



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

LUZIA AMÉLIA SILVA MARQUES

GRAFIAS NA PEDRA: ÍNDICES EVOLUTIVOS DA
DANÇA

SALVADOR

2012

LUZIA AMÉLIA SILVA MARQUES

GRAFIAS NA PEDRA: ÍNDICES EVOLUTIVOS DA
DANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia como requisito para a obtenção do título de mestre em Dança.

Orientador: Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado.

SALVADOR

2012

LUZIA AMÉLIA SILVA MARQUES

GRAFIAS NA PEDRA: ÍNDICES EVOLUTIVOS DA DANÇA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre em Dança. Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado (Orientador-Presidente)
(Universidade Federal da Bahia)

Profa. Dra. Jussara Sobreira Setenta (1º Membro da Banca)
(Universidade Federal da Bahia)

Profa. Dra. Zozilena de Fátima Fróz Costa (2º Membro da Banca)
(Universidade Federal do Piauí)

Salvador, _____ de _____ de 2012.

Ao meu pai que me ensinou a amar o passado;

A minha mãe que um dia me prometera que
jamais morreria. Iria virar pedra.

Agradecimentos

- A Álvaro e Constância que me dão a base da felicidade e sempre me fazem rir, mesmo em tempos difíceis...
- A minha queridíssima orientadora Adriana Bittencourt Machado, que acreditou que existia uma dança registrada nas pedras e me fez entender os segredos da permanência. Que sorte eu tive!
- Ao Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.
- A Socorro Castro (maninha), Raquel, De Paula: amigos/irmãos que estão sempre comigo.
- A Mara Raquel irmã/ amiga querida que amo tanto.
- A Lucas Benício, Marcos Valverde, Carminha e Iaiá, aconchego e carinho que eu encontrei mesmo fora de casa.
- A Andreia Barreto e Drika Monteiro, amigas companheiras de cena, de vida, de dança;
- A Zozilena de Fátima Fróz Costa que me apresentou as grafias rupestres;
- A Simone Mello, pela forte amizade, pela sua dança que me encanta, já nos conhecíamos antes, em tempos primevos...
- Ao artista da dança, do butô, Marcos Xavier.
- A Jussara Setenta, por sua contribuição, carinho, atenção e acolhimento desde o início desse processo;
- A Fabiana Dutra Britto pelas aulas que me entusiasmaram a amar a co-evolução, pelos e-mails trocados cheios de carinho, de doçura e admiração.
- A Leda Muhana pelas palavras sempre carinhosas.
- A Mayra Spanghero Ferreira e todos os pesquisadores do meu grupo de estudos LABZAT pela atenção e carinho nesse percurso acadêmico.
- A todos os meus colegas e amigos de mestrado Candice Didonet, Tiago Ribeiro, Marcos, Ana Clara, Ana Cecília, Thiago Assis, Graziela, Joana... amo a todos.
- A CAPES pelo incentivo financeiro para a realização dessa pesquisa.

“A pedra não tem esperança de ser outra coisa que não pedra. Mas ao colaborar, ela congrega-se e torna-se templo ainda que de abóbadas imperfeitas, porque livres”.
(EXUPÉRY, 1996)

Resumo

Esta pesquisa trata de mostrar que algumas grafias de dança presentes no Parque Nacional Serra da Capivara são índices evolutivos da dança. Estes índices podem ser reconhecidos através das configurações dos registros de corpos presentes nas pedras e que confirmam relações efetuadas entre natureza e cultura. Dessas relações, a dança se expõe como índice evolutivo do corpo, uma vez que há grafias que se organizam como configurações de dança. Para isso foi preciso investigar a arte como parte das experiências do corpo, como uma necessidade evolutiva do corpo onde as grafias nas rochas se apresentam como os primeiros objetos artísticos da humanidade, como especialidades feitas em um tempo primevo decorrente de um percurso não linear, coevolutivo biológico/cultural da espécie humana o que implica que as grafias são signos da evolução cultural. Quando organizados compondo uma gramática que é de dança, são signos de dança. As grafias de dança, então, sinalizam a continuidade de nossa evolução cultural, o que permite o exercício da analogia ao propiciar a percepção de semelhanças como resultantes de acordos eficientes entre informações pela replicação, sinalizando que a dança se tece em uma teia processual ao longo do tempo.

Palavras-chave: Dança. Grafias. Corpo. Movimentos. Configurações. Permanência.

ABSTRACT

This study comes to show that the spellings of dance present in Parque Nacional Serra da Capivara indexes are evolutionary dance. These indices can be recognized through the settings of the records of bodies present in rocks and confirming made relationships between nature and culture. These relationships, the dance is exposed as an index of body rolling, since there are spellings that are organized as dance settings. For this it was necessary to investigate the art as part of body experiences as an evolutionary necessity of the body where the spellings on the rocks appear as the first artistic objects of humanity are specialties in a primeval time due to a non-linear path, biological coevolutive / cultural human species implying that the spellings are signs of cultural evolution. When composing organized a grammar that is dance, are signs of dance. The spellings dance then signal the continuation of our cultural evolution, which allows the exercise of analogy, fostering a perception of similarity as a result of agreements between efficient information by replication, signaling that the dance is woven into a web procedural along time.

Keywords: Dance. Spellings. Body. Movements, Settings. Residence.

SUMÁRIO

Introdução	9
1 Do passado e do presente: uma temporalidade alinhada pela coevolução	11
1.1 Grafias como representação evolutiva entre corpo e ambiente	12
1.2 Pinturas rupestres: grafias de corpos	19
1.2.1 A arte: experiência do corpo, necessidade evolutiva	20
1.3 Sítios Arqueológicos: testemunhos da evolução	25
1.3.1 Escavando corpos em formas de grafias	30
1.3.2 Corpo, movimento, ações, dança: Signos de Evolução cultural na Tradição Nordeste	32
1.4 Sinais da evolução	36
1.4.1 Grafias: enunciações culturais	38
1.5 Breve mergulho no tempo: A dança e a transmissão Cultural	40
1.5.1 A dança como necessidade evolutiva do corpo	44
2 <i>Umwelt</i> A interface para a comunicação	48
2.1 <i>Umwelt</i> : um modo particular de perceber e agir no mundo	49
2.2 Corpo em movimento: informação da dança	55
2.3 Grafias na Pedra, Grafias no corpo: a dança expando seus sentidos	59
2.4 Corpos, Ações, Movimentos: a gramaticalidade tecendo a dança	64
2.5 Natureza cultura corpo dança: um entrelace contaminado pela evolução	70

3 Índices Evolutivos da Dança	78
3.1 A dança da replicação: um modo singular	79
3.2 Do corpo a pedra, da pedra ao corpo: uma temporalidade que anuncia a existência da dança	82
3.3 Dança: um fluxo contínuo de signos no tempo	89
3.4 Movimentos do corpo como sinais da dança: coerências processuais	92
3.5 Dança: um curso no rio de informações	97
3.6 Jeitos dos corpos: Índices de dança	102
4 Considerações Processuais	109
5 Referências	111

Introdução

Esta pesquisa surgiu da necessidade de se investigar as configurações de dança presentes nas grafias parietais do Parque Nacional Serra da Capivara situado no estado do Piauí no Nordeste do Brasil. A partir dessa necessidade nasceram várias questões em torno dessa investigação, já que não há uma dança ocorrendo em tempo presencial, enquanto presença física de um corpo, mas existem registros, informações, que nos conduzem a pensar e apostar que são de dança. Assim nasceu a maior de todas as questões: se nas grafias existem índices que são de dança e sinalizam um tempo muitíssimo anterior, aproximadamente 12 mil anos atrás na história da humanidade em sua evolução, podemos considerá-la como um índice evolutivo do corpo?

Para responder a esta pergunta desenvolvemos uma reflexão acerca da importância de contextualizar o leitor do ambiente/lugar onde se encontram as grafias, já que foi neste mesmo ambiente que viveram os hominídeos realizadores de tais grafias analisadas (PESSIS, 2003). A partir desse contexto, foi possível propor relações, alinhando tempos diferentes a partir de uma visão coevolucionista (DAWKINS, 2009) e não linear, para subsidiar o entendimento de que esta área foi e é testemunha, por meio das grafias nela encontradas, da evolução biológica/cultural dos povos autóctones que realizaram os registros.

Construímos um percurso sem linearidades, o que foge da ideia de fortalecer uma tensão entre o passado e o presente, e estabelecemos nossa hipótese de que a dança é um índice evolutivo do corpo partindo do pressuposto de que as grafias presentificam o passado e este se torna um índice do presente para apostar que a dança é uma necessidade evolutiva do corpo.

No segundo momento, sobreveio a necessidade de tratar das questões concernentes as relações entre natureza e cultura. Para tanto, utilizamos o conceito do *Umwelt* idealizado pelo biólogo estoniano Jakob von Uexküll (1933), pois tivemos a necessidade de considerar as potencialidades humanas, próprias da espécie, a produção de cultura como uma estratégia adaptativa. O

conceito veio nos ajudar a entender que cada espécie tem um modo particular de perceber e agir no mundo o que certamente nos possibilitou a entender que o corpo humano expõe sentidos por meio da dança na construção de uma gramática própria (VIEIRA, 2008). As gramáticas imprimem modos de organizar a dança como índices evolutivos e atestam a replicação de acordos, organizações e, portanto, ações corporais de dança que replicaram como estratégia de permanência.

Umwelt, uma interface para a comunicação do corpo com o ambiente, (UEXKÜLL,1933 e VIEIRA, 1993) nos proporcionou atentar para as formas singulares que são da natureza da nossa espécie como: mover, comunicar, agir, ser no mundo que perpassam modos cotidianos e se atravessam com modos organizativos de dança. Trabalhamos com a ideia de que a dança tem um modo particular de expor seus sentidos, pois é consolidada por uma gramática (VIEIRA, 2008) própria, e assim, expressa seus índices através de suas formas específicas de organização. As organizações pesquisadas apresentam certa regularidade produzindo padrões que resvalam em relações, em sistemas signícos. São os movimentos, as ações, as imagens que constroem uma gramaticalidade própria da dança. A trama criada pela coevolução foi construída pela natureza, cultura, corpo e dança.

No terceiro momento, os índices de dança se conformam como os signos (SANTAELLA, 2000) que permanecem exatamente porque se transformam (BITTECOURT, 2001), proporcionando correlações com organizações de dança nos dias atuais que abalizam as hipóteses que surgem imbricadas nessa pesquisa: as grafias são índices da dança, a dança é índice evolutivo do corpo e a dança é uma necessidade evolutiva da nossa espécie. Assim, no percurso da pesquisa foi necessária a utilização do conceito de *meme* (DAWKINS, 2009) como resíduos/particularidades de informações que se propagam ao longo do processo, replicando-se e gerando constantes mudanças nos modos em que a dança se organiza. No campo da dança autores como: Setenta, Britto, Bittencourt, Bragato, Greiner e Katz foram necessários para balizar as proposições levantadas no que tange a suas proposições e a especificidades do campo pesquisado em questão. Assim, nas organizações de tantas falas, sugerimos que o tempo vem continuamente

anunciando a existência da dança: corpos primevos em dança, corpos atuais em dança, uma analogia concreta, indiciada pela evolução.

CAPITULO I

Do passado e do presente:
uma temporalidade alinhada pela coevolução

1.1 Grafias como representação evolutiva entre corpo e ambiente



Figura 1: Vista panorâmica do PARNA Serra da Capivara

Ao pensar no objeto e particularmente nas grafias que subsidiam as hipóteses construídas nesta pesquisa, algumas perguntas se apresentavam de maneira recursiva: será necessário contextualizar o leitor sobre a Serra da Capivara ou apresentar diretamente o objeto? Mas o objeto não ganha uma dimensão teórica na existência do lugar? Então, entre perguntas e respostas, a decisão de uma breve contextualização se impôs como forma de tecer uma materialidade na construção da pesquisa ao invés de promover um exercício de abstração fora da realidade. A intimidade entre o lugar, suas possibilidades e o autor, não pode ficar na esfera da pessoalidade e então se fez aqui necessário aprender a esclarecer e compartilhar. Bem vindos a América do Sul, nordeste do Brasil, no sudoeste do estado do Piauí, no coração do sertão!

Uma expressiva área, inóspita e exótica, de aproximadamente 130.000 ha, onde atualmente se concentram os mais valiosos acervos de manifestações rupestres do continente e o maior agrupamento de sítios arqueológicos já conhecidos. Esta área testemunha, através de suas grafias, os modos como os povos primevos viviam. Este ambiente protagonista de um

passado e do presente é hoje denominado “Parque Nacional Serra da Capivara”.

A serra emergiu do fundo do mar há aproximadamente 225 milhões de anos, formando uma cadeia de veredas e grotões, um relevo acidentado composto por rochas sedimentares, arenitos, siltitos e conglomerados que, durante milênios, foram modelados pela força de águas e ventos (PESSIS, 2003, p. 27).

É uma região semi-árida que está entre dois grandes conjuntos geológicos muito antigos, compostos por diferentes tipos de rochas e minerais: a planície pré-cambriana da depressão periférica do médio São Francisco e a bacia sedimentar Piauí-Maranhão do devoniano-permiano. A bacia sedimentar Piauí-Maranhão era, há muito tempo, parte do relevo coberta pelo mar. Passados milhares de anos, o mar recuou e se formaram as rochas sedimentares pelo próprio peso das camadas de sedimentos. Esta área foi soerguida se tornando mais alta que as áreas do seu entorno.

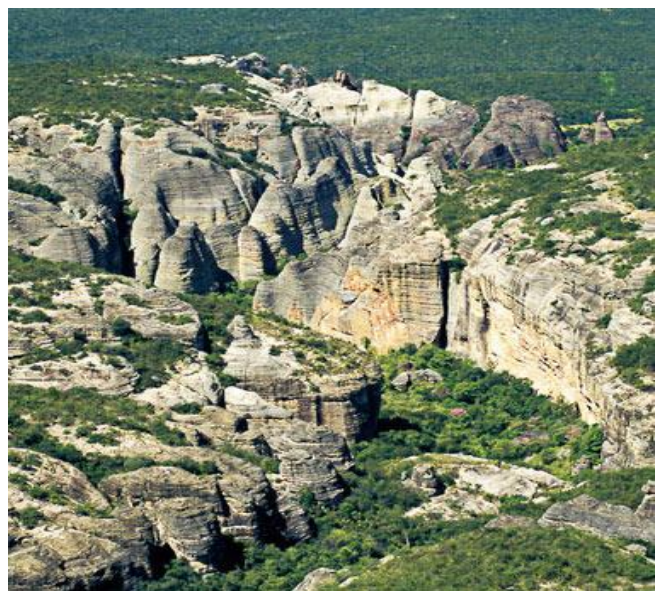


Figura 2: Vista Panorâmica do PARNA Serra da Capivara

A depressão periférica do médio São Francisco pode ser chamada também de Escudo Metamórfico Pré-Cambriano, já que nela existem rochas

pré-cambrianas que foram as primeiras na história geológica da terra. Nesta depressão observam-se, também, as elevações dos serrotes de calcário com grutas e os *inselbergs* de gnaíse, indícios de antigos relevos rochosos.

Era uma região absolutamente fantástica até dez mil anos atrás. Ao norte era a floresta amazônica e aqui mata atlântica. Havia vegetação de planície de montanha. Uma riqueza imensa, não apenas suficiente para alimentar, mas também para incitar culturalmente os homens. Essa diversidade, essa segurança, deve ter provocado uma evolução cultural muito marcada (GUIDON¹, 2010, p. 66).

Se em um passado distante era um lugar “fantástico”, hoje é um ambiente singular, porque há vestígios representados desse passado por acordos entre natureza e cultura em um determinado tempo. Dos povos que foram se transformando culturalmente, trocando informação com o ambiente, restaram às grafias como vestígios de trocas circunstanciais de processos co-evolutivos. Essas grafias se presentificam neste lugar e reverberam informações para o “mundo”, porque equivalem a uma parte das experiências vividas por estes povos.

É o único Parque Brasileiro que está situado no domínio morfo-climático² das caatingas. É uma área de fronteira ecológica, entre a floresta amazônica e o sertão do nordeste. É uma área de contrastes, de transição, onde a paisagem pode mudar bruscamente, dependendo da via de chegada. Quem vem pelo norte passa-se do serrado a caatinga, ou seja, de uma vegetação verde frondosa muda-se para uma vegetação impenetrável cheia de galhos secos e espinhos.

Pelas variadas influências sofridas ao longo de milhares de anos, podemos reconhecer o Parque Nacional Serra da

¹ Niede Guidon: Arqueóloga paulista que juntamente com sua equipe de pesquisadores tem, desde 1971, descoberto vestígios humanos que atestam a ocupação da América do Sul em período muito anterior ao que afirmava a comunidade científica. Doutora em arqueologia pela Universidade de Sorbonne (Paris). Criadora e diretora do Parque Nacional da Serra da Capivara e da Fundação Museu do Homem Americano, em São Raimundo Nonato (Piauí-Brasil).

² Os domínios morfoclimáticos representam a interação e a integração do clima, relevo e vegetação que resultam na formação de uma paisagem passível de ser individualizada. (<http://www.brasilecola.com/brasil/dominios-morfoclimaticos.htm>) acesso em 15/07/12.

Capivara como uma fronteira ecológica, o cenário ativo de uma história ainda não acabada e que somente os descendentes dizimados do homem pré-histórico poderiam nos contar em detalhes. Sem o auxílio dos povos nativos, cabe a ciência nos ensinar a admirar e a conservar esse magnífico e surpreendente ecossistema (FUMDHAM, 1998, p.47).

Por estar entre duas grandes formações geológicas, a topografia deste lugar apresenta uma particular configuração, onde é possível ver morros imensos, chapadas, serrotes, serras e planícies, que por sofrerem a ação do tempo assumem o aspecto de ruínas que não param de se transformar com as mudanças de estações no ano.

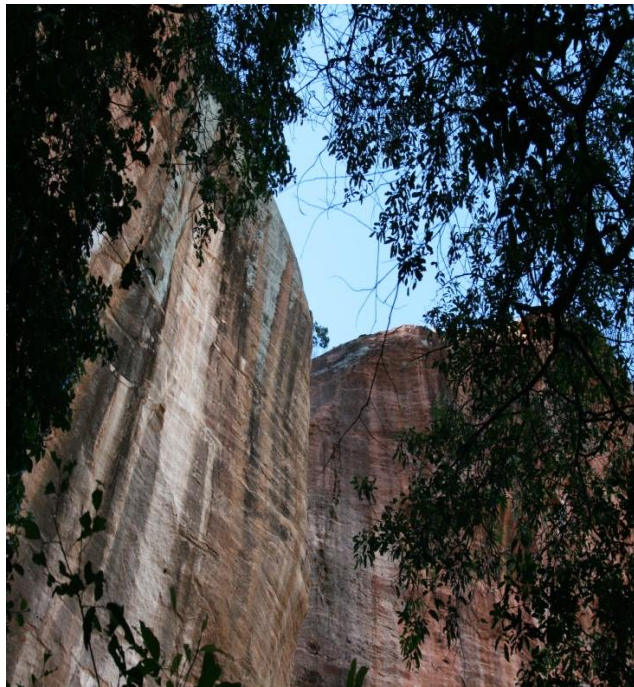


Figura 3: Boqueirão da Pedra Furada

Nos sopés dos paredões da frente da *cuesta*³ e nas paredes dos *canyons*⁴ são os locais principais onde se encontram os abrigos sob-rocha com pinturas rupestres. Nestes abrigos é que viveram os povos primevos

³ *Cuestas* são formas assimétricas de relevos.

⁴ *Canyons* são profundos vales com encostas praticamente verticais, que podem se estender por centenas de quilômetros.

aproximadamente 60.000 mil anos atrás e deixaram vestígios de antigos “tempos”, revelando modos de viver, comunicar e representar. Nessas pedras metamórficas, estão registrados corpos contorcidos, dobrados, saltitantes, corredores, denunciando o cotidiano das etnias que habitaram esta região.

Eles pintavam enquanto estavam pescando, comendo, se divertindo prosegue Niède na reconstituição do que ocorria há dez mil anos. Tinha a cachoeira e o fogo. Lascavam pedra, aqui tem utensílios de pedra lascada, carvão aí, eu deixei para que o povo que visitasse pudesse ver... deviam sentar nessa rocha e fazer fogo aí. E o rio correndo aqui [...] (GUIDON, 2010, p. 93).⁵

Foi por conter tantas riquezas, um valor incalculável, que em 1991 o Parque foi inscrito pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) como patrimônio mundial da humanidade. De acordo com Fróz (1999, p. 33), “Na região do Parque Nacional Serra da Capivara existe a maior concentração de sítios pré-históricos do Brasil e talvez da América Latina”. Esses sítios pré-históricos comunicam os modos como o homem, o corpo, se relacionavam com o ambiente, desde suas necessidades mais essenciais de sobrevivência como o alimento, por exemplo, até os modos como se organizavam através de rituais, através de suas danças.

