



Instituto Politécnico de Tomar – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

MESTRADO EUROPEU EM ARQUEOLOGIA PRÉ- HISTÓRICA E ARTE RUPESTRE

A Figura da Mão na Arte Rupestre

Origem e Evolução do Símbolo

Gioconda Maria de Figueiredo Simões de Abreu

**Orientadores: Prof. Doutor Luiz Miguel Oosterbeek
Doutor Hipólito Collado Giraldo**

Ano académico 2007/2008



Ao Tomané,

“porque o Amor é fundamental...”

À Mila,

por, na Vida, caminhar a meu lado.....



Agradecimentos

Resumo

Abstract

1- INTRODUÇÃO	8
2- A MÃO	14
Os Dedos da Mão	19
3- TÉCNICAS	22
Gravura	24
Pintura	36
4- TIPOLOGIA	53
A Técnica	55
A Dimensão	60
A Orientação	61
A Lateralidade	62
O Cromatismo	63
A Topologia	64
5- ESTAÇÕES ANALISADAS	65
Gargas	67
Maltravieso	70
Pego da Rainha	78
6- QUEM FOI O ARTISTA?	85
Maltravieso	89
Gua Masri II	91
Traçados Digitais da Gruta de Rouffignac	99



7- TEORIAS DE INTERPRETAÇÃO.....	107
8- O SÍMBOLO DA MÃO	130
A Mão e o Sagrado	135
A Mão e o Poder	155
A Mão e o Conhecimento.....	158
A Mão e a Comunicação	163
9- CONCLUSÕES.....	171
10- BIBLIOGRAFIA	176
LISTA DAS FIGURAS	193
LISTA DAS TABELAS.....	206



AGRADECIMENTOS

À Dra. Mila Simões de Abreu, pelo apoio incondicional desde o primeiro momento, pela sua orientação, horizontes revelados, imensa sabedoria e crítica oportuna e que foi, no fundo, a minha Xamã neste trabalho.

Ao Prof. Doutor Luiz Oosterbeek, pela sua orientação clara e sabedora. Pelas sugestões e estímulos, assim como pela sua constante disponibilidade.

Ao Doutor Hipólito Collado Giraldo, pelos profundos conhecimentos da Mão na Arte Rupestre e cujos trabalhos foram uma orientação indispensável.

Ao Prof. Doutor João Baptista, pelo seu apoio e disponibilidade.

À Sandra Gomes, Mestra destas Artes, pela sua amizade e constante disponibilidade, provando que "Nenhum caminho é longo demais quando um amigo nos acompanha..."

À Ana Isabel Rodrigues, engenheira do Saber e da Amizade, pelos conselhos e sugestões dadas ao longo desta tese.

Aos colegas de trajecto, pela cumplicidade, estímulo e Amizade.



Ao secretariado do Mestrado, personalizado na Dra. Catarina Freire, pela eficiência e gentileza com que sempre me acompanhou pelos meandros da burocracia.

Ao Museu de Arte Pré-Histórica e do Sagrado do Vale do Tejo de Mação e a todas as pessoas que nele trabalham, pela hospitalidade demonstrada bem como pelas facilidades concedidas no uso da sua Biblioteca.

Finalmente à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e ao Instituto Politécnico de Tomar que concretizando o projecto do Mestrado Europeu em Arqueologia Pré-Histórica e Arte Rupestre, me proporcionaram realizar este trabalho, no qual tive ocasião de conhecer colegas que, na sua multiculturalidade e variedade de saberes, tanto me enriqueceram.



RESUMO

Esta dissertação abordou o estudo da representação da Mão na Arte Rupestre, analisando a sua origem, distribuição e evolução como símbolo.

Nela houve a preocupação de compreender a Mão nas suas capacidades de apreensão e compreensão, que ajudaram o homem a entender o mundo e uma parte da própria essência de ser Humano.

Analisar as duas grandes técnicas de execução que são a Pintura e a Escultura e sistematizar a tipologia das figuras foi um importante contributo para a tentativa de compreensão do símbolo da Mão.

Para enquadrar este estudo foram analisadas três estações com expressivas representações de Mãos a saber, Gargas, Maltravieso e Pego da Rainha.

Significativo foi descortinar a sua autoria da qual já se consegue vislumbrar algo sobre o género e se os seus autores foram crianças ou adultos.

Ao enunciar teorias que apoiam a interpretação foi possível detectar imagens relacionadas com o profano e com o sagrado, com necessidades de identificação, de comunicação, de poder, enfim todo um universo muito semelhante ao actual.

Palavras-Chave:

Arte Rupestre, Pinturas, Gravuras, Mão, Paleolítico, Símbolos, Pré-históricos.



ABSTRACT

This dissertation deals with the study of the representation of the Hand in rock-art, analyzing its origin, distribution and evolution as a symbol.

In it was the concern of understanding the Hand in its capacity of grasping and comprehending what helped Man understand the world and a part of the essence of being Human.

Analyzing the two major techniques of execution that are Painting and Engraving and synthesizing the typology of the figures was an important contribution to the attempt at the understanding of the symbol of the Hand.

To demarcate this study, three sites with salient representations of Hands were analyzed, namely Gargas, Maltravieso and Pego da Rainha.

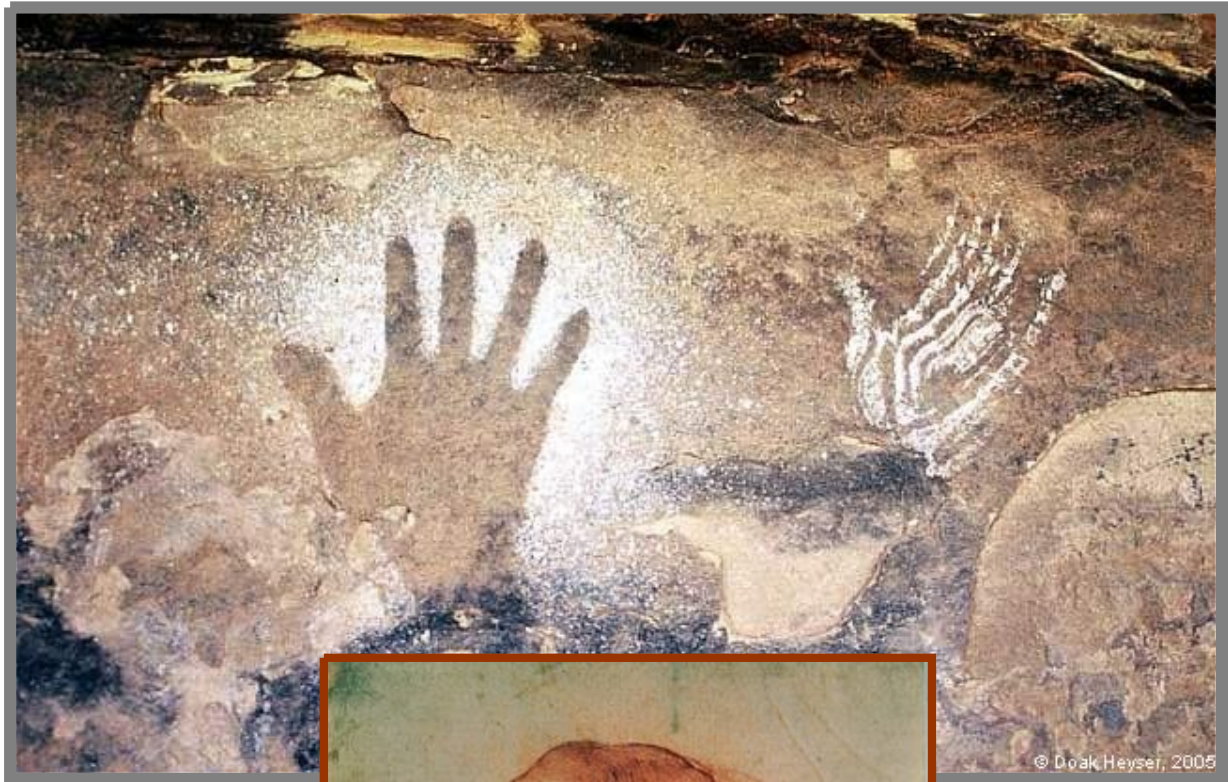
It was of significance to disclose authorship from which one can now visualize something about gender and whether the authors were children or adults.

In enunciating different theories it was possible to detect imagery related with the profane and with the sacred, as necessity of identification, of communication and of power, in the end a universe very similar to ours today.

Keywords:

Rock-art, Paintings, Engravings, Hand, Palaeolithic, Prehistoric symbols.





1. INTRODUÇÃO

Através dos tempos, ao longo da sua existência de milénios, o Homem tem registado a sua saga. Uma dessas formas de registo, a Arte Rupestre, encontra-se em todos os continentes e por isso entendemo-la como uma arte universal pois faz parte do acervo cultural da humanidade.

Através da arte rupestre a Pré-História é trazida até nós, retratando em imagens o quotidiano, talvez o ritualístico e mágico do ser humano, a fauna e a flora de épocas passadas, cenas de momentos vividos e que foram perpetuados na rocha.

Desde esse longínquo passado, em todos os continentes, em todas as regiões onde o Homem chegou, estão presentes registos gráficos da Mão, como um símbolo do seu próprio ser.

A Mão tem um papel importante na comunicação. Desde que, nos alvares do Paleolítico Superior, há mais de 30.000 anos apareceram nas grutas pré-históricas, parecem querer transmitir-nos uma mensagem...

Um enigma que nos escapa, mas com uma tangibilidade carregada de emoção.

“Cada uma destas representações é como uma mão amiga estendida, vinda da lonjura do passado...” (Ripoll López *et al.*, 1999).

Mãos enigmáticas, com muitas formas e significados, a sua representação perdurou no tempo e em muitas civilizações chegando até nós.



É como se durante milhares de gerações o símbolo da Mão tivesse sido transmitido como um sinal de presença do Homem, ou do seu próprio ser.

Tanto tempo e tanto espaço, justificam uma grande variedade de estudos e interpretações...

Licenciada em Artes Plásticas (Pintura) pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, procurei fazer um projecto que conseguisse reunir a busca pelo conhecimento do passado aliada à leitura das expressões estético-simbólicas, inseridas numa determinada cultura.

