; seriema - *Cariania cristata*; além dos populares beija-flores - *Trochilidae* sp., ave símbolo da Reserva.

Mamíferos: Cateto (faixa branca e mirim) e porco-do-mato - *Tayassu tajacu*; preá; veado-campeiro - *Ozotocerus bezoarticus* e veado-galheiro; entre as espécies de tatu comumente observadas, temos o tatu-itê, o tatu-cavalo - *Dasyurus novemcinctus*, o tatu-de-rabo-mole - *Cabassous* sp., e o tatu-milinha - *Dasyurus hybridus*; capivara - *Hychochaens hychochaens*, lontra - *Lutra longicaudis*; irara - *Eira barbare*, tamanduá-bandeira - *Myrmecophaga tridactyla*, freqüentemente encontrado nos campos da fazenda, e tamanduá-mirim - *Tamandua tetradactyle*; cutia - *Dasyprocta azarae*; raposa - *Didelphis* sp.; gato-do-mato-pequeno - *Felis tigrina*; jaguatirica - *Felis pardalis*; puma - *Puma concolor*; ouriço - *Coendou villosus*; muitos exemplares da família *Cabidae*, como o bugiu - *Alouatta fusca*; o macaco e o mão pelada - *Procyon cancrivorus*; serelepe - *Siurus* sp.; quati - *Nasua nasua*; lebre, também conhecida como tapiti - *Syvilagus brasiliensis*; paca - *Agouti paca*; lobo-guará - *Chrysocyon brachiurus*; graxaim - *Cerdocyon thais*, e quijarão.

Répteis: várias espécies de lagartos; lagartixas; cobras peçonhentas como a cascavel - *Crotalus spp.*, a urutu - *Bothrops alternatus*, a jararaca - *Bothrops jararaca*, a cotiara - *Bothrops cotiara*, a coral - *Colubridae/Micrurus sp.*, além de várias espécies de cobras não venenosas.

Anfíbios: diversas espécies de sapos e rãs.

Peixes: lambari - *Astynax bimaculatus*; cascudo - *Plecostomus commersonii* e *Plecostomus plecostomus*; pintado - *Pseudoplatystoma corruscans*; traíra - *Hoplias malabaricus*, entre outros.

Como podemos perceber, geologia, hidrografia, flora e fauna propiciam ambiente ideal para a permanência e assentamento de grupos humanos nesta região. Solo e vegetação são claramente distintos entre o vale e o topo dos cânions. O clima e a exploração antrópica atuais atenuam pouco esta diferença, mas temos razões para acreditar que, a aproximadamente 8.000 anos atrás, o topo dos cânions estava coberto ou semi-coberto por mata mais densa, possivelmente com o desenvolvimento de Araucárias, devido as lentes de solo argiloso que hoje sustentam os campos e plantações. Já os vales, com seus arroios, córregos e rios, não devem ter mudado muito durante os anos, já que são compostos por um solo arenoso, e a vegetação de cerrado parece ter mudado pouco.

Essa diversidade de ambientes fornece condições especiais para grupos caçadores-coletores pré-coloniais, onde podem encontrar abundantes recursos para sua sobrevivência e até permanência por mais tempo na região. Elementos da fauna local são observados principalmente nas pinturas encontradas nos abrigos rochosos, representando veados, em primeiro lugar, e outros mamíferos de médio e pequeno porte, assim como aves terrestres (seriema).

A formação arenítica, juntamente com a incidência de luz e a umidade relativa do ar, dificultam a observação de pinturas que, de alguma forma, estão imperceptíveis em determinadas horas do dia ou estações do ano. O grau de desagregação da rocha, a incidência de chuvas e luminosidade, o calor ou frio excessivo, impede que as pinturas permaneçam intactas por muito tempo, fazendo com que desapareçam ou percam sua tonalidade original. A presença de animais que fazem colméias, fungos e líquens e a ação antrópica sobre a rocha também colaboram para a decomposição das pinturas rupestres.

A hidrografia propicia abundantes recursos aquáticos, bem como estabilidade no transporte e movimentação, pois está, via de regra, encaixada nos vales e cânions de formação arenítica. O testemunho da exploração aquática foi documentado por Blasi (1972, ver Figura 13), onde uma pintura representa um indivíduo pescando em um local de águas agitadas.

De forma geral, o reconhecimento da diversidade ambiental se dá em função da presença dos seus elementos nos testemunhos pintados. No entanto, é notória a escolha de determinados elementos como motivos gráficos em detrimento de outros (Quadros 1 e 2), o que não exclui sua presença ou mesmo consumo. Como esta foi uma região de intensa exploração madeireira, em especial o corte da Araucária, acreditamos que houve a presença de grupos indígenas durante várias gerações, com períodos de abandono e reocupação, não só por um mesmo conjunto de indivíduos como também por grupos distintos, ou até rivais, mas que podem ou não comprovar-se com a intensificação dos estudos na área.

OS SÍTIOS COM PINTURAS RUPESTRES

Até o presente momento, foram localizados apenas dois sítios que apresentam Manifestações Artísticas Pré-contato, que podem ser enquadradas na definição de Pintura Rupestre, além daqueles estudados por Blasi (1972). Passamos a seguir a descrevê-los.

O SÍTIO PR-TI-01

UTM: 2250567739E e 7295687N

Denominado "Abrigo da Ponte Alta" é um afloramento de Arenito Furnas, muito próximo à estrada atual que liga a fazenda Santa Lídia do Cercadinho com a BR 153. Dista apenas 100m do leito atual do Rio Fortaleza e 10,28Km do Ponto Zero. Nos arredores, o solo arável é utilizado para cultivo. Mede 19,28m de comprimento por 10,2m de largura e 2,5m de altura em relação ao nível da laje que se estende ao redor deste (Figura 1).

O desgaste provocado provavelmente pela ação da água no arenito formou uma pequena lapa ou abrigo, voltado para o noroeste (325°) e cujas dimensões são: entre 0,5m a 1m de altura por 4,7m de comprimento por 1,1m de profundidade (Figura 14). Nele são encontrados quatro painéis onde foram pintadas figuras variadas com tonalidades que vão do marrom avermelhado ao ocre. Algumas figuras puderam ser identificadas, outras foram apagadas pela ação do tempo, do fogo, dos animais que ali se abrigam ou dos fungos e líquens que encontram boa morada nas paredes do abrigo. Dois desses painéis fazem parte da parede e os outros do teto do abrigo.

A pouca profundidade e as deformidades da rocha no chão do abrigo nos dão a idéia de que este não tinha utilidade como uma moradia estável. Não há presença de outros

materiais e a escavação no local é inviável devido à extensão da laje e a perturbação do solo dos arredores.

Os painéis 1 e 4 (ver Painei 1 e Painei 4) foram feitos no teto do abrigo e as vespas fazem suas "colméias" sobre eles, tapando e às vezes danificando as pinturas ali existentes.

O painei 1 apresenta as seguintes figuras:

1. Espécie de rede ou grade formada por 7 traços horizontais e 7 traços verticais (10cm x 5cm). Alguns escapam da forma;(Figura 15)
2. Figura geométrica contornada com traços que escapam da forma em ambas extremidades (8,1cm x 3cm);
3. Não identificado (4cm x 3,1cm).

O painei 2 (ver Painei 2 e Figura 16) é um prolongamento rochoso da parede e fica de frente para a estrada. Tem menos pinturas e há menor incidência de luminosidade.

Apresenta as seguintes figuras:

1. Figura chapada que lembra um cervídeo, tendo o que seria a cabeça contornada (12,6cm x 7,6cm);
2. Série de 7 traços verticais, sendo que dois lembram forquilhas (total: 7cm x 9 cm; traço maior: 5,2cm; traço menor: 2,8cm); (Figura 17)
3. e 4. Possíveis marcas de dedos (mancha maior:2,4cm x 1,4cm; mancha menor: 2cm x 1,8cm);
5. Não identificado (12,6cm x 2,8cm).

O painei 3 (ver Painei 3) é o mais visível, estando na parede mais pronunciada em relação ao fundo do abrigo e onde o sol permanece por mais tempo (Figura 18). Apresenta as seguintes pinturas:

1. um cervídeo com cabeça chapada e corpo coberto por pontos (11,4cm x 4,8cm); distinguem-se as 4 patas, um fragmento do rabo e do chifre; (Figura 19)
2. contorno de uma forma que lembra um cervídeo mas que está apagada (16,2cm x 11cm). Apresenta um geométrico circular não completo (3,8cm x 3,34cm) e com uma faixa vertical no centro (2cm), pintado no que seria seu ventre;
3. metade de um cervídeo contornado (2,8cm x 2,8cm). Distingue-se um chifre e uma das patas dianteiras. O resto do corpo foi tapado pela ação do fogo;
4. Geométrico contornado cortado ao meio por uma linha horizontal (6cm x 2,8cm);
5. Geométrico contornado (5cm x 4cm);
- 6, 7 e 8. Possíveis marcas de dedos (menor: 2,4cm x 2,4cm; maior: 4,4cm x 3cm); (Figura 20)
9. e 10. Não identificados (3,6cm e 9,6cm respectivamente) .