⁵ No livro: *O Paraíso é o Piauí* da Jornalista Solange Bastos que entrevista Niède Guidon. Solange foi repórter da TV Globo e Manchete, fazendo programas especiais, tais como: na Antártida, Ilha de Páscoa, dentre outros.



Figura 4: Pedra Furada

“Durante cerca de doze mil anos, os povos que viviam na área hoje ocupada pelo Parque Nacional evoluíram culturalmente e as pinturas rupestres constituem um testemunho dessa transformação” (FUMDHAM 1999, p. 61). São registros que expressam a necessidade de comunicação e sinalizam que a evolução é gradual e não sequencial, uma vez que suas resultantes se apresentam em diferentes configurações. Não por acaso, as grafias evidenciam as diferenças entre as relações efetuadas em cada corpo com seu ambiente.

A singularidade deste lugar não está somente na sua localização ou em sua exótica configuração com as inúmeras espécies de plantas, árvores e animais. É possível pensar que a principal importância desse lugar é seu papel de enunciar uma história pelas grafias, construindo uma memória, fruto de um processo evolutivo. Esta memória está espalhada dentre as mais de trinta mil figuras pintadas nas pedras. Há grafias de corpos em movimentos que produzem reconhecimentos, pois lembram movimentos corporais que ainda são atuais, como levantar os braços, agachar, dobrar o corpo, saltar, subir. Estes movimentos faziam parte da experiência de vida de nossos antepassados e fazem parte também de nossa experiência cotidiana, pois foram selecionados como estratégia de sobrevivência do corpo.

Este ambiente confirma relações efetuadas entre natureza e cultura. Tais evidências se encontram nas grafias de corpos em movimento e em

movimento de dança. Informação de dança, para dança. Bela demonstração de que a dança é uma necessidade evolutiva do corpo.

1.2 Pinturas rupestres: grafias de corpos

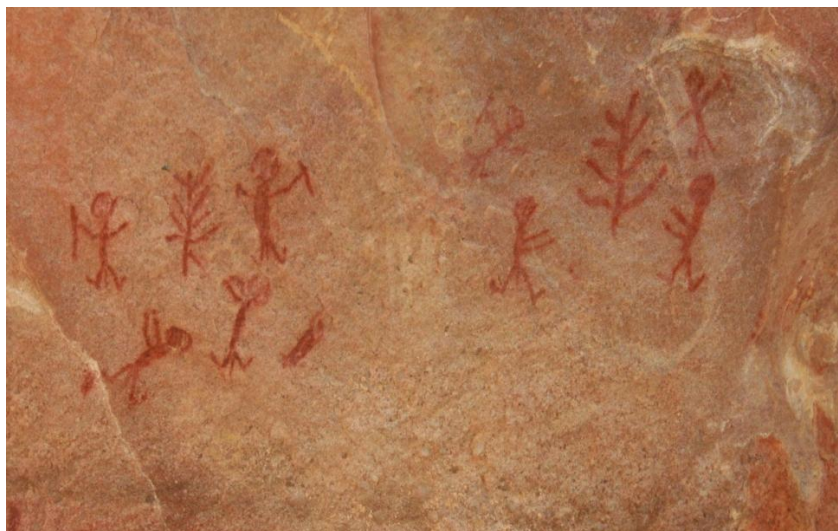


Figura 5: Pinturas rupestres da Tradição Nordeste na Toca do Boqueirão da Pedra Furada

As pinturas rupestres distribuídas em várias partes do mundo nos mostram que a ação de pintar nas paredes das cavernas está no cerne do engendramento cultural da espécie humana, e que esta atividade teria surgido em todas as partes do mundo na mesma época. As pinturas, as primeiras grafias da humanidade, emergiram em um tempo em que o homem lutava rusticamente pela sua sobrevivência. Em meio a essas lutas, registrava o que lhes era importante.

Pintar as paredes dos abrigos sob rocha e das grutas foi, durante essas épocas, prática realizada em todos os continentes, e os indícios descobertos sugerem que o início dessa atividade gráfica ocorre, aproximadamente, na mesma época, em todo o mundo. Essa coincidência leva a pensar na possibilidade de que alguma circunstância ou necessidade do homem tenha determinado o desenvolvimento dessa prática (PESSIS, 2003, p. 53).

Os povos primevos que habitaram o espaço geográfico do PARNA⁶ Serra da Capivara deixaram registros de corpos dançando. As grafias nos mostram corpos em movimentos: corpos como informações de dança. Configuram formas, maneiras de se movimentarem, dinâmicas relacionais de onde emergem diferentes tipos de composições espaço/temporal dos corpos. A dança está presente naquelas grafias como uma informação nos corpos, como um modo diferente de ação, de organização estruturada pelas relações entre corpos e entre ambientes.



Figura 6: Toca do Morcego

Pelas grafias percebe-se que a dança já se fazia presente a muitíssimo tempo na trajetória humana, sendo uma das atividades que possibilitou a evolução cultural de nossa espécie. Uma necessidade de sobrevivência correlacionada com a necessidade de registrar nas paredes das cavernas os acontecimentos que surgiam das relações entre corpo e ambiente. Ao que nos parece, o surgimento da prática gráfica no seio das comunidades primitivas só foi possível porque os povos precisavam representar suas experiências. A dança como integrante da complexa teia de relações vividas por eles foi também representada.

⁶ PARNA é abreviação de Parque Nacional, aqui podemos variar entre Parque Nacional Serra da Capivara e PARNA serra da Capivara.

Acionar o olhar para as informações presentes nas pinturas rupestres nos fará encontrar elementos de dança: o *homo sapiens sapiens* registrava nas pedras suas danças. O ato de pintar nas paredes das cavernas teria acontecido em consonância com as atividades de dança. Portanto, existem correspondências nas artes em suas temporalidades: entre a dança e a grafia.

1. 2. 1 Arte: experiência do corpo, necessidade evolutiva



Figura 7: Caverna de Altamira no norte da Espanha

Entendemos a produção artística como parte da experiência humana, razão pela qual se faz necessário entendê-la como parte dos processos co-evolutivos de nossa espécie. As artes são produtos de nossa existência, são frutos de escolhas e de níveis de aptidões aprendidas, são procedimentos pessoais e coletivos, elas exprimem experiências, fantasias, reminiscências de nossa história evolutiva. Quando pensamos no aparecimento da arte na humanidade, entendemos a arte como parte de nosso processo evolucionário e não como ato isolado de especialidades que estão fora de nossa humanidade. A arte é parte de nossa experiência.

É a simples ignorância, portanto, quem leva a supor que a ligação da arte e da percepção estética com a experiência significa uma diminuição de sua importância e dignidade. A experiência na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo [...] (DEWEY, 2010, p.83).

Nossa espécie evoluiu não apenas na postura ereta e nas suas características físicas que nos distanciam das outras espécies, a nossa história de evolução é também a história de nossas experiências artísticas. A arte faz parte da evolução cognitiva da espécie.



Figura 8: Mãos em negativo, Caverna na região Franco – cantábrica em Bordeaux na França.

É uma manifestação integrada entre o corpo e o ambiente, natureza e cultura como nos confirma ainda Dewey:

A dança e a pantomima, origens da arte teatral floresceram como parte de ritos e celebrações religiosas. A arte musical era repleta do dedilhar de cordas tensionadas, do bater de peles esticadas, do soprar de juncos. Até nas cavernas, as habitações humanas eram adornadas com imagens coloridas, que mantinham vivas nos sentidos as experiências com os

animais muito intimamente ligados à vida dos seres humanos (DEWEY, 2010, p. 65).



Figura 9: Caverna de Chauvet França

O aparecimento da arte em forma de grafias está em um tempo muito recuado na jornada humana, aproximadamente 15 mil chegando até 35 mil anos atrás. Os registros mais antigos de que se tem notícia do aparecimento da arte estão com os povos do Paleolítico, com a ação de pintar imagens nas superfícies rochosas das cavernas:

As obras mais surpreendentes do Paleolítico são as imagens de animais pintadas nas superfícies rochosas das cavernas, como as da caverna de Lascaux, na região francesa de Dordogne. Bisões, veados, cavalos e bois estão profusamente representados nas paredes e tetos, onde parecem movimentar-se com rapidez; alguns têm apenas um contorno em negro e outros estão pintados com cores brilhantes, mas todos revelam a mesma sensação fantástica de vida (JANSON & JANSON 1996, p. 14).

As pinturas nas rochas são entendidas como os primeiros objetos artísticos da humanidade de acordo com as reflexões de Strickland:

Os primeiros quadros foram pintados em cavernas, provavelmente 15.000 anos atrás. As pinturas de bisões, veados, cavalos, bois, mamutes e javalis se situam nos recessos das cavernas, longe das superfícies habitadas e da luz do sol (STRICKLAND, 2004, p. 4).

Beckett, por sua vez, também afirma que os povos primevos faziam arte:

Por sua antiguidade, pode-se verificar que a arte é mesmo nosso direito inato. Ela teve início não na história, mas na pré-história, milhares de anos atrás. Nossos ancestrais paleolíticos, que viveram entre 30000 e 8000 a. C eram pequenos, peludos e iletrados, e nem mesmo a arqueologia consegue afirmar muita a respeito deles. Mas uma coisa é luminosamente certa: esses habitantes das cavernas da Idade das Pedras eram artistas (BECKETT, 2006, p. 10).

A grafia é um dos primeiros registros de arte da humanidade, a sua primeira marca, a arte de pintar imagens de animais, caçadas, nascimentos, sexos, lutas, etc, estão desde Ardeche na França, passando por Lascaux, na região de Dordogne, em Altamira na Espanha⁷ e na Serra da Capivara no Piauí; pinturas em cavernas são encontradas em todas as partes do mundo;

Os humanos andam eretos a milhões de anos, mas só há 25 mil anos nossos ancestrais inventaram a arte. Em algum momento da era glacial, quando os caçadores e coletores ainda viviam em cavernas, a mentalidade Neanderthal de fazer instrumentos deu lugar ao impulso Cro-Magnon de fazer imagens (STRICKLAND, 2004, p.4).

A arte é uma necessidade do corpo. As imagens que estão pintadas em todo o mundo são provas disso, são extraordinárias não só do ponto de vista arqueológico ou antropológico, mas principalmente, do ponto de vista artístico. A capacidade para criar imagens visuais em um tempo em que ainda não se

⁷ No livro "A História da Dança" de Maribel Portinari a autora apresenta esta imagem como sendo a mais antiga imagem de dança de que se tem notícia. No entanto no Nordeste Brasileiro (PARNA Serra da Capivara) existem imagens de rituais de dança que datam de 12 mil anos (a.P.). Esta pesquisa se aprofundará nas imagens de dança no capítulo reservado a Dança.

usava a escrita formal – faz das pinturas a primeira grafia da humanidade. São delas que obtemos informações sobre o passado. As grafias presentificam o passado e geram possibilidades de relações com o tempo presente, borram as fronteiras que diferenciam os modos como percebemos e nos relacionamos com o tempo. As grafias atualizam o passado.

O entendimento de que as grafias são as primeiras demonstrações artísticas da humanidade é promulgada na área das artes visuais. Por outro lado, aqui, é preciso atentar para as mesmas grafias com o olhar de que representam também parte das experiências de dança dos nossos ancestrais. É, portanto, um desafio para o campo de conhecimento da dança, já que olhar para estas referidas imagens e ver registros de dança, necessita de percepções especializadas nesse campo de conhecimento. Uma vez que o exercício parte do olhar sobre tais representações identificando-as como dança, para perceber que os corpos se movimentam em forma de dança.

As grafias expõem experiências corporais, movimentos, que indiciam lógicas organizacionais da dança. Como não era possível outro tipo de registro, mesmo porque a materialidade em que a dança ganha “forma” é outra, suas representações sinalizam que a dança já estava presente como necessidade de comunicação e sobrevivência dos corpos. Esse entendimento reforça a nossa proposição de que a forma encontrada para registrar a dança por nossos ancestrais foi acertada. Por meio desses registros atestamos o que a nossa espécie sinalizou de feitura de dança.

Considerar a dimensão biológica dos autores das pinturas e gravuras é identificar as características que se vão configurando no processo de hominização, necessárias para o aparecimento do fenômeno gráfico. A possibilidade de representar graficamente o mundo sensível é resultado, em parte, da capacidade da espécie humana de tomar distância em relação a ela mesma, posicionar-se em relação aos outros e ter, como consequência do processo de evolução, uma consciência reflexiva, estes componentes formam a capacidade da espécie, e suas potencialidades desenvolver-se-ão no processo de construção da cultura (PESSIS 2003, p.56).

Nossos ancestrais encontraram uma estratégia de permanência⁸ como índice evolutivo, ao informar e comunicar os modos como se organizavam e dançavam ao incrustarem nas paredes das grandes pedras ruiniformes⁹ do PARNA Serra da Capivara: dinâmicas, nuances, ritmos, formas, enfim, modos de pensar. Na pedra estão registrados os acontecimentos mais importantes da vida ancestral, as grafias são escritas. E há escritas de dança. “*Pensamento do corpo*¹⁰”, pensamento de dança.

1. 3 Sítios Arqueológicos: testemunhos da evolução



Figura 10: Crânio Milenar com cabelo Museu do Homem Americano PARNA Piauí

No Brasil, grande parte destes testemunhos que confirmam a presença das grafias como a primeira arte da humanidade estão no Parque Nacional

⁸ A permanência é um dos parâmetros fundamentais do sistema. Para Jorge Albuquerque Vieira é o mais fundamental de todos os parâmetros, pois todas as coisas tendem a permanecer. Como contribui também Adriana Bittencourt: “Para que o sistema permaneça no tempo ele terá que evoluir e se construir hierarquicamente a partir do momento em que se configura como algo existente (M. BITTECOURT, 2001, p. 39).

⁹ As grandes pedras do PARNA Serra da Capivara têm aspectos de ruínas, por esta razão são chamadas de ruiniformes.

¹⁰ Usamos este termo “pensamento do corpo” com base na tese de Helena Katz onde nos traz essa noção: “Há que se entender que quando a dança acontece num corpo, o tipo de ação que a faz acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento acontecer. O pensamento que se pensa e o pensamento que se organiza motoramente como dança se ressoam” (KATZ, 2005, p. 40).

Serra da Capivara¹¹. Estas manifestações nos fazem compreender parte da jornada dos povos primevos em toda essa região. São esses indícios que constituem mecanismos de informação e comunicação humana, pois graças a eles podemos reconhecer a presença e ações dos nossos ancestrais.

Esses sinais são encontrados nos numerosos sítios arqueológicos¹² constituídos de pinturas e gravuras rupestres assim como enterramentos, materiais cerâmicos, líticos e ossadas de animais da megafauna. Nesses sítios, encontram-se resquícios extremamente antigos da presença do homem nas Américas: aproximadamente 60.000 anos antes do presente¹³. Segundo dados da FUMDHAM:

Na região do Parque Nacional, atualmente estão cadastrados 1223 sítios com arte rupestre, sendo 922 sítios com pinturas, 218 com pinturas e gravuras e 83 somente com gravuras. Dentro dos limites do Parque, são 680 sítios, dos quais 600 são de pinturas e/ou gravuras rupestres. Sessenta e três sítios são aldeias, oficinas líticas e alguns são já do período histórico. Estes números não são definitivos, pois continuamente são descobertos novos sítios no Parque Nacional e seu entorno.¹⁴

Os sítios arqueológicos são caracterizados de acordo com o uso que os povos faziam do local. Cada sítio corresponde a determinadas atividades que nossos ancestrais¹⁵ realizavam. Nos solos do Parque Nacional Serra da Capivara e em seu entorno, as descobertas arqueológicas da equipe de Niede Guidom, que desde 1971 trabalha naquela região, tem trazido ao mundo científico verdadeiros tesouros da humanidade. Dentre os 680 sítios, três deles

¹¹ As maiores concentrações de sítios arqueológicos do Brasil estão no Parque Nacional Serra da Capivara, no entanto existem outros sítios de suma importância como os sítios de Minas Gerais na região de Lagoa Santa, onde foi descoberto o crânio de Luzia (o mais antigo fóssil humano encontrado nas Américas, com 11 mil e quinhentos anos). Existem também os sítios da Amazônia na Ilha de Marajó, dentre outros.

¹² “Um sítio arqueológico é um local no qual os homens que viveram antes do início de nossa civilização deixaram vestígios de suas atividades: uma ferramenta de pedra lascada, uma fogueira na qual assaram sua comida, uma pintura, uma sepultura, a simples marca de seus passos.” (Fundação Museu do Homem Americano FUMDHAM e Mission Archéologique et Paléontologique du Piauí 1998, p.48.)

¹³ Existem vários métodos de datações. Dois métodos de datação absoluta foram usados no estudo do material encontrado na área do parque: Carbono 12 e da Termoluminescência.

¹⁴ http://www.fumdham.org.br/sitios_arqueologicos.html.

¹⁵ O termo ancestral indica aqueles primeiros povos que viveram em um tempo muito anterior a nós e que destes somos descendentes.

apresentam as mais antigas datações: o Sítio do Meio, a Toca do Caldeirão do Rodrigues e a Toca do Boqueirão da Pedra Furada.

No Sítio do Meio, foi descoberto o primeiro artefato americano de pedra polida, uma machadinha de 9.200 anos e fragmentos de cerâmica, que são os mais antigos das Américas (8.900 anos). Na Toca do Caldeirão dos Rodrigues existem figuras com datações de 12.000 anos. Nas escavações, foi possível encontrar vestígios de 18.000 anos de presença humana.¹⁶ Na Toca do Boqueirão da Pedra Furada foram encontrados vestígios de fogueira estruturada datando de aproximadamente 60.000 mil anos atrás. Os trabalhos de escavações nesse sítio duraram de 1978 até 1988, permitindo levantar hipótese sobre a presença humana nas Américas. Estas descobertas desestabilizaram as teorias e conceitos sobre o povoamento do continente americano¹⁷.

Este sítio (Boqueirão da Pedra Furada) assim como os outros dois, é um *abrigo-sob-rocha*¹⁸, “Os povos primevos utilizaram a parte protegida dos abrigos como casa, acampamento, local de enterramento e suporte para representação gráfica de sua tradição oral.” (PESSIS, 1998, p. 51). No Boqueirão existem pinturas que datam de 12.000 a 6.000 anos.

¹⁶ FUMDHAM 2012.

¹⁷ Em várias partes do mundo, descobrem-se informações arqueológicas sobre a origem do Homem Americano. O que tem direcionado aos cientistas a acreditar que os ancestrais dos primeiros povos americanos vieram do Extremo Oriente, por meio de pelo menos duas levas de populações, partindo da África a 120 mil anos. Por muito tempo acreditou-se também na teoria do Estreito de Bering, que defendia que as etnias teriam chegado ao continente americano via estreito de Bering para o Alasca, durante as glaciações (quando o mar teria alcançado cotas mais baixas que as atuais, possibilitando a travessia). No entanto a Doutora Niède Guidon levanta a hipótese de que grupos humanos chegaram ao sudoeste do Piauí, acerca de 60.000 anos antes do presente.

¹⁸ “Um abrigo sob rocha forma-se pela ação da erosão que agindo na base dos paredões rochosos, vai desagregando as partes baixas das paredes fazendo com que se formem, no alto, uma saliência. Esta, funciona como um teto que protege do sol e da chuva o solo que cobre. Com o progresso da erosão, a saliência torna-se cada vez mais pronunciada até que, sob a ação da gravidade, fratura-se e desmorona.” (Fundação Museu do Homem Americano FUMDHAM e Mission Archéologique et Paléontologique du Piauí 1998, p. 51).



Figura 11: Pinturas rupestres na Toca do Boqueirão da Pedra Furada

A expansão destes povos, sua riqueza cultural e a interação com o ecossistema são evidentes por meio das sondagens e recolhimento de superfície. As grandes quantidades de pigmento vermelho e restos de paredes caídos contendo figuras pintadas mostram a constância das atividades gráficas destes povos.



Figura 12: Niede Guidon: Trabalhando em sítio arqueológico no PARNA Piauí.

Os grupos humanos ao longo do tempo foram deixando vestígios de suas culturas nos solos dessa região. A natureza por sua vez, cobria estes vestígios formando várias camadas arqueológicas. Uma pesquisa arqueológica, de acordo com a Fundação Museu do Homem Americano-FUMDHAM e Mission Archéologique et Paléontologique du Piauí:

Começa pela **prospecção**, que corresponde a fase na qual os pesquisadores procuram encontrar vestígios que permitam o reconhecimento dos sítios. A seguir passa-se a fase de **documentação**: faz-se o levantamento topográfico do sítio, isto é, seu mapa no estado em que foi descoberto. Faz-se as fotografias, se há pinturas, as mesmas são fotografadas e copiadas. Em seguida dar-se início as **escavações**, única maneira de poder datar os achados e definir quais os vestígios que o arqueólogo encontrou. (grifo meu) (Fundação Museu do Homem Americano FUMDHAM e Mission Archéologique et Paléontologique du Piauí 1998, p.48-49).

