

**Gravuras arqueológicas e grafismos indígenas
do leste do Mato Grosso: análise da arte rupestre
do Sítio Córrego Seco 1**

*Archaeological Drawings and indigenous
graphisms in Eastern Mato Grosso: Analysis of
the ancient art in the Site Córrego Seco 1*

LILIAM DE OLIVEIRA VITORINO¹

EMÍLIA MARIKO KASHIMOTO²

¹ Acadêmica de História/Bolsista- Programa Institucional
de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC/UCDB

² Orientadora, Doutora em Arqueologia; Universidade Católica
Dom Bosco/Museu Dom Bosco/Laboratório de Pesquisas
Arqueológicas - UCDB/MDB/LABPAR; Pesquisadora do MCT/CNPq.
E-mail: labpar@ucdb.br

RESUMO **ABSTRACT**

O presente trabalho apresenta o estudo de gravuras rupestres do denominado *Abrigo Córrego Seco 1*, inserido nos contrafortes da Serra do Roncador, município de Campinápolis - leste do Estado de Mato Grosso. Essas gravuras rupestres apresentam formas geométricas semelhantes às encontradas em outros sítios do Brasil Central, singularizando-se, porém, pelas dez representações de máscaras sugestivas da função ritual outrora conferida a esse abrigo.

The present work shows the study of the ancient drawings from the Abrigo Córrego Seco 1 site, found in the spurs of the Roncador Ridge, county of Campinápolis, in Eastern Mato Grosso. These ancient drawings represent geometric forms similar to those found in other sites in Central Brazil, but standing out for the 10 drawings representing masks that suggest the ritual function of this shelter.

PALAVRAS-CHAVE **KEY WORDS**

Arte rupestre arqueológica
Abrigo sob rocha
Representações do espaço

*Archaeological ancient art
Shelter under the rock
Representation of the environment*

1. INTRODUÇÃO

Dentre as referências ambientais e culturais do Estado de Mato Grosso, destaca-se o interesse despertado pelos numerosos sítios arqueológicos encontrados nessas paisagens.

Da localização de abrigos com inscrições rupestres no município em Nova Xavantina – leste do Estado de Mato Grosso – efetuada pelo Pe. Guilherme Moralez Veslazquez, salesiano de Dom Bosco, ampliou-se o interesse pela arqueologia dessa área. O presente trabalho objetiva o estudo das gravuras de um desses locais, especificamente, o sítio arqueológico *Abrigo Córrego Seco 1*.

Com essa pesquisa relativa à arte rupestre, pretende-se contribuir para o conhecimento de antigas populações do Centro-Oeste brasileiro, cujos modos de vida não foram registrados pela História.

1.1. GRAFISMOS INDÍGENAS

O *Abrigo Córrego Seco 1* localiza-se no contexto do alto curso da Bacia do Tocantins/sub-bacia do Rio Araguaia – leste de Mato Grosso e Goiás. O conhecimento etno-histórico desse contexto destaca as culturas Xavante, Karajá, Bororo e Tapirapé. As terras indígenas – de propriedade plena ou de aquisição de domínio - foram descritas no Atlas Geográfico de Mato Grosso (Miranda e Amorim, 2000).

DENOMINAÇÃO	AFLUENTE PRINCIPAL	ETNIA	POPULAÇÃO	ÁREA – Km ²
TI Areões	Rio das Mortes	Xavante	688	2.185
TI Areões I	Rio das Mortes	Xavante	-	244
TI Areões II	Rio das Mortes	Xavante	-	166
TI Merure	Rio das Garças/ Rio das Mortes	Bororo	361	823
TI Pimentel Barbosa	Rio das Mortes	Xavante	1.010	3.289
TI Sangradouro/ Volta Grande	Rio das Mortes	Xavante e Bororo	815	1.002
TI São Marcos	Rio das Mortes	Xavante	1.648	1.684
TI São Domingos	Rio das Mortes	Karajá	111	57
TI Tapirapé/Karajá	Rio Araguaia/sub-bacia rio Xingu	Tapirapé e Karajá	347	661
TI Urubu Branco		Tapirapé	-	1.570
TI Maraewatsede	Sub-bacia rio Xingu	Xavante	350	1.680

