

ARTE RUPESTRE E REGISTRO ARQUEOLÓGICO NO NORDESTE DO BRASIL¹

Gabriela Martin²

ABSTRACT

ROCK ART AND ARCHAEOLOGICAL RECORDS IN NORTHEAST BRAZIL

Reflection on the importance of rock art study as related to its archaeological content. The Prehistorical sites with rock paintings belonging to the Nordeste and Agreste Traditions in Northeast Brazil, studied in their archaeological structures, occupied spaces and related to material culture, could lead us as a whole, to the knowledge of the human groups who performed them.

Key words: Rock Art, Archaeological Structures; Brazilian Northeast Prehistory.

RESUMO

Reflexão em torno da importância de se estudar a arte rupestre em relação com o contexto à qual pertence. Os sítios pré-históricos com pinturas rupestres das tradições Nordeste e Agreste no NE do Brasil, estudados nas suas estruturas arqueológicas, nos espaços ocupados e relacionados com a cultura material, nos poderão levar ao conhecimento, como um todo, dos grupos humanos autores dos registros.

Palavras-chave: Arte Rupestre; Estruturas Arqueológicas; Pré-história do Nordeste do Brasil.

O ano de 1598 registra a mais antiga referência bibliográfica de uma gravura rupestre no Brasil, quando o Capitão-mor da Paraíba, Feliciano Coelho de Carvalho, encontrou junto a um rio chamado *Arasoagipe* gravuras que ele considerou "*uma cruz, caveiras de defunto e desenhos de rosas e molduras*", referidas nos *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Anos depois, Elias Herckman, às ordens do governo da Holanda chegou a Capitania da Paraíba em 1641, e relatou ter visto inscrições em rochedos. A partir daí, desde fins do século XVIII com o repertório do Pe. Francisco Correa Telles de Meneses na sua *Lamentação Brasília*, as

¹ Pesquisa realizada com auxílio da FACEPE e do CNPQ.

² Coordenadora da Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco.

pinturas e gravuras parietais pré-históricas do Nordeste, são visitadas, copiadas, comentadas, fotografadas e algumas vezes publicadas e há tentativas de interpretações, mas na história desse mar de informações faltou, durante muitos anos, uma sistemática metodológica de classificação, uma metodologia para o levantamento de painéis e preocupação com a filiação étnica dos autores dos registros. Por outro lado, o impacto jornalístico que os achados de pinturas rupestres produzem, estimulou o aparecimento de "*especialistas*" em arte rupestre.

Atualmente, as notícias amplamente divulgadas nos periódicos científicos e até mesmo na imprensa, sobre o extraordinário conjunto rupestre de São Raimundo Nonato, descoberto por Niède Guidon, na década de 70, faz com que toda referência a registros rupestres de outras áreas do Nordeste e mesmo fora da região, tomem como ponto de referência aquela grande área arqueológica e se fale de "*Pinturas parecidas ou diferentes às de São Raimundo Nonato*".

Desde o começo de suas pesquisas no SE do Piauí, Niède Guidon já observara a existência de dois grandes horizontes culturais nas pinturas rupestres da sua área de pesquisa. Batizadas como tradição Nordeste e tradição Agreste, a primeira tem maior concentração de sítios e é possivelmente originária do SE do Piauí e a segunda da região Agreste de Pernambuco e da Paraíba, motivo que nos levou, de comum acordo, a chamar tradição Agreste a esse horizonte, de cronologia posterior à tradição Nordeste. Mas com a acumulação de dados e avanço das pesquisas empreendeu-se a difícil tarefa de criar-se as divisões taxonômicas necessárias (sub-tradições, estilos, variedades, complexos, classes, fácies, etc.). Estas subdivisões sofreram, naturalmente, diversas modificações adaptativas, pela influência de outros achados, com os mesmos horizontes culturais, que começaram a ser levantadas desde o começo dos anos 80 em Pernambuco, Bahia e no Rio Grande do Norte.

Deve-se a Anne-Marie Pessis a maior preocupação nos estudos de sistematização taxonômica dos registros rupestres do Nordeste e um grande empenho para que a mesma seja utilizada como variável arqueológica para a identificação e segregação dos grupos étnicos que viveram e se adaptaram às duras condições do interior do Nordeste. Não se baseou A.M. Pessis, apenas nas meras descrições informativas que segregam os registros de maior impacto estético e de informação etnográfica imediata. Num trabalho árduo e difícil, no qual os enunciados teóricos são a base principal de sua pesquisa, procurou sistematizar o seu

trabalho e os dos seus orientandos de pós-graduação da Universidade Federal de Pernambuco, realçando a necessidade de procurar novos caminhos metodológicos, declarando-se inimiga acérrima de tabelas e tábuas comparativas, e da segregação de painéis rupestres, os quais só poderão ser estudados cientificamente como um todo e dentro do contexto arqueológico.