O painel 4 apresenta:

1. Cervídeo contornado com o corpo rajado por três linhas horizontais (15,8cm x 8,8cm). Distingue-se uma parte da cabeça, as quatro patas e o rabo; (Figura 21)
- 2, 3 e 4. Não identificados (3,6cm, 2cm e 4,4cm, respectivamente);
5. Figura que lembra o contorno de um cervídeo (6,6cm x 2,8cm). Distingue-se uma pata traseira, o rabo e a cabeça.
6. Série de 20 pontos dispostos em forma circular em torno de um orifício na rocha (3,6cm x 2,4cm); (Figura 22)
7. Série de 9 pontos dispostos em forma circular em torno de um orifício na rocha (1,2cm x 1,2cm);

8. Série de 7 pontos dispostos em forma circular em torno de um orifício na rocha (1,2cm x 1,2cm).

O SÍTIO *PR-TI-02*

UTM: abrigo A 0571655E - 7290622N

abrigo B 0571659E - 7290614N

Denominado "Casa de Pedra", é composto por uma grande quantidade de blocos areníticos do tipo Furnas, desgastados pela ação das intempéries ao longo dos anos. Fazem parte desta formação 11 blocos com alturas que vão desde os 4m até 0,5m em relação ao nível do solo atual separados por poucos metros. Está inserido em um capão de mato a, aproximadamente, 90m do arroio Laranjeira, que deságua no Rio Fortaleza (Figura 2). Dista 3,88Km do Ponto Zero e 690m da estrada que liga a fazenda Santa Lúcia do Cercadinho com a sede da Invernada das Laranjeiras.

Próximo à Casa de Pedra, existe um outro bloco de rochas semelhante, mas isolado do contexto e sem evidências de utilização. Foram registrados apenas os dois blocos que possuíam evidências de presença humana.

O bloco A mede 3,45m de largura, 4,27m de comprimento e 3,5m de altura, e sobre ele cresce uma vegetação característica. Nele se formou uma pequena lapa, com aproximadamente 1m de profundidade, com a face interna voltada para o Arroio Laranjeiras. Duas figuras zoomorfas são bem visíveis, aparecendo ainda várias manchas indistinguíveis. Ambas representam, aparentemente, cervídeos chapados em vermelho, seguindo a tendência do abrigo Ponte Alta (Figura 23).

Painel 1 (ver Painel 5):

1. Zoomorfo chapado (11,7cm x 4,33cm). Lembra um quadrúpede, mas apenas distingue-se duas patas, um rabo um pouco mais fino que o tronco e a cabeça, como um prolongamento do primeiro. (Figura 24)
 2. Zoomorfo chapado (14,7cm x 4cm). É um quadrúpede com cabeça e cauda menos definidas que a figura anterior. Há sobreposição de outro geométrico que confunde, à primeira vista. (Figura 25)
 3. Zoomorfo contornado bastante desgastado (10,5cm x 5cm). A ação de fungos praticamente destruiu o animal. É uma figura semelhante à primeira.
 4. Três linhas geométricas contornadas, semi-apagadas por líquens, sobrepostas sobre a figura 2. Duas delas estão unidas.
- 5 e 6. Pontos chapados que podem pertencer a figura 2.
- 7, 8 e 9. Não identificados (9 x 10cm, 7,5 x 5,5cm e 5 x 4cm)

O bloco B possui um pequeno abrigo de 0,3m de profundidade voltado para direção sul em cuja base aparece um grande bloco plano. Suas dimensões são de 6,7m de comprimento, 3,4m de largura por 4,3m de altura (Figura 26). Também em seu topo cresce vegetação arbustiva. A figura representada em seu único painel, parece um grande "asterisco", uma série de segmentos de reta, em cor vermelha, convergindo a um ponto central (mede 60 x 60cm, ver Painel 6 e Figura 27). É conhecido pelos moradores da região como "Cruz de Caboclo". A ação dos líquens apagou parte das linhas.

Esse elemento também pode ser associado a um tipo de aranha que tece em sua teia fios um pouco diferente das teias normais, como podemos observar na Figura 12.

Se juntarmos a estes dados os da publicação de Blasi(1972) e Chmyz(1976), teremos um quadro com os elementos mínimos da Tradição Planalto¹² na região de Tibagi. Esse demonstra a acentuada utilização de mamíferos de médio porte como os cervídeos, os traços paralelos e os conjuntos de pontos dispostos em círculos ou em linha, possibilitando um inventário das pinturas e conseqüentemente uma amostragem dos traços culturais da ocupação humana na área.

Para que se torne completo, passamos a descrever, resumidamente, os sítios com pinturas já estudados por esses dois pesquisadores:

PR-PG-1 (Abrigo Cambiju - Chmyz): Também conhecido como "Pedra do Veado", pelos moradores locais, dista 6 Km a nordeste de Vila Velha e está 880 metros SNM. Faz parte de uma série de afloramentos areníticos no vale de um extinto riacho, dispostos perpendicularmente à margem esquerda do rio Quebra Perna. A porção protegida do sítio compreende uma área de 5,5m de comprimento e 12m de largura. A sua altura máxima é de 3,3m, justamente no limite externo do teto. As pinturas são encontradas formando um conjunto no teto do abrigo, cerca de 3m acima do solo atual, e na parte frontal das saliências, resultantes dos desabamentos das camadas de arenito. Foram executadas com pigmentos minerais da mesma tonalidade marrom-avermelhada. No teto estão representados uma ema, com 35 cm de altura, e um veado galhado, com 25cm de altura. Este último está em atitude de movimento. As duas figuras foram completamente preenchidas de tinta.

¹² Tradição Planalto (Prous): representa predominantemente zoomorfos, poucos antropomorfos, figuras geométricas, não havendo cenas, mas justaposição de elementos; em vermelho. Aparece no Planalto de Minas Gerais ao leste do São Francisco e no Triângulo Mineiro (estilos Cerca Grande, Jequitinhonha e Cabral), no Planalto da Bahia e ao leste do São Francisco (fases Itacira e Ituruçu), em Goiás (estilo Caiapônia), em São Paulo (municípios de Itararé e Itapeva) e no Paraná (vale do Tibagi). SCHMITZ, 1984, p.8.

A outra representação é bastante confusa: duas elipses concêntricas; da externa partem apêndices, como pescoço e cabeça, patas e cauda. Lembra uma tartaruga, delineada, possivelmente, com a ponta do dedo. Mais adiante uma sinalação que poderia ser a galhada de outro veado ou uma estilização antropomorfa, além de três representações de pegadas.

Ocupando o extremo norte da cornija mais elevada, cerca de 2,20m do solo, está uma possível corça. Outra está na extremidade sul. Os corpos são desproporcionais. Ao lado esquerdo da corça, verifica-se figura enigmática: com o corpo elevado, pata dianteira suspensa e cauda em arco, lembra um símio. Há uma série de quatro possíveis figurações antropomórficas estilizadas.

Na cornija mais baixa ocorrem duas filas de traços paralelos e dois pares de linhas pontilhadas, entre eles. Outras sinalações podem ainda ser notadas, mas seu levantamento não foi possível pelos métodos normais, pois apresentam-se parcialmente desvanecidas e mutiladas.

Abrigo Ponciano (Blasi): situado a 150m ao norte da casa do Sr. Leopoldo Antunes de Sá, caracterizado por grande bloco de rocha arenítica circundado por outros menores. As pinturas só ocorrem no maior. São de cor vermelha, distingue-se um aracnídeo¹³, o contorno de cabeça de um animal não identificado, o contorno completo de outro animalzinho, de difícil identificação.

Lapa Ponciano (Blasi): a noroeste do Abrigo Ponciano, cerca de 600m. As pinturas surgem em três pontos distintos: rez ao chão, parte mais elevada do paredão e numa espécie de teto, resultante do desabamento de largo e volumoso bloco rochoso. As pinturas que aí ocorrem são: conjuntos de traços verticais, equidistantes, quase todos da mesma espessura e

¹³ contado como não identificado pois não está bem documentado na publicação.

altura, sendo que um deles está limitado, tanto na parte superior como inferior, por traços horizontais; cabeça, pescoço e porção do peito de um cervídeo galheiro; animal de menor dimensão, situado logo à frente deste. Há retângulos e semi-círculos, circundados por linhas retas e curvas; série de pontos dispostos paralelamente; traços isolados e um semi-círculo com curto traço perpendicular.

Além de dois animalzinhos, também não identificados, e aquilo que poderíamos admitir sendo um pássaro, com as asas abertas, há uma curiosa cena de pesca. Na margem esquerda (do rio Iapó) foi registrada curiosa pintura, tendo ao centro uma figura antropomórfica, que parece sugerir uma exaltação ao fálus.