Os Karajá dividem-se em Karajá, propriamente dito, os Javaé e os Xambioá (Toral, 2000). Essa etnia habita as margens do Rio Araguaia e Ilha do Bananal, contexto do Estado de Mato Grosso/Goiás, desde o século XVII, conforme Lima Filho (1994). Segundo Aureli (1962), os Karajá também constituíam aldeias na margem esquerda do Rio das Mortes, de onde foram expulsos pelos Xavante.

Nas margens do Rio Tapirapé, afluente do Rio Araguaia, vivem os índios Tapirapé. Esse povo Tupi guarda semelhança cultural com os Karajá, pois conviveram com os Javaé, na Ilha do Bananal. Após incendiarem o campinal e queimarem a aldeia Javaé, foram daí expulsos, de acordo com o Dr. W. Lipkind (Balduz, 1970). Esse autor observou que é difícil distinguir, nos Tapirapé, as influências procedentes de outros povos indígenas.

Os desenhos da pintura corporal Karajá são também utilizados em decorações de cerâmicas, máscaras, cestaria, etc. Segundo Toral (2000), alguns desenhos são intensamente produzidos em certos períodos; pessoas jovens ou mais idosas utilizam, distintamente, motivos mais “fáceis” ou mais “difíceis”. Novos padrões são incorporados devido ao contato com indivíduos de outras aldeias e grupos de etnias diferentes, tais como os Tapirapé, compondo acervo “de época” dentro das variações estilísticas da aldeia. Cada desenho tem um nome alusivo ou próprio, classificando um conjunto.

Para esse autor, as áreas do corpo do homem e da mulher são delimitadas, sendo freqüentes os desenhos compostos por traços horizontais nos braços, pernas e barriga. A pintura Karajá está associada a determinados eventos e ocasiões em que ocorre o contato com seres cosmológicos, momento em que a pintura atinge um grau máximo de elaboração.

As pessoas de maior proeminência fazem o uso mais freqüente da pintura corporal, ressaltando-se, entretanto, o generalizado prazer pelo desenho, de soluções improvisadas, originais e individualizadas, segundo Toral (2000, p. 206):

A utilização ritual da pintura corporal lhe confere o sentido de elemento comum e de ligação entre a caracterização dos Karajá do tempo mítico com os contemporâneos. A ilação não é resultante de uma visão de fora, mas corresponde à leitura de

fatos feita pelos próprios Karajá e sempre lembrada por eles, o desenho Karajá preserva sua originalidade em cada uma de suas versões.

Paralelamente, a pintura corporal dos Tapirapé é muito usada, segundo Baldus (1970), obedecendo às diferenças entre sexo, idade e indivíduo; a cor preta é extraída do suco de jenipapo e a vermelha, da polpa do urucum. Razões mágicas explicam o uso de determinadas cores. Esse trabalho observou que a pintura corporal do tronco se assemelha à dos Karajá e a pintura em “meias vermelhas” é bastante próxima à dos Kayapó e dos povos xinguanos. A pintura não está evidenciada nas peças cerâmicas Tapirapé.

Segundo Muller (2000), pode-se observar que o sistema de pintura dos índios Xavante obedece a uma determinada regra social e marca a categoria a qual pertence o indivíduo, demonstrado por desenhos diferentes que integram o sistema de comunicação visual. Mesclada com enfeites de penas, a pintura é realizada nas cores vermelha, preta, branca e mistura de tons cinza e preto com vermelho, preenchendo, com formas, braços, coxas, pernas, tronco, ombro e cabeça. A pintura Xavante marca todo um processo ritual, seja ele ligado à magia, ou até importantes decisões a serem tomadas. Ao longo das transformações culturais, a pintura corporal se manteve, destacando seu papel enquanto “elemento constitutivo de reprodução da sociedade”.