Pessis atualmente estuda o registro rupestre desde o ponto de vista da Antropologia visual como meio de comunicação, como uma pré-escrita, ignorando-o como arte, embora não exclua que os mesmos possam ser estudados no contexto das idéias estéticas. Sua Tese de "*Doctorat d'Etat*", defendida na Universidade de Paris-Nanterre em 1987, sob o título "*Art rupestre préhistorique: premiers registres de la mise en scene*", sem dúvida é o maior trabalho de conteúdo reflexivo dedicado ao registro rupestre no Brasil. A grande preocupação da autora nesse trabalho foi estabelecer formas de análise que permitissem se ultrapassar os limites dos estudos descritivos e se considerasse os registros gráficos da arte parietal pré-histórica como uma fonte de informação antropológica. Sua constante preocupação tem sido estabelecer procedimentos analíticos que permitam que a obra rupestre se torne fonte de informação científica.

O termo "*registro rupestre*", definição mais aceita entre alguns arqueólogos para substituir a consagrada expressão "*arte rupestre*", pretende liberar da conotação puramente estética algo que, seguramente, é a primeira manifestação estética do homem, ao menos em grandes áreas geográficas nas quais não se configura a arte móvel em osso ou pedra, anterior às gravuras e pinturas sobre rocha.

A discussão do valor como "*arte*" dos registros rupestres, tem sido objeto de polêmicas entre arqueólogos e historiadores da arte. Essa discussão dificilmente pode acabar, pela razão muito simples de que, ambos, procuram respostas diferentes às mensagens que as pinturas e gravuras rupestres proporcionam. O arqueólogo não poderá ignorar os registros rupestres na sua dimensão estética, considerando a habilidade manual e o poder de abstração e de invenção que levaram o homem a usar recursos técnicos e operativos nas representações pictóricas pré-históricas. Por muito tempo que o arqueólogo queira inibir-se da valorização estética do registro rupestre, procurando utiliza-lo apenas como uma variável do contexto arqueológico, como ser humano sensível aos estímulos estéticos do seu entorno, valorizará também o seu conteúdo "*artístico*". Se assim não fosse, não se teriam intensificado as pesquisas arqueológicas

precisamente nas regiões onde os achados rupestres se apresentavam com maior beleza e conteúdo estético. O que o arqueólogo não, se pode permitir é a escolha de determinada área arqueológica como objeto de estudo, porque as pinturas ou gravuras rupestres ali existentes sejam especialmente belas e abundantes, ricas de temática, policrômicas, etc. e, somente por isso, passe a considerar-se "*especialista em arte rupestre*", pois esta é uma especialidade que em arqueologia simplesmente não existe. Tratarei de me explicar para não ofender a nenhum "*especialista*" que eventualmente leia estas linhas. Cada vez menos pode-se aceitar grandes ou pequenos eventos que apenas reúnam arqueólogos dedicados à "*arte rupestre*" como um fim em si, porque está demonstrado que a discussão em torno do registro rupestre, sem contexto arqueológico, não leva à conclusão arqueológica alguma. A riqueza de dados que o estudo e reflexão sobre a arte rupestre podem fornecer à História da Arte, não é fundamental aos arqueólogos. Cada vez mais precisamos pesquisar nas áreas arqueológicas, com alta concentração de registros rupestres, o contexto arqueológico que as acompanha, como forma de identificar os grupos étnicos aos quais pertencem. Somente depois dessa identificação, poderemos falar da arte rupestre deste ou daquele grupo, que viveu em determinado período de determinada área, em determinadas condições de sobrevivência, configurando-se, assim, a "*história*" de um grupo humano nos seus diferentes aspectos ecológicos, nos quais entrarão, também, os espirituais e estéticos, caso o registro arqueológico nos permita chegar ao seu mundo simbólico.