Lapa Floriano (Blasi): situa-se 3Km a nordeste da Lapa Ponciano. A natureza entalhou nesta Lapa interessantes figuras, como agulhas, ameias, nichos, patamares, abrigos, etc. Parte dela é formada por íngremes paredes, cheias de fendas e, a outra, por uma espécie de abrigo, cujo teto está disposto, diagonalmente, para o interior.

Os desenhos e pinturas que ocorrem nesta grande Lapa são numerosos, de diversas dimensões, todos de cor vermelha, naturalistas, esquemáticos e representam espécies da fauna atual; isolados ou em grupos em diversas posições. As figuras esquemáticas tem como temas: círculos, pontos, traços, escadas e sugerem ter sido executadas pelo uso direto de um fragmento de hematita. Um dos conjuntos sugere composições ligadas às atividades de caça e pesca, pois há cercados, carreiros, armadilhas, animais em fuga e enorme figura, muito semelhante a um peixe¹⁴. Num dos cantos estão quatro animais, também em movimento, em perspectiva, encimados pela sintética figura incompleta de um cervídeo. Logo abaixo estão mais dois cervídeos e série de traços verticais.

¹⁴ Classificada por nós como não identificada.

O critério utilizado para estabelecer a tipologia consistiu na morfologia, no traçado das figuras, buscando a descrição mais próxima possível dos motivos, evitando interpretações de caráter estético-valorativo. Essa tipologia é completamente artificial e não tem nenhuma intenção de reproduzir o sentido que lhe foi dado pelo pintor. Ela é também regional, pois não abrange os sítios estudados fora do contexto do vale do Tibagi.

A tipologia por nós desenvolvida ficou assim definida em seus tipos (Quadros 1 e 2):

Tipo A - cabeças de cervídeo.

Tipo B - corpos não completos, contornados com ou sem preenchimento interno.

Tipo C - cervídeos sem a galhada, com preenchimento variado.

Tipo D - cervídeos com preenchimento diverso e galhadas.

Tipo E - cervídeos sem preenchimento do corpo e com galhadas.

Tipo F - biomorfos variados com preenchimento chapado.

Tipo G - biomorfos variados sem preenchimento.

Tipo H - aves e asas.

Tipo I - répteis.

Tipo J - traços paralelos.

Tipo K - traços formando pequenos conjuntos.

Tipo L - geométricos variados.

Tipo M - traços combinados formando grades ou cercas.

Tipo N - pontos.

Tipo O - antropomorfos, e elementos humanos.

Tipo P - não identificados.

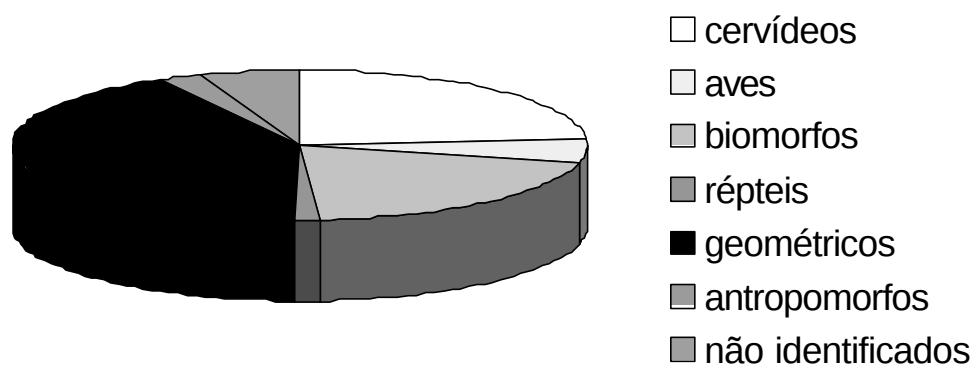


Gráfico 1: Porcentagem geral de motivos rupestres na região.

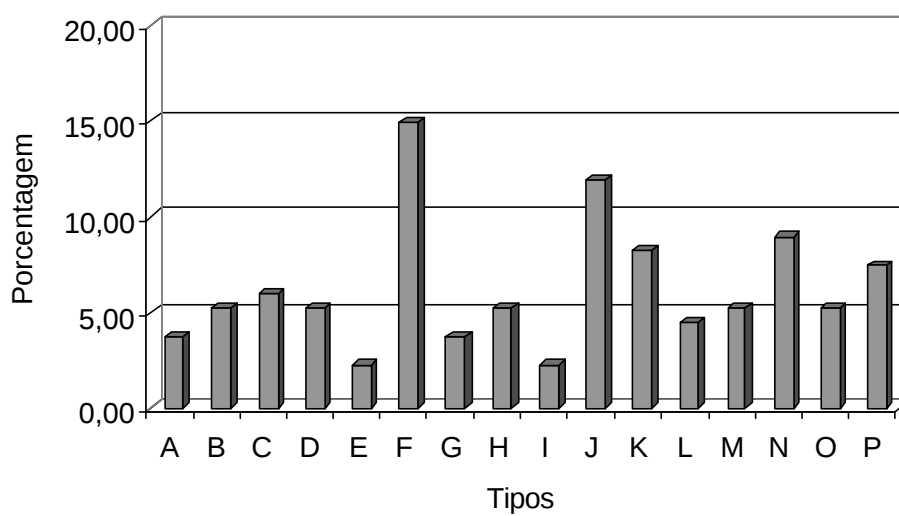


Gráfico 2: Porcentagem de tipos na região.

Tanto o Gráfico 1 como o Gráfico 2 demonstram a grande quantidade de elementos ligados aos cervídeos, sejam fragmentos ou figuras completas. Além disso, os símbolos geométricos associados e que nos dão idéia de grades, também têm presença considerável. Répteis e antropomorfos são raridades, mas existem. Os antropomorfos compõem as cenas mais expressivas da Tradição, pois demonstram características culturais bem acentuadas, tais como a pesca e as formas de caça.

Existem ainda muitos outros abrigos que poderiam eventualmente ter servido aos antigos habitantes da região, mas que não foram estudados ainda, devido ao tamanho da área e a disponibilidade de pesquisa. No entanto, registramos aproximadamente 9 abrigos em condições de ocupação, mas em que não haviam registros rupestres nem evidências aparentes de ocupação (Figuras 28 e 29).

CONCLUSÕES

Toda história tem um início, inclusive as contadas de geração para geração, seja oralmente ou reproduzidas em rochas por sinais e símbolos que, para nós, são de difícil interpretação. Hoje, após quase quinhentos anos de conhecimento das culturas indígenas que fazem parte do país (seja ele senso comum, seja científico), ainda resta-nos muito a estudar sobre os primeiros nativos da região de Tibagi, no estado do Paraná.

O testemunho latente desta ocupação não está apenas nos livros de história, ou fotos de revistas sobre turismo, mas gravado a milhares de anos no Arenito Furnas que desponta aqui e ali nos vales dos rios formadores do Tibagi. Estas pinturas, executadas por mãos hábeis de elementos paleo-indígenas, lutam para sobreviver às mãos "hábeis" do homem branco e às intempéries da natureza que proporciona tamanha beleza.

Como observou Meggers (1979, p.21):

"Em poucas décadas, a expansão das cidades, a agricultura, as barragens e as estradas terão destruído muitos sítios importantes. À medida que este processo avançar, diminuirão as oportunidades de se reconstruir os detalhes da pré-história do Novo Mundo. Se os dados não forem coletados antes do registro se tornar muito fragmentário para ser lido com segurança, a humanidade terá perdido uma das chaves mais preciosas de sua auto-compreensão."

No caso específico das pinturas dos abrigos Ponte Alta e Casa de Pedra, a consciência acerca da preservação do patrimônio natural por parte do grupo PAICA foi de fundamental importância para a proteção também do patrimônio cultural.

Neste trabalho priorizamos a análise dessas pinturas de forma a atender a necessidade de entendimento dos grupos que viveram na região, ao invés de tentar inferir um significado à essa simbologia, que poderia cair em devaneios ou falsas interpretações, como ocorrido nas fases não científicas da pesquisa arqueológica brasileira.

Assim, constatamos a forte e marcante presença de alguns elementos, como os Cervídeos (Tipos A, B, C, D e E) em muitos dos painéis estudados (conforme Gráficos 1 e 2). Ele ora se apresenta como uma corsa, sem galhadas, e com corpo com alguma forma de distinção, seja por raios horizontais ou pontos cobrindo seu dorso, ora como um cervo completo, com galhadas e com o corpo chapado em vermelho ou ocre.

Esta representação, no mínimo, nos remete ao ambiente no qual este homem ou mulher está inserido. É um ambiente de transição entre um tipo de vegetação característico dos cerrados do centro-oeste brasileiro com outro, adaptado ao clima frio dos planaltos do sul. Esta diversidade influi não só na flora, mas na fauna, em que animais de várias espécies convivem em uma região extremamente fria no inverno mas também rigorosamente quente no verão.