Por outro lado, na ornamentação corporal Bororo ressaltam-se os adornos marcados pelas vivas cores da plumária e pela variedade de combinações de matéria-prima. Segundo Bordignon (1987), a grande variedade de aplicações dos enfeites, não só no corpo, mas também nas armas, nos instrumentos musicais e nos utensílios, reflete as complexas manifestações sociais e religiosas dessa etnia.

Segundo Albisetti e Venturelli (1962), as manifestações de pintura e desenho Bororo ocorriam em motivos geométricos nos versos de peles de onças abatidas, nos zunidores de madeira, bonecas, coroas de folíolo de broto de babaçu, esteiras, trançados, pequenos tecidos e instrumentos musicais de sopro. Nos estojos penianos festivos eram pintadas figuras de animais, ou partes deles, além de pintas, traços, linhas e figuras geométricas que podiam representar animais ou es-

píritos. Uma prática menos comum era a tatuagem de certas partes do corpo, feita com um afiado dente de traíra; nos homens, as feridas produzidas eram pulverizadas com carvão de arbusto do cerrado.

Esses autores observaram que não há conhecimento de pintura em cerâmica Bororo, assim como não existem relatos acerca da existência de pinturas rupestres produzidas por esse povo, uma vez que os Bororo não se submetiam a trabalhos intensos de pintura ou escultura de rochas; eventualmente, apenas por passatempo, podiam representar animais nos lajedos de arenito.

A maioria dos etnólogos que percorreram as nascentes do Xingu, no século passado, registraram a existência de curiosas e gigantescas máscaras de dança. Segundo Orlando Villas Boas, em artigo apresentado na *Revista de Atualidade Indígena*, ano 1, n. 4 (1977), os índios acreditam que seres sobrenaturais roubam as almas e se apoderam dela; essas entidades sobrenaturais moram no fundo das águas dos rios e das lagoas ou nas matas, nos buritizais pantanosos ou nas áreas abertas e cultivadas. O espírito deixa o fundo das águas e impregna-se na palha, madeira e todo o material que compõe a máscara, sustentada pelo homem:

A máscara mascara o homem, certo. Às vezes, a arte mascara a máscara, mas a emoção religiosa que o envolve dá uma dimensão especial a qualquer máscara indígena (*Revista de Atualidade Indígena*, 1977, p. 59).

Para os índios brasileiros, o simbolismo das máscaras tem um significado bastante especial, pois está ligado a representações religiosas e acabam demonstrando a complexidade cultural da qual fazem parte.

1.2. ARTE RUPESTRE NO CENTRO-OESTE BRASILEIRO

Por “arte rupestre” entendem-se todas as inscrições (pinturas ou gravuras) deixadas pelo homem em suporte fixo de pedra (paredes de abrigos, grutas, matacões, etc.). A palavra, com efeito, vem do latim *rupes-is* (rochedo) (Prous, 1992, p. 509).

Essas pinturas e gravuras produzidas em abrigos, cavernas ou simplesmente blocos caídos ao solo, desde há muito observadas, ini-

cialmente foram interpretadas como uma “arte pela arte”, com motivação puramente estética. Observando-se que essa arte era elaborada em locais de difícil acesso, passou-se a considerar que essa forma de expressão apresenta um sistema de comunicação social, de indivíduos que deixavam registradas suas presenças por meio das pinturas e gravuras rupestres. Dessa forma, foram elaborados novos conceitos para interpretação das pinturas e gravuras, tais como: magias; totemismo, estrutura na organização dos grafismos encontrados e relações com a natureza (Leroi-Gourhan, 1982; Girelli, 1994).

O estudo da arte rupestre pré-histórica no Brasil vem se destacando nos últimos anos. As inscrições rupestres podem ser encontradas em todas as regiões do Brasil, destacando-se, em especial, o Nordeste e o Centro-oeste. As pinturas estão, geralmente, em superfícies lisas que destacam os seus traços, enquanto que as gravuras localizam-se em locais de arenito mais friável, não metamorfoseado – tais como o do *Abrigo Córrego Seco 1*.