São conhecidas as dificuldades de relacionar-se registros rupestres com a cultura material, identificadora dos grupos étnicos responsáveis pelo registro, pois muitas e muitas vezes as pinturas e, ainda mais, as gravuras rupestres, especialmente no Brasil, são a única variável visível que marca a presença humana e identifica sítios arqueológicos. Muitos deles foram pintados ou gravados, sem que as condições de permanência no local ou a escolha seletiva de rochas ao longo dos cursos d'água, ofereçam condições de se obter vestígios de cultura material factíveis de relacionamento seguro com os registros. Porém prospecções exaustivas e minuciosas, numa área previamente segregada, depois do levantamento sumário dos registros rupestres, e através do estudo do suporte, da escolha dos sítios, das preferências observadas, da tecnologia utilizada na elaboração, do estudo dos pigmentos, da cronologia comparada e da absoluta (certos pigmentos podem já ser datados), da solução das perspectivas e da utilização e aproveitamento do espaço pictural, das condições ecológicas da área de estudo, seguidos de reflexão e observação

cuidadosas, podem oferecer conclusões ricas de conteúdo etnológico. Mas, repito, para isso precisa-se proceder ao levantamento exaustivo de uma área definida como *enclave arqueológico*, pelos seus limites ecológicos e geográficos.

Por muito que os autores materiais dos registros rupestres tenham separado as zonas da vida cotidiana e as da sua vida espiritual, representadas pelas gravuras e pinturas rupestres, habitaram áreas escolhidas por longos períodos, vieram de outro lugar, muitos morreram e outros abandonaram a região obrigados por outros grupos ou impelidos na procura de melhores formas de sobrevivência. Dificilmente, em enclaves arqueológicos com grande ou média densidade de concentração de sítios rupestres, deixarão de existir abundantes indícios de cultura material dos grupos étnicos responsáveis pela execução de tais registros e somente a identificação e a escavação arqueológica poderão fornecer as variáveis culturais necessárias para se completar o quadro da ocupação pré-histórica do enclave arqueológico escolhido para a pesquisa.

O estudo da arte parietal com enfoque arqueológico, deve seguir uma seqüência lógica na qual parte-se do sítio rupestre chave que deu início à pesquisa. Altamira, na Espanha, Lascaux, na França, ou o Boqueirão da Pedra Furada, no Brasil, podem, pela sua importância, servir de parâmetros, de forma que as linhas de pesquisa e didáticas desenvolvam-se com três abordagens:

1 - O SÍTIO

- a) como monumento rupestre;
- b) o entorno do sítio;
- c) seus problemas de conservação e apresentação didática.

2 - OS REGISTROS RUPESTRES

- a) o estudo técnico e estilístico;
- b) as tradições rupestres da área.

3 - O CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

- a) as relações com os registros rupestres;
- b) o entorno ecológico da área.

Este esquema é válido para qualquer área rupestre, pois dificilmente um sítio com representações parietais apresenta-se isolado, formando sempre parte de um entorno de maior ou menor densidade.

No NE do Brasil, poderíamos tomar como parâmetros para aplicação deste esquema o Boqueirão da Pedra Furada (PI), Mirador (RN) ou Alcobaça (PE), três abrigos que, pela densidade dos registros parietais, podem servir de *sítio tipo* para estudar-se os diferentes níveis: *o sítio* de referência deve ser o ponto de partida; *os registros rupestres* de outros sítios da área geográfica de influência serão a continuação lógica da pesquisa e o estudo do *contexto arqueológico* significará o conhecimento do entorno físico e social em que viveram os grupos humanos que habitaram a área. Assim, não se discrimina a arte parietal do seu contexto que deve ser estudada arqueologicamente como mais uma manifestação da atividade humana.

O desconhecimento arqueológico de grandes áreas do Brasil, a falta de monografias dedicadas ao estudo de enclaves arqueológicos e um acentuado individualismo na hora das definições, fez com que o rico acervo dos registros rupestres brasileiros não se apresente com divisões nem definições claramente estabelecidas e também que não haja acordo entre os pesquisadores sobre a definição das "*tradições*". O que para uns é "*tradição geométrica*", para outros é "*esquemática*" ou até "*astronômica*", pelo fato de certos grafismos lembrarem o sol ou as estrelas, sem levar em conta que o fato de tentar reproduzir um firmamento visível, porém inalcançável, pode fazer parte das representações rupestres de grupos étnicos distantes, no tempo e no espaço, sem nenhuma participação numa mesma "*tradição*". Somente a técnica de elaboração e a disposição com que estes possíveis "*astros*" foram reproduzidos, acompanhados das restantes variáveis do registro arqueológico, poderiam configurar determinados grafismos como pertencentes a uma tradição. Aliás, o termo *grafismo*, que prefiro para designar qualquer desenho unitário indefinido no conjunto pictural rupestre, não é aceito nem utilizado por grande parte dos arqueólogos do Brasil, apesar de sua inegável utilidade como agente definidor não comprometido e ser uma definição utilizada por André Leroi-Gourham. Foi introduzido na nomenclatura brasileira por Anne-Marie Pessis, que a ampliou criando "*categorias*" de *grafismos*. O termo grafismo é usado no Nordeste pelas instituições de pesquisadores que participam de uma mesma metodologia de trabalho.