Imaginamos, a partir dessas constatações, o reflexo que o clima, a geomorfologia e a biodiversidade dos cânions de Tibagi teriam na vida dos primeiros habitantes e executores das pinturas que fazem parte deste trabalho. Com isso em mente, indagamos: será que eram uma população cujos hábitos alimentares se alternavam de acordo com as estações do ano e, portanto, um tanto quanto mais estáveis em termos de ocupação do território, ou será que viveriam neste local por um breve período, enquanto os recursos da estação são abundantes, e depois que se esgotam o grupo se deslocaria para outra área?

Esta interrogação não é de simples solução se partirmos apenas dos testemunhos gráficos, mas requer metodologias de trabalho mais complexas do que as empregadas neste. Entretanto, as evidências disponíveis remetem-nos a uma estação quente, em que os animais de médio porte e suas crias estão disponíveis para caça, conforme observamos na Figura 5 e a considerável presença de pinturas do tipo M, que podemos observar no Gráfico 2. A forma como os córregos estão encaixados nos vales profundos dos cânions permitem

um enclausuramento de manadas sem a necessidade de produção de instrumentos complexos de caça, como pontas de projétil. A abundância de fibras e galhos retos permite a construção de armadilhas perfeitas, facilmente camufláveis na vegetação que margeia esses córregos. Os recursos vegetais também abundam nesta região, principalmente no verão, quando as frutas estão maduras para consumo humano ou animal.

Nessa época a vazão desses córregos também está mais restrita à nascente dos mesmos que, via de regra, localiza-se nos pontos mais estreitos, porém profundos, dos cânions da região, o que facilitaria ainda mais o processo de caça.

Esta disponibilidade e abundância de recursos próximos à água talvez justifique que os abrigos com pinturas sempre estejam a no máximo trezentos metros do leito de rios e córregos.

A ação desagregadora dos ventos na encosta dos vales pode ser um fator para a não ocorrência de testemunhos rupestres, uma vez que eles têm se dado em segmentos pouco friáveis da rocha. No entanto, muitos dos abrigos estudados por Blasi, e que apresentam tais testemunhos, se encontram no meio da encosta do Canion do Guartelá, onde os ventos são muito mais constantes e fortes do que nos abrigos Ponte Alta e Casa de Pedra. Este fator por si mesmo já refuta a hipótese.

Isso não quer dizer que esse tipo de manifestação cultural não tenha sido executado em tais abrigos, nós apenas não as encontramos mais nesses locais. Outras condições de habitabilidade devem ser consideradas, para se ter a certeza de que os abrigos sem pinturas não tenham sido utilizados, mas não temos registrado nenhum tipo de evidência, seja superficial seja pictográfica, para que pudéssemos fazer alguma afirmação.

Portanto, seguindo as evidências disponíveis, devemos considerar como hipótese de execução rupestre, apenas os abrigos próximos a água e aos recursos por ela proporcionados.

O que nos tem chamado atenção é justamente que estas pinturas tenham sido realizadas em um suporte mais adequado às gravuras ou petroglifos, que, até o momento, não foram registrados por nenhum dos pesquisadores que estiveram na região. Este fato nos intriga, uma vez que o Arenito Furnas é muito mais fácil de confeccionar este tipo de manifestação cultural do que o basalto ou outras rochas. Nesse sentido, acreditamos que mais pesquisas ainda devem ser realizadas na região para se chegar a conclusões definitivas sobre o fato.

Esta questão nos leva a outro ponto interessante do estudo desses registros: a presença de pinturas do tipo N, no caso do abrigo Ponte Alta, estarem dispostas em círculos ao redor de orifícios na rocha. Nos perguntamos se esses orifícios seriam o resultado de ação antrópica ou natural? Por que razão teria o executor da pintura, se limitado a estes espaços para produzi-los? Estes também são questionamentos que merecem estudos mais detalhados, mas que escapam a este trabalho.

Quanto aos três abrigos-sob-rocha estudados, a sua pouca profundidade nos sugere que foram escolhidos com intuito próprio de fazer as pinturas. A forma como estão dispostos não permitiria abrigar uma pessoa durante um temporal ou uma noite ventosa, como constatamos em uma das oportunidades em que estivemos no abrigo da Ponte Alta e que choveu muito, tendo de nos abrigar no carro. Outros abrigos, em locais até próximos destes, serviriam muito melhor para este fim. Talvez até esse seja o motivo destas manifestações culturais: sinalizar a proximidade de um abrigo melhor na área.

A formação Casa de Pedra da Invernada das Laranjeiras poderia até ser utilizada como moradia se se construíssem telhados entre as paredes de rocha. Um estudo sistemático de escavação no local poderia lançar luz a esse problema, uma vez que dos dois locais com presença de pinturas rupestres, este é o único que possibilita tal estudo. Inclusive pode-se obter material para se tentar uma datação relativa do sítio, caso haja alguma evidência no subsolo propícia para tal.

Ambas formações são visíveis dos pontos altos dos cânions e, em um desses, se andarmos alguns metros poderemos ver as duas. Essa visibilidade associada aos motivos pintados nos sugere terem sido executados, se não pela mesma pessoa, pelo mesmo grupo indígena. Deste modo, a área de ocupação deste grupo, de acordo com as evidências, em uma determinada época do ano, pode ser inferida tendo como limites geográficos o Rio Fortaleza e o Rio Iapó (conforme Mapa 1). Estes limites, inclusive, são o motivo pelo qual a fazenda Santa Lídia do Cercadinho teria recebido este nome, ou seja, por estar cercada de água nos meses de inverno, quando o índice pluviométrico é maior, como se estivesse ilhada. Porém esta inferência de organização espacial só poderá se confirmar se realizadas escavações na área.

Assim, como balanço final, este trabalho procurou juntar elementos que pudessem servir de referência para futuras pesquisas, propondo a fixação de um quadro tipológico de referência das manifestações culturais da área, inserido na Tradição Planalto de Pinturas Rupestres; comprovar a presença de grupos humanos em um espaço fora do contexto ecológico principal da região, que são o Cânion Guartelá e o vale do rio Tibagi; buscar uma ligação que não a interpretação dessas pinturas, mas conhecimento que elas proporcionam acerca do grupo executor e sua cultura; e, por fim, dar conta de que a preservação do patrimônio cultural pode e deve ser bem recebida pelas empresas que exploram os recursos

ambientais, através de projetos consistentes e conscientes, conciliadores entre empreendedorismo e pesquisa.

Glossário**

- Abrigo-sob-rocha - designação tomada da geomorfologia para indicar sítios arqueológicos em lapas ou cavidades rochosas onde a altura (ou largura) da entrada é maior do que a profundidade.
- Antropomorfo - diz-se do motivo ou objeto que tem forma humana. Exemplar de Arte Rupestre que representa a figura humana, no todo ou em parte.
- Arte Estacionária - exemplar de Arte Rupestre hipoteticamente não transportável, como as grutas ou abrigos pintados.
- Arte Mobiliar - tipo de Arte Rupestre executada sobre pequenos blocos transportáveis. No Brasil destacam-se os zoólitos e os seixos pintados e gravados do Rio Grande do Sul.
- Arte Parietal - Termo genérico para se referir a todo tipo de Arte Rupestre executado sobre uma rocha suporte.
- Rocha Suporte- qualquer rocha utilizada como base para execução de Arte Rupestre. Em alguns casos pode ter a superfície previamente trabalhada por polimento.
- Arte Pré-Histórica - termo que se aplica a todas as manifestações estéticas pré-históricas englobando a Arte Parietal e a Arte Mobiliar.
- Arte Rupestre - toda e qualquer manifestação plástica que tenha por suporte a pedra. Geralmente classifica-se em grafitos, pinturas rupestres, petroglifos, geoglifos e arte mobiliar.
- Pintura Rupestre - todo e qualquer tipo de representação visual obtido pela aplicação de pigmentos sobre a superfície de uma rocha. Dentre as técnicas utilizadas deve-se mencionar a pintura propriamente dita, obtida pela aplicação da tinta (pigmento em um solvente) líquida com o auxílio dos dedos ou pincéis, a impressão e a aspersão.
- Aspersão - técnica de produção de pintura rupestre, em que o artista sopra o pigmento líquido sobre a superfície da rocha, gerando manchas pouco definidas. Muito frequentemente o artista interpõe objetos (mãos, pés, etc.) gerando uma cópia em negativo do motivo, o que é designado, por alguns autores, como impressão negativa ou em negativo.
- Biomorfo - em arte rupestre ou na decoração da cerâmica, diz-se dos motivos que representam seres vivos.
- Cenas - conjunto de motivos, em arte rupestre que transmitem idéia mais ampla que a identificação de cada motivo isolado.
- Estilizado - em arte rupestre diz-se dos motivos biomorfos, geomorfos ou artefactuais que representam distorções ou simplificações intencionais das figuras representadas.
- Geoglifo - tipo de manifestação de arte rupestre de grandes dimensões, geralmente no topo de planaltos ou encostas de montanhas, feitos por escavações no solo, ou pelo amontoamento de seixos e terra, que constituem as linhas que definem os motivos. Os maios famosos são os de Nazca, Peru.