A Arte é a linguagem que faz entrar nas palavras, nas pedras, nas cores, nos objectos e nos sons uma série de sensações que tecem uma composição cujos vários significados existem apenas na nossa interpretação. E são várias as maneiras de reconhecer e analisar uma imagem.

A natureza é a “tela”, onde o homem, com uma dinâmica própria carregada de sentidos, cria uma multiplicidade de “impressões culturais”.

Neste trabalho, a pesquisa sobre o símbolo da Mão desenvolver-se-á em duas áreas: a da Arte Rupestre e a do Simbolismo.

Será que a imagem da Mão, na sua mensagem mais profunda e de um modo transgressor e subliminar, chegou até nós ao arrepio do tempo?

A Arte Rupestre é um testemunho do passado que permite analisar a vida das sociedades, perceber os processos de continuidade e descontinuidade dos povos que ocuparam um determinado território.

No domínio da Simbologia e da Semiótica é necessário compreender como o homem de então experimentava os registos gráficos. Uma abordagem que procure identificar os componentes dos códigos de comunicação e a sua evolução, reforçando a ideia de que as imagens são elementos componentes de um sistema de comunicação e todos os procedimentos estão sujeitos a um conjunto de regras que regem as intenções sociais.

Mas, os homens do passado legaram-nos um sistema comunicativo cujos contextos e detalhes foram – e continuam sendo – um enigma a ser decifrado...

Nesta Tese procuro analisar “**A Figura da Mão na Arte Rupestre**” focando a sua origem, distribuição e evolução como símbolo. Através da recolha e pesquisa de dados na Península Ibérica, Europa e resto do Mundo e tendo em consideração as técnicas de execução, características de representação, tipologia das figuras, localização geográfica e contexto arqueológico, pretendo estudar e interpretar os elementos que levem a uma melhor compreensão da representação da mão.

A investigação apresenta um carácter multidisciplinar com cruzamentos essencialmente entre a Arte Rupestre, a História de Arte, a Teoria da Imagem, a Antropologia, a História das Religiões, a Etnografia e a Cultura Popular.

Tendo como objectivo uma melhor compreensão da origem do símbolo da Mão e o porquê da sua permanência no tempo, a divisão em capítulos desta

dissertação foi estruturada partindo de uma perspectiva global e aprofundando em seguida as áreas das técnicas, da tipologia, da análise de estações arqueológicas, das possibilidades da sua autoria, da elaboração de teorias interpretativas e fazendo uma leitura do ponto de vista simbólico, semiótico, sagrado e profano para poder elaborar as conclusões do estudo.

Este trabalho pretende ser um contributo destinado a descobrir novos caminhos, alargando o conhecimento nesta nossa viagem de mão dada com o tempo.

Capítulo um – **A MÃO** – No começo da descoberta do símbolo da Mão é importante uma perspectiva geral abordando as suas potencialidades de acção, percepção e apreensão. Os dedos, as suas funções e as designações populares. A etimologia da palavra Mão.

Capítulo dois – **TÉCNICAS** – Na Arte Rupestre é importante compreender e analisar as características das suas técnicas de representação, a Gravura e a Pintura, compreender a sua execução de forma positiva e negativa e, ainda, as imagens de mãos completas e incompletas. Conhecer os pigmentos e as cores que foram utilizados na sua execução.

Capítulo três - **TIPOLOGIA** - Para uma maior facilidade de análise das representações das Mãos foi sistematizada, em tabelas, toda a informação relativa à Técnica, à Dimensão, à Orientação, à Lateralidade, ao Cromatismo e à Topologia.

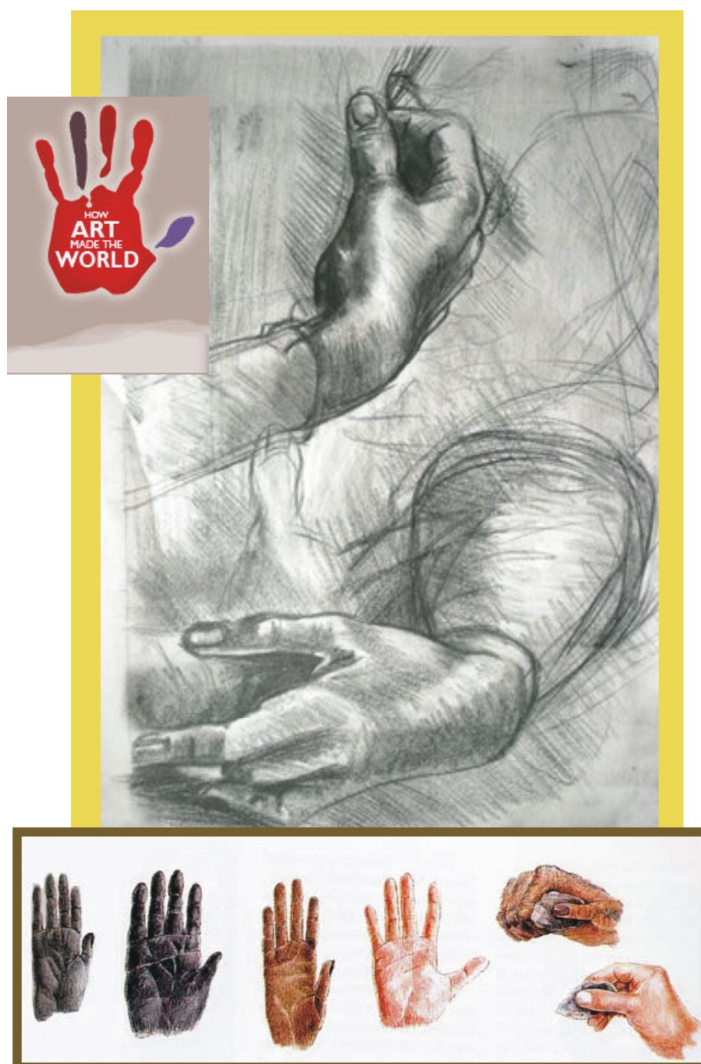
Capítulo quatro – **ESTAÇÕES ANALISADAS** - Três estações arqueológicas consideradas das mais significativas das representações de mãos (Gargas, Maltravieso e Pego da Rainha) deram o suporte concreto ao estudo por se situarem em períodos cronológicos e em zonas geográficas diferentes.

Capítulo cinco – **QUEM FOI O ARTISTA** - Análise de representações de mãos, na perspectiva do conhecimento da identificação sexual, aplicando a tabela de Manning e os parâmetros de Salhy.

Capítulo seis – **TEORIAS DE INTERPRETAÇÃO** - Elaboração de hipóteses de leitura e interpretação das representações de mãos na Arte Rupestre.

Capítulo sete – **O SÍMBOLO DA MÃO** - Observação da representação da mão através do tempo no que se refere à linguagem simbólica, semiótica, sagrada e profana.

Capítulo oito – **CONCLUSÕES.**



2. A MÃO

A Mão, pelas suas capacidades de apreensão e de tacto, é o órgão do conhecimento, da memorização das formas e do reconhecimento do nosso mundo real. Mas é também o meio de comunicação, da dialéctica das relações humanas tanto abençoando como amaldiçoando, da carícia e da violência.

É ela que, desde o começo deu ao homem a sua marca pessoal, o individualizou, permitindo-lhe concretizar o pensamento através do desenho, da escrita e das expressões plástica musical. “A Mão, como objecto, é um utensílio muito aperfeiçoado cuja arquitectura osteo-articular e musculotendinosa torna insubstituível para a apreensão dos objectos” (Levame, 1993). É, sobretudo, o grande órgão do **TOCAR** graças à sua sensibilidade discriminativa muito fina. Mão de apreensão e Mão de percepção são indissociáveis na função sensorial de conhecer/perceber o mundo.

Só a Mão é capaz de dar novas formas à matéria, tem o privilégio de contactar, “sentir” as particularidades e ainda mais, de dar forma ao informe. Ao mesmo tempo, inspiradora e executora do pensamento, a Mão é o prolongamento do cérebro. A mão do homem é, em larga medida, um símbolo de inteligência. É famosa a controvérsia entre Aristóteles e Anaxágoras. Aristóteles afirmava que era por sermos inteligentes que usávamos as mãos, enquanto que Anaxágoras pensava que era o uso das mãos que nos tornava inteligentes.

“A inteligência (*Homo sapiens*) e a mão (*Homo faber*) são, portanto, as duas principais e distintas características do homem” (Seringe, 1993).

Permitiu a evolução do pensamento e da cultura, a emergência do Homem que se tornou criador “pelo espírito e pela mão”.

O porquê desta superioridade é de dispor de um cérebro mais desenvolvido, mas também desse eficiente “motor periférico” que é a mão. “Até na evolução humana a Natureza parece que se preocupou em dedicar uma grande parte do córtex cerebral ao controlo dos movimentos da mão” (Leroi-Gourhan, 1990).

Podemos dizer que a Mão do Homem constitui o topo evolutivo de um longo processo de aperfeiçoamento.

Cada indivíduo tem da sua Mão uma imagem, mas as suas numerosas potencialidades de acção, percepção e expressão, exigem uma educação longa e difícil. Geralmente as Mãos são subaproveitadas, a vida diária acomoda-se a uma educação manual muito sumária. Apenas algumas actividades gestuais mais sofisticadas impõem exercícios específicos que revelam algumas das suas possibilidades, funções adquiridas pela educação.

O recém-nascido utiliza a mão como se tivesse os dedos unidos formando um conjunto uniforme. Por volta dos seis meses, devido à maturação cerebral, o polegar autonomiza-se. Quanto ao índice, a sua emancipação é alcançada graças a uma educação específica como, por exemplo, a utilização dos talheres à mesa ou no uso de ferramentas de trabalho (uma lima). É frequente que um mesmo indivíduo tenha uma das mãos mais funcional, sendo a mais apta e “educada” a do seu lado dominante.

A mão que utiliza cinco dedos é quase sempre resultado de uma educação voluntária, necessária ao manuseamento de certos instrumentos como o escrever num computador ou tocar piano. Graças a um treino árduo constrói-se

uma aptidão pentadáctila que pode ser altamente desenvolvida realizando performances de grande riqueza gestual. Assim, maravilharmo-nos perante o virtuosismo de um solista de harpa ou de guitarra...