Não há bibliografia brasileira relativa a registros rupestres, nenhum autor que considerasse "*sua tradição*", ou seja, conjuntos de gravuras ou pinturas rupestres por ele fixadas, como derivada de outras tradições

anteriormente descritas ou mesmo pertencentes a elas. Parece até que cada pesquisador houvesse descoberto sua própria tradição e que todas elas - as possíveis e hipotéticas tradições rupestres do Brasil - fossem independentes e desconhecidas entre si e que seus autores ou grupos étnicos aos quais pertenciam, nunca houvessem mantido contato, quando na realidade, o registro arqueológico é o próprio registro rupestre, indicam o contrário. O Brasil pré-histórico apresenta-se com tradições líticas, cerâmicas e rupestres de grande dispersão através de suas grandes distâncias e ampla temporalidade.

As divisões no registro rupestre

O termo *tradição* está bem aceito e arraigado no Brasil para as macro-divisões de registros rupestres se bem que os autores não estejam de acordo com a sua conceituação. Utilizado também para as indústrias líticas e cerâmicas, equivale ao conceito de horizonte cultural, termo menos utilizado, porém usual na bibliografia de outros países do continente.

O conceito de *tradição* compreende a representação visual de todo um universo simbólico primitivo que pode ter sido transmitido durante milênios sem que, necessariamente, as pinturas de uma tradição pertençam aos mesmos grupos étnicos, além do que poderiam estar separados por cronologias muito distantes. Repita-se que somente o registro arqueológico poderá confirmar essa hipótese e que somente se completará com a obtenção de evidências cronológicas.

Dentre as sub-divisões posteriores está a *sub-tradição*, termo introduzido para definir o grupo desvinculado de uma tradição e adaptado a um meio geográfico e ecológico diferente, que implica na presença de elementos novos. Outras divisões estabelecidas foram *estilos* e *variedades*. O termo "*estilo*" é, ainda, francamente problemático, pois parece que o definido como *estilo* nem sempre corresponde ao próprio conceito da definição. O vocábulo não tem sido feliz, porque demasiado arraigado na conceituação dos estilos artísticos claramente definidos, quando aplicados ao registro rupestre, não se configura com a nitidez nem os limites consagrados e aceitos na História da Arte.

A enorme quantidade de sítios com pinturas rupestres resgatados no SE do Piauí, e nas marcadas entre elas, dentro de uma mesma tradição, levaram Niède Guidon a se utilizar de mais uma sub-divisão que chamou

de *variedade*, *facies* para outros autores, sem que o conceito seja por isso mais esclarecedor.

No meio dessas divisões encontramos um mundo pictórico extremamente complexo que os arqueólogos tentam apreender e subdividir, tanto para fins didáticos quanto operacionais.

No estudo da arte rupestre como nos outros períodos da História da Arte, - além dos estilos generalizados, estuda-se cada artista e cada obra por separado dentro das linhas mestras estilísticas - sabe-se que dentro de uma mesma tradição, cada abrigo, cada paredão pintado e cada painel foi realizado por um autor ou "*artista*" diferente e aí pode residir a "*variedade*". Seria o estilo a obra unitária de um pequeno grupo cronologicamente limitado? Ou poderíamos defini-la como interpretação subjetiva da macro-temática das grandes tradições? A discussão pode tornar-se interminável e de novo é o suporte do registro arqueológico que pode oferecer respostas objetivas.