** Baseado em A. Mendonça de Souza, 1997.

- Geomorfo - em arte rupestre diz-se dos motivos que espelham acidentes geográficos.
- GPS - o Departamento de Defesa dos Estados Unidos opera e mantém o Sistema Global de Posicionamento de Satélites, os quais orbitam a terra a uma altitude de aproximadamente 20.000 Km. Cada satélite tem seu próprio sinal de identificação e padrão de transmissão, os receptores GPS; no solo, monitoram os satélites e calculam a posição (latitude, longitude e altitude) do ponto onde se encontram, usando os dados fornecidos pelos tais satélites. São aparelhos portáteis, facilmente transportáveis, muito úteis na localização de sítios arqueológicos. Existem monitores GPS que monitoram de 3 até mais de 24 satélites.
- Grafito - tipo de manifestação de arte rupestre em que os motivos são desenhados com o pigmento em estado sólido.
- Hematita - mineral de ferro (Fe_2O_3) de cor preta, cinza ou cinza escura, de brilho metálico e traço vermelho sangüíneo, dureza 5.5 a 6.5 na escala de Mohs, muito empregada como Matéria Corante ou pigmento, na elaboração de pintura rupestre, decoração de cerâmica, pintura corporal, etc. tanto em estado bruto como purificada e preparada.
- Impressão - técnica de produção de arte rupestre em que o motivo é obtido pela compressão do motivo untado de tinta sobre a rocha suporte
 - ❖ Palmar - palma da mão
 - ❖ Plantar - planta do pé
- Limonita - Óxido de Ferro (FeO) de cor amarela, usado como pigmento ou corante.
- Linear - tipo de tratamento dos motivos em arte rupestre que consiste em traçar o contorno da figura com linhas contínuas
 - ❖ Cheias - com o preenchimento interno da pintura rupestre por pigmento de outra cor ou tonalidade
 - ❖ Tracejada - utiliza linhas descontínuas
- Motivo(s) - toda e qualquer representação presente em um painel de arte rupestre, na decoração da cerâmica, ou em estatuetas. Os motivos podem ser Antropomorfos, Zoomorfos, Fitomorfos, Biomorfos, Geomorfos, Astronômicos, Artefactuais, Geométricos, Abstratos.
- Abstrato - diz-se de motivo, em arte rupestre ou decoração de cerâmica, que não guarda relação com o mundo real.
- Painel - conjunto de representações rupestres podendo constituir-se numa Cena ou não.
- Petroglifo - desenho gravado em rocha, podendo ser colorido ou não.
- Pigmento - Matéria-prima orgânica ou inorgânica usada para colorir.
- Preparo - Alisamento prévio da rocha suporte.
- Puntiforme - Motivo em forma de ponto. Podem apresentar-se isolados, em linha, em séries paralelas ou agrupados.
- Realista - diz-se dos motivos, em arte rupestre, que buscam espelhar os modelos como são vistos no mundo real.

- Signo - sentido geral de sinal, símbolo, que implica na combinação de um significado ou conceito, e de um significante ou imagem. Tem sido usado na literatura sobre arte rupestre mas não se deve esquecer que o significado perdeu-se no momento mesmo em que a cultura que produziu tais manifestações deixou de existir.
- Zoomorfos - diz-se dos motivos que representam animais.

SNM = Sobre o Nível do Mar

UTM = Projeção Universal Transversa de Mercator.

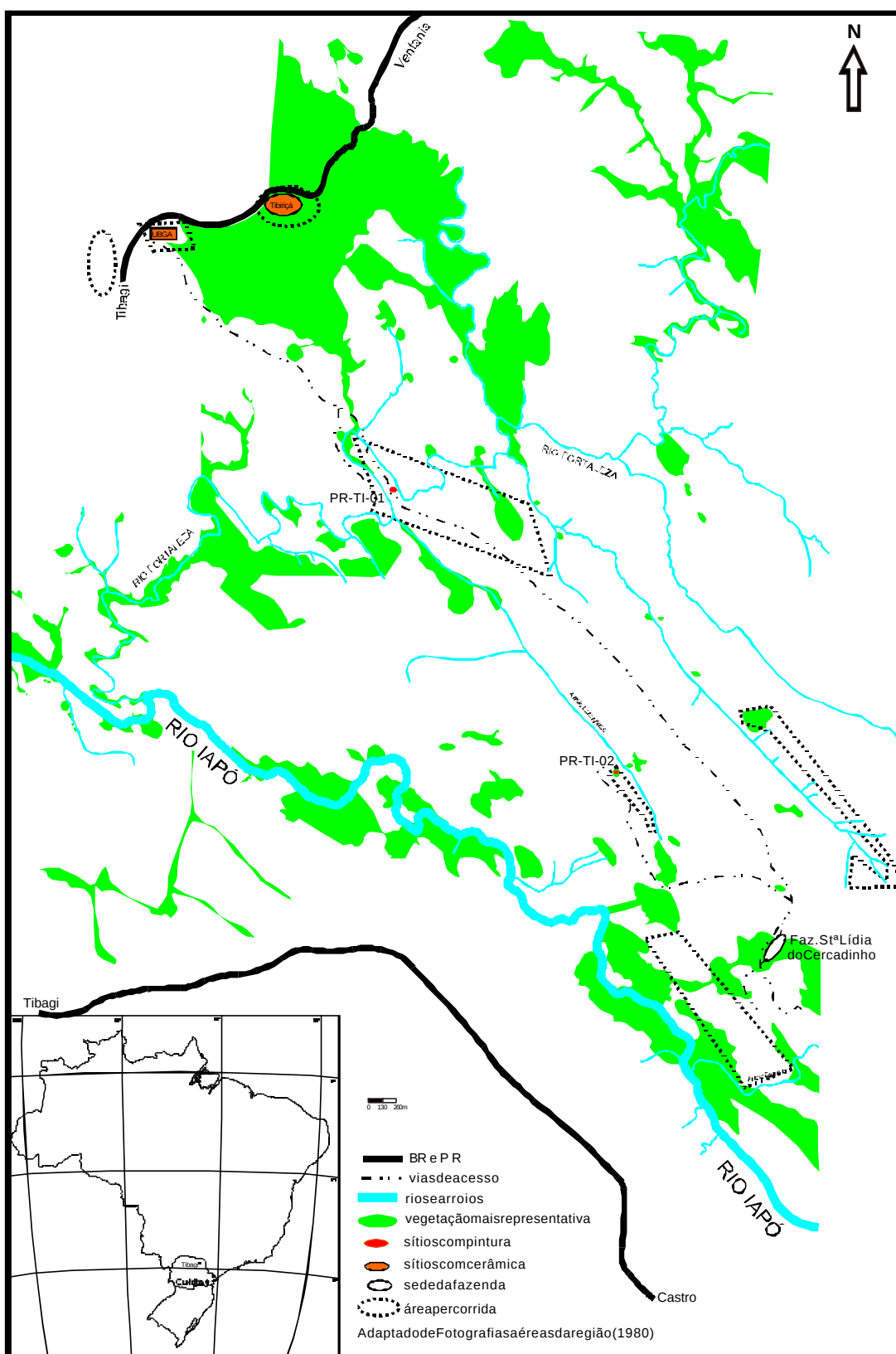
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, M.T.A. 1997. Vegetação. In *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Geografia do Brasil - Região Sul*. Rio de Janeiro : IBGE. P.81-109
- BAHN, P.G. 1998. *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. University Press : Cambridge.
- BEBER, M.V. 1994. *Arte Rupestre do Nordeste do Mato Grosso do Sul*. Porto Alegre : PUC/RS. (dissertação mestrado)
- BLASI, O. 1972. Cultura do Índio Pré-histórico, Vale do Iapó - Tibagy - Paraná - Brasil. *Arquivos do Museu Paranaense, Série Arqueologia N°6*. Curitiba : Museu Paranaense.
- BRÉZILLON, M. 1990. *Dicionário de Pré-história*. Col. Lexis. Lisboa : Edições 70.
- CHMYZ, I. 1976. Nota Prévia sobre o Sítio PR PG 1: Abrigo-sob-rocha Cambiju. In *Estudos Brasileiros*, Curitiba, (2): 231-246
- COLONNELLI, C.A. & MAGALHÃES, E.d'A. 1975. Arte rupestre no Brasil, bibliografia anotada. *Dédalo*, USP, 11(21/22), p.117-130.
- CONSENS, M. 1981-1982. Arte Rupestre no Piauí, Alguns Problemas Prévios à sua Análise Morfológica. In *ARQUIVOS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL*, vol. VI/VII UFMG : BH.
- 1991. *Sobre Función, Uso y Producción Simbólica - Apuntes Metodológicos - El Arte Rupestre En la Arqueologia Contemporánea*. Buenos Aires, p.31-39 (por e-mail)
- GUIDON, N. 1980. Arte Rupestre no Piauí. In *TEMAS DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA VOL 4: ARTE RUPESTRE*. Anuário de Divulgação Científica anos 1978/79/80. Goiânia : Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia da Universidade Católica de Goiás.
- INSTITUTO DE TERRAS, CARTOGRAFIA E FLORESTAS, Curitiba, PR. 1987. *Atlas do Estado do Paraná*. Curitiba. 73 páginas.
- LAMING, A. & EMPERAIRE, J. 1968. Descobertas de Pinturas Rupestres nos Planaltos Paranaenses. In *Revista do Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas*, n° 1. Curitiba : CEPa. p. 81-93.
- LEROI-GOURHAN, A. 1985. *As Religiões da Pré-história*. Trad. Mª Inês F.S.Ferro. Col. Perspectivas do Homem, 138 páginas. Lisboa : Edições 70.
- MAACK, R. 1968. *Geografia Física do Estado do Paraná*. Curitiba : BADEP. 350 páginas.
- MARTIN, G. 1997. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 2ª ed. Atual. Recife : Editora Universitária da UFPE.
- MEGGERS, B.J. 1979. *América pré-histórica*. Rio de Janeiro : Paz e Terra.
- MENEZES, U.B. de. 1983. A Arte no Período Pré Colonial. In *História Geral da Arte no Brasil. Vol. I*. São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles, p.18-45