Escavar, escavar, a procura de indícios, a procura da história regida pela coevolução. Grafias como índices evolutivos, como registros adaptativos entre corpo e corpo e corpo e ambiente, que transformam vestígios em grafias, e em informações. Durabilidade traduzida na permanência dos acordos e presentes na contemporaneidade: ações de corpos em movimentos de dança.

Sabemos que um fenômeno aparece com uma possível aparência de um “mundo” e ele necessita da insistência para conduzir seu “pensamento”, ganhar identidade, autonomia e tornar-se real. As semelhanças de um coletivo diverso do universo tem a natureza de um único ser. E este ser quer permanecer, requerendo um fluxo no tempo, insistindo persistindo ao reagir, tornando-se regular ao “perseguir” uma conduta de reafirmação do seu significado. Este busca sua permanência ao construir sua gramática (BITTENCOURT, 2001, p. 92).

As grafias rupestres existem como singularidades. São “pinturas” feitas a partir do ocre, de sangue, da argila, de ossos calcinados e têm permanecido por milhares e milhares de anos gravados nas pedras. A dança está lá também nos registros¹⁹, construindo gramáticas informativas específicas. A dança se reafirma no tempo naqueles registros.

1.3.1 Escavando corpos em formas de grafias



Figura 13: Conjunto de corpos na Toca do Boqueirão da Pedra Furada

Parte dos registros de corpos que estão em forma de grafias, é possivelmente uma representação dos corpos que eram vistos em atividades de dança. Para esse entendimento, é preciso considerar a capacidade do corpo para produzir imagens como representação de suas relações com o ambiente. Acreditamos que as grafias de dança que estão no Parque Nacional são percepções das experiências do corpo de processos evolutivos:

¹⁹ Nem todas as grafias que estão no Parque Nacional Serra da Capivara são grafias de dança. Como dito anteriormente existem mais de trinta mil figuras coloridas. No entanto as grafias que iremos analisar posteriormente são as que percebemos a presença de registros de dança.

O corpo é processual e suas imagens pronunciam-se em ações contínuas, sinalizando-se como aspectos do corpo e estados criativos de processos evolutivos. As imagens se constituem na possibilidade de acesso ao mundo e, ao mesmo tempo, de ser acessado (BITTENCOURT, 2012, p. 32).

O corpo produz imagens. As grafias rupestres são imagens que emergiram de processos internos e que aparecem no mundo como representação de percepções/ações no/com o mundo. É possível perceber a evolução dos registros gráficos pelas características concernentes aos traços de cada sistema cultural. Essas características se modificam porque houve transformações sociais que se manifestaram por meio de suas representações gráficas.

Os registros gráficos pré-históricos, pintados ou gravados, são produtos de uma atividade que, para a pré-história, possui, como vestígios arqueológicos, um valor duplo. Tem a materialidade constituída pelos desenhos, que são os primeiros na história da cultura humana e que fornecem informações sobre como se resolviam os problemas técnicos para atingir um produto gráfico. E também são suporte da dimensão imaterial da cultura, constituída pela temática tratada, pelo que as figuras representam e pelos múltiplos significados que estes registros tiveram para seus autores ao longo de um tempo remoto (PESSIS, 2003, p. 55).

De acordo com a Fundação Museu do Homem Americano, o termo Tradição gráfica rupestre foi eleito para identificar o sistema gráfico das sociedades autóctones, significando numa abordagem mais simplificada: as características gráficas de cada etnia. Na área do Parque Nacional existem atualmente três Tradições: Nordeste, Agreste e Geométrica²⁰.

²⁰ As tradições são estabelecidas pelos tipos de grafismos representados e pela proporção relativa que estes tipos guardam entre si. Dentro das tradições pode-se, às vezes, distinguir subtradições segundo critérios ligados a diferenças na representação gráfica de um mesmo tema e à distribuição geográfica. Para cada tradição, ou, se for o caso, subtradição, é possível distinguir-se diferentes estilos que são definidos a partir de particularidades que se manifestam

Entender as diferentes características de cada tradição rupestre nos permite observar como as etnias elaboravam cultura, o que permitia a continuidade de suas práticas. Nessas práticas culturais acreditamos emergir a necessidade de dançar que adveio como uma necessidade de continuidade, evolução, de manutenção e transformação cultural. As pinturas rupestres foram tão exaustivamente praticadas que são observadas em determinadas paredes em sobreposições de diferentes temporalidades, constituindo-se em verdadeiros palimpsestos.

As grafias sinalizam uma época extremamente antiga na história da humanidade e mostram um percurso evolutivo cultural dos povos há 12 mil anos atrás. Trata-se de uma verdadeira gramática, na qual a base material é composta por elementos formais e iconográficos, caracterizando o sistema de representação gráfica de cada etnia.

1.3.2 **Corpo, movimento, ações, dança:** Signos de Evolução cultural na Tradição Nordeste



Figura 14: Dois corpos registrados na Toca Morcego

no plano da técnica de manufatura e pelas características da apresentação gráfica da temática (FUMDHAM, p. 62).

A Tradição Nordeste é dominante na área do Parque Nacional Serra da Capivara. É caracterizada por apresentar grafismos²¹ que podemos identificar: como corpos humanos, animais e plantas. Apresentam também em menor quantidade signos geométricos muitas vezes compondo micro cenas. Um bom exemplo disso são as composições que Anne Marie Pessis (2003) chama de composições emblemáticas, que em meio aos dois corpos ver-se uma figura geométrica.

Esta Tradição apresenta grande número de pinturas distribuídas em amplos espaços. Observa-se, contudo, alguns paredões densamente pintados e outros parcialmente vazios. A tradição nordeste, por apresentar diferenças de estilos formais e iconográficas está dividida em subtradição e estilos²²:

Atualmente conhecemos as subtradições Várzea Grande e Salitre, no Sudeste do Piauí e a subtradição Seridó no Rio Grande do Norte. A subtradição Várzea Grande, a mais bem estudada e representada, está dividida em estilos que se sucedem no tempo: Serra da Capivara o mais antigo, Complexo Estilístico Serra Talhada e Serra Branca, estilo final na área do Parque Nacional (FUMDHAM, 1998, p. 63).

Nas pinturas desta tradição o movimento é uma característica formal, recorrente especialmente no estilo Serra da Capivara. Segundo Anne Marie Pessis (2003, p. 113): “O maior caracterizador do estilo Serra da Capivara é a maneira vital e dinâmica com que foram realizadas as figuras e as cenas representadas. “Eclode o movimento”. Esta Tradição fornece muitas informações sobre o cotidiano, desde os aspectos religiosos a manifestações ritualísticas da vida de nossos ancestrais.

Quatro temas principais aparecem durante os seis mil anos atestados de existência desta tradição: dança, práticas sexuais, caça e manifestações rituais em torno de uma árvore. São também frequentes as composições gráficas representando

²¹ O termo grafismo foi usado pela primeira vez por Leroi-Gourhan e posteriormente inserido na nomenclatura brasileira pela antropóloga Anne Marie Pessis.

²² Estilo seriam as características pictóricas presentes em cada Tradição de pintura rupestre como, por exemplo: no estilo Serra da Capivara os grafismos tem os contornos das figuras totalmente fechados, os traços são contínuos. Quase sempre as figuras são pintadas inteiras com tinta lisa. Os corpos humanos são pequenos bem menores que as figuras animais. O vermelho é a cor que domina.

ações identificáveis, mas cujo tema não podemos reconhecer; um exemplo deste caso é uma composição na qual uma série de figuras humanas parecem dispostas umas sobre os ombros das outras formando uma pirâmide, que faz evocar uma representação acrobática (FUMDHAM, 2012).²³

Podemos reconhecer na maioria das figuras da Tradição Nordeste, esquemas corporais que se apresentam sintéticos²⁴ sugerindo, em algumas cenas, a presença da diferenciação de sexo, ilustrado muitas vezes na representação dos rituais de dança.

É o tema da vida que tipifica as ações representadas. A sexualidade, a dança lúdica e ritual, os ritos cerimoniais coletivos, a caça individual de pequenos animais, define os temas de interesse do estilo Serra da Capivara (PESSIS, 1988, p.13).

Uma das especificidades dessa Tradição é a representação de cenas de rituais contendo figuras humanas portando atributos culturais como cocas e artefatos de mãos. As figuras dessas representações mostram ações dinâmicas. Niède Guidon²⁵ fala das diferenças entre as pinturas rupestres da Serra da Capivara e as da Europa, chamando a atenção para a questão do movimento:

Outra diferença entre a Serra da Capivara e as pinturas rupestres da Europa é a movimentação dos personagens, as pinturas apresentam às vezes cenas onde tudo é movimento, humanos e animais. Na Europa vê-se um movimento natural dos animais, mas não conjuntos coordenados. (GUIDON, 2012).

São vários os tipos de corpos registrados nas pedras do PARNA Serra da Capivara, mas o que eles trazem “em comum”, especialmente no estilo

²³ <http://www.fumdham.org.br/pinturas.asp>

²⁴ São considerados sintéticos porque são traços que resumem com simplicidade as intenções dos autores das pinturas.

²⁵ Disponível em: (www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/sumario.htm) acesso em Abril 2012.

Serra da Capivara da Tradição Nordeste, é que quando se olha para aqueles movimentos se percebe a dança. A dança esta lá, nas organizações dos corpos, nas organizações das cenas, por vezes estão em círculos em torno de uma árvore ou estão lado a lado passando a ideia de grande movimentação, de amplitude e deslocamentos assim como existem formações também de corpos enfileirados, agrupados, separados.

O conjunto de grafias e suas relações permite perceber um alfabeto, uma gramática. “Gramáticas são mais organizadas do que ordenadas, lembramos” (VIEIRA, 2008, p. 98) e percebemos certa coerência dentro desse grande sistema especialmente pela distribuição de signos²⁶ que se repetem, e que nessas repetições se transformam.

Podemos dizer que a repetição dos signos e da informação inserida nos signos é uma forma de garantir a sobrevivência da gramática de conjunto que, por sua vez, determina o sistema. Logo, esta redundância acarreta a produção do padrão: uma solução de permanência que varia em escalas temporais particulares (BITTENCOURT, 2001, p. 78).

Os registros de corpos em seus mais de 12 mil anos de transformações culturais mudaram muito²⁷, todavia estão presentes como signos mediando as diferentes culturas que por lá deixavam suas marcas na pedra. O corpo registrado na pedra, repetidas vezes, apresenta um padrão, mesmo apresentando mudanças ao longo do tempo.

Selecionado pela evolução cultural e biológica, o corpo registrado em atividades de dança no passado, nos permite observar correspondências com os modos como os corpos produzem movimentos de dança nos dias atuais. São semelhanças que indicam parecenças na forma como são organizados especialmente nos seus *designs*.

²⁶“Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinação do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual é a causa imediata é o objeto, pode ser chamada o interpretante” (PEIRCE in: SANTAELLA, 1983, p. 58).

²⁷ Aqui nos referimos a mudança nas técnicas de pintura assim como na forma como os corpos foram representados no decorrer do tempo. Existem pinturas de corpos pequenos, outros alongados, outros vestidos com atributos culturais, enfim, há verdadeiramente uma transformação tanto na técnica empregada pelos pintores como na forma como o corpo foi representado.

Um corpo define seu design relacionando-se com outros, no exercício de sua atuação funcional que, em última instância, consistem em garantir sua continuidade no tempo. Definir um design é constituir uma estrutura organizada para fazer com que todas as funções vantajosas de um organismo estejam a serviço de sua produção (BRITTO, 2008, p. 66).

A dança primeva se apresenta nesses corpos registrados por meio das grafias atestando que a evolução e até mesmo a cultural não é sequencial e sim processual. Nesses diferentes processos, as grafias foram a maneira dos nossos ancestrais deixarem no mundo um índice da evolução cultural de nossa espécie.

1.4 Sinais da evolução

Charles Darwin²⁸ ao desenvolver a teoria da evolução (DARWIN, 1859) nos traz o entendimento da necessidade que os organismos vivos têm de adaptação para garantir a sobrevivência. Embora não pretendamos fazer um profundo estudo sobre essa teoria, até porque não temos abrangência para tal profundidade, gostaríamos de destacar que evolução não é progresso ou melhoramento. Evolução é mudança, transformação, adaptação. A evolução acontece por meio da adaptabilidade do organismo ao seu meio ambiente, sendo através das relações que as transformações ocorrem. É nesse sentido que buscamos vestígios da evolução nas grafias de dança no Parque Nacional Serra da Capivara:

Na natureza, as mais tênues diferenças de estrutura ou constituição podem muito bem inclinar a balança, tão delicadamente equilibrada, na luta pela existência e provocar assim sua conservação. Quão fugazes são os desejos e esforços do homem! Quão breve seu tempo! E, por

²⁸ Charles Darwin (1809-1882), naturalista britânico responsável, juntamente com Alfred Wallace, por tornar público a teoria da evolução conhecida também por evolução genética, biológica ou ainda orgânica. Do ponto de vista biológico, evolução pode ser entendida como mudanças hereditárias de uma população de geração para outra ao longo do tempo. Por meio desses processos os organismos se transformam no tempo.

consequente, quão pobres serão seus resultados, em comparação aos acumulados na natureza durante períodos geológicos inteiros! Podemos, pois, maravilhar-nos de que as obras da natureza tenham de ser bem mais genuínas que as do homem; de que tenham de estar infinitamente melhor adaptadas as mais complexas condições de vida e de que nunca tenham de levar claramente a marca de uma obra superior (DARWIN, 1854, p. 114).

Trazer a noção de evolução para esta pesquisa nos ajuda a entender a necessidade que temos de manter relações com o ambiente, ambiente pensado não apenas como o lugar, mas como o contexto de existência, suas circunstâncias, pois “Evolução é processo” (BITTENCOURT, 2012, p. 30). Fazemos parte desse processo que se complexifica e gera a emergência de formalizações cada vez mais elaboradas a exemplo da dança: resultado dos processos evolutivos de nossa espécie. Nesses processos evolutivos, o corpo foi gerando cultura:

Produzir cultura é, portanto, um recurso adaptativo do corpo, que ganhou estabilidade pela seleção natural para garantir a sobrevivência dele no seu ambiente de existência (BRITTO, 2008, p. 63).

Richard Dawkins (2009) nos apresenta uma reflexão que reforça a ideia de que cultura emerge da evolução:

Devemos lembrar que, apesar de toda sua modéstia como pessoa, Darwin acalentava ambições elevadas. Segundo sua visão de mundo, tudo o que diz respeito a mente humana, todas as nossas emoções e pretensões espirituais, todas as artes e a matemática, a filosofia e a música, são produtos do mesmo processo que gerou os animais superiores. Não ocorre apenas que, sem cérebros evoluídos, a espiritualidade e a música seriam impossíveis. Mais a propósito, os cérebros foram naturalmente selecionados para aumentar em capacidade e poder por razões utilitárias, até que essas faculdades superiores do intelecto e do espírito emergiram como subprodutos e floresceram no ambiente cultural proporcionado pela vida em grupo e pela linguagem (DAWKINS, 2009, p. 374).

Os vestígios que encontramos em formas de grafias rupestres confirmam que a dança era integrante do cotidiano das etnias que habitaram o espaço que hoje é o Parque Nacional Serra da Capivara. E confirmam que essa atividade, essa ação corporal, é parte da evolução cultural de nossa espécie. Pelo viés da evolução podemos acessar a dança como um “fenômeno” selecionado evolutivamente por nossa espécie. A dança é índice de nossa evolução. “O que o corpo é e faz resulta da organização de sua coleção de informações, é índice de como se relaciona e pensa” (BITTENCOURT, 2012, p. 33).

1.4.1 Grafias: enunciações culturais



Figura 15: Toca do Nilson do Boqueirão da Pedra Solta: duplas humanas disposta em planos verticais

As informações sobre como lidar com o presente de modo a sobreviver no futuro são necessariamente coligadas do passado. A sobrevivência não aleatória do DNA em corpos ancestrais é o modo óbvio como as informações do passado são registradas para uso futuro, e essa é a rota pela qual o banco de dados primário do DNA é formado. Mas há três outras maneiras pelas quais as informações sobre o passado são arquivadas de modo

a poder ser usadas para melhorar as chances futuras de sobrevivência. O sistema imune, o sistema nervoso e a cultura (DAWKINS, 2009, p. 378).

As grafias enunciam cultura uma vez que se apresentam como veículo informacional de experiências do passado. Como enunciadoras culturais, esses vestígios foram engendrados por meio de relações co-evolutivas. Como fruto de relações dinâmicas entre corpo e ambiente. Como um *continuum* “na medida em que transcorre do fenômeno para o real da matéria para a representação” (BITTENCOURT, 2001, p. 21). Corpo, produto e produtor de práticas culturais, mediatizando os modos de existência da cultura. O corpo que está presente em formas de grafias se expõe em mensagens.



Figura 16: Toca da Entrada do Baixão da Vaca. Figuras humanas em atividades rituais

Nas formas gravadas nas pedras vemos informação do passado, atuando no presente através de replicações de informações. Presente/passado/futuro, todas essas diferenças temporais estão no corpo, pois “Sendo, por definição, o nó de trânsito das informações biológicas e culturais, o corpo abriga tempos diversos atuando como mediador dessa simultaneidade (BRITTO, 2008, p. 29).

Foi o corpo primevo que encontrou formas de chegar mais rápido a um determinado lugar, fazer uma trilha; foi no corpo que apareceu o jeito de saltar para se esconder, ou agachar para agarrar algo, arquear para escapar de um perigo, dançar por simples diversão, ou para tentar comungar com os outros experiências como o medo, a dor, o nascimento, a crença, já que “No corpo humano estão as evidências da inevitabilidade de ser contaminado e contaminar” (KATZ & GREINER, s/d, p. 92).

Os vestígios dos corpos primevos informam uma diversidade de formas, que demonstram a ocorrência de relações e seus modos organizativos incrustados nas pedras. As grafias nos conduzem a entender que as ações de dança são integrantes de processos complexos de comunicação:

Cada particular, cada sistema possui um tempo de existência, seu próprio tempo real. Deste modo, é o particular que esvaece no tempo e não o seu sentido enquanto processo. Ou seja, no conjunto dos particulares há gerações de pares. Assim, o que permanece é a construção, a história transmitida para próximas gerações de particulares, sistemas (BITTENCOURT, 2004, p. 101).

As grafias, portanto, sinalizam modos organizativos pela coevolução. São sistemas²⁹ de signos que descrevem textos culturais, marcas relacionais em um determinado espaço/tempo. Expõem em desenho a necessidade do corpo de gerar registros como índices de sua evolução e comunicação.

1.5 Breve mergulho no tempo: A dança e a transmissão Cultural

Em algum lugar da África, há uns 6 milhões de anos, num evento evolucionário rotineiro, uma população de grandes macacos tornou-se isolada quanto à produção de seus co-específicos. Esse novo grupo evoluiu e dividiu-se em outros grupos, levando ao surgimento de várias espécies diferentes de macacos bípedes do gênero *Australopithecus*. Todas essas novas espécies acabaram morrendo, exceto uma, que sobreviveu até cerca de 2 milhões de anos atrás, época em que já tinha mudado tanto que precisava não só de uma nova

²⁹ Nos aprofundaremos em Sistemas no segundo capítulo desta pesquisa.

designação de espécie mais de uma nova designação de gênero: *Homo* (TOMASELLO, 2003, p. 1).

Essa original espécie de grandes macacos com seus físicos e cérebros maiores do que os ancestrais *australopithecus*, já faziam utensílios de pedra e por essa razão acreditamos já terem algum tipo de prática social. Teriam começado a sair da África. No entanto, não teria conseguido estabelecer sobrevivência de modo permanente fora dela. Mas, após muito tempo, aproximadamente 200 mil anos, na própria África, esse mesmo grupo de *homos* “deu início a uma nova e diferente trajetória evolucionária” (TOMASELLO, 2003, p. 2), teriam passado a superar as outras espécies de homo vivendo de uma maneira inovadora deixando descendentes, os *homo sapiens*.

Os indivíduos dessa nova espécie tinham uma certa quantidade de características físicas inéditas, dentre as quais cérebros um pouco maiores, mas o mais notável foram as novas habilidades cognitivas e os produtos que criaram (TOMASELLO, 2003, p. 2).

Dentre as “habilidades cognitivas” que Tomasello nos apresenta:

Começaram a usar símbolos para se comunicar e para estruturar sua vida social, incluindo não só símbolos linguísticos mais também símbolos artísticos na forma de pedra talhadas e pinturas de cavernas [...].