É interessante constatar que o fabrico de um objecto ou de uma ferramenta ou o domínio de uma técnica como por exemplo a tecelagem ou a olaria necessitam da utilização das duas mãos (fig. 2.1). Esta implicação favorece o desenvolvimento da coordenação dos gestos complementares.



Fig. 2.1 – Técnica de Olaria
(http://www.murciaturistica.es/PORTAL-2002/agenda/img/alfarero_g.jpg)

Consciente da importância da Mão para a evolução do pensamento e da cultura, talvez seja urgente revalorizar a função manual que está em vias de se atrofiar e de se apagar perante a mecanização excessiva da nossa época.

Penso que será interessante aprofundar um pouco a origem histórica e linguística da palavra Mão e perceber como, curiosamente, o arquétipo é semelhante.

A palavra **Mão** tem uma raiz comum indo-europeia “**m.n**” que originou *mens* – a inteligência - em latim e inúmeras outras como *man* – homem - nas línguas nórdicas.

MÃO - *manus* (latim) do verbo *mana*, que significa dar origem, daí os termos “emanar” e “manhã” que representam a luz brilhante da aurora com raios solares semelhantes a dedos rosados

Quando surgiu a que cedo disposta, a Aurora de róseos dedos,
Levantou-se Ulisses, criado por Deus, saqueador de cidades...

Odisseia, CANTO VIII

MÃO - *lad* (hebraico) significa mão e poder, mas este refere-se sobretudo ao poder da mão de Deus.

Em grego antigo ***cheir***, mão também significava poder e potência.

A importância da mão na cultura humana, representando o órgão que detém o poder, está presente ainda hoje em expressões, provérbios e símbolos, como “mão de ferro”, “manu militari”, “estar nas mãos de”, “estar de mãos atadas”.

Do mesmo modo, a mão representa justiça, equidade, injustiça, amor, ódio, como nas expressões “uma mão lava a outra”, “a mão direita não deve saber o que a esquerda faz”, “diferentes como os dedos das mãos”, “dar a mão a alguém”, “erguer as mãos ao céu”, “lavar daí as minhas mãos” ou “estar nas suas mãos”.

Os Dedos da Mão

Os dedos, em número de cinco (fig. 2.2), distinguem-se, de fora para dentro, em I ou polegar, II ou indicador, III ou médio, IV ou anular e V ou mínimo.



Fig.2.2 - Os dedos da Mão
(<http://www.viacapella.com.br/bijouterias/imagens/mao.gif>)

Funcionalmente, o polegar é o dedo mais importante, representando 40% da função da mão, o dedo indicador é responsável por 20%, o dedo médio de 20%, o dedo anular de 10% e o dedo mínimo 10%. A terminologia dos dedos da mão, segundo Gomes (2006), tem a seguinte origem:

Mínimo – *Mindinho* (variação de mínimo + inho). Também é chamado *dedo auricular*, de aurícula, orelha.

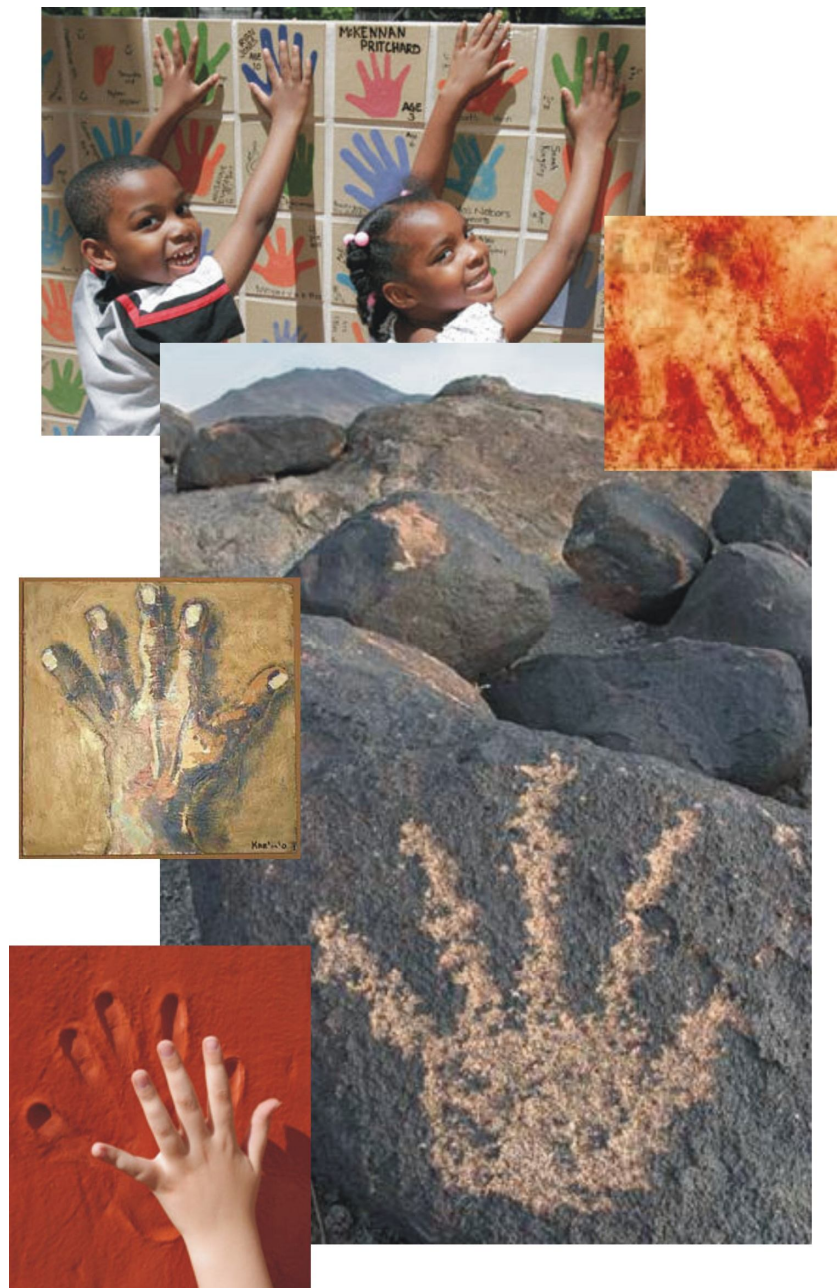
Anular ou Anelar - do latim *anulus* ou *anellus*, diminutivo de *anus*, *anel*; é onde se usa o anel, a aliança, porque os antigos acreditavam que daí saía uma veia directamente para o coração.

Médio - ficou com esse nome pela localização no meio dos cinco dedos, dois de um lado, dois do outro; *pai-de-todos*, *maior-de-todos* – no passado ganhou o apelido de *digitus infamis* que se justifica pelo seu uso em insultos. Diz-se que, na Guerra dos Cem Anos, os arqueiros ingleses eram invencíveis contra a cavalaria francesa. Assim sendo, a todos os arqueiros presos cortavam-lhe o dedo que dava maior flexibilidade ao arco, que é o dedo do meio. Quem possuía o dedo médio mostrava-o para desafiar o inimigo e quando a guerra acabou ficou o hábito.

Indicador – *Fura-Bolos* - Está profundamente vinculado aos processos de percepção, à imaginação e ao pensamento chamando a atenção nas situações em que é preciso. Faz jus ao seu nome, pois é o dedo que conduz a percepção e o pensamento e os seus gestos atraem a nossa atenção com um magnetismo natural. É o indicador que aguça a curiosidade, que nos faz ter novas experiências, no tacto e até mesmo no paladar. Todas as linguagens elementares e silenciosas são por ele regidas. Chamado “o dedo do profeta” é o indicador que aponta o erro e que indica o caminho. Um indicador estendido pode acompanhar muito bem uma expressão imperativa como “arrependa-se!” e, quando agitado, tem a função de transmitir uma lição.

Polegar - do latim *pollicare*, do tamanho de um polegar, derivado de *pollex*, polegar, que veio de *polleo*, sou forte. A destreza manual reside na capacidade de oposição do polegar, sendo suficientemente longo para tocar a ponta de todos os outros dedos da mão.

É o desenvolvimento do polegar e o movimento de pinça formado pelo polegar e o indicador que permitem ao homem movimentos de precisão delicados como o de segurar objectos “na ponta dos dedos”.



3. TÉCNICAS

As representações gráficas de mãos têm despertado desde sempre muitas paixões e, na tentativa de perceber o processo técnico utilizado pelos nossos antepassados, foram diversas as teorias desenvolvidas segundo o enfoque interpretativo adoptado.

Marcas de dedos, mãos pintadas, gravadas, estampadas...

“A primeira «tela» do homem foi a pedra. Ele pintou e gravou nas paredes rochosas deixando as suas marcas, nas regiões mais longínquas do planeta, e isto... é a Arte Rupestre” (Anati, 2003).

A Arte Rupestre tem como **suporte** uma superfície rochosa: paredes e tectos de grutas ou de abrigos, blocos no chão, pedras e painéis ao ar livre. Mas a Arte compreende-se tentando entender as condições prévias que a geram (meio natural, motivações individuais/grupo). Assim, a cadeia operativa gráfica pode ser definida como um conjunto de acções antrópicas elaboradas numa sequência operativa técnica/plástica, tendo como resultado a criação de formas artísticas.

A representação formal é a transcrição gráfica de uma realidade, ou uma síntese tendo por base o já vivido ou imaginado. Do conhecimento e aproveitamento máximo das capacidades potenciais dos materiais (suporte e tipo de técnica) irá depender a qualidade do registo final.

Assim, temos como produto final registos gráficos feitos em **duas grandes técnicas: Gravura e Pintura**.

A Gravura **retira** material do suporte, enquanto que a Pintura **acrescenta material** ao suporte. **Esta é a diferença fundamental entre as duas técnicas.**

GRAVURA

Os petróglifos (pedra gravada) são elementos gráficos feitos na rocha utilizando diversas técnicas e instrumentos.

Esta forma de representação de Arte Rupestre é a mais numerosa das existentes, talvez devido ao facto de ser executada num suporte que resiste melhor à passagem do tempo, chegando assim até aos nossos dias.

O registo gráfico tem como matriz a Mão, mas o artista recria a forma e a proporção do modelo original. **Representa a imagem de uma Mão** (fig. 3.1).

Assim, a Mão aparece representada de modo criativo e simbólico.