Para referenciar contextos culturais pretéritos, atribui-se, frequentemente, a denominação “tradição” ao conjunto de vestígios arqueológicos com continuidade temporal e espacial; dentro desta tradição, os conjuntos com características comuns ou semelhantes são definidos como “estilos” ou “fases”.

Prous (1992) destacou tradições de arte rupestre no Brasil, do sul ao norte:

- *Meridional*: gravuras geométricas lineares, não figurativas, que incluem o tridáctilo.
- *Litorânea Catarinense*: gravuras compondo painéis em locais de difícil acesso, orientadas para o mar, exclusivamente em ilhas distanciadas em até quinze quilômetros do continente.
- *Geométrica*: gravuras geométricas, quase sem representações figurativas, subdivididas em **manifestações setentrionais**, gravadas em rochas duras próximas dos rios e cachoeiras, com predominância de traços cupuliformes, e **manifestações meridionais**, gravações retocadas por pinturas, localizadas fora do acesso das águas, com predominância de formas tridáctilas, cupuliformes, e por vezes curvi-

lineares; ocorre desde o planalto catarinense no Sul até o Nordeste, abrangendo os Estados do Paraná, São Paulo, Goiás e Mato Grosso.

- *Planalto*: grafismos pintados em vermelhos, zoomorfos monocromáticos, principalmente cervídeos e, em algumas regiões, peixes e pássaros; ocorre no Planalto Central brasileiro e, principalmente, em Minas Gerais.
- *Nordeste*: pinturas monocromáticas, antropomorfas e zoomorfos, com algumas figuras geométricas.
- *Agreste*: figuras grandes geométricas e/ou biomorfos, com cenas raras e vários tipos de sinais acompanhados de figuras zoomorfas ou antropomorfas.
- *São Francisco*: grafismos geométricos com predominância em relação aos zoomorfos e antropomorfos; destacam-se as pinturas bicromáticas.

Schmitz (1997) caracterizou arte rupestre em abrigos de Serranópolis-GO, observando que as pinturas e gravuras, datadas de 11.000 anos A.P, localizam-se em lugares claros e nunca ao relento; as pinturas foram realizadas em paredes lisas e os petróglifos (gravuras) nas paredes e em blocos caídos ao chão. Esse autor classificou as figuras pintadas em motivos geometrizes, ou seja, aquelas que apresentam elementos naturais não reconhecíveis de imediato, e naturalistas ou representativos de objetos, pessoas ou animais. As gravuras compõem-se, predominantemente, de sulcos produzidos por raspagem, além de um conjunto de pequenas depressões elaboradas por picoteamento. O autor considerou que Serranópolis constituía-se num espaço onde bandos de caçadores-coletores nômades se reuniam para festejos e rituais ligados à comunicação e solidariedade entre os grupos.

Gravuras do Pantanal, especificamente os de Corumbá-MS, foram pesquisados por Girelli (1994), constituindo-se em um referencial para a elaboração de classificação tipológica e contextual. Essas gravuras fazem parte do Complexo Estilístico Simbolista Geométrico Horizontal, caracterizado por formas geométricas, especialmente círculos e longos sulcos curvos, elaborados em grandes extensões de lajedos horizontais de hematita que afloram nas proximidades de córregos permanentes e solos favoráveis ao cultivo. Essa autora estimou a

associação dessas inscrições com a simbologia dos rios, corixos, ilhas e aterros das áreas alagadas. Os quatro lajedos com gravuras no sopé da morraria em Corumbá compõem unidades de um só conjunto elaborado, provavelmente, pelos construtores de aterros das áreas alagadiças do Pantanal.

Tais gravuras guardam semelhanças, na morfologia e na forma de elaboração, em relação a sítios da Bacia do Araguaia-GO e Tocantins-TO.