O que fazer com a massa de informações sobre registros parietais que se acumula nos laboratórios e cujas repetitivas descrições mais usuais (bastonetes, espirais, círculos, geométricos, antropomorfos e zoomorfos, sinais astronômicos, etc.) a nada ou pouco levam? O estudo do simbolismo é um grande desafio, na medida em que nos deparamos com a dificuldade de definir o não visível. A procura do *oculto* que está atrás do registro gráfico não figurativo é terreno fértil para interpretações ilógicas e não poucas vezes abrigo da ignorância. Na falta de outros caminhos elaboram-se tabelas e gráficos de ocorrências que nada ou muito pouco desvendam, limitadas à satisfação ingênua de que se fez "*algo*" científico. Que fazer com o registro rupestre além de enumerar grafismos em categorias quase sempre subjetivas? Parece-me bom caminho objetivo, lógico e simples, começar pelo estudo micro-analítico das características técnicas do registro. Se acrescentarmos a isso o estudo do registro arqueológico e das estruturas arqueológicas da ocupação do sítio e o seu entorno ecológico, poderemos configurar os grupos étnicos e o seu "*habitat*" em relação aos registros rupestres, tomados estes como a representação gráfica de uma linguagem e um pensamento que se relacionam e modificam-se de acordo com as condições materiais da sua existência.

Entre as tradições rupestres determinadas na Pré-história do Nordeste, as tradições Nordeste e Agreste estão razoavelmente fixadas

através das pesquisas de Niéde Guidon, Anne-Marie Pessis, Alice Aguiar e minhas. Dentro da grande tradição que temos chamado "Nordeste", identifiquei a sub-tradição Seridó, no Rio Grande do Norte, em abrigos localizados no alto ou na média encosta das serras, ao longo dos rios da bacia do Açu e situados nas elevações à vista da água, porém, quase sempre afastados dela. Os sítios não parecem ter sido lugares de habitação o que nos levaria a pensar em sítios de cerimonial. Pelo contrário, os sítios da tradição Agreste, quando apresentam sinais de ocupação, formam estruturas bem definidas que detectamos como "habitat" típico dos caçadores-coletores de tradição Agreste. Esses conjuntos aparecem formados pelo abrigo com pinturas rupestres, permanente ou temporariamente ocupado como acampamento ou habitação; por uma necrópole nas proximidades, às vezes também com pinturas em menor número e perto d'água. Esses grupos da tradição Agreste dependem de cursos d'água bem mais modestos que os caçadores do Seridó. Caldeirões, olhos d'água ou pequenos riachos, estão bem mais próximos dos sítios que nos abrigos do Seridó, ou seja, *sítios com pinturas, cemitério e água, em um pé de serra*, são as características principais dos sítios arqueológicos da tradição Agreste em Pernambuco e na Paraíba. Cabe perguntarmos o porque dessas estruturas aparentemente "fechadas" da tradição Agreste, frente às "abertas" da sub-tradição Seridó.

Como as pesquisas ainda estão em andamento e o estarão por vários anos, as explicações são ainda hipotéticas. O imperativo econômico pareceria ser a resposta mais segura, porém entre as regiões do Agreste e do Seridó não existem marcadas diferenças geográficas, nem recursos alimentares tão diversos que justifique diferenças significativas de adaptação. Temos que nos valer do mundo das idéias como elemento determinante das duas tradições, para justificar as enormes diferenças.

Nos encontramos também com hipóteses que poderão ser testadas e que admitem diferenças cronológicas implicando em marcadas diferenças climáticas. Se a cultura Seridó desenvolveu-se numa época climática úmida, com os rios da bacia Açu-Seridó perenes, justifica-se então, que os seus artistas procurassem os pontos elevados mais secos e protegidos para realizarem suas pinturas e enterrar seus mortos, mesmo que vivessem em outros lugares que ainda não conhecemos. Já os grupos "*Agreste*" partilhavam um clima semelhante ao atual, como as cronologias, mais próximas para essa tradição, indicam e, contando com menores recursos hídricos, suas estruturas aparecem agrupadas em limites menores,

formando pequenos grupos dependentes de uma fonte d'água que limitaria, também, o número de indivíduos em torno do seu "*habitat*".

Uma explicação economicista para as diferenças das duas tradições estaria presa aos fatores econômicos que justificassem as estruturas arqueológicas às quais os grupos se adaptaram. Se nos inclinamos pelas correntes historicistas, podemos aceitar que a ação individual proveniente do mundo das idéias e a capacidade humana de improvisar é importantíssima e também determinante nas estruturas e no comportamento dos grupos.