Fig. 3.1 - La Cienega, New Mexico (USA)
(<http://www.bradshawfoundation.com/hands/images/la-cienega.jpg>)

A técnica de gravar consiste em retirar material recorrendo a um utensílio, criando um contraste entre a zona gravada e o suporte.

As técnicas utilizadas são:

- **picotado** (picotagem ou percussão)
- **filiforme** (incisão fina ou *grafito*)
- **polissoir** (riscado com desgaste/ abrasão)

Os tipos de gravação dependem da relação entre o suporte e a natureza dos gestos do gravador, o tipo de movimento e o grau de intensidade e o número de gestos repetidos. Da forma de agir dependerá a morfologia e a profundidade dos sulcos e linhas da criação plástica (Garcia Díez & Luís, 2003).

Técnica de Picotado ou Picotagem - Gravura obtida pela acção voluntária e intencional de martelar com um objecto pontiagudo (uma pedra dura, por exemplo um quartzo ou uma ponta de metal) para repercutir sobre a superfície da rocha, tanto na vertical como na horizontal. “O picotado faz pequenas incisões arredondadas ou ovaladas em forma de bago de arroz, de dimensões reduzidas (mm) que fazem aparecer o interior da rocha de uma cor diferente. Se os pontos se distinguem chama-se picotagem esparsa, se estão mais próximos, juntando-se de forma mais compacta chama-se picotagem compacta” (Abreu, 1990).

A gravura e o suporte vão-se alterando física e quimicamente, sofrendo a acção dos elementos como a chuva, a água, o vento ou a temperatura. Apresentam, então, uma coloração **alterada** pelo tempo, a chamada “**patine**”.

A técnica pode ser de percussão directa, batendo com o percutor directamente na superfície rochosa (figs. 3.2, 3.3 e 3.4), resultando uma marca mais

profunda mas menos precisa. Dada a dificuldade técnica de controlo do instrumento de percussão os pontos podem aparecer sobrepostos;

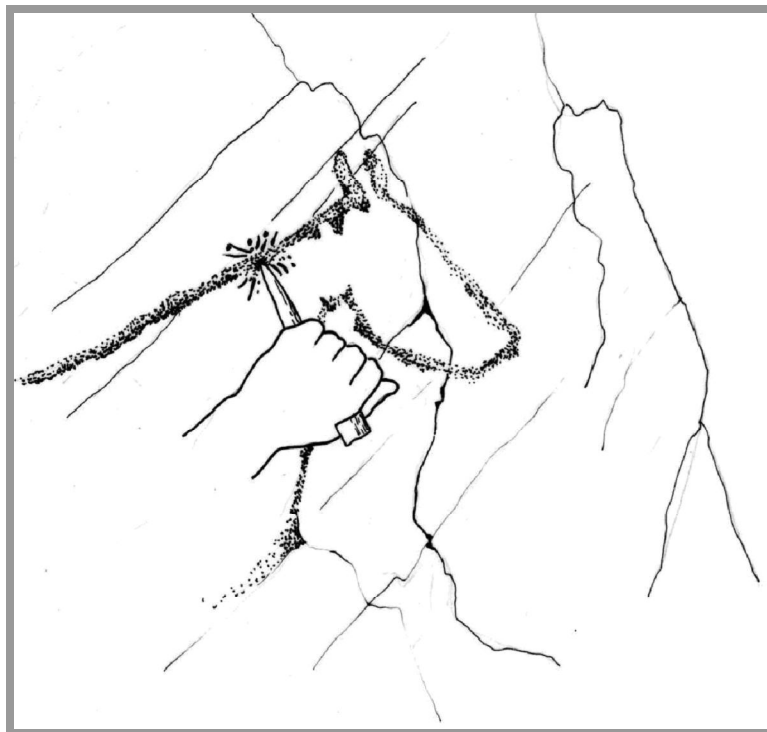


Fig. 3.2 – Execução da Técnica de Percussão Directa
(Desenho da autora)



Fig. 3.3 - Técnica de Percussão Directa (Penascosa - Vale do Côa)
(M. S. Abreu para o Projecto Gravado no tempo)

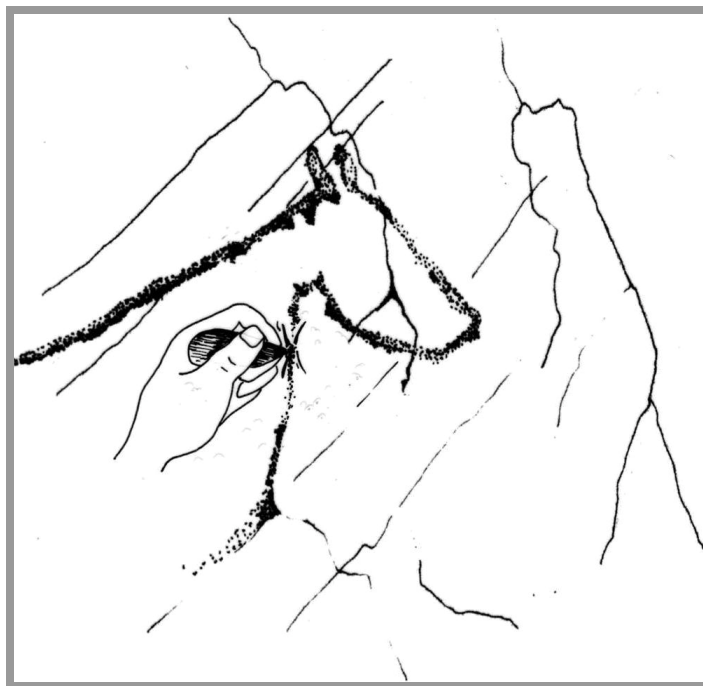


Fig. 3.4 – Execução da Técnica de Percussão Directa
(Desenho da autora)

Ou de percussão indirecta - sendo neste caso utilizada uma pedra para repercutir (martelo) na que está directamente em contacto com a rocha (cinzel) (fig. 3.5), potenciando o movimento e o acto de gravar. O resultado será mais homogéneo e os pontos mais distintos e precisos pois há a possibilidade de um maior controlo do instrumento de percussão.

A justaposição ou a sobreposição das marcas de impacto permitem registar traçados na superfície da rocha.

“Esta técnica foi utilizada em todas as épocas e em todos os continentes.

A arqueologia experimental tem demonstrado que na verdade a diferença entre estas duas formas de percussão é muito difícil de ser verificada dado que ambas as técnicas podem produzir resultados bastante semelhantes” (Abreu, 1990).

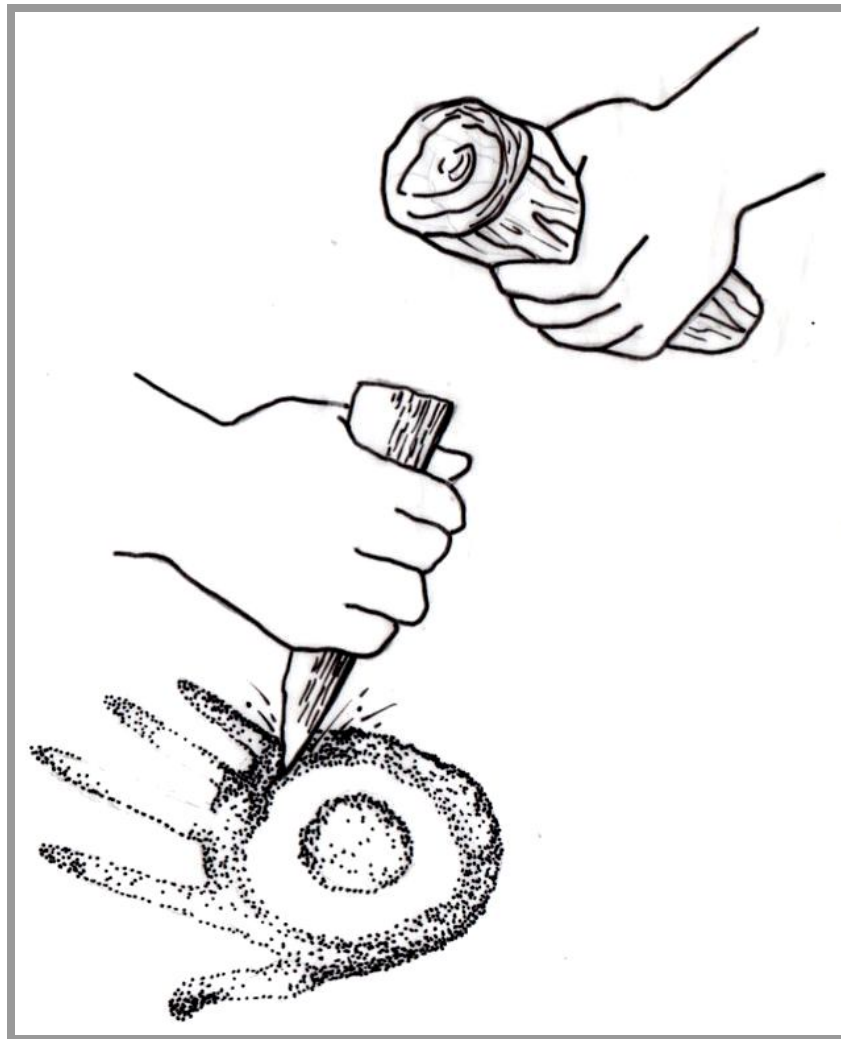


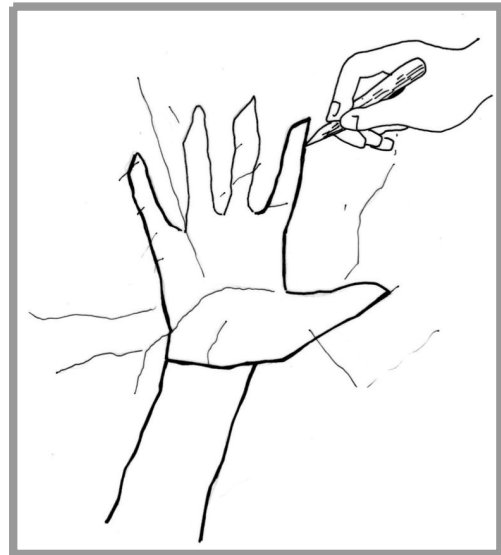
Fig. 3.5 – Técnica de Percussão Indirecta
(Desenho da autora)

Técnica de Filiforme ou Incisão - Menos utilizada, é feita riscando directamente o suporte talvez com um buril de sílex, cristal de quartzo ou até uma ponta metálica (fig. 3.6) Os efeitos são variados e os gravados vão do traço fino às linhas de contorno vigorosamente traçadas.