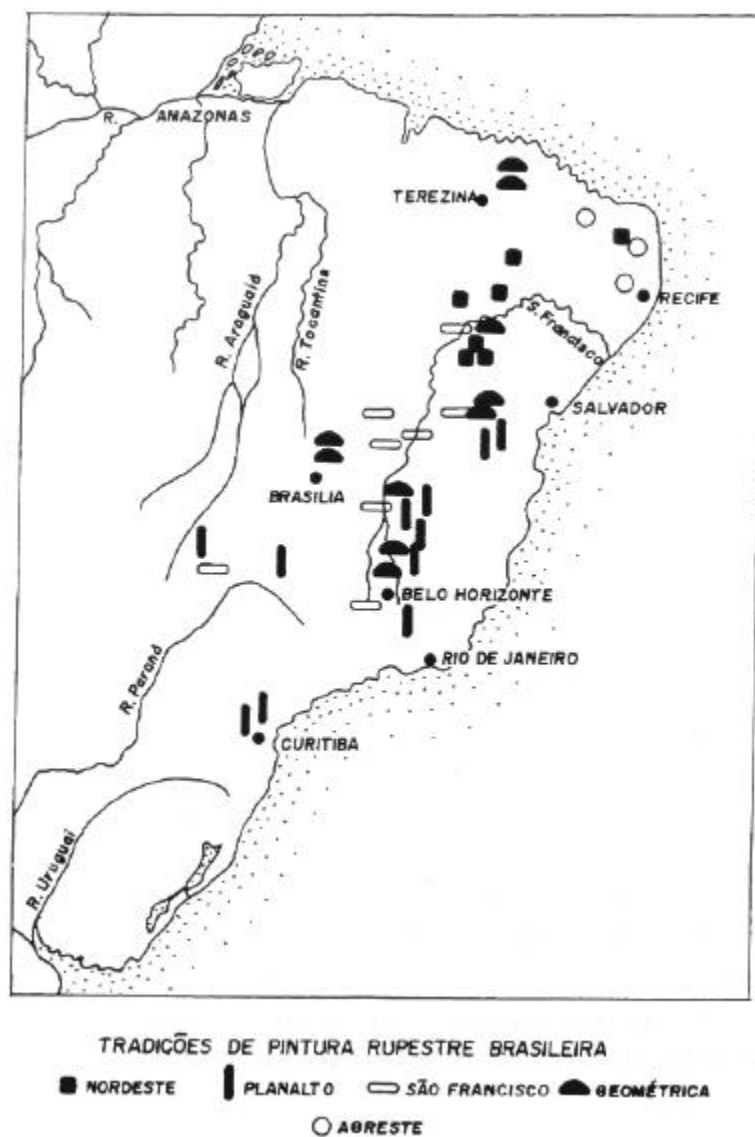
- PARANÁ, SECRETARIA DE ESTADO DO MEIO AMBIENTE. 1995. *Lista Vermelha de Animais Ameaçados de Extinção no Estado do Paraná*. Curitiba : SEMA/GTZ. 177 páginas.
- . 1995. *Lista Vermelha de Plantas Ameaçadas de Extinção no Estado do Paraná*. Curitiba : SEMA/GTZ. 139 páginas.
- PEREIRA JÚNIOR, J.A. 1967. *Introdução ao Estudo da Arqueologia Brasileira*. São Paulo : Ind. Gráfica Bentivegna Editora.
- PROUS, A. 1992. *Arqueologia Brasileira*. Distrito Federal : Editora Universidade de Brasília.
- RESERVA ECOLÓGICA ITÁYTYBA, RPPN. *Plano de Conservação 1999*. Tibagi, PR. (cópia xerográfica) 33 páginas.
- RIBEIRO, D. 1983. Arte Índia. In *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. I. São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles, p. 46-87.
- SANTOS, R.S.B. dos. 1977. Hidrografia. In *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Geografia do Brasil - Região Sul*. Rio de Janeiro : IBGE. p.111-142.
- SCHMITZ, P.I. 1984. *Caçadores e Coletoras da Pré-história do Brasil*. São Leopoldo : Instituto Anchieta de Pesquisas.
- ; BARBOSA, A.S.; RIBEIRO, M.B. & VERARDI, I. 1984. *Arte Rupestre No Centro do Brasil : Pinturas e gravuras da pré-história do Goiás e oeste da Bahia*. São Leopoldo : Instituto Anchieta de Pesquisas. 80 páginas.
- & Outros. 1991. *Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil, Documentos N°05*. Pré-história do Rio Grande do Sul. São Leopoldo : Instituto Anchieta de Pesquisas. 178 páginas.
- SCHOBINGER, Juan. 1997. *Arte Prehistórico de América*. México : Editoriale Jaca Book.
- SEDA, Paulo R.G. s/d. *Artistas da Pedra - Pinturas e Gravações da Pré-história XIV*, 333pp. (tese doutorado)
- SILVA, Fabíola A. *Manifestações Artísticas Pré-históricas, um Estudo Descritivo-Classificatório e Interpretativo da Arte Rupestre de Serranópolis - Goiás*. Porto Alegre, 1992. (dissertação de mestrado) 206pp.
- SOUZA, Alfredo Mendonça de. 1991. História da Arqueologia Brasileira. *Pesquisas, Antropologia*, n° 46. São Leopoldo : Instituto Anchieta de Pesquisas.
- 1997. *Dicionário de Arqueologia*. Rio de Janeiro : ADESA.

ZANINI, Walter (org.). 1983. *História Geral da Arte no Brasil. Vol. I.* São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles.

ANEXOS



Mapa 1: Área estudada.



Mapa 2: A Tradição Planalto no contexto brasileiro. Extraído de SCHMITZ, 1984, p. 9.