Inauguraram novos tipos de práticas e organizações sociais, do enterro cerimoniais dos mortos à educação de plantas e animais (TOMASELLO, 2003, p. 2).

O *homo sapiens* inaugura a comunicação por meio de símbolos, e especialmente cria práticas sociais. O que nos interessa aqui é inferir que a ação de dançar estava presente nessas práticas sociais e que ela é de suma importância para a evolução cultural de nossa espécie. Tomasello propõe em sua hipótese principal que:

O fato é que simplesmente não houve tempo suficiente para que os processos normais de evolução biológica que envolvem variação genética e seleção natural criassem, uma por uma,

todas as habilidades cognitivas necessárias para que os humanos modernos inventassem e conservassem complexas aptidões e tecnologias no uso de ferramentas, complexas formas de comunicação e representação simbólica, e complexas organizações e instituições sociais [...] (TOMASSELLO, 2003, p. 4).

Tomasello afirma que:

um único mecanismo biológico conhecido que poderia ocasionar este tipo de mudança no comportamento e na cognição em tão pouco tempo- quer pensemos esse tempo em termos de 6 milhões, 2 milhões, ou um quarto de milhão de anos. Esse mecanismo biológico é a transmissão social ou cultural que funciona em escalas de tempo de magnitudes bem mais rápidas do que da evolução orgânica (TOMASELLO, 2003, p. 4).

Os humanos, diferente dos chimpanzés e de outros primatas, evoluíram ao ponto de replicarem suas informações culturais em ganhos de complexidade. A transmissão cultural humana complexifica informações. Tomasello (2003) nos traz a ideia de que temos a tendência em mudar o que aprendemos: “[...] a maneira como os seres humanos usam objetos com função de martelo evoluiu significativamente ao longo da história humana”. Esse exemplo, de como mudamos a forma do uso de um simples artefato como um martelo, nos ajuda a mostrar que a dança está também em processo, evoluiu no tempo, transformou-se para adentrar na rota da permanência:

No registro de artefatos podem ser encontrados várias ferramentas parecidas com martelo que gradualmente foram ampliando sua esfera funcional à medida que iam sendo modificados para dar conta de novas exigências, indo de simples pedras a ferramentas complexas compostas de uma pedra amarrada a um pau, até os vários tipos de martelo mecânicos (alguns dos quais também servem para extração de pregos; Basalla, 1988) embora não disponhamos de um registro tão detalhado como no caso dos artefatos, provavelmente também foi isso que aconteceu com algumas convenções culturais e rituais (por exemplo, as línguas humanas e os rituais religiosos), que também foram se tornando mais complexos ao longo do tempo à medida que iam sendo modificados para dar conta de novas necessidades comunicativas e sociais (TOMASELLO, 2003, p. 51).

Assim como se complexificaram as relações dos humanos com os seus artefatos criados para atender suas necessidades mais básicas, a dança, como uma ação que toma a forma no corpo, também se complexificou. A dança como parte da evolução cultural é replicada de forma análoga. Somente a evolução cultural é capaz de possibilitar tais acontecimentos e processos de continuidade, possibilitando transformações ao longo do tempo. Como nos afirma Dawkins:

É a nossa própria espécie que realmente mostra o que a evolução cultural pode fazer. A linguagem é apenas um dentre muitos. A moda nos vestidos e na alimentação, cerimônias e costumes, arte e arquitetura, engenharia, tudo isso evolui no tempo histórico de uma maneira que parece evolução genética altamente acelerada, mas que na realidade nada tem a ver com esta última (DAWKINS, 1976, p.121).

Parte de nossa evolução cultural está gravada em grafias no Parque Nacional Serra da Capivara, evidenciando mudanças no decorrer dos tempos. Na pré-história a história é contada pelo viés dos corpos registrados: agrupados em torno de árvores, caçando animais, dançando com outros corpos. Corpos caçadores, coletores, transeuntes, que exploravam o ambiente. O ambiente promovendo, por sua vez, relações, atividades, situações. Uma relação dinâmica, onde não conseguimos observar partes isoladas, mas relações:

Existem evidências irrefutáveis de que os seres humanos têm de fato modos de transmissão cultural únicos da espécie. Um fato ainda mais importante é que as tradições e os artefatos culturais dos seres humanos acumulam modificações ao longo do tempo de uma maneira que não ocorre nas outras espécies animais - é a chamada evolução cultural cumulativa (TOMASELLO, 2003, p. 5).

Dessas relações, vemos sistemas culturais nas grafias que são relativos às etnias que habitaram aquele espaço. Cada etnia, ao seu estilo pictórico, conseguiu deixar sua marca. Razão pela qual, temos atualmente Tradições,

sub-tradições e estilos, como a Tradição que trabalhamos aqui: a Tradição Nordeste. Sendo assim, ao olharmos para aqueles corpos registrados nas pedras, vemos índices evolutivos de dança que ali estão em forma de grafias.

1.5.1 A dança como necessidade evolutiva do corpo

“[...] a evolução está dentro de nós, à nossa volta e entre nós, e suas obras estão incrustadas em rochas de eras passadas” Dawkins (2009).

No Parque Nacional Serra da Capivara existem “*obras da evolução incrustadas nas rochas de eras passadas*” (DAWKINS 2009, p. 27). Essas obras estão repletas de arte, estão repletas de dança, elas são testemunhos dos processos evolutivos de nossa espécie, *homo sapiens sapiens*. Esses testemunhos não dizem respeito apenas às informações biológicas, como tamanho dos órgãos, designer do cérebro, das mãos, coluna, mas são evidências de evolução cultural, porque descrevem os modos como ocorriam os rituais, festas, brincadeiras, colheitas, guerras, e modos organizativos e ações corporais que sinalizam a existência da dança. A dança como uma ação humana emergida no trânsito natureza cultura,

O homem emergiu como espécie autônoma há dois milhões de anos. A escrita há apenas cinco milhões de anos. Seus registros, portanto, oferecem uma parcela bem reduzida de material para pesquisa (algo em torno de 0,3%) Para conhecer o pensamento do homem pré-histórico, por exemplo, busca-se vestígios de suas crenças e rituais (KATZ, 2005, p. 220).

Assim, o Parque se apresenta como um lugar para se buscar esses vestígios, como um ambiente singular para se entender a relação entre natureza e cultura e a emergência de modos de organização particulares

resultantes de processos coevolutivos, processos onde se dão relações, interfaces, conexões. Esses modos particulares se apresentam como vestígios: representações desenhadas no ambiente como escrita nas pedras, como forma de comunicar e indiciar organizações, fazeres/pensamentos, estabelecidos numa dada temporalidade e espacialidade.

Os modos de organização são representados por grafias que resvalam na possibilidade de se atentar para a arte e principalmente para a dança como necessidade evolutiva de comunicação do corpo e, portanto, como condição de sua própria sobrevivência. “A arte é uma estratégia evolutiva e adaptativa da espécie humana” (VIEIRA, 2009, p.12). Nesse sentido, a dança sendo uma das formas mais complexas de arte assume uma importância cabal para a permanência de nossa espécie, promovendo conexões entre o biológico e o cultural.

Tais questões elucidam conjecturas que fomentam a hipótese desta pesquisa quando propõe que as grafias existentes na Região do Parque Nacional Serra da Capivara são índices evolutivos da Dança. Mas para isso, fez-se necessário uma breve contextualização do lugar para aproximar o leitor de uma certa ambiência promotora de acontecimentos que se apresentam em grafias a partir das relações corpo ambiente, o que promove também subsidiar os argumentos elaborados e apresentados nesta pesquisa. Assim, a proposta se iniciou indicando a percepção de um tempo ancestral, por uma provocação que é a de perceber/de se perceber numa/ uma temporalidade remota, aproximadamente 12 mil anos atrás. Eis, então, que a dança nessa temporalidade se expõe em grafias: como resultante evolutiva das relações efetuadas entre Natureza e Cultura. Grafias de corpos que dançam... grafias de corpos primevos... dançando.

Muitos representam a dança como a expressão de um eu interior. Outros, como ligação com o sagrado. Dança como aquilo que da forma ao invisível. No entanto, ela também poderia ser tomada como um modelo para o entendimento dos acontecimentos do mundo. Por se constituir como uma evidência do trânsito entre o biológico e o cultural, modeliza as questões permanentes ao homem, da evolução a tecnologia, dos sistemas auto-organizados à temporalidade (KATZ, 2005, p. 168).

É considerando a dança como a evidência no corpo das relações biológicas e culturais, e olhando para aqueles registros de corpos em movimento que podemos elucidar a ocorrência da dança. Então é possível pensar a dança como um índice evolutivo e de complexidade da espécie humana, como uma forma eficiente de manter relações com o mundo. É da natureza da nossa espécie dançar.

Então propusemos um “mergulho”: analisar o ambiente, adentrar em suas formações geológicas, sua natureza diversificada, seu clima, o lugar, para entender que, desde aproximadamente doze mil anos atrás o ser humano produz grafias como registros de suas atividades. As grafias, por sua vez, não são iguais, mas se apresentam diferenciadas estilisticamente³⁰ e sinalizam através de ações corporais os modos como os corpos se organizavam. São representações que se destacam por comportamentos particulares relacionados a cada Tradição Rupestre.

Os povos primevos desenhavam nas paredes das pedras suas histórias, suas manifestações, suas ações. Ações de caçar, colher, correr, andar, nadar, comer, subir, descer, rolar e de tantas outras como as de dançar, fios condutores deste trabalho, são parte integrante da história evolutiva biológica/cultural do corpo.

Os registros gráficos pré-históricos, pintados ou gravados, são produtos de uma atividade que, para a pré-história, possui, como vestígio arqueológico, um valor duplo. Tem a materialidade constituída pelos desenhos, que são os primeiros na história da cultura humana e que fornecem informações sobre como se resolviam os problemas técnicos para atingir um produto gráfico. E também são suporte da dimensão imaterial da cultura, constituída pela temática tratada, pelo que as figuras representam e pelos múltiplos significados que estes registros tiveram para seus autores ao longo de um tempo remoto (PESSIS, 2003, p. 55).

No estado do Piauí essas grafias rupestres encontram-se amplamente registradas nas paredes do Parque Nacional Serra da Capivara e é dividida pelos arqueólogos e antropólogos que estudam na região, em Tradições rupestres.

³⁰ Este termo refere-se a técnica de realização das grafias, escolha de cores, fineza ou grossura do traço, diferentes modalidades de preparação das tintas, tamanho do desenho, enfim singularidades de escolhas e formas de fazer dos autores das pinturas.

Existem atualmente três tipos de Tradições: a Nordeste, a Agreste e a Geométrica. É na Tradição Nordeste aonde se localiza o cerne desta pesquisa, uma vez que nela encontramos as grafias de dança. São estas grafias de corpos em movimentos e movimentos de dança que nos interessam, já que nos levam a estabelecer relações com alguns modos de organização de dança nos dias atuais, ou seja, se apresentam como índices evolutivos de um tempo passado, mas também de um tempo presente na medida em que se efetivam como códigos de dança, informações de dança, que se atualizam nos dias atuais. A dança como necessidade evolutiva do corpo.

CAPITULO II

Umwelt: a interface para a comunicação

Assim, a primeira qualidade do corpo é escorregar dos rótulos. Sendo fugidio, é um objeto de estudo desconfiado, que não se deixa agarrar por outro corpo, assim ingenuamente. O que se pode fazer é tentar dançar com ele - um dançar semiótico, que não queira buscar a trapaça metodológica de transformar o que é complexo em simples, mas que revele o que há para se revelar em movimentos, alguns ainda até desconhecidos de quem dança: um movimento que nasce não da inteligência neocortical do bailarino, mas dessa inteligência biológica, que tudo tem feito, desde o primeiro pulsar há milhões de anos na cadeia em que se desenrola sua trama, para, apesar de tudo, permanecer.

Cleide Campelo/1999

2.1 *Umwelt* : um modo particular de perceber e agir no mundo

Todas as espécies vivas percebem e interagem com o seu ambiente de maneira muito particular. Seus modos de existência são resultantes de interações diversificadas: algumas espécies se desenvolvem rapidamente em pequeno espaço de tempo, outras demoram anos para desenvolver. Cada uma dilatou evolutivamente seu modo de sobreviver: deslizando, flutuando, galopando, nadando, escavando, caminhando.

Há espécies que têm a habilidade de ver através do escuro da noite, como os morcegos, outras enxergam bem melhor durante o dia, como nós humanos etc. Algumas armazenam luz solar; outras se alimentam de pastos e há as que caçam sua presa com garras, dentes e toxinas mortais. Nessa diversidade, a evolução tratou de selecionar uma temporalidade diferenciada, pois alguns vivem apenas horas enquanto que outros muitos e muitos anos.

Do mais simples micro organismo ao homem é que se percebe o “jogo” eficiente da Seleção Natural³¹ onde cada espécie tem características específicas para sobreviver e reagir aos estímulos do meio ambiente. Nossa espécie, a *homo sapiens sapiens*, também tem uma forma particular de perceber e agir no “mundo”³² e assim permanecer.

Essas diferentes formas de “perceber” e de agir são entendidas, aqui, como uma interface que diferencia um corpo do outro (seja de qualquer natureza), uma espécie de “bolha” particular (de cada espécie), que evolui e adquire complexidade. Este é o conceito de *Umwelt*, termo alemão desenvolvido na biologia por Jakob von Uexkull³³ :

³¹ Charles Darwin (1859) descreve a seleção natural como um processo essencial para a evolução. Por ela, são explicados os procedimentos de transformações dos seres vivos. Darwin afirmava que as especialidades hereditárias favoráveis em gerações sucessivas de uma população de organismos que se reproduzem tornavam-se mais comuns, e as características hereditárias desfavoráveis desapareceriam ao longo do tempo evolutivo da espécie. Por este conceito, as características que não trazem vantagem aos seus portadores não seriam preservadas, e as que oferecem vantagem seletiva seriam preservadas, isso permitiria que um indivíduo com características favoráveis deixe mais descendentes que os indivíduos com características desfavoráveis.

³² A palavra mundo é usada aqui como uma metáfora no sentido de determinar o espaço e as relações do ser vivo com o seu meio.

³³ Jakob von Uexkull é um dos fundadores da moderna pesquisa do comportamento que é a etologia. Desenvolveu pesquisas sobre os *problemas biológicos do comportamento* e fundou

As melhores condições para iniciar tal digressão são um dia de verão e um prado coberto de flores, ressoante de zumbidos de coleópteros e pululante de adejares de borboletas: então construiremos para cada animal dos que povoam o prado, uma como que bola de sabão, que represente o seu mundo-próprio, preenchida por todos aqueles sinais característicos que são acessíveis ao sujeito. Logo que entremos numa dessas bolas de sabão transfigura-se completamente o mundo ambiente que se abria em volta do sujeito. Muitas qualidades do variegado prado desaparecem inteiramente, outras perdem suas propriedades gerais; surgem novas correlações. Em cada bola de sabão passa a existir um mundo novo (UEXKÜLL, 1933, p. 25-26).

Em nossa “bola de sabão” transfiguram-se cores em diferentes tonalidades, formas que nos saltam aos olhos, cheiros e odores diferenciados, espessuras distintas que sentimos em nossa pele. Assim, com todos esses aparatos perceptivos, nos auto-organizamos coevolutivamente pelo nosso *Umwelt*.

O ser humano vê o Universo de uma determinada maneira que é típica dele, uma perspectiva particular. Para ser exato, toda espécie viva percebe o Universo de uma maneira projetada pela sua particular evolução e nível de complexidade; uma adequação ao meio ambiente, necessária a sobrevivência (VIEIRA, 1993, p. 27).

O *Umwelt* da espécie humana é necessário para a nossa sobrevivência e nos possibilita ver/perceber o mundo de uma maneira diferente de outras espécies. A interface humana foi se transformando ao longo do tempo necessitando extrasomatizar suas ocorrências através de representações. Nesse sentido, é instigante refletir sobre a cadeia de relações que configuravam o ambiente primevo, ou seja, suas interações através do seu *Umwelt*, pois, sendo caçadores coletores, viviam como nômades e mais tarde seminômades, andavam em grupos atrás de comida. Abrigavam-se para se

pela universidade de Hamburgo um instituto para a “Pesquisa do *Umwelt*: definida em termos de uma biologia comportamental, como ele a entendia”. (UEXKÜLL, 2004, p. 20).

proteger das grandes feras: um modo de viver que comparado aos dias atuais de uma maneira em geral, é considerado primitivo:

Há muito de embrutecido na vida selvagem. Entretanto, no que ele tem de mais vivo, é sumamente observador do mundo que o cerca e sumamente tenso de energia. Ao observar o que se mexe a sua volta, ele também se mexe. Sua observação é um ato em preparação e antevisão do futuro. Com todo o seu ser, ele é tão ativo ao olhar e escutar quanto ao espreitar a presa, ou ao se afastar furtivamente de um inimigo. Seus sentidos são sentinelas do pensamento imediato e postos avançados da ação (DEWEY, 2010, p. 83).

Os povos caçadores coletores tinham um senso de observação muito apurado, assim como seus reflexos e suas ações eram oriundas de suas relações perceptivas: andavam, corriam, saltavam, pulavam, mas também dançavam. Suas ações eram especialmente vinculadas ao ambiente que os cercavam, assim como suas representações gráficas, resultante dos seus *Umweltens* específicos da espécie humana: da interface biológica enquanto espécie, características gerais, e da relação particular de cada corpo, um modo próprio de se relacionar.

É certo que nós também fazemos todas essas ações, pois são ações eficientes para a permanência da nossa espécie. Mas os objetivos atrelados a elas não são mais os mesmos quando o assunto é a sobrevivência. Nossas ações para sobreviver se modificaram na medida em que modificamos coevolutivamente nossos corpos e nossos ambientes. Eram nômades, o que implica que a transferência de lugar era constante, uma vez que as necessidades coadunavam com a segurança e a alimentação³⁴:

A escolha do *habitat* era uma matéria crucial, um caso de vida ou morte, para as pessoas (e protopessoas) no Plistocénico³⁵. A importância decisiva da seleção de habitat tem sido agradavelmente dramatizada, numa descrição feita por Orian e Heerwagen, que pedem aos seus leitores que tentem, o melhor

³⁴ Aqui não se trata de supervalorizar a importância do habitat para o homem primevo em relação aos modos de existência nos dias atuais, mas trata-se de informar que mesmo vivendo em constante deslocamento, o habitat tinha um significado especial para esses povos.

³⁵ Série inferior do Quaternário pertencente ao Cenozóico.

que puderem, imaginar o que a vida cotidiana teria sido para uma espécie caçadora-recoletora articulada e inteligente. Chamam a esta existência pliocénica nómada, “uma viagem campista que dura uma vida inteira”. Acampar para nós significa uma evasão à vida moderna; para nossos antepassados, viver da terra era a única existência (DUTTON, 2009, p. 43).

A experiência dessa vida nômade possibilitou aos povos primevos, aqui estudados, contatos diretos com a natureza³⁶, eles eram parte dela, podiam sentir nos corpos a espessura das pedras, as águas dos rios, o vento que balançava as árvores, o violento e ruidoso trovão. Seus corpos andantes experimentavam durante dias longas caminhadas para buscar novos abrigos, viviam em intensa movimentação. Talvez por isso, marcassem os lugares onde abrigavam, pintando seus acontecimentos: a evidência de certa adequação entre o sistema³⁷ corpo com o meio ambiente, uma condição de existência do nosso *Umwelt*. Segundo Vieira (1993, p. 36):

Evidências da adequação entre sistema e meio ambiente, propiciando permanência e complexidade através de interação e “mapas” são encontradas até em evolução estelar. A argumentação que cita o antropomorfismo e o idealismo deve ser aqui revestido: não somos nós que associamos ao Universo características humanas, mas foi o universo que nos permitiu enquanto humanos não procurar o mundo através da lente da vida, mas procurar na vida os rastros, os índices do mundo.

E ainda:

Nossa cabeça é real, concreta e nasceu neste Universo. A evolução internalizou nesta cabeça e no “umwelt” decorrente suas leis reais, os traços da realidade. O voo migratório dos pássaros, orientados pelas estrelas, peixes contra a corrente para a desova, abelhas orientando-se pela luz polarizada do Sol, todos são sistemas vivos, não inteligentes em nosso sentido antropomorfo, mas coerentes com o real internalizados neles, nos traços específicos de seus “umwelten” (VIEIRA, 1993, p. 36).

³⁶ Pretendemos chamar atenção aqui para a relação com o habitat, a palavra natureza simboliza isso: rios, flores, árvores etc. No entanto, sabemos que o corpo é também natureza.