O traço é linear, rectilíneo tanto na vertical como na horizontal e tem normalmente uma espessura inferior a 1mm sendo portanto, mais difícil de ser observado.



A- *Grafito* com ponta metálica (Valcamonica - IT)
(Anati, 1986)



B- Execução de *Grafito*
(Desenho da autora)

Fig. 3.6 –Técnica de Filiforme ou *Grafito*

A multiplicação de incisões finas faz contornos mais leves, mas mais realistas, dando a noção de textura. E o tom mais claro resultante das raspagens dá a sensação de efeitos de cor e cria volume.

As mais finas só são visíveis com uma luz rasante, mas no passado seriam muito mais claramente perceptíveis. Hoje em dia, por vezes, com a “patine” adquirida têm a mesma cor do seu meio envolvente (fig. 3.7) devido à acção dos agentes erosivos, que anularam por completo o contraste cromático original, sendo hoje observáveis apenas os sulcos patinados.



Fig. 3.7 – Cervídeo executado na técnica filiforme (Côa- Vale da Vermelhosa)
(M. S. Abreu para o Projecto Gravado no Tempo)

“Erroneamente pensou-se que esta técnica era sempre feita com um instrumento metálico e, por consequência, de épocas mais recentes. Na verdade existem muitos filiformes em estilo paleolítico que foram feitos provavelmente utilizando um fragmento de quartzo pontiagudo, uma lâmina de sílex ou até um cristal” (Abreu, 1990).

Técnica de Polissoir ou Abrasão - Gravura obtida pela acção de riscar repetidamente com um objecto pontiagudo a mesma linha de incisão, obtendo-se o chamado “polissoir” que consiste no “polimento da incisão”, do qual resulta um sulco contínuo e profundo (figs. 3.8 e 3.9) em forma de “V” ou de “U”.



Fig.3.8 – Técnica de Pollisoir na Pedra de Ridevides (Alfandega da Fé - PT)
(Angelo Fossati para o Projecto "Gravado no Tempo")

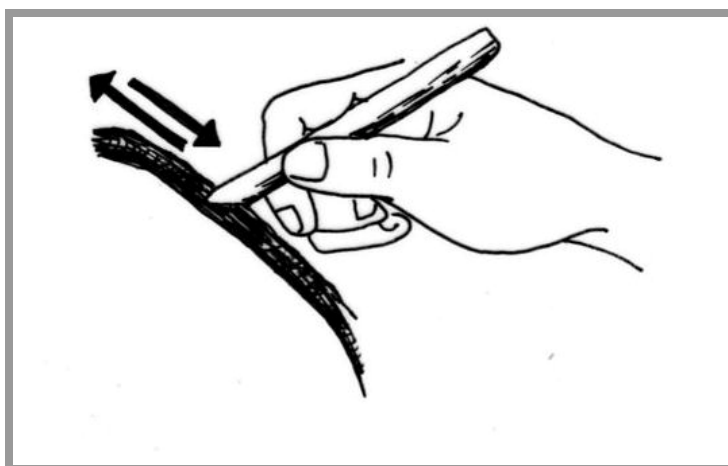


Fig. 3.9 – Execução da Técnica de Polissoir
(Desenho da autora)

O desgaste da superfície rochosa por atrito representa muitas vezes uma forma de acentuar ou regularizar um sulco preexistente realizado por incisão filiforme ou por picotagem.

“Pode ter tido a sua origem numa acção utilitária pragmática (fig. 3.10) pois é muito semelhante aos vestígios deixados pela acção de aguçar um instrumento (pedra ou metal)” (Abreu, 1990).



Fig. 3.10 – Arte Móvel (Parque Nacional Serra da Capivara-BR)
(Cris Buco - Arquivo-FUMDHAM)

A técnica *polissoir* aparece também na linha de contorno de figuras de animais, por exemplo no Vale do Côa.

Traçados Digitais

São a forma mais simples de gravura. Plasmados sobre uma superfície fresca e moldável (argila, calcários tenros e margosos, calcite pulverulenta, mondmilch) - os chamados **macaronis** ou **severines** – que aparecem em paredes e tectos são feitos com a polpa dos dedos podendo apresentar um traçado monodigital (Gargas) (fig. 3.11) ou, mais vulgarmente, traçados polidigitais (2, 3 ou 4 dedos) como em Rouffignac (fig. 3.12).



Fig. 3.11 – Traçados monodigitais (Gargas)
(http://www.ksharpe.com/Word/AR84_files/image047.jpg)



Fig. 3.12 – Traçados polidigitais paralelos feitos com duas mãos (Rouffignac)
(http://www.ksharpe.com/Word/AR84_files/image051.jpg)

“A pressão do dedo na rocha macia forma pequenas “escamas” que permitem reconstruir e entender o gesto do seu autor” (Delluc & Delluc, 1993), deixando traçados paralelos, aparentemente sem sentido, e que se vão impulsivamente transformando em meandros mais elaborados.

Habitualmente são de secção curva, mais ou menos profundos e largos, de acordo com a pressão dos dedos e a maior ou menor dureza da parede.

“Pensa-se que os incisores rupestres constituíam uma espécie de congregação ou escola especializada onde os alunos aprendiam com os mestres, da mesma maneira que os grandes mestres gregos e os pintores do Renascimento tinham a sua escola. Este facto pode ser constatado analisando a evolução artística, num certo período cronológico, de figuras que mantêm as suas características estilísticas anteriores e de se poder observar, claramente, que são feitas pelo mesmo artista. Reconhecendo-se “a mão” como se reconhece à primeira vista um quadro de Gauguin, de Picasso ou Botticelli.

Talvez que, aqueles que faziam as incisões fossem sacerdotes, dado as gravuras rupestres estarem ligadas à religião, aos ritos propiciatórios ou a mitos e lendas de carácter religioso. Assim poderíamos pensar em sacerdotes-artistas que transmitiam esta arte de pai para filho, ou de mestre para aluno” (Abreu, 1988).

PINTURA

Pinturas Digitais ou Digitações - A técnica destes pictogramas é muito elementar tendo sido realizados com a ponta dos dedos impregnada de tinta, deixando marcas ovaladas de **dígitos** (fig. 3.13) na superfície da rocha como podemos ver na Cueva de El Castillo (ES).



Fig. 3.13 - Dígitos da Cueva de El Castillo (Cantabria – ES)
(http://www.paleoesthetique.com/gallerie/el_castillo.jpg)

Por vezes os dedos são arrastados ao longo da superfície formando barras de traços paralelos.

Pala Pinta (Alijó, Vila Real, PT) apresenta um interessante painel com figuras de círculos concêntricos com raios e séries de dígitos alinhados e dispostos de forma radiada. No processo de pintura podemos observar que provavelmente

foram feitas com a extremidade digital do dedo indicador embebido em pigmento vermelho e que, por vezes, durante a execução a mão mudou de direcção. A figura solar central (figs. 3.14, 3.15 e 3.16), composta apenas por raios, apresenta uma zona em que estes foram traçados partindo de fora para o centro e a certa altura passam a ser do centro para fora. A quantidade de pigmento existente na ponta do dedo vai-se tornando mais escassa à medida que este desliza na superfície rochosa e a cor vai-se tornando mais esmaecida.



Fig. 3.14 - O painel principal da Pala Pinta com duas figuras solares (Alijó - PT)
(M. S. Abreu para Projecto Gravado no Tempo)

Os diversos dígitos estão dispostos em linhas paralelas mantendo entre si uma certa equidistância.



Fig. 3.15 – O painel de Pala Pinta tratado digitalmente
(Projecto Gravado no Tempo)

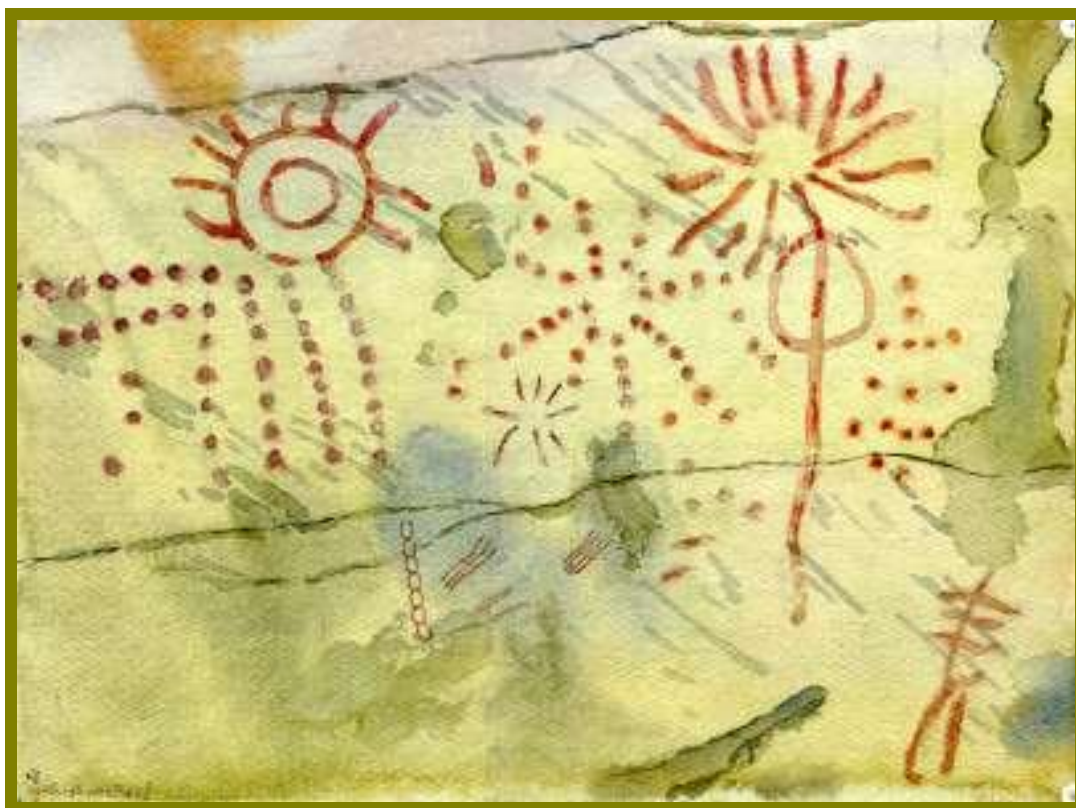


Fig. 3.16 – Pala Pinta
(Aguarela de Y. H . Mathpal para Projecto gravado no Tempo)

Mãos Negativas – A técnica geralmente aceita é de a mão aberta ser apoiada na parede, a palma ou o dorso, e depois contornada com um pigmento, surgindo a silhueta da mão (fig. 3.17) O pigmento negro, vermelho ou branco, é pulverizado através do sopro do material previamente colocado na boca ou soprado por meio de uma cana. Aparece então a mão em negativo. O registo gráfico mantém a forma e a proporção do modelo original. **Representa a Mão** que tocou e deixou a sua marca naquele suporte sendo, portanto, uma marcação objectiva.