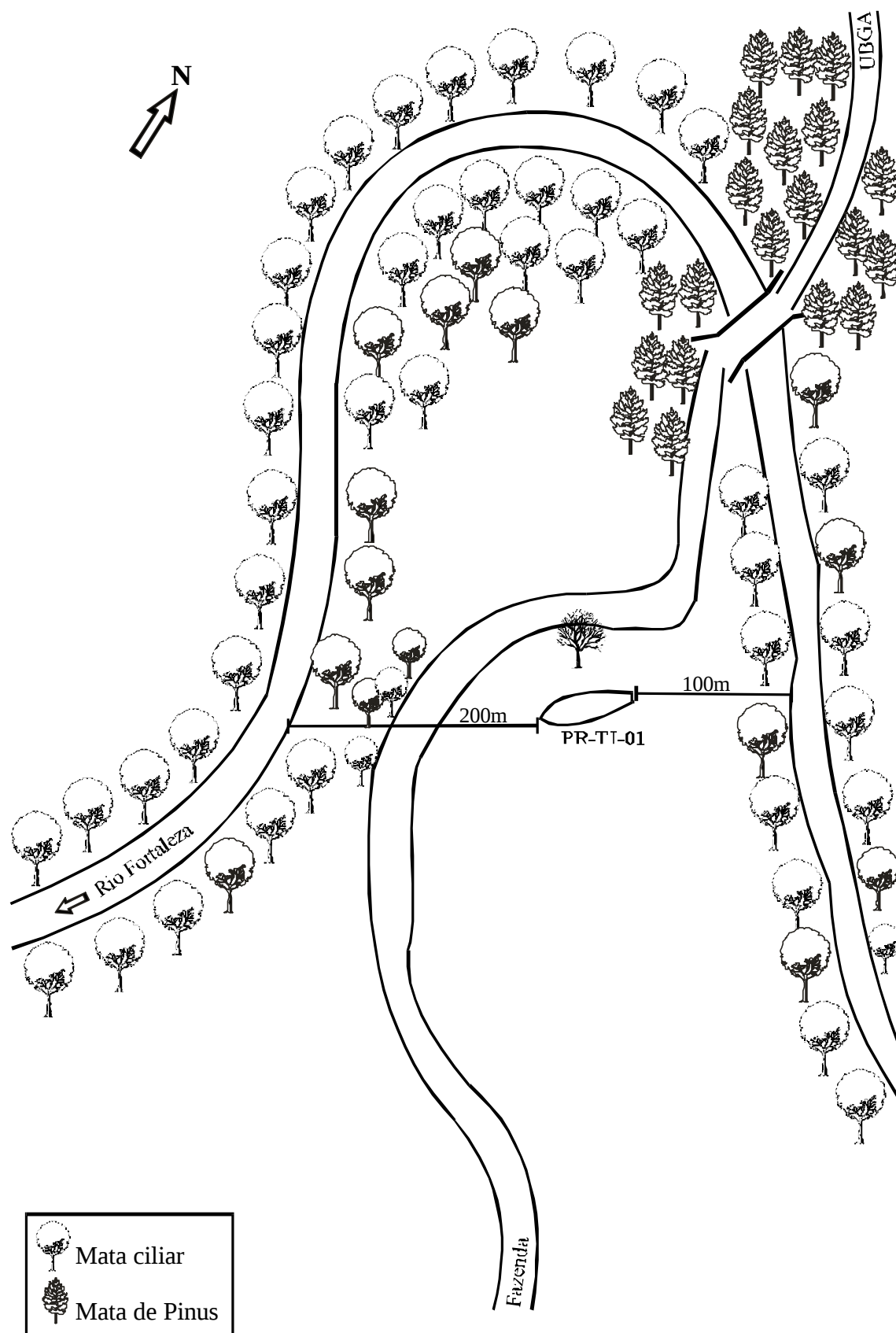


Figura 1: sítio rupestre Fazenda Ponte Alta.

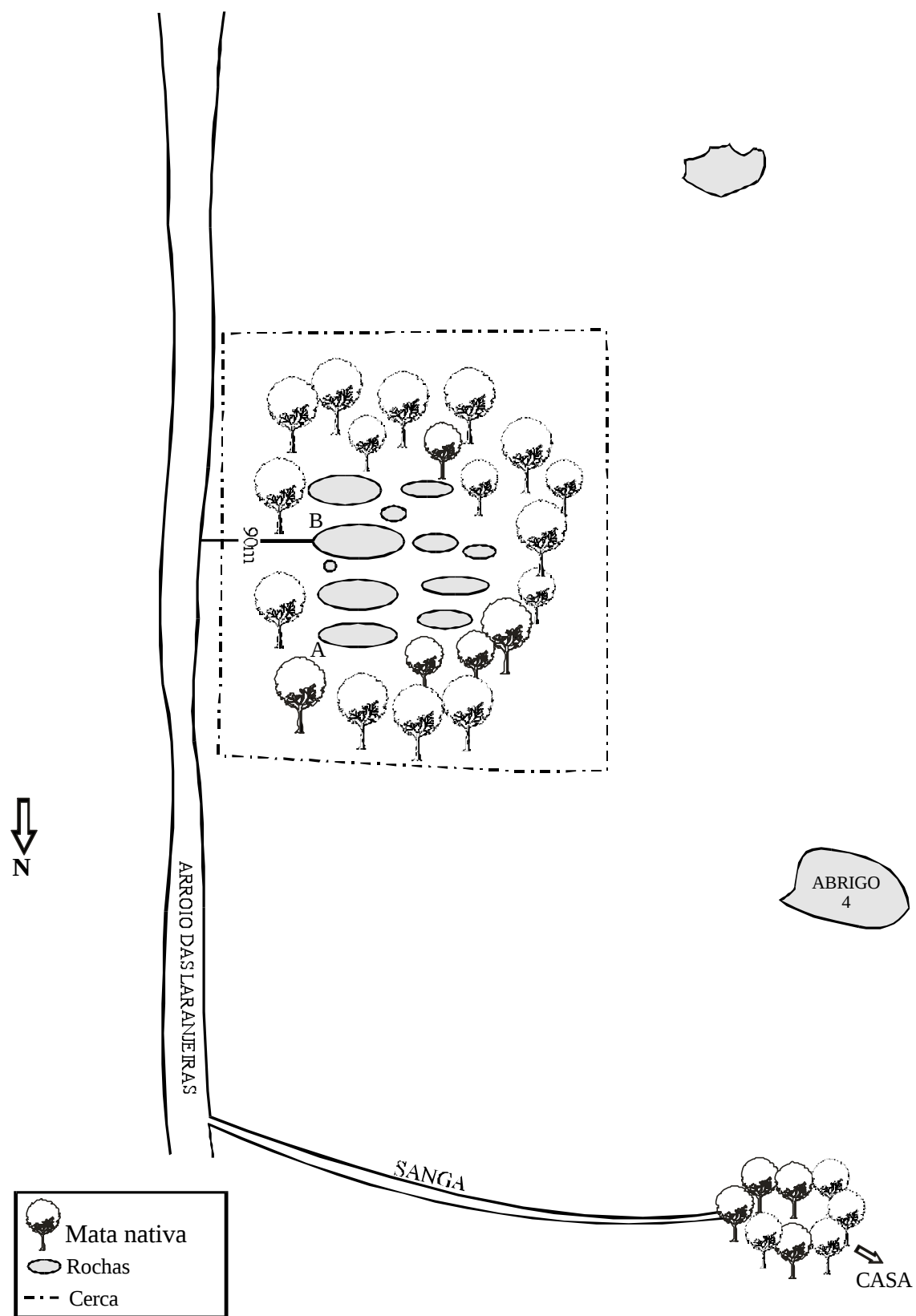
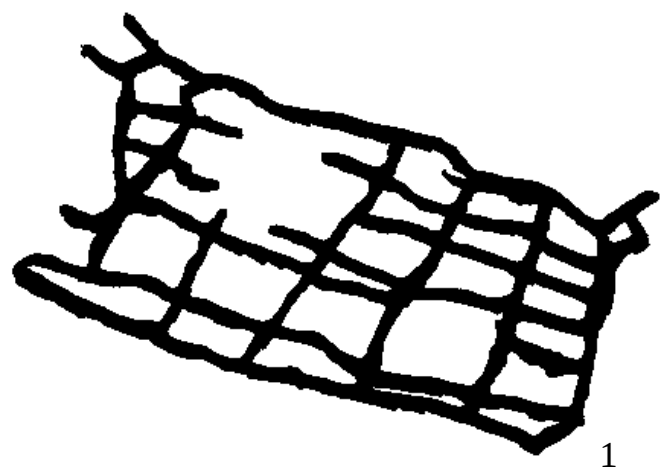


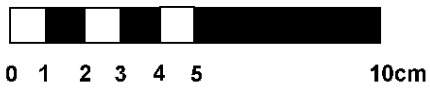
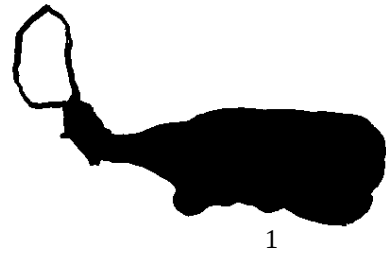
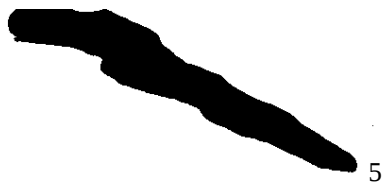
Figura 2: sítio rupestre Invernada das Laranjeiras, abrigo Casade Pedra, blocos A e B.