³⁷ Jorge Albuquerque Vieira (2008, p. 29) define sistema segundo a escola russa (Avanir Uyemov, 1975: 96) “(m) S = [R (m)] P ou seja, um agregado (m) de coisas (qualquer que seja a sua natureza) será um sistema S quando por definição existir um conjunto de relações R entre os elementos desse agregado de tal forma que venham a partilhar propriedades P.

Essa adequação aparece através de registros gráficos que exibem os modos como pensavam e se organizavam. Há grafias que sinalizam sexualidade, guerra, caça e dança e ostentam que o ambiente tinha um grande significado para os povos primevos e comprovam que a espécie humana durante sua história evolutiva percebeu o mundo por meio do corpo:

[...] o meio ambiente sensibilizou esse ser primevo tornando-se tão significativo que o levou a incorporá-lo às suas imagens representadas. Dessa forma deixou impresso na superfície das paredes rochosas marcas de sua emoção e de sua visão de mundo, registrando sua presença como ser sensível e pensante [...] (FRÖZ, 2003, p. 67).

As grafias nas pedras são testemunhos tangíveis, podemos ver e tocar, elas estão nas pedras, de vários tamanhos, formatos, feitas de sangue, ocre e argila, tem materialidade, ocupam espaço e testemunham o *Umwelt* intangível, que não podemos ver nem tocar, mas que é fundamental para perceber e selecionar o que é necessário para a sobrevivência:

Contudo, é um engano pensar que o homem utiliza para proveito próprio todo o ambiente ao seu entorno. Ele, como todo ser vivo, procura selecionar os elementos indispensáveis para garantir a sua sobrevivência. Nesse momento, quando faz a sua escolha, selecionando os elementos do meio ambiente, ele os incorpora de tal forma que passam a fazer parte de seu mundo-próprio, subjetivo ou seu *Umwelt*. Por isso, o homem encontra nos abrigos naturais as qualidades essenciais para garantir a função de morada: a proteção contra o clima e animais predadores (FRÖZ, 2003, p. 45).

O nosso *Umwelt* é como um “filtro” que seleciona as informações e nos possibilita conhecer e produzir conhecimento. O corpo como um sistema aberto³⁸, troca energia, matéria e informação como condição de sua evolução:

³⁸ Aprofundar-nos-emos no conceito de sistema aberto posteriormente neste capítulo.

Uexküll considera o Umwelt como sendo uma propriedade que diz respeito ao modo como uma referida espécie constrói o seu mundo na relação com o ambiente onde vive. Ou seja, as espécies vivas, da bactéria ao homem, não são corpos máquinas, mas sujeitos aptos a construir um mundo singular a partir das complexas relações que estabelecem com o ambiente onde vivem (GREINER, 2005, p. 38).

Evoluímos em nosso *Umwelt* para nos relacionarmos com o mundo para sermos sujeitos de nossas relações. Todas as ações que geramos como respostas ao ambiente estão adequadas a nossa forma específica de perceber o “mundo”, o nosso nicho como nos diz Vieira:

O nosso olho é como é porque necessita manter compromisso com o Sol, a estrela que rege nosso nicho, quanto a frequência da radiação mais intensa que emite. Fosse o Sol uma estrela vermelha ou azul, nosso olho teria que ser diferente, maior ou menor. Mas o tamanho de um sistema perceptual depende do arcabouço mecânico capaz de sustentá-lo, o que temos de corpo depende do campo gravitacional da Terra e de estratégias estruturais evolutivas. A capacidade de resolver problemas vai depender dessas estratégias e dos sistemas perceptuais permissíveis. Existe assim todo um jogo de condições para evoluir com crescimento de complexidade, a partir de uma dada percepção de mundo. Ganhamos uma visão bem particular deste, o nosso “umwelt” (VIEIRA, 1993, p. 27).

A construção de nosso *Umwelt* específico está diretamente ligada à evolução, nos milhões e milhões de anos de nossa história de transformações. Quando temos que agir em resposta ao nosso nicho, o nosso *Umwelt* nos permite perceber e assim ter a capacidade de resolver dificuldades criando estratégias de sobrevivência. Somos sistemas perceptuais abertos ao meio, num fluxo de relações. É nesse fluxo, no jogo da evolução, do crescimento de complexidade, que produzimos dança.

2.2 Corpo em movimento: informação da dança

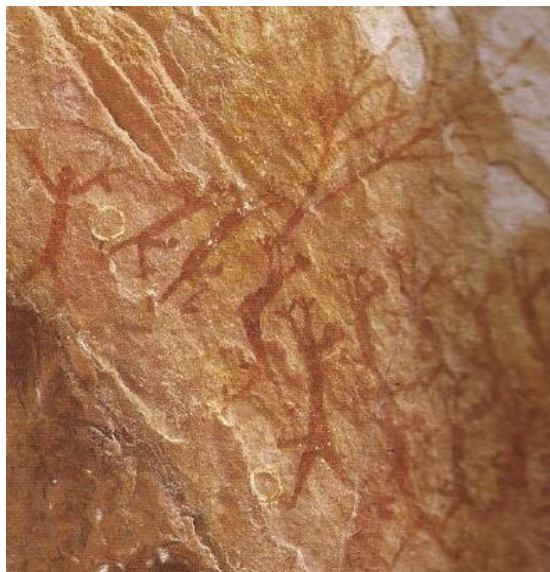


Figura 17: Toca da Extrema II Cena que representa ritual em torno de uma árvore

Também os seres vivos trazem a história escrita em todo o corpo. São repletos de equivalentes biológicos das estradas, muralhas, monumentos, cacos de cerâmica e até inscrições antigas romanas, tudo esculpido no DNA vivo, pronto para ser decifrado pelos estudiosos (DAWKINS, 2009, p. 317).

Vestígios de dança são encontrados nas grafias de corpos no PARNA Serra da Capivara. Para percebermos os vestígios informacionais da dança, primeiro percebemos os vestígios de corpos. Quando nos deparamos com as imagens de corpos em movimentos vemos a história gravada naqueles vestígios. A história está escrita no corpo, em qualquer corpo, é uma história sem dicotomias, nem linearidades, é uma história de relações, de acontecimentos evolucionários, de acontecimentos culturais, de acontecimentos artísticos, de acontecimentos que tomam a forma do corpo.

No corpo estão informações do passado, do presente e pistas para o futuro. Porém, não é depósito, recipiente; mas sendo mídia dos processos que o construíram, midiatiza a evolução. Midiatiza seus índices. A dança sendo um índice que se apresenta pelo corpo é midiatizada quando está acontecendo.

Na espessura desse coexistir, o corpo irrompe como um conjunto ativo e ativador de falas. Proliferantes e diversificadas. Cada qual se produzindo como um permanente fazer/defazer, numa continuidade que não descaracteriza a unidade do corpo que se profere a si mesmo (KATZ, 2005, p. 10).

O corpo “*ao proferir a si mesmo*”, profere suas relações, suas experiências o que o transforma em um propositor de co-existências:

Sendo a configuração corporal dos organismos, os fenótipos são definidos ao longo do todo o tempo de duração da vida, pois resultam de “acordos” de coerência entre informações genéticas e ambientais - consideradas em toda a sua abrangência: desde o ambiente molecular interno ao corpo genitor, até o ambiente cultural externo onde vive. Diferentemente do que se costuma pensar, não são as partes desse acordo (corpo/ambiente), mas o caráter adaptativo desse modo relacional delas (BRITTO, 2008, p. 62).

O corpo que é biológico, cultural, social, genético. Seu design é resultante das trocas que efetua. Se em seu jeito de se apresentar no mundo, traz em si a dança, fica evidenciado que o corpo que dança está condicionado ao seu contexto, tornando-se construção do mesmo. O corpo é promotor de acontecimentos novos e em seus emaranhados de conexões se transforma constantemente. A dança também é um acordo biológico e cultural, um fenótipo. E nossos ancestrais mais remotos já dançavam:

Fenótipo é aquilo que é influenciado por genes. Ou seja, na prática, tudo o que diz respeito a um corpo. Mas há uma sutileza de ênfase, decorrente da etimologia da palavra. *Phaino* é palavra grega que significa “mostra”, “trazer a luz”, “evidenciar”, “exibir”, “descobrir”, “revelar”, “manifestar”. O fenótipo é a manifestação externa e visível do genótipo oculto (DAWKINS, 2009, p. 230).

Os vestígios de corpos da Serra da Capivara estão em movimento, nos dão a ideia de movimento, estão em constante relação com o espaço. Uma

relação que é dinâmica e que se configura em dança, em ações do corpo como dança. Os vestígios, então, são índices de imagens da natureza da dança:

Imagens são representações do corpo em suas relações com o ambiente, são signos na destreza de mediações com outros signos. Como aspecto do corpo, suas representações são informações que permitem ações de comunicação com o ambiente (BITTENCOURT, 2012, p. 33).

O corpo que vemos registrado nas pedras é índice da evolução. O Corpo como meio e mensagem em sua natureza de ser, ao mesmo tempo meio e mensagem e, portanto, mídia³⁹ de seu tempo, descreve suas possibilidades e suas lógicas cognitivas em suas relações espaço temporais.

O corpo é, portanto, movimento em permanente comunicação de seus estados. Relação dinâmica no espaço-tempo apresenta-se como processo e produto histórico resultante de conquistas evolutivas e conexões efetuadas através de gerações (BITTENCOURT & SETENTA, 2006, p. 4).

Como uma mídia dos processos de evolução o corpo se constrói nas relações, se “molda” provisoriamente, sendo o movimento, suas ações, que o configura. Quando olhamos aqueles vestígios de corpos gravados nas pedras do Parque Nacional Serra da Capivara, percebemos corpos pequenos, desprovidos de detalhes, distorcidos, com movimentos, isolados, corpos agrupados, esboçados, ornamentados, com vestimentas, cocares, máscaras, corpos diferenciados... sinais de um tempo, sinais culturais.

Os corpos se adaptam para sobreviver, então, nas trocas entre o corpo e o ambiente emergiram transformações, configurações. Essas transformações não ocorreram em um período curto de tempo, nem foram na morfologia dos corpos, afinal o corpo de doze mil anos atrás não é tão diferente do de hoje, a evolução biológica opera numa escala de tempo mais dilatada do que a cultural, no que

³⁹ Helena Katz e Christine Greiner. Propõe o corpo como um objeto da comunicação, como resultado sempre transitório dos processos co-evolutivos. (Humus, 1/ 2006).

tange as suas características. Mas as transformações ocorreram na forma de como cada corpo individual/social passou a agir em relação ao ambiente. As transformações ocorreram como ganho de complexidade em ações corporais.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ & GREINER, 2001, p. 90).

Os vestígios desestabilizam separações entre natureza/cultura, corpo/ambiente, dentro/fora, passado/presente. Pelas informações do meio, os corpos se configuram engendrando modos de se relacionar.

2.2 Grafias na Pedra, Grafias no corpo: a dança expondo seus sentidos



Figura 18: Toca do Morcego

A palavra grafia⁴⁰ vem do grego *graphein*, que significa escrever. Então, podemos pensar que quando o corpo dança, escreve um texto bem particular, ou seja, uma composição própria da sua especificidade, de ser dança, descrita em movimentos, em gestos, em signos. Dessa forma, a dança produz informações no corpo correlacionando signos, pronunciando-se como

⁴⁰ 1. Ortografia 2. Fon. A técnica do uso da linguagem como comunicação escrita, ou por meio de ideogramas, ou por meio de letras, diacrítica e sinais de pontuação, que constituem a grafia fônica do português e das demais línguas ocidentais; escrita. (Ao lado da grafia existe, para os estudiosos linguísticos, a transcrição fonética, em que as realidades da língua oral são visualmente fixadas por símbolos, correspondendo cada símbolo, rigorosamente, a um fonema. Ex Injustiça, gente. (AURÉLIO, 1986, p. 861).

comunicadora e articuladora de informações artístico/culturais. A dança é, portanto, produtora de cultura.

Contudo, os índices de dança podem ser expressos de várias maneiras. Entender seus índices históricos ao longo da evolução como textos de dança, também é possível a partir dos modos como as informações estão organizadas nos corpos registrados nas pedras: disposições que exibem configurações de dança.



Figura 19: Toca do Baixão do PARNA III

Ao analisar as pinturas rupestres se observa modos de organizações corporais que resvalam em configurações de dança. Esses modos se apresentam como índices no processo evolutivo da dança tanto no aspecto da sua feitura quanto na duração dos mesmos ao longo do tempo. Constituem modos, organizações e configurações que permanecem como resultado evolutivo, nos dias atuais. E o que propicia essa constatação é o modo como os corpos através dos signos/movimentos estão expostos, como os movimentos estão intencionados e relacionados.

As relações efetuadas apresentam intenções que resultam em configurações que exprimem certa tendência a regularidade: dos signos/

movimentos/ações. Há, então, a presença de padrões⁴¹ recorrentes nas grafias e nas grafias dos corpos. São signos/movimentos que apresentam certa recorrência gerando regularidades e que constroem uma gramaticalidade que é da especificidade da dança.

É importante ressaltar que as grafias possuem determinadas relações sógnicas que compõem uma gramaticalidade que não se definem e nem se esgotam em um modo ou tipo de dança, ou seja, não há uma gramaticalidade que represente a dança como um todo, não há uma dança apenas, como não há um modo de se fazer dança. Mas há modos de organizar informações, signos, que são do “universo” da dança, o que promove evolutivamente organizações que se apresentam como padrões, com taxas de regularidades e correspondências sógnicas gerando semelhanças:

[...] uma gramática implica signos que se relacionem de certas maneiras, mas não de outras. Mas quando isso ocorre, sistemas e subsistemas de signos surgem, compondo um conjunto M de mensagens [...]. Ou seja, uma gramática e as mensagens que origina formam uma linguagem (VIEIRA, 2008, p. 49).

O corpo que está registrado nas pedras, apresenta em sua organização relações de signos. São representações de dança inseridas numa determinada perspectiva, na relação que o corpo no tempo primevo tinha com o seu ambiente⁴². “Como um sítio arqueológico, esse complexo sistema biosemiótico, que é o corpo, guarda tudo da história do homem, sendo ele próprio uma marca indelével do *continuum*⁴³ caos e ordem primordial” (CAMPELO, 1999, p. 12).

⁴¹“O Padrão apresenta-se como organização e, portanto, como resultado de alguma regularidade” (BITTENCOURT, 2001, p. 44).

⁴² Quando trazemos a ideia de ambiente, não devemos pensá-lo apenas como meio ambiente, mas como “um conjugado de categorias interativas necessárias para que as coisas instaurem seus processos” (BRITTO, 2008).

⁴³ Adriana Bittencourt explica que a ideia do *continuum* “não se esgota em particulares e se lança em ambientes diversificados, construindo a existência de coisas sejam elas biológicas, culturais, artísticas, físicas, químicas, etc”. (BITTENCOURT, 2001, p. 22).



Figura 20: Toca do Boqueirão da Pedra Furada

Dançar, então, é produzir signos e a dança media as relações entre sujeito e mundo. As grafias noticiam configurações, formatos, movimentos, ações, formações. É por isso que conseguimos perceber a dança entre os demais registros de caça, sexo, guerra, dentre outros. Quando lançamos o olhar sobre aqueles corpos, percebemos essas singularidades. Uma espécie de notação, uma escrita de dança que destaca singularidades que nos faz perceber que não são apenas registros de caça, nem de pesca, nem de sexo, nem de guerra, mas sim registros de dança.



Figura 21 Toca do Caboclo da Serra Branca

Na integralidade da gramática das grafias, seus textos imprimem a existência da dança como condição de sobrevivência dos corpos, são representações como forma de comunicação: sinalizam a presença da dança em um determinado momento porque “o corpo que dança é, simultaneamente, o lugar onde a dança acontece e o agente produtor dessa dança. Porta de entrada de todo e qualquer conhecimento” (KATZ, 2005, p. 254).

A dança como necessidade evolutiva do corpo, emerge como evento, que imprime outros modos do corpo de se relacionar e de se comunicar. Um fazer artístico necessário para a sobrevivência de nossa espécie⁴⁴; um modo específico de expor as relações estabelecidas com o ambiente. Como são circunstanciais expõem os acordos em um determinado espaço/tempo: correlações entre corpo e ambiente resultantes de ajustes coevolutivos.

As pinturas rupestres descrevem uma gramaticalidade que é da dança, pela conjuntura das relações que foram possíveis. Imprimem seus modos de organizar a dança como índices evolutivos e atestam a replicação de acordos, organizações e, portanto, ações corporais de dança que replicaram como estratégia de permanência da dança pela evolução⁴⁵.

⁴⁴ Jorge Albuquerque Vieira nos fala que: “A arte é um tipo de conhecimento anterior a própria filosofia e a própria ciência, que esse conhecimento é o conhecimento tácito que você detém, no entanto não pode comunicar por meio do discurso, escrito, falado, ouvido ou lido, ele exemplifica as linguagens corporais são ricas em conhecimento tácito. (Vieira, 2009, p.17).

⁴⁵ Formulada no livro “A Origem das espécies” em 1859 por Charles Robert Darwin a teoria da evolução é o processo de transformação e adaptação dos seres vivos ao longo do tempo. Por meio da evolução se dá o aparecimento de novas espécies a partir de espécies já existentes. Esta teoria pode explicar a imensa diversidade de organismos presentes em nosso planeta.

2.4 Corpos, Ações, Movimentos: a gramaticalidade tecendo a dança



Figura 22: Toca da Europa II

O corpo que dança produz signos em forma de movimento de dança, o que permite identificá-los nas grafias analisadas através dos modos como os corpos se apresentam e se organizam:

O movimento entendido como signo assalta o corpo e o molda, promovendo um ajuste permanente, contínuo e infundável entre o seu padrão e o padrão que estava no corpo antes do movimento se iniciar [...]

E segue:

Assim se instala o movimento e a percepção do movimento. Da sua reprodução pelo corpo, em encadeamentos sob a forma de pensamento, nasce a dança (KATZ, 2005, p. 67).

É possível ver a “dança nas pedras”, porque percebemos movimentos de dança nos corpos que lá estão registrados. Não estamos falando de qualquer movimento, os movimentos que configuram dança apresentam-se sob forma de um “pensamento do corpo” (KATZ, 2005) “quando no corpo se

desenha um determinado tipo de circuitação neuronal/muscular” (KATZ, 2005, p. 52). Assim, os movimentos da dança se conectam compondo uma cadeia sógnica que desliza em configurações particulares:

A estrutura organizativa de uma dança dá visibilidade à lógica de pensamento artístico dos seus autores. Pensamentos estes que, por sua vez, formulam-se no corpo: a dança é, simultaneamente, ação e produto da cognição humana (BRITTO, 2008, p. 29).

Há nestas grafias um conjunto de ações corporais diferenciadas de outras ações. São corpos em movimento de dança. Há pesquisadores de outras áreas do conhecimento que as percebem com ritmo/ação/dinâmicas. A pesquisadora Zozilena Fróz, por exemplo, em sua tese de doutorado *Uma inscrição de mundo a flor da pedra: os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional Serra da Capivara (PARNA), Piauí-Brasil*, (2003), reflete sobre a evidência de ritmo nas situações de dança nas grafias rupestres:

Possivelmente todos esses fenômenos observados pelo homo sapiens devem ter servido de modelos para expressão do ritmo, elemento formal presente em todas as manifestações artísticas, seja na música, na dança ou nas artes plásticas (FRÓZ, 2003, p. 126).

Vemos também os movimentos como uma dinâmica que é própria da dança:

Na dança lúdica, as figuras humanas são simples, os gestos correspondem ao momento máximo da postura em relação a posição de repouso. O que foi representado é o momento culminante da dança, dando ao conjunto grande força dinâmica (PESSIS, 2003, p. 122).

Entendemos a ideia de ritmos/ação/dinâmica como registros que expressam sentidos, uma vez que “o movimento, que é sempre plural, pois que

pertence a uma cadeia de traduções, evidencia o modelo de comunicação icônica com muita propriedade”. (KATZ, 2005, p. 63). Descrevem suas interações com o ambiente e suas lógicas de pensamento: [...] “movimento como resultado de uma tradução (de formas) que não finda”. (KATZ, 2005, p. 63).

Para nos aprofundarmos nesta proposição de que há um modo de organizar informações que é da “natureza” da dança, com uma gramaticalidade implicada numa determinada feitura, faz-se necessário reconhecê-la como um sistema complexo, aberto e composto por informações que o caracteriza como dança. O que implica em possibilidades de construções de códigos pela regularidade quanto a variações e transformações. Há diferenças, parencas, transformações e inovações em seus modos de existência, por isso é aberto, por isso é complexo, mas todos os modos fazem parte do sistema dança.