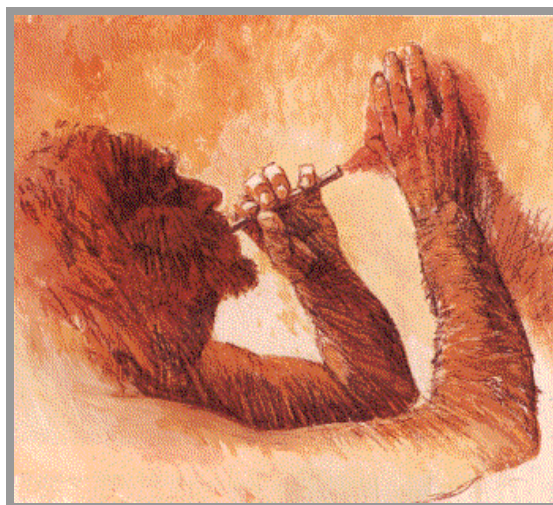


Fig. 3.17– Técnica de execução de Mão Negativa
(<http://www.cape.k12.me.us/Twalls/Lasc.hands1.gif>)

As possibilidades conhecidas para a realização das Mãos Negativas são três:

1. Pulverização directa por sopro de um pó previamente colocado na boca.
2. Pulverização por sopro do pigmento através de uma cana, palha, osso ou instrumento tubular similar.
3. Aspersão do pigmento com um hissope, (fig. 3.18) pincel, outro objecto embebido no pigmento ou carimbo ou do próprio dedo.



Fig. 3.18 - Modelos experimentais de Objectos de Pintura
(http://www.primitiveways.com/Images2/painting_mammoth8.jpg)

Na técnica de pulverização através de um tubo, técnica aplicada na maioria das mãos de Maltravieso foi analisada a metodologia aplicada para projectar o pigmento sobre a parede:

“Uma observação macroscópica mostra que o halo formado adopta uma morfologia elíptica ou subcircular, com uma concentração de pigmento na zona central, que se vai esfumando progressivamente até à periferia da silhueta da mão. O halo é composto por uma infinidade de minúsculas gotas de pigmento que se repartem irregularmente, aparecendo nalguns casos acumulações mais densas de matéria colorante.

...as gotas penetram nas fissuras da parede sem chegar a preenche-las.

Em muitas mãos o halo adquire uma morfologia regular, como se tivesse

sido feito de uma só vez. Noutros casos, como quando se representa o antebraço ou nalgumas silhuetas de difícil acesso, pode-se notar uma sucessão de nebulizações” (Ripoll López *et al*, 1999).

Quando é utilizado o hissope ou o pincel as mãos Negativas aparecem com um contorno subcircular perfeitamente delimitado, em forma de “halo” bem definido.

Nalgumas mãos de Gargas (fig. 3.19) o pigmento é aplicado a pincel, com um carimbo ou até manualmente.



Fig. 3.19 – Mão negra do santuário de Gargas
(<http://www.tourisme-hautes-pyrenees.com/web/132-gargas.php>)

As dimensões dos negativos podem ser alteradas pela postura da pessoa que aplica o pigmento. Só se obtém uma silhueta de proporções idênticas quando o ângulo de aplicação do pigmento é perpendicular à mão.

Numa mão pulverizada de diferentes ângulos o resultado obtido será uma mão mais delgada, com dedos mais estilizados. Se se soprar sem mudar de posição, a mão resultante será mais larga. O melhor ângulo de pulverização é entre 0º e 45º.

Mãos Incompletas – São mãos negativas. Mãos que foram apoiadas na parede rochosa e circundadas por um pigmento e que apresentam dedos incompletos.

Estas representações deram origem a diversas hipóteses como mutilações voluntárias, morfo-patológicas, causas mágico-religiosas, código gestual...

Estudos experimentais realizados por Sueres (1991), tentam distinguir se a ausência de um ou mais dedos nas mãos incompletas se deve a amputação ou a ocultação intencional, estudando o ângulo das interdigitações, propondo que em caso de amputação o ângulo apresentado deveria ser arredondado, enquanto que nos casos de ocultação o ângulo seria triangular.

Na gruta de Maltravieso (Cáceres - ES) onde estão representadas dezenas de mãos negativas, muitas delas Mãos Incompletas, (fig. 3.20) foi efectuado um estudo que submeteu as pinturas a radiações ultravioletas. A técnica permitiu delimitar e evidenciar os contornos dos traçados, apreciar manchas e restos de pintura e, mais importante, definir zonas com repintes e sobreposições. Assim,

constatou-se que algumas das mãos incompletas teriam sido “retocadas” sendo ocultadas intencionalmente algumas zonas.

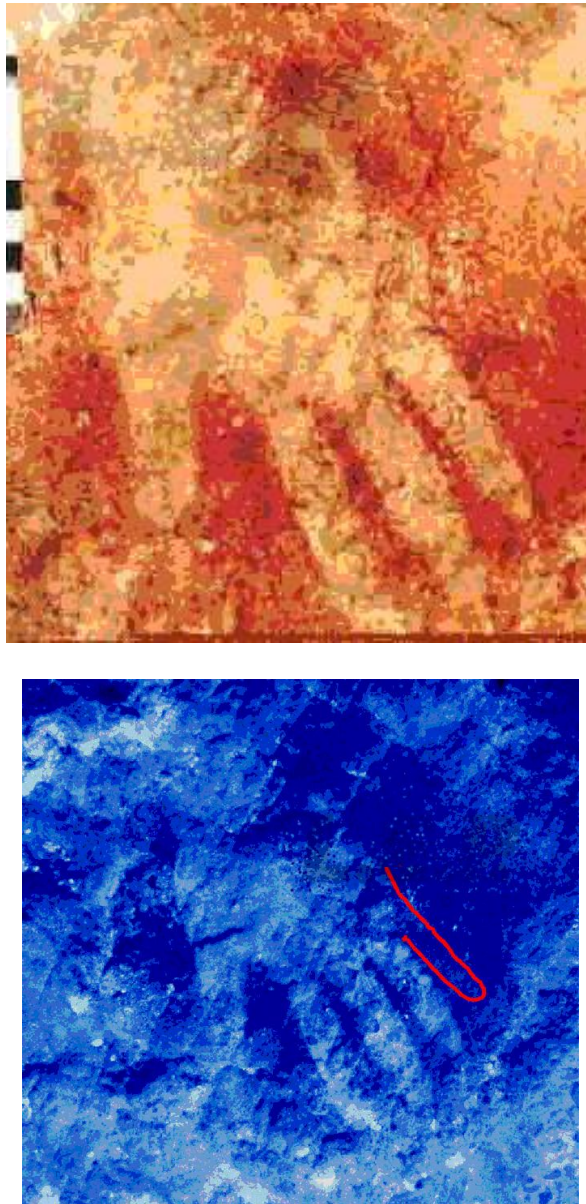


Fig. 3.20 - Mão de Maltravieso (a 2ª imagem tratada por ultravioleta revela o dedo mínimo desta mão)

(http://tbn0.google.com/images?q=tbn:aFQBrWjOv_S9wM:http://www.eskunabarra.org
<http://www.uned.es/dpto-pha/extremadura/maltravieso/fotos/maltravieso12.jpg>)

Numa mão negativa de Gargas, o pigmento branco que a contorna foi posto posteriormente com um carimbo que cobriu o dedo polegar e o punho.

Mas o significado desta particular forma de registo continua sendo um mistério...

Mãos Positivas – Este método consiste em ensopar ou molhar (figs. 3.21 e 3.22) a mão directamente no pigmento, apoiá-la na parede, pressioná-la por uns instantes e depois retirá-la. A impressão é, assim, de uma mão positiva.



Fig. 3.21- Mãos com pigmento de ocre amarelo
(http://www.primitiveways.com/Images2/yellow_earth_pigment.jpg)



Fig. 3.22 – Mãos da Toca do Pinga do Boi – Parque Nacional Serra da Capivara (BR)
Cris Buco (Arquivo - FUMDHAM)

Por vezes quando era feita a impressão na rocha o pigmento era aplicado na mão formando faixas de tinta criando, assim, um padrão mais elaborado e criativo fazendo assim uma espécie de carimbo (fig. 3.23).



Fig. 3.23 - Mãos Positivas (Puebloan - USA)
(http://indra.com/~dheyser/hands/images_a/Anasazi-handprints-6.jpg)

Por vezes o pigmento é aplicado apenas na palma da mão formando composições de pontos carimbados na rocha.

Na Gruta Chauvet (fig. 3.24) um painel de pontos sugere talvez a forma de um bisonte. Foi feita a análise da composição por Dominique Baffier and Valérie Ferrugio (National Geographic, August 2001) que concluíram que todo o painel foi pintado por uma pessoa apenas e que usou a mão direita para aplicar o

pigmento. Esta hipótese foi confirmada numa reconstituição feita por computador.