2. ANÁLISE DA ARTE RUPESTRE DO ABRIGO CÓRREGO SECO 1

Esta análise das gravuras rupestres do sítio *Abrigo Córrego Seco 1*, desenvolvido por Liliam Oliveira Vitorino, no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC, da Universidade Católica Dom Bosco, sob a orientação da Profa. Dra. Emília Mariko Kashimoto, integra projeto de pesquisa da arqueologia do leste do Estado de Mato Grosso, desenvolvido no âmbito da Universidade Católica Dom Bosco/Museu Dom Bosco/Laboratório de Pesquisas Arqueológicas – UCDB/MDB/LABPAR.

Dessa forma, a presente análise abrangeu os seguintes objetivos específicos: registrar sítio com arte rupestre do leste do Estado de Mato Grosso, enquanto estratégia para contribuir na preservação do patrimônio cultural; identificar tipologia de gravuras rupestres, comparando-a, por meio de pesquisas bibliográficas, com outras inscrições encontradas no âmbito regional; verificar eventuais relações entre gravuras rupestres e registros etno-históricos desse contexto.

2.1. PROCEDIMENTOS ADOTADOS

Levando-se em conta os objetivos dessa pesquisa, após o levantamento bibliográfico realizaram-se os levantamentos de campo, abrangendo registros fotográficos, cópia das gravuras em folhas plásticas (*releve*), medição do abrigo e da profundidade dos sulcos. Em laboratório, foram efetuadas reduções das cópias plásticas, análise tipológica das gravuras e análise comparativa entre as gravuras rupestres e pintura de fragmentos cerâmicos coletados no sítio arqueológico Ribeirão Sangradouro Grande 1.

O critério utilizado para o estudo abrangeu um enfoque tipológico e contextual simples, no qual se buscou a classificação das gravuras desse sítio.

2.2. RESULTADOS OBTIDOS

O abrigo Córrego Seco 1 é composto por rocha arenítica friável, fato que facilitou a realização das gravações rupestres. As dimensões desse abrigo também favoreceram a elaboração da arte rupestre, sem necessidade de suportes para alcançar o teto; o local possui as dimensões máximas: 4,30 m de largura (entrada), 2,80 m de profundidade; e alturas variando de 2,60 m (entrada) e 1,45 m (fundo do abrigo) (foto 1).



Além dessas gravuras, no local não foram encontradas pinturas ou outras categorias de vestígios arqueológicos, tais como cerâmicos e líticos. O piso do abrigo é rochoso.

A localização das gravuras permitiu a divisão em dois conjuntos: *painel 1*, abrangendo o teto e parede do abrigo e *painel 2*, composto pela base do abrigo (figura 1).

Gravuras Rupestres: Teto e Parede (painel - 1) e Base (painel - 2)



A análise resultou na identificação dos tipos, apresentados a seguir (figura 2).

Quadro Tipológico

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Painel - 1 Teto e Parede	A	✓	U	∩	∩	☐	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗
	B	✓			∩		⊗			⊗	⊗	⊗		⊗
	C	✓			∩					⊗		⊗		
	D									⊗				
Painel - 2 Base	E	✓		∩	∩									
	F				∩									

0 20cm

2.2.1. Gravuras rupestres: tipos e subtipos

PAINEL 1

Tipo 1 – *linhas que se encontram*

1.A. duas linhas convergentes

1.B. três linhas convergentes compondo forma de pisada

1.C. três linhas convergentes em extremidade curva

Tipo 2 – *linha curva reforçada*

2.A. linha reforçada que não se encontra

Tipo 3 – *linha curva*

3.A. linha curva que não se encontra, com reta na parte central

Tipo 4 – *figura geométrica fechada tendo por base a elipse ou o círculo*

4.A. elipse com reta na parte central

4.B. elipse com linha curva na parte central

4.C. elipse com extremidade reta e linhas que se cruzam e se tocam em ângulos variados