Cabe também perguntar se os grupos étnicos do Seridó chegaram ou não a entrar em contato com os grupos do Agreste. Pode ser que as diferenças cronológicas sejam tão grandes que esse hipotético contato nunca se tenha realizado. Porém a presença de elementos da tradição Agreste em painéis rupestres de tradição Nordeste no SE do Piauí, nos quais a tendência miniaturizante das figuras ainda está presente em grafismos que, depois, serão de grande tamanho, fez pensar a Niéde Guidon que os grupos humanos da tradição Nordeste tenham sido afastados pelos grupos Agreste, em torno de 5000 anos AP, que são as cronologias mais antigas para as pinturas de tradição Agreste, datadas no Piauí. Quando este fato pode ter acontecido, a variante formaria a sub-tradição Seridó, poderia estar já longo tempo adaptada a uma realidade geográfica diferente.

Temos observado a presença de alguns grafismos antropomorfos estáticos, isolados, bem característicos da tradição Agreste, em painéis rupestres da tradição Nordeste, tanto no SE do Piauí como no Seridó, assim como em Sergipe na área de Xingó e no município de Lençóis, no Estado da Bahia. Em alguns abrigos observa-se clara superposição de grafismos de uma tradição sobre a outra. Os achados de sítios com elementos picturais de ambas demonstram também, que temos longo caminho a percorrer na trilha das duas tradições.

A reflexão anterior leva-nos à evidência de que, no futuro das nossas pesquisas arqueológicas, impõe-se começar a estabelecer comparações entre as diferentes tradições culturais e dedicar-se especial atenção ao estudo das estruturas arqueológicas, tratando de entender o sítio ou os sítios arqueológicos como "*habitat*" de um grupo do qual a cultura material é apenas o indício e o caminho para se chegar às

estratégias de sobrevivência e ao seu mundo espiritual, bem mais complexo.

✉ Av. Boa Viagem, 5740 /1602 - Boa Viagem, Recife/PE CEP 51021

☎ (081) 34145 68

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Alice. *Tradições e estilos na arte rupestre no Nordeste brasileiro*. CLIO nº 05. Rev. do Curso de Mestrado em História da UFPE, Recife, 1982.

_____. *A Tradição Agreste: estudo sobre arte rupestre em Pernambuco*. CLIO-8 Série Arqueológica nº 03. Recife, 1986.

GUIDON, Niède. *Art rupestre: une synthèse du procédé de recherche. contributions méthodologiques en préhistoire*. Études Americanistes Interdisciplinaires, 1, Paris, Laboratoire d'anthropologie préhistorique d'Amerique. E.H.E.S.S. et R.C.P. du C.N.R.S., 1982.

_____. *A arte pré-histórica da área arqueológica de São Raimundo Nonato*. Síntese de dez anos de pesquisa. CLIO-7 Série Arqueológica/2. Recife, 1985.

_____. *Métodos e técnicas para a análise da arte rupestre pré-histórica*. Caderno de Pesquisa 4. Série Antropológica III. Fundação Universidade Federal do Piauí, Teresina, 1985.

_____. *Peintures préhistoriques du Brésil*. L'art rupestre du Piauí. Ed. Recherche sur les Civilisation, Paris, 1991, 109p il.

_____. *Casa Santa: Um abrigo com pinturas rupestres do estilo Seridó, no Rio Grande do Norte*. CLIO nº5 Revista do Mestrado em História da UFPE. Recife, UFPE, 1982.

MARTIN, Gabriela. *Arte rupestre no Seridó (RN) - O sítio Mirador no Boqueirão de Parelhas*. CLIO-6. Série Arqueológica/2. Recife, 1985.

MARTIN, Gabriela. *O sítio arqueológico Peri-Peri em Pernambuco*. por MARTIN, Gabriela, AGUIAR, Alice e ROCHA, Jacionira.

Jacionira. Revista de Arqueologia, Museu Paraense Emilio Goeldi, Belém-PA, 1983.

PESSIS, A.M. *Métodos de interpretação da arte rupestre: análises preliminares por níveis*. CLIO-6, Série Arqueológica nº 1. Recife, UFPE, 1984.

_____. *Methode d'analyse des representations rupestres. Contribuitons Methodologiques en Prehistoire*. Études Americanistes Interdisciplinaires, Amerique du Sud nº 01, Paris.

_____. *Identidade e classificação dos registros gráficos pré-históricos do Nordeste do Brasil*. CLIO Série Arqueológica nº 8, Recife, UFPE, 1992.