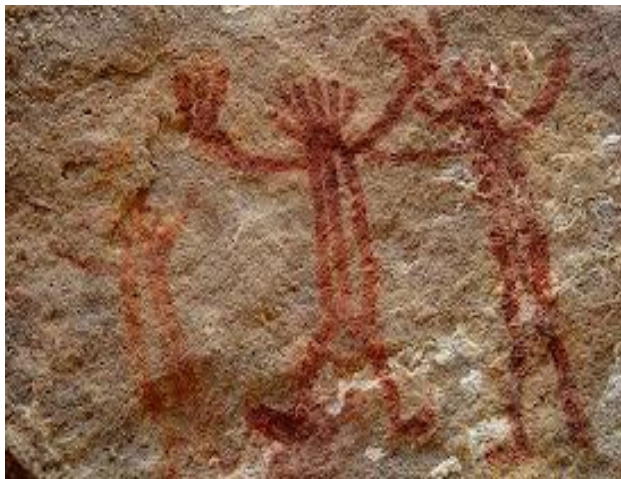


Figura 23: Toca do João Arsená

Vieira (2008, p. 29) aponta que “a realidade é formada por sistemas abertos” e que devemos, para entendê-los, partir de uma visão ontológica⁴⁶ de mundo, ou seja, há características específicas para cada sistema e há características gerais. As ontológicas são comuns a todos os sistemas. Mas

⁴⁶ Jorge Albuquerque Vieira segue a proposta de Mario Bunge. Que trata a ontologia (ou metafísica) como uma Cosmologia Geral ou Ciência Geral, ou seja, como “a ciência concernente à totalidade da realidade – o que não é o mesmo que a realidade como um todo”. (VIEIRA, 2008, p. 22).

nas características específicas os códigos são fundamentais para sinalizarem as diferenças entre os sistemas, na identificação de suas especificidades. É assim que se percebe nas grafias códigos de dança, características específicas de composição de dança:

Um sistema é um agregado de coisas (de qualquer natureza: átomos, estrelas, galáxias, células, notas musicais, conceitos, juízos, etc.) que apresenta um conjunto de relações entre seus elementos tal que os mesmos possam partilhar propriedades comuns (VIEIRA, 1993, p. 29).

Os modos como os movimentos se conectam apresentam uma gramática. Ainda segundo Vieira (1994, p. 14): “uma gramática G é um par ordenado de um certo alfabeto (A), que é um conjunto básico de signos, e um conjunto básico de regras (R) para trabalhar esses signos (A sintaxe)”. Entendemos então que a composição de uma gramática é justamente um conjugado de princípios e normas que compõe um alfabeto. Um conjunto de signos/movimentos onde surgem determinadas relações. Assim, se configura nos corpos, a dança:

O sistema como existente visa a reafirmação do seu predicado, tornando-se próprio e, para isso, deve compartilhar informações com o objetivo de construir seu próprio alfabeto. Assim sendo, a integralidade⁴⁷ reforça “o vigor gramatical” do sistema, impedindo que as informações, propriedades que o conforma, cujo “papel” é solidificar a sua identidade, se degradem e se dissipem (BITTENCOURT, 2001, p. 78).

As grafias apresentam certa estrutura coreográfica, pois os corpos estão organizados compondo um alfabeto, ações de dança, que tecem uma gramaticalidade bastante singular como modo de comunicação. Tal estrutura se faz pelo conjunto de relações entre os corpos e suas conexões, que permite

⁴⁷ Segundo Jorge Albuquerque Vieira é: “A capacidade que os sistemas têm, um sua tentativa de permanência, de gerar subsistemas é o que constitui o parâmetro integralidade” (VIEIRA, 1993, p. 33). Vale lembrar que este parâmetro proporciona algum grau de organização interna no sistema.

perceber a diferença entre as ações de dança e as ações que não são de dança, por exemplo. Os modos como os corpos exibem movimentos e se relacionam são bastante diferentes. Nesse sentido, o conceito de semiose⁴⁸, nos ajuda a pensar a dança como “uma ação continuada”, de uma cadeia de signos/movimentos, que possibilita incontáveis mediações que se desdobram em contínuas conexões.

Assim, a dança é livre, pois, na origem, é atributo do acaso. E nasce sem fronteiras, rumo à complexidade do pensamento do corpo e aos “passos” que constituem sua existência. Como sistema complexo, gerar subsistemas é condição da sua própria feitura. Como existente, é produtor de linguagem, de padrões que “surgem” das relações entre corpo e meio (BITTENCORT, 2002, p. 82).

Nas grafias existe um verdadeiro sistema coreográfico rupestre⁴⁹ que reconhecemos como índices de dança de nossa espécie. Dentro desse sistema coreográfico existem formações corporais que indicam uma espécie de dança primeva⁵⁰. Há uma coesão, são sínteses de cadeias relacionais do sistema dança. Nos registros de corpos em movimentos/signos há arranjos que compõem uma gramaticalidade que é da dança.

⁴⁸ PEIRCE in: KATZ (2005).

⁴⁹ Quando propomos a noção de Sistema Coreográfico Rupestre, não estamos querendo afirmar que existe um modelo de dança rupestre, mas que existe um conjunto de movimentos que aparecem como movimentos de dança e que em nosso entendimento são índices sistêmicos de dança presentes nas comunidades caçadoras coletoras.

⁵⁰ Vamos trabalhar melhor a ideia de sistema coreográfico rupestre no terceiro capítulo: “Índices evolutivos da dança”.

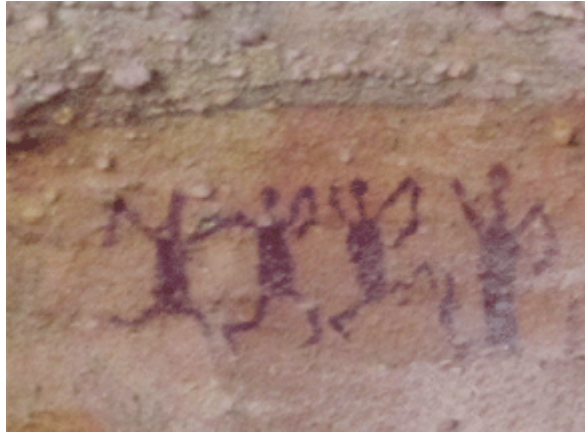


Figura 24: Toca do Baixão das Mulheres II

Ao observarmos as grafias de dança, percebemos organizações corporais, uma gramaticalidade constituída de signos, como um calidoscópio de informações que se cruzam, adentram umas nas outras, distanciam-se, completam-se, contaminam-se e configuram-se naqueles registros rupestres. Registros esses que são propositores de uma composição singular que nos propicia vislumbrar uma dança primeva, “que de algum modo ainda permanece em nós”, como rastro, vestígio, informação, comunicação. O passado, através das grafias da Serra da Capivara, se torna presente, por meio da dança.

2.5 Natureza cultura/corpo dança: um entrelace contaminado pela evolução



Figura 25: Toca do Baixão das Mulheres II

O corpo é uma estrutura complexa que mantém um sistema de troca de informações com outras estruturas dentro do corpo, com a cultura, com o universo-ambiente e com outros corpos; sistema esse que já vem marcado em seus primeiros momentos de manifestação celular, como uma estrutura básica que se torna recorrente em todas as suas ações. O corpo vivo é uma estrutura cambiante, em movimento e em crescimento contínuos, mantendo essa característica primitiva de plasticidade, de troca e de movimento durante toda a existência (CAMPELO, 1999, p. 11).

As grafias de dança observadas evidenciam a existência de um sistema específico, informações específicas, que cumprem o papel de complexificar nosso comportamento na medida em que se tornam índices de como o corpo produziu dança ao longo do tempo, além de replicadoras, construindo “memória”, tornando-se índices históricos. Nos sistemas gráficos de dança é possível observar a continuidade de algumas informações em relação aos modos como os corpos se organizam nos dias atuais: Há uma taxa de

conservação que permite suas replicações embora transformadas e atualizadas. “Os padrões comportamentais que hoje governam nossa existência foram moldados ao longo de milhares de anos, nas profundezas de nosso passado evolutivo” (BRAGATO, 2012, p. 2).



Figura 26: Toca da Entrada do Pajauí

São resultados evolutivos do corpo e alguns se apresentam por meio de escritas, fósseis, artefatos, como também, pelos registros “rupestres, pois gravados sempre na primeira página-rocha [...]” (ASSUNÇÃO⁵¹, 2007) expressando modos de vida dos grupos étnicos: suas celebrações, conquistas, lutas, cotidianos, enfim, jogos de relações.

Quando cessa a evolução anatômica e fisiológica. Acelera, simultaneamente, a chamada “revolução comportamental” De acordo com o registro arqueológico, inaugura-se a capacidade de se adaptar ao ambiente pela cultura. Uma revolução seminal sem a qual nenhuma outra poderia ter ocorrido (BRAGATO, 2012, p.3).

⁵¹ Paulinho Assunção em prefácio do livro “Poemas Rupestres” de Manoel de Barros (2007).

As ações corporais transformam-se em padrões de comportamento por suas recorrências, possibilitando relações cada vez mais eficientes nas interações do corpo com o ambiente, produzindo significados para elaborar formas criativas de sobrevivência. Uma conjuntura de ações e expressões que ratificam que a dança é um sistema cultural.

[...] Existe um processo semelhante à evolução, ordens de magnitude mais rápidas do que a evolução biológica, o qual, nas primeiras etapas da nossa viagem na máquina do tempo, dominará o panorama visto pela escotilha. Esse processo é chamado, variadamente, de evolução cultural, evolução exossomática ou evolução tecnológica (DAWKINS, 2009, p. 45-6).

Percebe-se que por várias gerações étnicas houve uma tentativa de manter um tipo de organização construindo um determinado sistema de ações, visando sua comunicação ao registrar nas pedras como dançavam. São muitos os registros de movimentos dançados em forma de ritual ou simplesmente pela razão lúdica. Não tinham outra finalidade a não ser a própria dança. Corpos se alongando, dobrando, com posicionamentos e, portanto, com ações corporais de dança, movimentos de dança, que estão ainda presentes e nos permitem estabelecer relações e identificações.

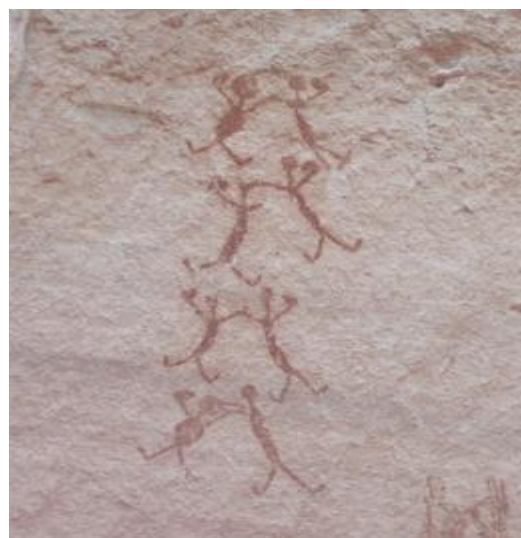


Figura 27: Toca do Nilson do Boqueirão da Pedra Solta

Não apenas a forma dos corpos nos pede atenção, como a sensação de movimento, porque informa a clara relação do corpo com o espaço; a dança pode ser vista configurada nos corpos em ação. Eles experimentam em gestos, formações, atitudes que dialogam com o ambiente e sinalizam dança. “Toda dança resulta do modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências informativas (biológicas e culturais)”. (BRITTO, 2008, p. 72).



Figura 28: Toca do Baixão das Mulheres I

Na dança, a matéria prima é o corpo e as transformações que são provenientes dessa matéria são criações próprias de nossa espécie. Nesse sentido, entendemos cultura como uma extensão da natureza, se não a própria natureza transformada por ela própria.

A cultura pensada, assim, como extensão fenotípica da natureza resume a abrangência do sentido coevolutivo contido na irreversibilidade descrita por Prigogine, pois é, ao mesmo tempo, agente e produtor da atividade de correlações que ela tanto promove quanto está implicada. Trata-se de um entendimento que desabriga aquelas habituais concepções dualistas de mundo que, baseadas na distinção entre sujeito e objeto, pregam a neutralidade do observador externo em relação a natureza que descreve (BRITTO, 2008, p. 63-64).

Assim, nas relações entre natureza e cultura, o corpo como produto dessa relação necessitou registrar seus feitos produzindo cultura e “produzindo-se a si mesmo”. As grafias são índices dessa produção de informações culturais, de que a dança já era praticada. O corpo já produzia cultura. E o fato de poder identificá-las nos dias atuais é ação da replicação.

A cultura assemelha-se ao genoma no sentido de que ambos acumulam informações úteis de geração em geração. O genoma aumenta a adaptabilidade ao mundo mediante uma escolha automática de tipos genéticos mais aptos sob a seleção natural, ao passo que as informações culturais se acumulam nas células nervosas dos indivíduos após recebidas de outra pessoa e seletivamente retidas (SFORZA, 2000, p. 229).

As grafias de dança, fios condutores deste trabalho, nos dão testemunhos das formas de vida dos povos anteriores e são integrantes dos sistemas culturais, resultantes de processos coevolutivos entre corpo e ambiente numa relação de trocas infindáveis.

[...]cultura é o conjunto de costumes e tecnologias que desempenharam e continuam a desempenhar papel essencial na evolução do nosso comportamento. Essa definição inclui as culturas animais, ainda que menos desenvolvidas do que a humana, pois a comunicação animal é claramente mais limitada. Devemos acrescentar à definição acima que cultura é aquilo que aprendemos com os outros, em especial, com os antepassados (SFORZA, 2000, p. 236).

Para ser sistema cultural a dança precisaria ser transmitida por sucessivas gerações como nos afirma ainda SFORZA (2000, p. 227) sobre sua ideia do âmbito cultural “O âmbito cultural é o único que permite que o conhecimento sobre o mundo se acumule⁵² ao longo das gerações. Com isso elimina o limite de uma só existência para o acúmulo de informações”. Os índices de dança seguem indiciando o processo evolutivo do corpo e da dança e nos lembram que a evolução é gradual e que nossa complexidade é fruto de

⁵² Acúmulo não significa amontoamento, e sim resíduos da informação que favorece a replicação.

uma temporalidade dilatada onde o corpo e a dança se transformam desde os nossos antepassados. A dança resiste ao tempo e constrói o tempo.

O corpo é, portanto, movimento em permanente comunicação. Relação dinâmica no espaço-tempo, declarando-se como processo e produto histórico, resultante de conquistas evolutivas e conexões efetuadas através de memória e novas trocas comunicacionais, geradoras de novas linguagens que intervêm e transformam sua trajetória (SETENTA, 2008, p. 38).

A cultura, construída pelo corpo, transforma a própria trajetória do corpo, corpo e cultura se condicionam, aparecendo como produto da nossa história, como resultante das soluções encontradas em processos extensos da evolução humana. A dança é então construída como resultado também dessas conquistas evolutivas produzindo inúmeros sentidos, significados.

Como produtor de significados factualmente contextualizados pelos múltiplos instantes que são valorizados indistintamente num processo de trocas evolutivas, o corpo produz signos que são sempre culturais, se organizam em sistemas complexos, e sobrevivem exatamente da possibilidade de acordos e negociações que mantêm viva a multiplicidade, sobretudo no ambiente evolutivo da comunicação (SETENTA, 2008, p. 39).



Figura 29: Toca do Meio

Esses sentidos podem ser observados pelo modo como os corpos estão conectados, o que implica em suas ações corporais. Tais modos nos levam a atentar para a sua continuidade como informação/código de dança nos dias atuais e é pela gramaticalidade exposta e como a mesma está relacionada que a possibilidade da identificação se apresenta. Existe gramaticalidade com um alto grau de conexão e intensidade entre os signos/movimentos de dança, uma tendência a repetições e combinações específicas de movimentos.

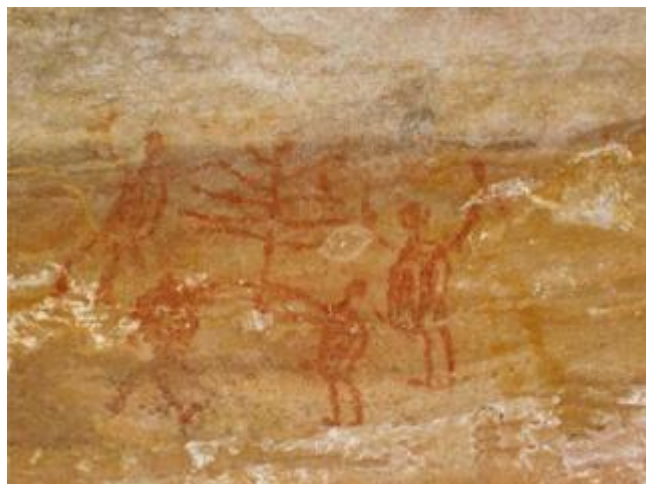


Figura 30: Toca da Roça do Badú I

Uma espécie de códigos de um sistema coreográfico que demonstra sua eficiência no processo evolutivo pela sua replicação. É assim que a dança está “presente” nas pedras, em grafias de corpos em movimento de dança. São registros que se apresentam em configurações corporais presentes em cada sistema de comunicação, de cada grupo étnico. E assim a dança se apresenta, e assim a dança permanece na diversidade de muitos modos, nas percepções de mundos próprios ou *Umwelt*.

Um sistema coreográfico primevo? Nas pedras, vemos corpos dançantes, entretidos em dinâmicas de movimento, movidos pelo propósito de dançar, dançar. E tal propósito nos deixa a pista de que a dança é uma necessidade evolutiva do corpo:

O sistema dança, assim como todo o Universo, passeia nos solos de uma “estabilidade”, elucidando traços de uma regularidade como condição da Lei, imposto pelo hábito em que se configura a própria existência do movimento. Este elo entrelaçado de espaço e tempo, diluindo, diluindo-se, dissipando-se. (BITTENCOURT, 2004, p.87).

Naturezaculturacorporodança: um entrelace contaminado pela evolução. Uma composição tecida no tempo, na processualidade que incorre na emergência de sistemas culturais. Eis que a dança nasce: “tão geral e tão particular, típico de quem vive em processo” (BITTENCOURT, 2004). No entrelace da contaminação, no “jogo da evolução”, o corpo registrou sua dança: incrustada na pedra como índice evolutivo do corpo.

CAPITULO III

Índices Evolutivos da Dança

3.1 A dança da replicação: um modo singular...

As grafias são índices evolutivos da dança, signos de dança, indicativos de dança. Quando olhamos para elas, não vemos a dança, enquanto ação presencial, acontecendo no momento da observação, ou seja, um corpo dançando, mas como ações indiciais: corpos em movimento de dança - um “corpo dançado”, como registro gráfico nas pedras, pelas evidências nos modos como os corpos sinalizam movimentos e como estabelecem suas organizações. Tais evidências são especificidades da dança e se apresentam presentes nos dias atuais. São índices que se atualizam e se presentificam como informações de dança através de replicações entre corpos.

Em busca de encontrar amparo conceitual para tal afirmação percorremos uma trilha teórica que nos permitiu “escavar” conceitos para subsidiar as hipóteses aqui apresentadas. Nesse percurso, percebemos a necessidade de trazer a ideia de replicação, partindo do conceito de *meme*, termo criado por Richard Dawkins em seu livro “*O Gene Egoísta*”, para elucidar que a transmissão cultural é processual e coevolutiva, o que implica em afirmar que a mesma se replica ao longo do processo evolutivo:

Exemplos de memes são melodias, ideias, “slogans”, modas do vestuário”, maneiras de fazer potes ou construir arcos. Da mesma maneira como os genes se propagam no “fundo” pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no “fundo” de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação (DAWKINS, 1976, p 123).

A ideia de *meme* é análoga ao gene, ou seja, tanto a informação biológica quanto a informação cultural se propagam por replicações, embora seus processos sejam diferenciados. A replicação é então necessária para a continuidade dos corpos, das coisas, dos signos e da dança. Como a replicação é processual, lida com as mudanças ao mesmo tempo em que lida com o resíduo, ou seja, com uma taxa de conservação. No processo da replicação, a estratégia é que essa taxa se mantenha em algum nível e que a

replicação seja eficiente quanto a sua potencialidade em atingir corpos. O *meme* que já é uma resultante da eficiência da replicação exerce seu papel alimentando esse fluxo.

Também os *memes* (assim como os genes) trazem em si códigos para a constituição dos corpos, replicam objetivando a manutenção da vida e da cultura. Dawkins (1979) propõe que os seres vivos são “*Maquinas de Sobrevivência*” dos genes, são veículos usados para garantir suas permanências. O que está em jogo é a continuidade do gene e o corpo é o veículo dessa possibilidade, da mesma maneira que os *memes* ganham força de existência saltando de cérebro em cérebro.