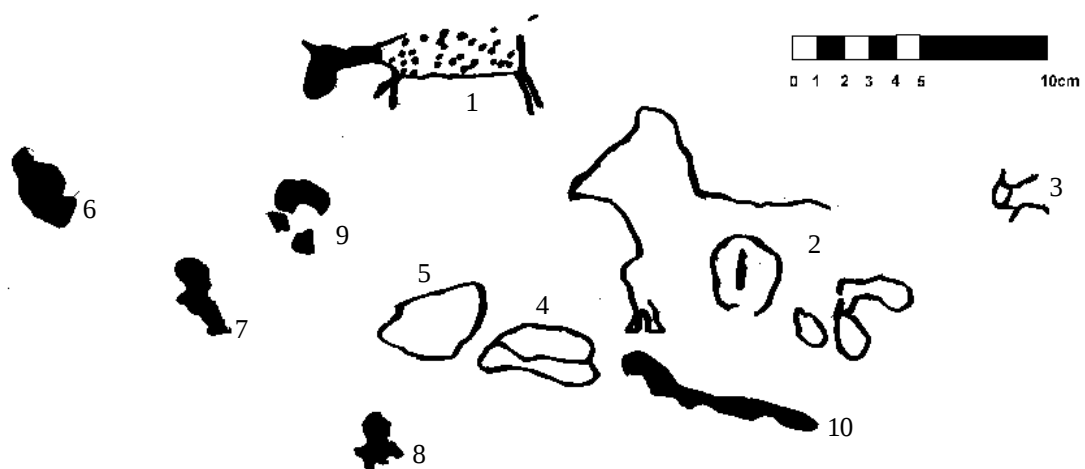
0 1 2 3 4 5

10cm

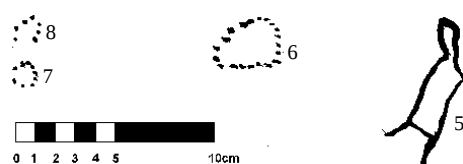
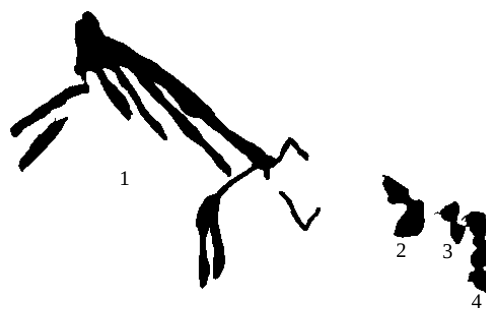
Painel1:PR-TI-01- pinturas do abrigo Ponte Alta.



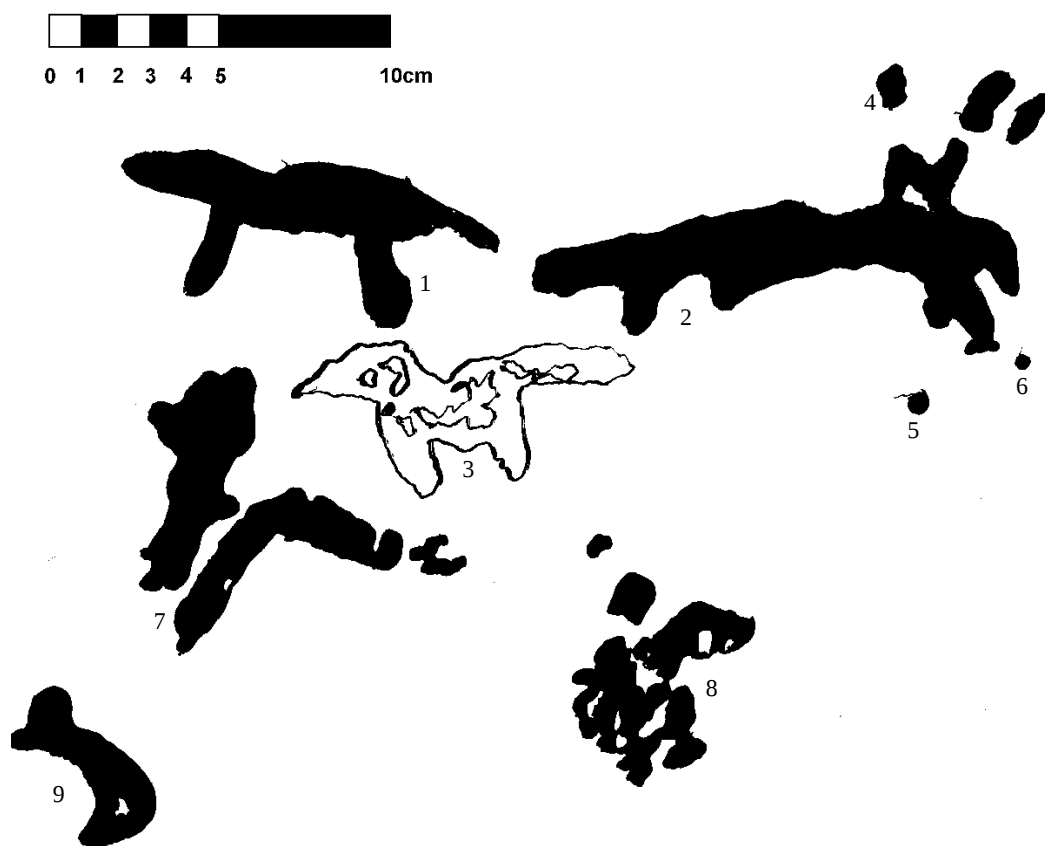
Painel 2: PR-TI-01 - pinturasdoabrigo PonteAlta.



Painel 3: PR-TI-01- pinturas doabrigo PonteAlta.



Painel 4: PR-TI-01.pinturas do abrigo Ponte Alta.



Painel 5: PR-TI-02-Invernada das Laranjeiras,abrigo Casa de Pedra, pinturas do bloco A.



Painel6:PR-TI-02-Invernada das Laranjeiras, abrigo Casa de Pedra, pintura do bloco B.

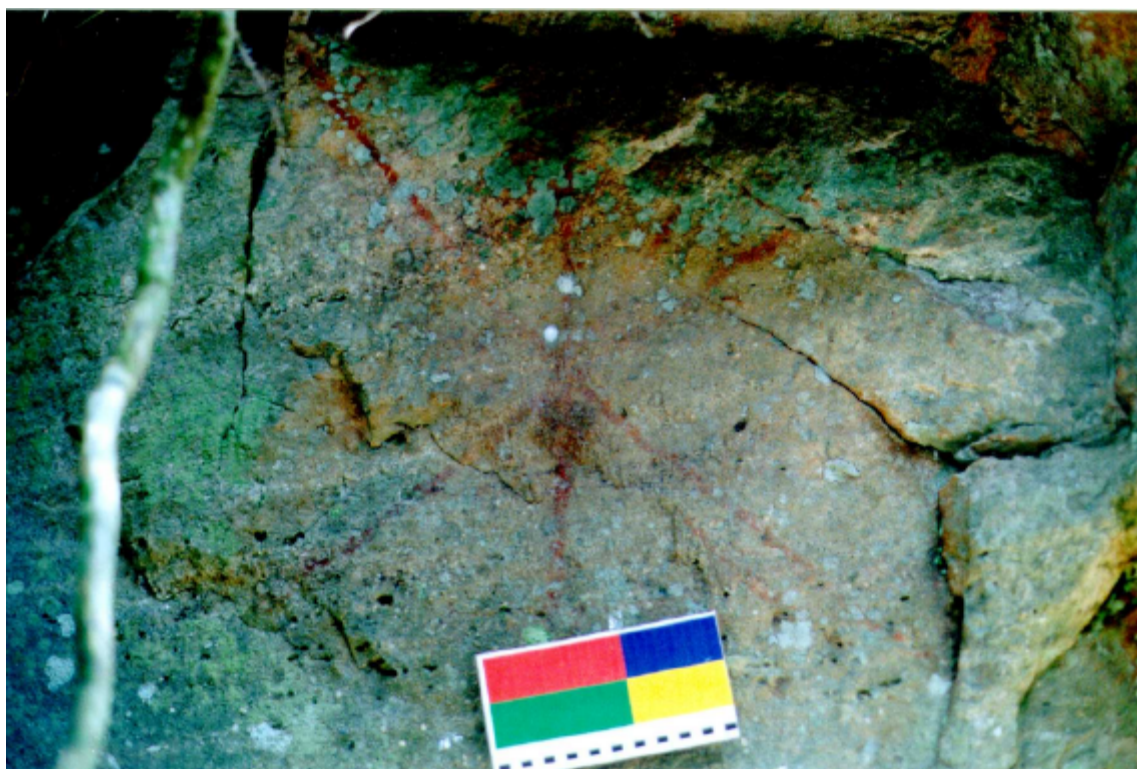
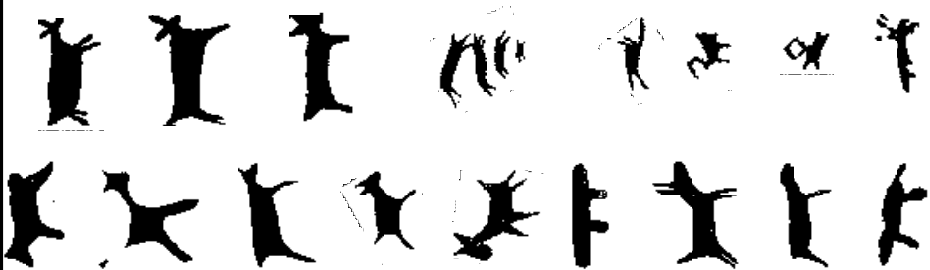


Figura 27: geométrico conhecido pelos moradores como Cruz de Caboclo.

I	
H	
G	
F	
E	
D	
C	
B	
A	

Quadro 1: Número mínimo de elementos da Tradição Planalto na região do Tibagi.

J	
K	
L	
M	
N	
O	
P	

Quadro 2. Número mínimo de elementos da Tradição Planalto na região do Tibagi, continuação.