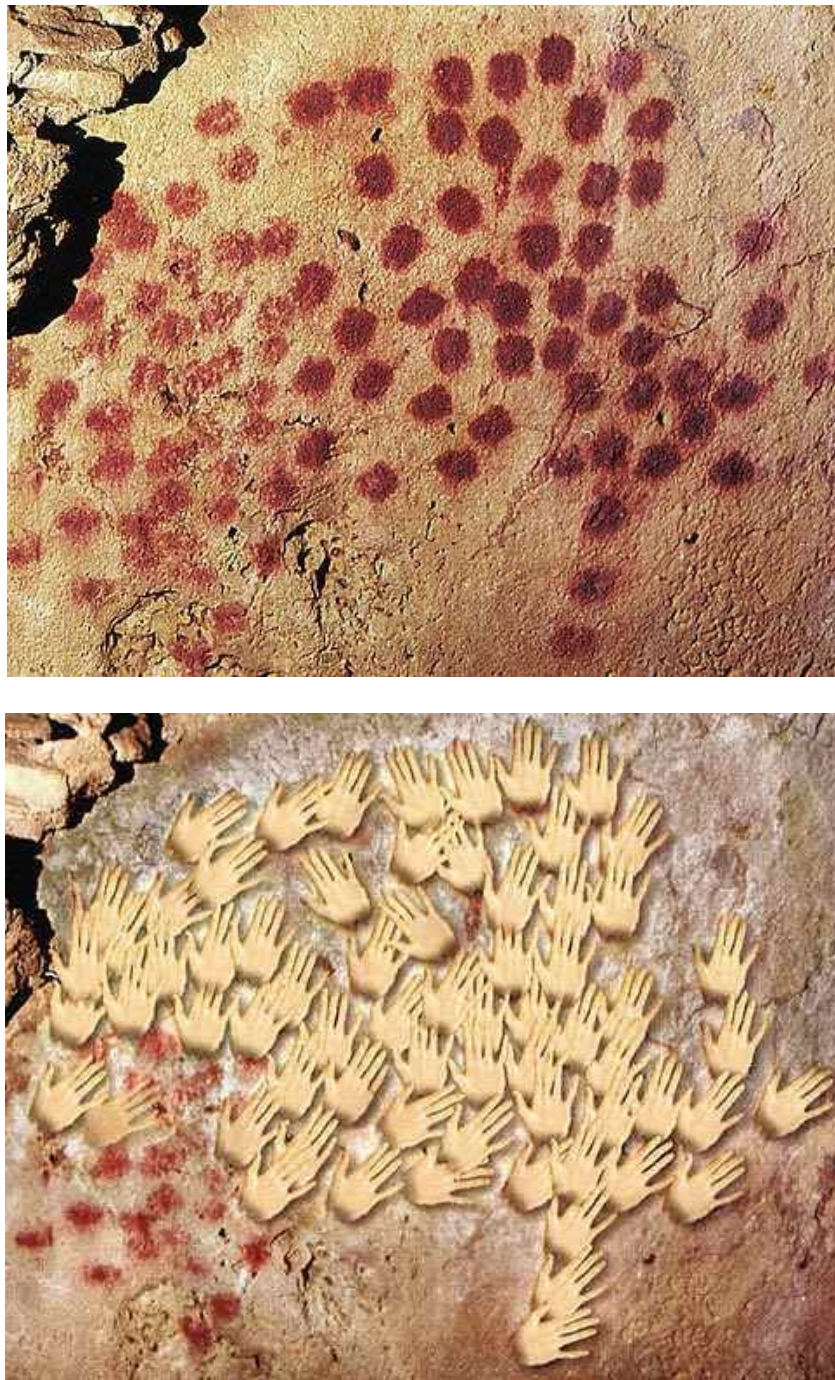


Fig. 3.24 – Painel de pontos Vermelhos da Gruta Chauvet (FR)
(<http://www.donsmaps.com/images3/chauvethands.jpg>)

Técnica Mista – Uma mão com pigmento é aplicada directamente na rocha e deixa uma marca de **mão positiva**. Em seguida é envolvida, sem tirar a mão

da rocha, por um pigmento que soprado forma um halo colorido. Acaba por ser “transformada” também numa **mão negativa**. Esta **técnica mista** acontece em três mãos da gruta de Maltravieso.

Na famosa gruta de Altamira (Santillana del Mar, Cantábria - ES) encontramos seis mãos, quatro são negativas com um halo violáceo e duas são positivas pintadas em ocre vermelho carmim.

“Estas duas últimas, mais do que impressões directas, parecem pictografias, o que quer dizer que num primeiro momento aplicaram-se as mãos impregnadas de colorante sobre o tecto, e posteriormente foram repintadas possivelmente tomando como modelo a própria mão do artista” (Ripoll López *et al*, 1999:89).

Outro tipo de técnica mista pode ser encontrado no Brasil onde uma mão positiva pintada a vermelho é enriquecida com elementos gráficos feitos por retirada de tinta (raspagem?) possivelmente usando um instrumento ponteagudo (fig. 3.25).



Fig. 3.25 -Toca das Mãos do Bonsucesso no Parque Nacional Serra das Confusões (BR)
Cris Buco (Arquivo - FUMDHAM)

As mãos “riscadas ou arranhadas” da Gruta de Roucadour (figs. 3.26 e 3.27) são feitas na rocha, sobre um suporte colorido artificialmente (fundo vermelho ou negro) e são depois desenhadas/riscadas deixando o suporte novamente visível. São gravadas num fino traço de secção angular constituindo umas falsas mãos negativas.

A associação de gravura e pintura na mesma figura não é rara.



Fig. 3.26 - Mãos riscadas da Gruta de Roucadour (FR)
(<http://www.paleoesthetique.com/gallerie/roucadour.jpg>)



Fig. 3.27 – Desenho da Gruta de Roucadour (FR)
(<http://www.roucadour.com/images/panneau1.jpg>)

A Pintura - era feita com pigmentos naturais (fig. 3.28).



Fig. 3.28 - Paleta
(<http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/ic/palettegd.gif>)

As Cores – a gama natural de cores abrange praticamente quase todo o espectro. Um pigmento pode ser de terra naturalmente colorida ou de um pó de um mineral finamente moído que se liga a uma superfície por meio de um aglutinante.

A produção das cores passa pela a obtenção dos pigmentos naturais, as misturas com diferentes aditivos, a utilização dos utensílios e a aplicação correcta das técnicas (figs. 3.29, 3.30 e 3.31).



Fig. 3.29 – Paleta de ocre naturais (Arnhemland - AUS)
(<http://www.alamy.com/thumbs/3/%7BF28131B0-D184-4D13-AAD7-960D1AF738AF%7D/AACW70.jpg>)

As cores mais utilizadas em todo o mundo são:

VERMELHO: ocre vermelho, óxido de ferro, hematite ou cor de ferrugem.

AMARELO: ocre amarelo ou limonite, que também é um óxido de ferro. Os nossos antepassados sabiam que, ao ser aquecido, passava do amarelo para o laranja e depois chegava a um vermelho vivo.

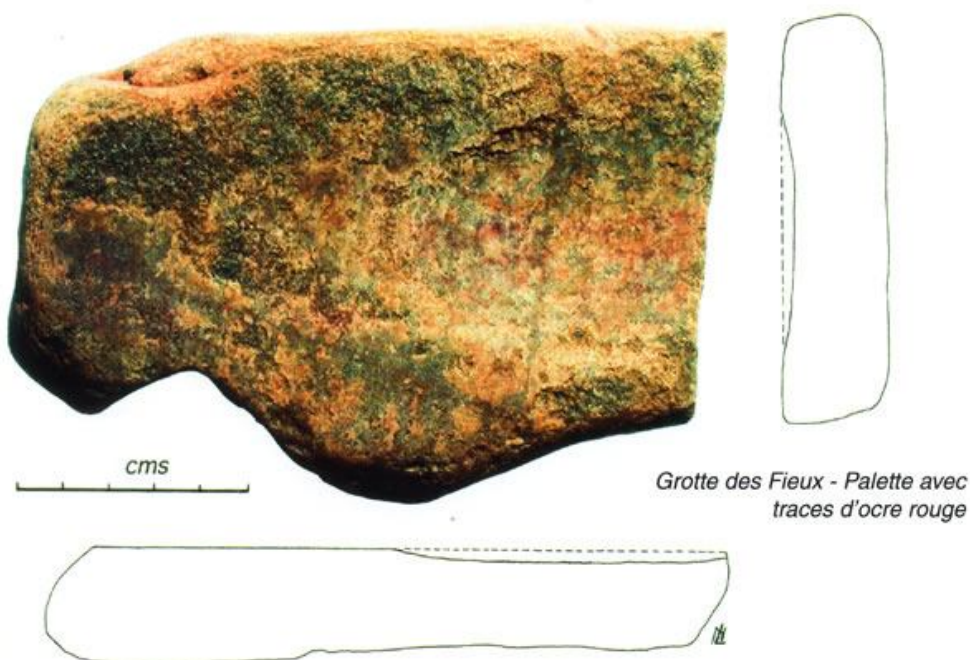


Fig. 3.30- Paleta com ocre amarelo – Gruta de Fieux (FR)
(<http://www.lesfieux-miers.org/images/palette.jpg>)

PRETO: Carvão vegetal, geralmente obtido de madeiras macias. O dióxido de manganés e a grafite também eram comuns. Outro negro utilizado era “o negro de fuligem”, obtido pela queima da resina do pinheiro. Este processo é ainda hoje usado na Índia, na China e no Japão para os blocos de tinta de caligrafia.



Fig. 3.31 – Preparação de pigmentos (Arnhem – AUS)
(http://www.abc.net.au/rn/radioeye/galleries/2007/1928445/full/15_rock_art.jpg)

VERMELHO, AMARELO, BRANCO e PRETO - As quatro cores que formam a paleta da maioria das culturas nativas em todo o mundo (fig. 3.31), sendo também as cores mais comuns que se encontram na Natureza.



Fig. 3.32- Paleta de Pigmentos
(http://www.primitiveways.com/Images2/painting_mammoth1.jpg)

Cores como o azul e o verde também foram usadas, mas muito mais raramente. Estas cores teriam na sua composição materiais tóxicos.

Muitas vezes os pigmentos encontravam-se prontos a usar. Em Lascaux foram encontrados centenas de “lápiz” de pigmento puro que foram cortados e dada forma directamente no local. Nestes casos era removido e trabalhado, apenas, o material necessário a um determinado projecto.



4. TIPOLOGIA

No capítulo anterior foram analisadas as diversas técnicas de representação da Mão na Arte Rupestre, as suas formas de execução, as cores e os pigmentos utilizados. Estes dados são bastante vastos, abrangendo a Gravura e a Pintura nas suas diversas características, assim como o suporte e os materiais a utilizados.