É nesse viés que podemos pensar em correlacionar algumas grafias com algumas danças atuais. Não são as mesmas danças, é óbvio, mas os modos como se organizam apresentam semelhanças exatamente pelo fluxo da replicação. É possível perceber, replicações de movimentações e de organizações de corpos, resíduos de continuidade. O conceito de *meme* nos auxilia a refletir que, por meio daqueles índices, nas grafias, algumas informações de dança foram selecionadas e estabilizadas como ações eficientes para a dança:

Segundo Richard Dawkins, um replicador conquista sua permanência no tempo gerando organismos programados para “lutar” por uma duração suficiente ao propósito de reproduzirem-se. Contudo, a replicagem só ocorre sob condições favoráveis, e providenciá-las é o sentido geral dos relacionamentos estabelecidos entre os diferentes organismos e o mundo que os cerca (BRITTO, 2008, p. 60).

Assim é possível pensar que ao longo da replicação de algumas informações, de alguns resíduos, sua temporalidade dilatada, sua durabilidade extensa no tempo produziu *memes*: conexões de informações potentes. Olhar sob essa perspectiva não é incorrer na tentativa de construir um *meme* como representante da dança. O que se pretende é afirmar que há conexões de informações que se estabilizaram possibilitando identificá-las como dança e que, portanto, sinalizam sua continuidade:

O aspecto crucial desta proposta está na função de utilidade atribuída à produção cultural: gerar memes é vocação operativa do cérebro humano, desenvolvido no corpo por aquisição evolutiva da espécie. Produzir cultura é, portanto, um recurso adaptativo do corpo, que ganhou estabilidade pela seleção natural para garantir a sobrevivência dele no ambiente de existência. Em última instância memes são estratégias adaptativas de genes (BRITTO, 2008, p. 63).

A dança como informação cultural se replica e já aponta sinais notórios de eficiência pela sua duração ao longo do tempo. Partindo das grafias de dança que estão registradas no Parque Nacional Serra da Capivara⁵³ até a atualidade, a dança tem permanecido e gerado padrões que se replicam:

O rio do título deste capítulo⁵⁴ é um rio de ADN⁵⁵, e ele corre através do tempo, não do espaço. É um rio de informação, não um rio de ossos e tecidos: um rio de instruções para a construção de corpos, não um rio de corpos sólidos. A informação passa pelos corpos e os afeta [...] (DAWKINS, 1996, p.18).

A dança evoluiu no seu próprio caldo de informações sem linearidades, o que implica na impossibilidade de uma origem. A evolução não visa construir trajetórias ordenadas. Contudo, a dança se apresentou como necessidade do corpo, pois nossos ancestrais dançavam. Assim, “O homem, resultado de acordos evolutivos, também participa desse espetáculo da Natureza, organizando-se na medida em que contém e produz informações materiais e culturais”. (BITTENCOURT, 2001, p. 25). Os movimentos, as ações e as formações dos corpos registrados no espaço nas grafias, são divulgadores da existência da dança como informação cultural:

⁵³ Aqui consideramos importante elucidar que quando usamos o termo “partimos das grafias de dança do Parque nacional Serra da Capivara” não estamos querendo, de forma alguma, inferir que aquelas danças registradas são o marco inicial da dança humana. Elas são nosso ponto de partida para esta reflexão: de que a dança vem sendo replicada nos corpos e por meio dessas grafias é possível perceber estas replicações.

⁵⁴ O autor se refere aqui ao nome do 1º Capítulo de seu livro “O rio digital”.

⁵⁵ Como explica o próprio autor: “ADN é ácido desoxirribonucléico, constituinte básico dos genes”. (DAWKINS, 1996, p. 17).

A diferença básica é que a informação cultural, nesse aspecto não replica seu código fielmente, uma vez que trafega por ambientes dinâmicos diversos. Enquanto dois corpos se encontram para transmitir a informação genética, uma única informação cultural já se propagou em corpos de natureza, diferenciadas. Cada um deles, um “ser” capaz de traduzir, assimilar e representar essa informação em fenótipos variados sob a esfera da percepção (BITTENCOURT, 2001, p. 26).

Quando um corpo dança, dança sua singularidade de ser o que propõe: dança. E, portanto, se organiza de um modo diferente. O corpo ao dançar providencia seus modos de organização ao gerar outra dimensão e um modo singular, já que irrompe o que porta ser habitual e inaugura outros sentidos. As grafias indiciam esses sentidos: modos organizativos singularizados.

3.2 Do corpo à pedra, da pedra ao corpo: uma temporalidade que anuncia a existência da dança

Na toca⁵⁶ do *Nilson no Boqueirão da pedra solta*, existe uma grafia nominada pelos arqueólogos de “Cena de dança em torno da árvore” que se apresenta para a atualidade como uma formação⁵⁷ que vem se replicando: o círculo.



31: Corpos em círculo em torno de árvore na Toca do Nilson

⁵⁶ Os lugares onde se encontram as grafias de dança são chamados de Tocas.

⁵⁷ Aqui não estamos afirmando que todas as formações de círculos sejam formações de dança e sim que o modo como o círculo está estruturado é um índice de dança.

Quando nos deparamos pela primeira vez com esta grafia, já constatamos que se tratava de uma grafia de dança, porque a condição dos corpos registrados é uma condição de dança, e estão repletos de movimentos de dança. Os braços apontam para o alto, as pernas abertas como em deslocamento em ritmo de batida de pés e todos os corpos fazem movimentos em direção à árvore.

A árvore deveria ser extremamente importante para estas etnias que habitaram o espaço que hoje é o PARNA Serra da Capivara. Parecem dançar movimentos antes combinados, preparados para ocuparem as posições que estão ocupando na grafia e realizarem a movimentação que estão realizando.

No entanto, não conseguimos ver apenas o círculo: corpos que se alongam e se dobram numa dinâmica intensa, seus braços tendem para o alto. Até mesmo os dois corpos que estão mais afastados se lançam em movimentos dirigidos ao centro. Todos esses movimentos nos proporcionam a percepção de uma organização de dança, com uma arquitetura de movimentos concebidos para atuarem na formação circular.

As mãos que seguram algo parecido com um bastão de madeira e a mão que agarra com o polegar opositor, resultado de anos de evolução biológica e cultural, aparecem nesta grafia. As figuras, embora pequenas, constituem traços de identificação eficazes para que possamos inferir que esta grafia se trata de uma dança ritualística. Existem também, artefatos culturais nas cabeças de alguns corpos. Esses movimentos são recorrentes em outras grafias do PARNA, o que acarreta a observação de um padrão, de uma memória construída pela contaminação:

Uma vez que a dança se faz existente pela ação de um corpo que cria movimentos, e dura apenas enquanto este corpo atua dançando, a sua historicidade é relativa ao corpo que dança, enquanto sua evolução, à coerência instaurada pela sua ação contaminatória. Por isso, o reconhecimento tardio de uma dança não significa que se lhe tenha atribuído um sentido que não houvesse sido com seu contexto original. Significa, ao contrário, que um tal sentido não apenas existiu como, inclusive, era coerente – do contrário não teria permanecido como memória. O estado de latência de uma informação é estratégia evolutiva [...] (BRITTO, 2008, p. 94-95).

Em visita *in loco* ao Parque Nacional, podemos notar muitas imagens de corpos em ação em torno de árvores, outras segurando pequenos galhos, folhagens, ramos. Estas figuras contêm cenas de pares, trios, grupos. Percebe-se uma regularidade deste tipo de movimentação e organização entre estas sociedades autóctones, pois é possível perceber esses padrões.

Corpos dispostos em círculos em volta de árvores são recorrências nas grafias rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara. Essas organizações vão se repetindo como um marcador de ações das comunidades autóctones. É um tipo de organização que foi replicada que também está em alguns modos de se fazer dança na atualidade, como um replicador de dança.

O fato é que quando olhamos para esta formação tão antiga de milhares de anos atrás, conseguimos identificar parecenças com algumas formações, organizações que são atuais. São configurações de corpos, aspectos da dança que identificamos: nos movimentos, espacialidades, deslocamentos e nas relações entre os corpos construindo uma composição.

Nesse contexto primevo, percebemos dança nos corpos e as grafias são registros evolutivos de comunicação, representações que resistem ao tempo. “O corpo é o contexto onde o movimento ganha forma – a forma do corpo. Nele, o contexto é da mesma ordem que a mensagem: ambos ganham forma no mesmo canal: o da fisicalidade” (KATZ, 2005, p.145). O corpo que está ali registrado gera um contexto que nos permite perceber movimentos de dança.



Figura 32: Releitura de A Sagração da Primavera por Tanztheater Wuppertal coreografia de Pina Bausch⁵⁸

Como eles se unem em grandes círculos de roda, em seguida, de dispersão em um frenesi coletivo de acoplamento (os dançarinos) aparecem como se eles fossem galvanizados por algum imperativo, selvagem biológica⁵⁹. Replicação não coaduna com a ideia de reprodução, quando se associa replicação a produção de iguais. Mesmo nos padrões, há modificações acidentais. E em se tratando de processos evolutivos, a inclusão de um erro aleatório faz muita diferença, especialmente nos sistemas culturais que estamos analisando:

Sistemas culturais são padrões de informações que se agrupam e desenvolvem a capacidade de especialização quando, passam a armazenar e selecionar diferenças que se configuram como informação. Portanto, é na capacidade de memorizar informações que sua temporalidade se instala. Quanto maior o grau de generalização, e isso inclui repetição e regularidade, maior seu poder de ação e permanência.

E continua:

No entanto, a estratégia é replicar, replicar até ganhar força de hábito, proporcionado a efetivação que se apresenta como regularidade estendida no tempo [...] A duração edifica a

⁵⁸ Releitura coreográfica da coreografia de "A Sagração da Primavera" (1975) da companhia de Pina Bausch Tanztheater Wuppertal. (<http://bravonline.abril.com.br/materia/vaia-inaugura>).

⁵⁹ Judith Mack crítico da Guardian dança <http://www.guardian.co.uk/stage/gallery/2008/dec/24/ballet-dance-bausch-binoche-in-pictures>

permanência e a permanência é duração no espaço tempo que em se transforma (BITTENCOURT. 2001, p. 29).



Figura 33: Buffalo Contemporary Dance

O círculo apresenta uma gramaticalidade que o distingue. Essa singularidade é um modo de organização que sinaliza as maneiras como os corpos estão relacionados, podem se apresentar de muitas maneiras, cada qual com a sua configuração, mas ainda assim, são círculos.

[...] a dança não se dá de forma isolada e sim como um ente de uma atividade geral destinada a rotinizar e sincronizar a vida das pessoas. As cerimônias e rituais confluem um complexo conjunto de ações, envolvendo conversação (oração, benzimento, contação e relatos), comer (festar, beber), gestos físicos (palmas colocando as mãos sobre a cabeça dos outros) e movimento (dançando, movendo-se em procissão e em círculo) (GARFINKEL, 2010, p. 212 in: BRAGATO, 2012).



Figura 34: Dança circular meditativa

Por essas relações, vemos as grafias de dança atualizadas, no PARNA Serra da Capivara, pelos movimentos que estão na atualidade e que fazem parte de um processo altamente complexo da evolução cultural de nossa espécie.

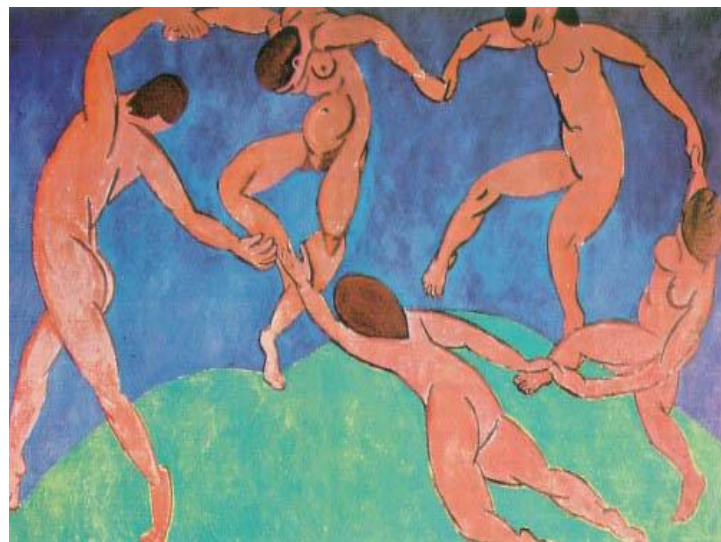


Figura 35: "A Dança" de Henry Matisse

Quando acionamos o olhar para os corpos registrados nas pedras do Parque Nacional Serra da Capivara e ainda, quando os relacionamos com a imagem de diversos corpos dançando, mesmo estas imagens estando em

diferentes temporalidades, compreendemos que a dança sempre apresenta certa singularidade em suas configurações: um jeito de alongar, encolher, torcer, dobrar, de mover⁶⁰ determinado membro do corpo ou ainda o próprio corpo. Uma forma de se locomover, de parar, de se projetar para determinada direção. O jeito do corpo se organizar quando está dançando é o que o distancia do jeito quando age no seu cotidiano ou qualquer outra ação que o corpo esteja fazendo.



Figura 36: Merce Cunningham's -Beach Birds para Câmera

A dança impõe ao corpo um modo diferenciado no mundo. É da própria natureza da dança a singularidade dos seus movimentos:

Quando ele se dá a ver no corpo, o corpo dança. Esse movimento parece inaugural. No entanto, o apresentar-se da dança no corpo já representa o fim de um caminho. Quando lá se instala, a dança inaugura uma outra cadeia de circuitações para o corpo (KATZ, 2005, p. 52).

⁶⁰ Quando usamos a palavra mover ou movimento, não significa dizer que seja um movimento visto, ou que o corpo que dança esteja em deslocamento, ou em ação de se mexer, o mover aqui é um jeito de estar na dança. Um corpo que dança pode ficar horas aparentemente parado e estar nesse “mover” de dança, nessa situação de dança. Até porque mesmo parado estamos em movimentos, pela própria movimentação da terra (translação e rotação) e pela nossa própria natureza, corrente sanguínea, batimentos cardíacos etc.

Essas cadeias de circuitações inauguradas pela dança é o que, talvez, sejam ou indiciam a sua ocorrência no corpo. As grafias de dança são registros, vestígios de um dança que já não está mais ali, mas indiciam como as ocorrências se deram, já que sinalizam modos relacionais. E assim nos permitem identificar os registros dança e propor que são índices de sua existência.

3.3 Dança: um fluxo contínuo de signos no tempo

O índice é um signo cuja significação de seu Objeto⁶¹ se deve ao fato de ele ter uma relação genuína com aquele Objeto, sem se levar em conta o interpretante. É o caso, por exemplo, da exclamação, “Eh!” como indicativo do perigo iminente ou uma batida na porta como indicativo de uma visita (SANTAELLA, 2004, p. 122).

A configuração dos corpos em movimentos registrados no Parque Nacional Serra da Capivara, se apresentam como índices evolutivos da dança. Um dos caminhos que podemos nos aproximar da dança é entendê-la como sendo o objeto da significação dos índices que aqui expomos. E os movimentos que a constituem como sendo signos⁶² desses índices.

Para abrirmos caminho no labirinto dessas variações, creio que cumpre reter, para começar, que o objeto é algo diverso do signo e que este “algo diverso” determina o signo, ou melhor: o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação; porém, aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente (SANTAELLA, 2004, p. 35).

⁶¹ “O primeiro passo para se delinear a noção de objeto do signo reside no cuidado de não se confundir *objeto* com coisa. A noção de objeto é muito mais complexa do que sua simples identidade com o que quer que possamos entender por coisa. (SANTAELLA, 2004, p. 34).

⁶² Os movimentos entendidos como signos, foram apresentados no segundo capítulo desta pesquisa no tópico “Grafias na Pedra, grafias nos corpos: a dança expondo seus sentidos”.

Nesse sentido, a dança, não se exaure em um só signo ou conceito, o que significa que não pode ser definida como um tipo de modelo representativo e generalizante. É certo que não conseguimos alcançar a dança totalmente, assim como qualquer existente, o que podemos fazer é focar aqui nos seus índices para perceber como as informações são organizadas nos registros dos corpos, pois são por estas disposições que são apresentadas às configurações que percebemos como dança.

Os índices são referências, são possibilidades de acessar informações que se anunciam, permitindo, nesse exercício de observação, encontrar a dança. Seria como olhar por um telescópio e encontrar vestígios de asteroides ou outro corpo celeste, já que os índices, também, ampliam a possibilidade de ressaltar e mensurar informações que não conseguimos perceber em sua totalidade. É assim, também, que a dança chega até nós nas grafias: pelos seus índices, como modos de se apresentar no mundo.

Contudo, não é nosso objetivo fazer um intenso estudo sobre a noção de signo e de objeto. O nosso objetivo é investigar os movimentos registrados nas paredes das pedras do Parque Nacional Serra da Capivara como índices evolutivos de dança.



Figura 37: Toca da Europa II

Por esses índices, é possível entender que estas configurações primevas de dança são procedentes de um processo longo de transformações e certamente permaneceram como estratégias de evolução de nossa espécie. Esses movimentos/ações/configurações de dança destacam suas durações no tempo.

Para permanecer, é necessário evoluir; disputar a capacidade de adaptação. Essa adaptação é a flexibilidade em agregar informações, a possibilidade de combiná-las, transformando-as num fluxo contínuo do tempo. Prosseguir em curso, em fluxo, é permanecer (BITTENCOURT, 2001, p. 30).

Embora esses movimentos, mesmos registrados há aproximadamente doze mil anos gerem a impressão de estarem estáticos e congelados no tempo, são índices dinâmicos e abertos às transformações, exatamente pelo jogo da permanência. “A duração edifica a permanência e a permanência é duração no espaço-tempo, em que se transforma” (BITTENCOURT, 2001, p. 29).

3.4 Movimentos do corpo como sinais da dança: coerências processuais



Figura 38: Corpos em dança ritual na Toca do Morcego

Os corpos, nesta grafia, estão organizados em perspectiva⁶³. Suas distribuições estão claramente dispostas e ordenadas, pois cada corpo ocupa um determinado lugar produzindo uma composição. Os corpos se encontram no mesmo plano e estão ajustados de forma alternada. O espaço que se desenha como uma configuração é constituído por meio de movimentos de dança, uma vez que há a evidência de ações corporais de dança.

Os movimentos executados apresentam várias direções e oferecem a possibilidade de perceber uma organização coreográfica. Os corpos mostram dinamismo: os braços estão erguidos verticalmente acima dos ombros e abertos. As pernas estão separadas como se pousassem ou parassem como forma de enfatizar um determinado movimento. E os movimentos corporais geram a sensação de expansão, indicando a continuidade de ações de corpos em movimento. Assim, é possível deduzir que existiam acordos prévios e até o que nomeamos como uma espécie de encenação, uma vez que sinalizam uma

⁶³ Diferentes soluções foram utilizadas para indicar, na Tradição Nordeste, as relações de distância em profundidade ou perspectiva, entre figuras que compõe uma cena. No Estilo Serra da Capivara, a impressão de profundidade é representada por uma sucessão de planos horizontais (PESSIS, 2003, p. 126).

prontidão deste fazer, através da captação da dança registrada nas pedras. Não há como garantir essa reflexão, mas é passível de veracidade, já que os rituais e os rituais de dança são geridos por regras e por regularidades.

Bater as mãos, socar os pés, coordenar braços e pernas, em uma cadência rítmica com a sonoridade vocal do próprio dançarino ou com uma ritmicidade imposta por uma trilha percussiva, em uma cadência em uníssono, requer habilidades fincadas tanto na biologia como na urgência da organização da vida social dos humanos. Se nas condições obrigatórias à definição de Cultura transmissibilidade é o item seminal, então essa empresa requer outra obrigatoriedade: a recursividade, a capacidade infinita de tantas vezes quantas forem necessárias a se voltar ao recipiente finito e obrigatório de regras e instruções, sem as quais dificilmente nos entenderemos sobre quais direções, as distâncias e as posturas que os corpos devem tomar (BRAGATO, 2012, p. 9).

É essa recursividade de que fala Bragato (2012) que as grafias apontam como indícios de certas relações e organizações como cenas recursivas na construção de um vocabulário de movimentos que nos remetem a uma coreografia. Uma regularidade nos movimentos e como estão organizados: um fazer próprio dos movimentos de dança.

Por conseguinte, percebemos a presença de artefatos culturais em seus corpos. Duas das figuras do grupo estão de cocares, talvez por isto, dispostas um pouco a frente. Existe um jogo de ações entre os corpos, embora procurem realizar os mesmos movimentos, provocando certa tensão entre eles. Diferenças mínimas nas ações corporais, proporcionado à percepção das singularidades que configuram cada corpo, o que atesta que mesmo quando se realiza o mesmo movimento, um corpo não pode produzir cópias. “Ao dançar, o corpo apresenta, então, ações-movimentos que implicam modos de pensar e podem ser tratadas como ações-attitudes” (SETENTA, 2008, p. 64). São essas ações e attitudes que diferenciam um corpo de outro na dança.