Tipo 5 – *pisada*

5.A. pisada espessa com quatro dedos

Tipo 6 – *círculos com linhas radiais*

6.A. linhas que se encontram no centro e formam raios

6.B. linhas que não se encontram no centro e se agrupam em dois traços paralelos

Tipo 7 – *retângulo com linhas que se encontram no centro*

7.A. retângulo com linhas que se encontram no centro e tocam o retângulo em suas extremidades

Tipo 8 – *quadrado com linhas oblíquas*

8.A. quadrado com parte da borda mais espessa e vértices arredondados, com linhas que se cruzam e se tocam em ângulos variados

Tipo 9 – *máscaras com formato retangular*

9.A. formato que não se fecha, com dois traços paralelos representando o nariz e uma linha abaixo do olho direito

9.B. formato que se fecha, com dois traços paralelos, verticalmente, nas faces direita e esquerda perto da boca

9.C. formato que se fecha, com traços paralelos, horizontalmente, nos dois lados da face

9.D. formato que se fecha, envolto com um outro traçado que não se completa, marcado por linhas verticais que tocam a linha do retângulo

Tipo 10 – *máscaras com formato circular*

10.A. formato que se fecha, com linhas curvas verticais duplas, entre olhos e nariz, e traços paralelos no nariz e boca

10.B. formato que se fecha, com linhas curvas verticais duplas, entre olhos e nariz

Tipo 11 – *máscaras com formato subcircular*

11.A. formato que se fecha, com linhas curvas verticais, entre olhos e nariz, com linha vertical ao lado do olho esquerdo

11.B. formato que se fecha, com linhas curvas verticais, entre olhos e nariz, unidas por linha horizontal acima dos olhos

11.C. formato que se fecha, com linhas curvas verticais, entre olhos e nariz, unidas por linha horizontal acima dos olhos, com linhas verticais abaixo do olho direito

Tipo 12 – *máscara com formato subcircular e contorno do nariz e boca*

12.A. formato que se fecha, com linhas delineando nariz e boca

Tipo 13 – *figuras subcirculares com linhas*

13.A. formato que se fecha, com linhas paralelas e perpendiculares

13.B. formato que se fecha, com linhas curvas verticais duplas

PAINEL 2

Tipo 1 – *linhas que se encontram*

1.E. três linhas convergentes em semi-círculo

Tipo 3 – *linha curva*

3.A. linha curva que não se encontra associada a reta na parte central

Tipo 4 – *figura geométrica fechada, tendo por base a elipse ou o círculo*

4.E. círculo com reta na parte central

4.F. círculo com reta, na parte central, que toca a circunferência nas duas extremidades

2.2.2. Análise dos painéis

A arte rupestre foi produzida por raspagem e/ou picoteamento, totalizando 25 gravuras no painel 1 e 4 gravuras no painel 2.

O painel 1 - teto e parede do abrigo - apresenta a seguinte quantidade de figuras: três com linhas que se encontram; duas com linhas curvas; três figuras geométricas fechadas, tendo por base elipse ou o círculo; uma pisada; dois círculos com linhas radiais; um retângulo com linhas que se encontram no centro; um quadrado com linhas oblíquas; quatro máscaras com formato retangular; duas máscaras com formato circular; três máscaras com formato subcircular; uma máscara com formato subcircular e contorno do nariz e boca; duas figuras subcirculares com linhas. Destacam-se, dentre as formas geométricas, dez máscaras, um tridáctilo e uma pisada.

No painel 2 - base do abrigo foram gravadas uma figura com linhas que se encontram, uma com linhas curvas e duas figuras geométricas fechadas, tendo por base a elipse ou círculo.

Considerando-se que o abrigo situa-se em um local elevado e não foram encontrados outros vestígios arqueológicos em suas proximidades, pode-se inferir que esse lugar tenha sido utilizado para abrigo/descanso ou atividades especiais, ritualísticas. O conjunto apresenta características da tradição geométrica e, singularmente, formas de máscaras que guardam algumas semelhanças com aquelas utilizadas por povos indígenas registrados pela etnografia, tais como os Kamayurá. Considerando-se que Girelli (1994) e Schmitz (1997) associam tais representações geométricas a atividade de bandos de caçadores-coletores, o sítio em análise demonstra, por meio das máscaras, que essas gravuras podem ter sido confeccionadas por indígenas, habitantes da região, antes da chegada das etnias atualmente conhecidas.