Esses movimentos de dança, aqui analisados, são índices selecionados por nossa espécie, e por isso permanecem como registro e como signos atualizados nas ações corporais. Os movimentos de dança como signos de um determinado tempo, estabelecem coerências com signos que emergem nos dias atuais, geram coerências no processo.

O corpo esta ali. É o mesmo, mas o corpo já não é o mesmo. Este corpo se expressa com uma nova qualidade. Logo, há propriedades que permanecem como garantia de um padrão, de uma regularidade, que são acrescidas de propriedades novas, que garantem novas organizações, novos movimentos e surgimentos de novos padrões (BITTENCOURT, 2001, p. 44).



Figura 39: Releitura Coreográfica de a Sagração da Primavera por Tanztheater Wuppertal coreografia de Pina Bauche

Esses movimentos permanecem no tempo/corpo presente. Cada vez que olhamos para um corpo em movimento de dança instaura-se uma novidade, um novo padrão, como singularidade que é própria da dança. O corpo é quem nomeia a dança, é quem constrói uma narrativa. O corpo deve ser aqui compreendido como “uma narrativa cultural que se constrói evolutivamente” (BRITTO, 2008, p.17). Porque o elo que liga as diferentes temporalidades aqui explicitadas é o corpo. É ele o ponto de partida pelo movimento, de qualquer dança, em qualquer tempo.



Figura 40: Merce Cunningham Dance Company performing "Split Sides".

Os índices podem sofrer variações, transformações, mas ainda assim, conseguimos reconhecê-los como códigos de dança, onde comporta a simplicidade e a complexidade, porque é esse o jogo estratégico da permanência. A dança tende a permanecer porque a "Permanência implica em criatividade, ou melhor, em adaptação, que implica em agregação de conhecimento" (BITTENCOURT, 2001, p. 32).



Figura 41: Corpos em Dança Ritual na Toca do Morcego

É possível perceber que há um cuidado nos modos como os corpos estão distribuídos formando uma composição. Cada movimento indica seu propósito: os braços elevados, os corpos agrupados e os dedos se separam se alongando para cima. Aparentemente podem ser percebidas como informações extremamente simples, mas se diferenciam de outras grafias, pois há as que de fato são índices de dança. Exibem organizações mais elaboradas, uma gramática onde as relações são mais complexas e atestam que são índices evolutivos da dança:

As informações não permanecem intactas no tempo: expandem-se continuamente no mundo, replicando-se sempre que as condições do meio forem favoráveis à sua atividade interativa (BRITTO, 2008, p. 85).

Na evolução das ações de dança, constatamos que a mesma é constituída por signos próprios que despontam sua própria diversidade em movimentos, em configurações. Ou seja, os signos que analisamos, aqui, são de dança, pois o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é a própria dança que determina essa representação. A dança sinaliza seu tempo.

3.5 Dança: um curso no rio de informações

Escavando esses movimentos de dança encontramos ações tão simples que deslizam no tempo, nos corpos, na dança. São ações que migram de um corpo ao outro, de um tempo ao outro. São percepções de correlações por similitudes mesmo em momentos diferenciados, pois são as similitudes que as conectam na temporalidade, proporcionando um entrelace evolutivo entre temporalidades.



Figura 42: Corpo Mascarado em dança ritual na Toca do Caboclo da Serra Branca

No entanto, todas as vezes que essas ações aparecem como um resultado, “descobertas” por um corpo⁶⁴, aparecem com um feitio quase que diferente, um diferente que se parece muitíssimo com outros feitios, de diferentes corpos, e de diferentes danças, pois os índices de dança não viajam pelos corpos à toa, geram seus sentidos.

⁶⁴ Quando colocamos que estas ações são descobertas, queremos elucidar a capacidade individual que cada corpo tem de encontrar formas de dança, evidentemente esta capacidade estará sempre relacionada ao seu contexto. Um artista da dança quando entra em processo de criação coreográfica, pode “descobrir” movimentos que a nossa própria espécie na sua historia evolutiva já encontrou, e inclusive deixou gravado, registrado, (isso não é uma regra, é uma possibilidade).



Figura 43: Ópera de Paris

Assim, ao entendermos que estamos de passagem, ou seja, somos veículos transmissores de informações de um projeto regido por uma natureza que quer permanecer, temos, com a aquisição desse saber, a responsabilidade de atentarmos para as informações que produzimos e replicamos. Devemos, pois, ser cuidadosos com a “qualidade” de informação que pomos no mundo. Um exercício um tanto difícil para uma espécie que ainda se coloca como reguladora em suas relações, como uma máquina processual de linguagem objetiva num mundo de subjetividades (BITTENCOURT, 2001, p. 33).



Figura 44: Toca da Canoas da Serra Vermelha. Figura Mascarada

Pernas e braços em movimentação dinâmica, os braços são erguidos para o alto fortemente, os dedos também estão erguidos e levantados, estabelecendo uma relação com as ações dos braços. Os dedos acompanham braços objetivando a realização do movimento. A movimentação retilínea dos braços e pernas fortalece a representação da dança deste corpo mascarado.

Compreender a configuração cultural atual é compreender que o que esta aí permaneceu no tempo sob diferentes designs devido a sua plasticidade, que permitiu acordos adaptativos com o ambiente (outras estruturas) – os quais, por sua vez, mostraram-se eficientes como estratégias de continuação dos nexos de sentido entre os sistemas envolvidos (BRITTO, 2008, p. 86).

A dança em evolução, superando desafios processuais em suas formas de execução, de expressão, estrutura, configurações e segue seu curso. A dança produz e é produzida pela evolução.



Figura 45: Pina Bausch em “Café Müller”

Assim, nesse jogo de temporalidades distintas, o que desemboca em contextos e espaços também distintos, vê-se registros de corpos dançando: seja o registro de corpo desgastado e quase como rastro da Toca da Serra Vermelha, ou um corpo visível e claramente característico de dança como o de Pina Bausch, são corpos que dançam, em um jogo de semelhanças e diversidades, que indiciam a dança e sua decorrência no tempo. Encontramos sintonia nessas diferenças temporais, nos modos em que se operam significados e discursos de dança.

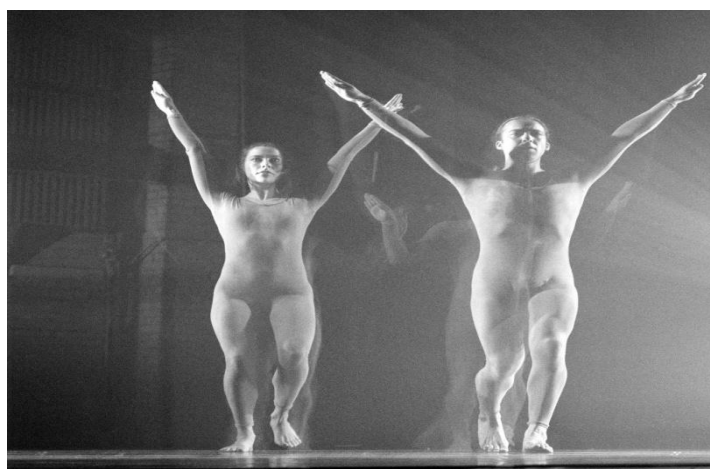


Figura 46: Trisha Brown Company “The Movie Para MG”

A evolução é um processo contínuo de transformações. E o espaço temporal entre configurações de dança que já existiram para as configurações mais atuais é largo, mas há características que de alguma forma se tornam regulares e se replicam. As ações de dança, não se encerram nelas mesmas.



Figura 47: Opera de Paris

O corpo que dança por se organizar continuamente para ajustar-se, se reorganiza a partir de relações com o ambiente expondo intenções como indicativos de ações feitas.



Figura 48: Maguy Marin em "Grossland"

3.6 Jeitos de corpos: Índices de dança

O que parece não mudar, aparece também como a variedade do que não para de mudar. Equalização do real (seja lá o que o real efetivamente significar) num enigma que intriga o homem desde sempre (KATZ, 2008, p. 16).

A dança registrada no passado (as grafias aqui estudadas) nos permite correlacionar informações dos modos como os corpos produzem movimentos de dança na contemporaneidade, e assim procurar analogias que indicam parencças, similitudes, em alguns jeitos como são organizados os corpos que dançam.

Ao longo do tempo, a dança vem mudando, evoluindo, se transformando. Modifica-se e por isso permanece. Mas como correlacionar transformações? Pelos índices, códigos, que sinalizam a gramaticalidade da dança. Certamente, as danças na atualidade não são as mesmas que as dos povos primevos, já que os corpos representam seus fazeres de acordo com seus contextos, ambos vão se modificando. Os corpos gráficos deixaram índices através de descrições nas pedras, com ocre, ossos, argila etc., expondo seus mundos particulares e suas percepções. O que foi possível no espaço/tempo da evolução.



Figura 49: Dois corpos na Toca do Morcego

Para perceber os movimentos como índices de dança, é preciso alcançar as entrelinhas para correlacionar similitudes com movimentos que são ainda atuais. São essas similitudes que tornam esses movimentos registrados no Parque Nacional Serra da Capivara, índices evolutivos da dança. Ou seja, os movimentos primevos se apresentam como códigos de dança, pois estabelecem relações com códigos ainda vigentes.



Figura 50: Noriko Yamamoto

Nas correlações de corpos/movimentos, a dança se apresenta como parte de um extenso processo de transformações biológica e cultural de nossa espécie. O corpo que dança é um expositor de seus índices e divulga semelhanças e diferenças em seus movimentos e nos modos como são organizados. Um jogo imbricado entre passado e presente, um jogo entre danças.



Figura 51: Corpos em dança ritual na Toca do Baixão da Vaca

As grafias não cessam de evidenciar corpos em movimentos: corpos como informações de dança. Mostram formas, modos de se movimentarem e disposições espaciais. A dança, presente nas grafias do PARNA Serra da Capivara atesta que a replicação e a adaptação são estratégias de sobrevivência da informação, quando se apresentam como signos indiciais de um fazer específico. O que possibilita a identificação de semelhanças nos movimentos e como estão relacionados. Do passado ao presente, a evolução trata de preservar uma taxa de informação e manter uma regularidade para sustentar a natureza dessa feitura.



Figura 52: Trisha Brown Dance Company

Nossa espécie evoluiu⁶⁵, construiu artefatos, abrigos, armas, transportes e cura para muitas de nossas doenças, passou de quadrúpede para bípede, produziu linguagem e sofisticou a comunicação. A história de nossa evolução é também a história narrada pela dança. Por isso, desde o início desse trabalho, já nas primeiras páginas, nos preocupamos em evidenciar que as grafias desestabilizam noções de separação, entre tempos, entre corpos, entre danças. As grafias apresentam índices de uma espécie que faz do corpo em movimento um espaço para sua evolução. As grafias nos dizem isso, reforçam uma gramaticalidade que pode ser encontrada em diferentes modos de fazer e pensar a dança.



Figura 53: Cena de dança: na Toca da Entrada do Pajau

Nossos ancestrais primevos descobriram estratégias de evoluir culturalmente por meio da dança, deixando-nos representações como índices evolutivos de nossa espécie. Sabemos muito pouco, mas sabemos que eles dobravam as pernas, torciam os braços, se agrupavam, organizavam formações de corpos em várias direções em movimentos de dança e que a mesma era praticada por toda a comunidade caçadora coletora. Batiam os pés, as mãos, de costas uns para os outros, erguiam a cabeça, alongavam a coluna, se apoiavam em uma única perna ou se organizavam em pares, etc.

⁶⁵ É preciso lembrar que o termo evolução aqui nesta pesquisa não é sinônimo de progresso, ou melhoramento e sim de transformação, continuidade.



Figura 54: “May B” de Maguy Marin

“Um índice envolve a existência de seu objeto”. (SANTAELLA, 2000, p.122). A existência da dança no seio de nossa espécie *homo sapiens sapiens* pode ser percebida por seus índices que além de serem depoimentos de sua realização em tempos muitíssimos antigos, são promotores de percepções de seus efeitos nos corpos atuais. Munidos dessas informações olhamos para os registros do tempo primevo e encontramos similitudes, presenças, índices: nós, enquanto intérpretes desses índices, podemos atestar a existência da dança naqueles registros.

Quando o índice é genuíno realmente dual, o papel do intérprete é somente constatar a marca, no signo, de sua afecção pelo objeto. É assim que um policial só chega ao autor de um crime principalmente pela investigação dos vestígios, rastros que este involuntariamente e inevitavelmente vai deixando. Os vestígios são os signos indiciais, realmente afetados pelo seu objeto, o criminoso. Há uma ligação efetiva, existencial, factual, entre os vestígios e o praticante do crime (SANTAELLA, 2000, p. 123).



Figura 55: Toca da Roça do Badú I.

Os vestígios de dança do Parque Nacional Serra da Capivara elucidam ideias e proposições de relações, expostos em grafias e conectados no tempo.

Entretanto, a eficiência das analogias depende não somente de um lastro informativo assegurado previamente - que permita identificar uma coisa pela outra – mas também de uma definição muito clara quanto ao aspecto tomado de cada parte envolvida para conjugá-las (BRITTO, 2008, p. 111).



Figura 56: Grupo Corpo “Sete ou oito peças para um ballet”

O corpo em grafias se expõe em mensagens de dança, propondo a percepção de conjugações e analogias. Um antes e um depois... conectados por interações. A dança que se materializa pelo movimento atesta sua existência como índice e sua permanência como necessidade evolutiva do corpo.

6. Considerações processuais

Nossa principal indagação surgiu do interesse de analisar as grafias que exibem configurações de dança presentes no Parque Nacional Serra da Capivara. Constatou-se que estas grafias apresentam-se como índices evolutivos da dança e a dança um índice evolutivo do corpo. Para desenvolver a pesquisa foi necessário investigar o contexto, a singularidade do lugar, como testemunho de processos coevolutivos o que propiciou a constatação de que a espécie humana tem como necessidade de comunicar suas experiências pela arte. E aqui a arte que nos interessa é a dança.

A relação entre os conceitos aqui estudados nos permitiram compreender que a evolução é um processo e não uma sequência de acontecimentos localizados e separados, já que suas resultantes se apresentam em diferentes configurações e são frutos de relações efetuadas entre natureza e cultura. A evolução cultural dos povos caçadores coletores que habitaram o espaço que hoje é denominado Parque Nacional Serra da Capivara pode ser evidenciada pelas grafias que surgiram das referidas trocas coevolutivas, pois sinalizam o comportamento de nossa espécie no tempo primevo. Pelos vestígios tão singulares pudemos elucidar que a importância desse Parque Nacional está em expor pelas grafias, índices da evolução biológica/cultural de nossa espécie, o que nos levou a escavar informações, memórias, eventos, situações e sentidos.

Expandidas dentre mais de trinta mil grafias pintadas nas pedras, as memórias primevas de nossos ancestrais evidenciam que nossa espécie dança há muito tempo, e que a dança também é uma estratégia de permanência humana. As grafias marcam com vestígios uma sequência não linear de acontecimentos, já que exibem registros de corpos em movimentos de dança. Constatamos, em consonância com a arqueologia e antropologia, que estes movimentos faziam parte da experiência de vida de nossos antepassados, como fazem parte também de nossa experiência cotidiana. Esses movimentos se expandiram em movimentos de dança.

Foi necessária, então, uma revisão bibliográfica que embasasse as ideias propostas, o que nos permitiu entender que a dimensão biológica e cultural de nossa espécie nos possibilitou dançar mesmo em tempos tão

recuados, além disso, registrar essa atividade e ainda suas transformações ao longo do tempo. Muitos conceitos nos ajudaram nesse percurso como o *Umwelt* específico de nossa espécie que está inteiramente unido à noção de coevolução para entender que a dança apresenta ganho de complexidade e estratégia de sobrevivência dos corpos.

Pelas grafias estudamos a dança como produtora de informações no corpo, como produtora de signos do corpo. Como uma mídia das ações da evolução, construído nas relações e configurações diversas. A dança produto e produtora de cultura. Para tal, trabalhamos com a noção de gramaticalidade, dentro do viés da Teoria Geral dos Sistemas (1993) aliada à semiótica de Charles Sanders Peirce (SATAELLA, 2000) para entendê-la como uma interação de signos. Pela gramaticalidade expressa nas grafias compreendemos que a dança se apresenta em sua singularidade, diferenciando-se dos demais registros, pois tem uma gramática particular.

Na rota da gramática, foi possível correlacionar alguns acordos estabelecidos nos corpos primevos com alguns acordos estabelecidos nos dias atuais, através dos modos como os corpos se organizam e constroem configurações de dança. Ao longo da evolução, a replicação e a Seleção Natural trataram de evidenciar os acordos eficientes. Assim, entre o passado e o presente, os índices se tornam um elo evolutivo da nossa espécie. A dança é quem exhibe esta ligação.

Referências

ALBUQUERQUE, Jorge. *Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

_____. O Universo Complexo. Rio de Janeiro, v 7, n., 1, p. 25-40. Perspicillum. 1993.

BASTOS, Solange. *O Paraíso é no Piauí: a descoberta da arqueóloga Niède Guidon*. Família Bastos Editora, 2010.

BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. São Paulo: Ática. 1997.

BARROS, Manoel. *Poemas Rupestres*. 3ª edição. São Paulo: Record, 2007.

BRAGATO, Marcos. Das Origens da Dança Humana: Evolução, Sedentarismo e Agricultura. ANAIS DO II CONGRESSO DE PESQUISADORES EM DANÇA-ANDA. Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança- Julho/2012.

BORJES, Jóina Freitas. *A história negada: em busca de novos caminhos*. Teresina: FUNDAPI, 2004;

BRITTO, Fabiana. *Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2008.

DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies: por meio da seleção Natural ou A preservação das raças favorecidas na luta pela vida*. Tomo I. São Paulo Editora: Escala. 1859.

DAWKINS, Richards. *As Evidências da Evolução: o maior espetáculo da terra*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

_____. *A Grande História da Evolução: Na trilha dos nossos ancestrais*. Companhia das Letras. 2009.

_____. *O Rio que Saia do Éden: Uma visão darwiniana da vida*. Ciência Atual Rocco, 1996.

- _____. *O Gene Egoísta*. Lisboa: Gradiva, 1976.
- DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DEWEY, John. *A Arte como Experiência*. Martins Editora Livraria LTDA, 2010.
- DUTTON, Dennis. *Arte e Instinto*. Copyright. Tradução: João Quina Edições, 2010.
- EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. UNESP, s/d.
- EXUPÉRY, Antoine de Saint. *Cidadela*. Tradução Ruy Belo. Lisboa: Presença, 1996.
- FRÓZ, Zozilena. *Uma Inscrição de Mundo a Flor da Pedra: Os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional Serra da Capivara (PARNA), Piauí – Brasil*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC. 2003.
- FUMDHAM e Mission Archéologique et Paléontologique du Piauí. Piauí. 1998.
- JANSON, Anthony e H. W. *Iniciação à História da Arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena e GREINER, Chistine. *Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação*. Revista Húmus, n., 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2003.
- KATZ, Helena & GREINER, Chistine. *A Natureza Cultural do Corpo*. Rio de Janeiro: Universidade, 2001. (Col. Lições de Dança nº 3).
- KATZ, Helena. *Um, Dois, Três: a dança é o pensamento do corpo*. FID, 2005.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. São Paulo: EDUC, 1999.
- M. BITTENCOURT, Machado Adriana. *A Natureza da Permanência: processos comunicativos complexos e a dança*. PUC, 2001. Dissertação (Mestrado em

Comunicação e semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

_____. *Imagens como Acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos: Como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira THOMSON, 2000.

_____. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Primeiros passos; 103).

SETENTA, Jussara. *O Fazer-dizer do Corpo: Dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SFORZA, Luigi. *Genes Povos e Línguas*. Tradução Calos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STANFORD, Craig. *Como nos Tornamos Humanos: um estudo da evolução da espécie humana*. Tradução. Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TOMASELLO, Michael. *Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento Humano*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UEXKÜLL, Jacob Von. *Dos animais e dos homens, digressões pelos seus próprios mundos, doutrina do significado*. Tradução Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, 1933.

MACHADO, Paulo. NIEDE GUIDON EM ENTEVISTA. *Pulsar: uma revista de cultura*. Teresina: HALLEY, 1998.

PESSIS, Anie Marie. *Imagens da Pré-História*, FUMDHAM, 2003.

RIBEIRO, Silvino Paulo. *Do que se trata a aculturação?* Brasil Escola s/d. disponível em <http://www.brasilecola.com/sociologia>) Acesso em 21/02/2012.

http://www.fumdam.org.br/sitios_arqueologicos.html

<http://www.fumdam.org.br/pinturas.asp>

www.tanianavarrosain.com.br/brasil/sumario.htm

<http://www.brasilecola.com/brasil/dominios-morfoclimaticos.htm>