2.2.3. Arte rupestre e cerâmica do sítio Ribeirão Sangradouro Grande 1

O sítio arqueológico Ribeirão Sangradouro Grande 1, datado de 1.130 ± 110 anos A.P., caracteriza-se como uma aldeia de agricultores que produziram peças cerâmicas predominantemente lisas; alguns fragmentos de cerâmica coletados apresentam decoração incisa, em linhas paralelas ou oblíquas. O traçado geométrico dessas linhas encontra semelhança em parte das máscaras gravadas no Abrigo Córrego Seco 1, porém, não se constitui em indicador, no momento, para afirmar características culturais.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que do *Abrigo Córrego Seco 1* é possível se ter uma ampla visão do entorno, espreitando caça e a aproximação de pessoas, assim como podendo servir para descanso ou prática ritual. A datação dessas gravuras rupestres não foi conhecida devido à inexistência de outros vestígios arqueológicos no local, tais como carvão e cerâmica.

Algumas gravuras em formas de pisadas e de círculos, encontrados no sítio *Abrigo Córrego Seco 1*, apresentam semelhanças com as encontradas no Alto Sucuriu (Beber, 1995) e em Serranópolis (Schmitz, 1997). Conjuntamente, em Corumbá, existem formas similares de círculos radiais e pisadas, apresentadas por (Girelli, 1994).

A representação de máscaras, compondo painel que demonstra um conhecimento da técnica da gravura, reforça a interpretação de que o local teve conotação simbólica distinta da de um acampamento temporário. Novas pesquisas, inclusive no entorno desse abrigo, são necessárias para se tentar estabelecer eventuais relações entre máscaras registradas pela etnografia e as gravuras rupestres.

Esta pesquisa, conseqüentemente, abre uma perspectiva de continuidade, constituindo-se em uma primeira etapa na tentativa de compreensão das manifestações artísticas de antigos habitantes do local.

BIBLIOGRAFIA

ALBISSETI, César; VENTURELLI, Ângelo Jayme. *Enciclopédia Bororo*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1962.

AURELI, Willy. *RONCADOR*. 3. ed. São Paulo: Edições Leia, 1962.

BALDUS, Herbet. *Tapirapé*. [S.l.: s.n.], 1970. (Série Tudo é História).

BEBER, Marcus Vinicius. *A arte rupestre do nordeste do Mato Grosso do Sul*. 1995. Dissertação (Mestrado em História, Área de Concentração em Estudos Ibero-Americanos) – Centro de Educação e Humanismo da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo-RS, 1995.

BORDIGNON, Mário. *Os Bororos na história do Centro-oeste brasileiro – 1716-1986*. Campo Grande: MSMT/CIMI-MT, 1987.

GIRELLI, Maribel. *Lajedos com gravuras na região de Corumbá, MS*. 1994. Dissertação (Mestrado em História Área de Concentração em Estudos Ibero-Americanos) – Centro de Educação e Humanismo da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo-RS, 1994.

LEROI-GOURHAN, André. *As religiões da pré-história*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

LIMA FILHO, Manuel F. *Hetohoky: um rito Karajá*. Goiânia: UCG, 1994.

MIRANDA, L.; AMORIM, L. *Mato Grosso: atlas geográfico*. Cuiabá: Entrelinhas, 2000.

MULLER, Regina P. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux B. (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 2000.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: UnB, 1992.

REVISTA de Atualidades Indígenas. *Máscara materializa espírito que rouba almas*. Brasília, ano 1, n. 4, maio/jun. 1977.

SCHMITZ, Pedro I. *Serranópolis II – pinturas e gravuras dos abrigos*. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas, 1997.

TORAL, André A. A pintura corporal Karajá contemporânea. In: VIDAL, Lux B. (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 2000.