De forma a sistematizar toda esta informação foram elaboradas algumas tabelas que organizam os diversos aspectos privilegiando os seguintes dados:

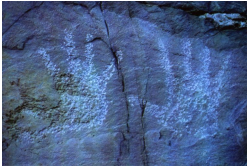
- A Técnica
- A Dimensão
- A Orientação
- A Lateralidade
- O Cromatismo
- A Topologia

Todas as tabelas apresentam exemplos representativos da Europa e do resto do Mundo, de cada um dos casos referidos.

- A Técnica (tab. 4.1)

Esta tabela analisa a utilização da **Técnica do Picotado na Gravura**. A representação da mão foi organizada em Mão Completa e Mão com Antebraço, assim como no que se refere às suas dimensões (tamanho real de uma mão ou não).

Tab. 4.1 – Exemplos de gravuras utilizando a Técnica de Picotado
(Tabela da autora)

GRAVURA -Técnica de Picotado		
Mão Completa	Tamanho Real	 Oklahoma (USA)
	Tamanho não Real	 Valcamonica (IT)
Mão com Antebraço	Tamanho Real	 Chaco(USA)
	Tamanho não Real	 Three Rivers(USA)
	Tamanho não Real	 Mão do Homem (PT)

- A Técnica (tab. 4.2)

Nesta tabela foi analisada a utilização da **Técnica Filiforme na Gravura**. A representação da mão também foi organizada em Mão Completa e Mão com Antebraço, assim como no que se refere às suas dimensões (tamanho real de uma mão ou não).

Tab. 4.2 – Exemplos de gravuras utilizando a Técnica Filiforme
(Tabela da autora)

GRAVURA - Técnica Filiforme	
Mão Completa	Tamanho Real
	
	Tamanho não Real (Austria)
Mão com Antebraço	
	Tamanho Real Valcamonica(IT)
	Tamanho não Real

- A Técnica (tab. 4.3)

Esta tabela analisa os **Traçados Digitais**. A representação da mão foi aqui organizada em Mão Completa e Dígitos, assim como no que se refere às suas dimensões (tamanho real de uma mão ou não).

Tab. 4.3 – Exemplos gravados de Traçados Digitais
(Tabela da autora)

GRAVURA -Técnica de Traçados Digitais	
Mão Completa	 Tamanho Real Gruta Cosquer(FR)
Dígitos	 Tamanho Real Rouffignac(FR)

- A Técnica (tab. 4.4)

Nesta tabela é analisada a **Técnica de Pintura**. Representações de **Mãos Positivas**, de **Mãos Negativas**, de **Mãos de Técnica Mista**, de **Dígitos**, de **Mãos Riscadas**, de **Palmas da Mão**, de **Pinturas de Mãos** são organizadas tendo em atenção o facto de se apresentarem como Mão Completa, Mão Incompleta ou apenas Dígitos. O caso das **Pinturas de Mãos** constituem uma excepção pois são uma representação livre em forma de mão.

Tab. 4.4 - Exemplos de utilização da Técnica de Pintura
(Tabela da autora)

PINTURA						
Mãos POSITIVAS	Completas		Incompletas		Com Antebraço	
		Anasazi (USA) Toca do Pinga Boi (BR)				
Mãos NEGATIVAS	Completas		Incompletas		Com Antebraço	
		Cosquer (FR) Cueva de Las Manos (ARG) Gifl Kebir (LÍBIA) Gua Masri II (INDONESIA)		Gargas (FR) Maltravieso (ES) Chauvet (FR)		Maltravieso (ES)
Mãos de Téc. MISTA	Completas		Incompletas		Com Antebraço	
		Altamira (ES)		Maltravieso (ES)		

Tab. 4.4 - Exemplos de utilização da Técnica de Pintura (continuação)
(Tabela da autora)

Técnica de PINTURA (CONT.)						
DÍGITOS	Completas		Incompletas		Com Antebraço	
				Pego da Rainha (PT) Pala Pinta (PT)		
Mãos RISCADAS	Completas		Incompletas		Com Antebraço	
		Cosquer (FR) Roucadour (FR)				
PALMA da Mão	Completas		Incompletas		Com Antebraço	
				Peche Merle (FR)		
Pinturas de Mãos Tamanho não Real	Completas		Incompletas		Com Antebraço	
		Kimberly (AUS)				Cueva de las Manos (ARG)

- A Dimensão (tab. 4.5)

Esta é uma tabela de comparação dos diferentes parâmetros relativos à Dimensão da mão e que foram usados para determinação sexual das representações de mãos e de traçados digitais em grutas como Maltravieso (ES), Rouffignac (FR) e Gua Masri II (Indonésia).

Tab. 4.5 - Comparação dos parâmetros utilizados nos estudos realizados por Manning e Salhy
(Tabela da autora)

DIMENSÃO		
	MANNING	SALHY
Comprimento Total da Mão		X
Envergadura da Mão (largura máxima)		X
Comprimento e largura da palma		X
Largura do Punho		X
Comprimento do antebraço		X
Diagonal da palma (entre as bases dos dedos polegar e mínimo)		X
Comprimento do dedo médio		X
Comprimento do dedo indicador	X	
Comprimento do dedo anular	X	

- A Orientação (tab. 4.6)

Esta tabela analisa a **Orientação**, isto é, a posição das representações da mão em relação ao solo.

Tab. 4.6 – As diferentes possibilidades de orientação da mão
(Tabela da autora)

ORIENTAÇÃO	
Vertical	
Horizontal	
Invertida	
Inclinada	
Inclinada – Invertida	

- A Lateralidade (tab. 4.7)

Para a **Lateralidade** das mãos negativas nesta tabela é adoptada, como referência, a posição do polegar, quer a mão se apresente em pronação quer em supinação.

Nas mãos positivas não há qualquer dúvida sobre a lateralidade, pois a mão impressa corresponde à mão que realizou o gesto de impressão.

As representações de mãos da Arte Rupestre levam-nos a concluir que, na generalidade, cerca de 80% foram executadas por destros e 20% por esquerdinos.

Esta percentagem mantém-se na actualidade sem grandes alterações.

Tab. 4.7 – As diferentes possibilidades de lateralidade da mão
(Tabela da autora)

LATERALIDADE	
Mãos Negativas	
Esquerda 	Direita 
Mãos Positivas	
Esquerda 	Direita 

- O Cromatismo (tab. 4.8)

Esta tabela relaciona a paleta de cores mais comuns em Arte Rupestre com a composição química dos pigmentos.

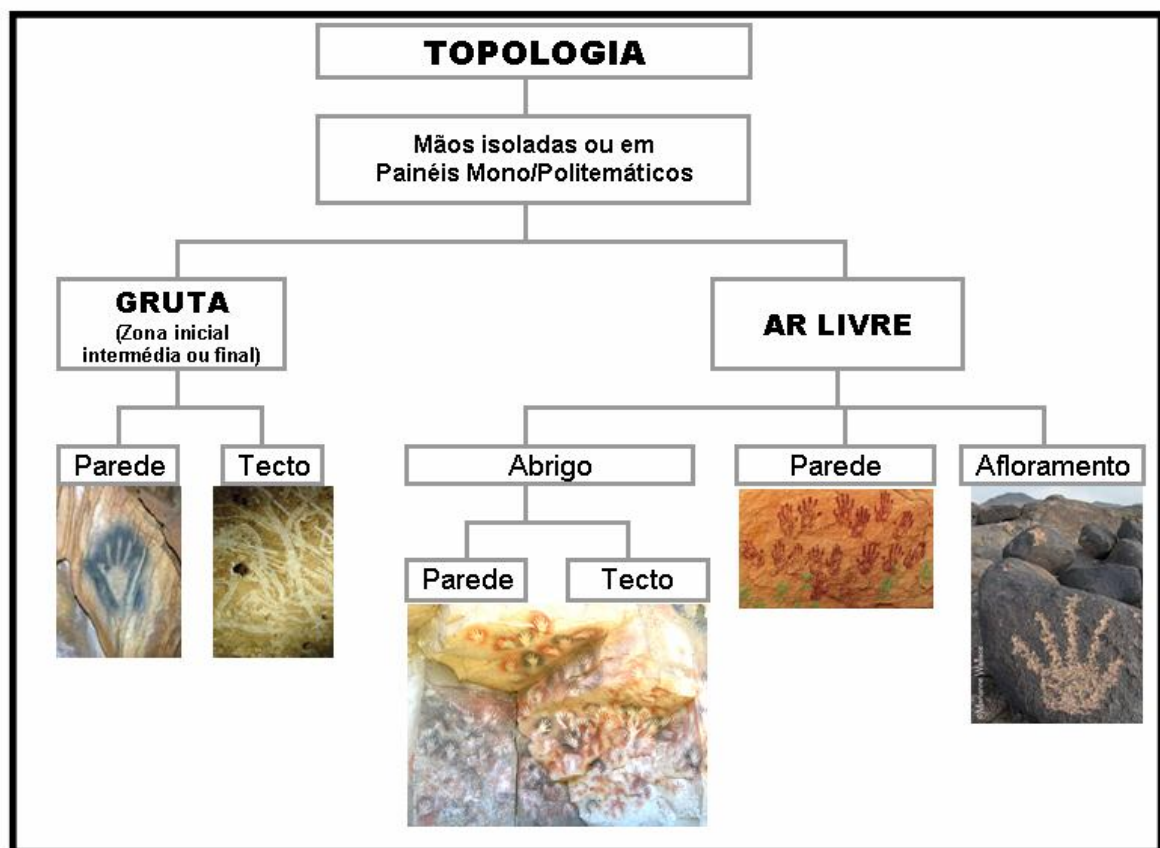
Tab. 4.8 – Composição da paleta de cores da Arte Rupestre
(Tabela da autora)

CROMATISMO		
Vermelho	óxidos de ferro (hematite, limonite) ocre sangue	
		 Fuente del Salin (ES)
Preto	carvão	óxido manganês
		 Gargas (FR)
Branco	caulinite ilite	
		 Salt Canyon (EUA)
Amarelo	ocre	
		 Carnavan (AUS)
Castanho	ocre	
		 Cosquer (FR)
Aglutinantes	Água, sangue urina clara de ovo, cera e outros	

- A Topologia (fig. 4.9)

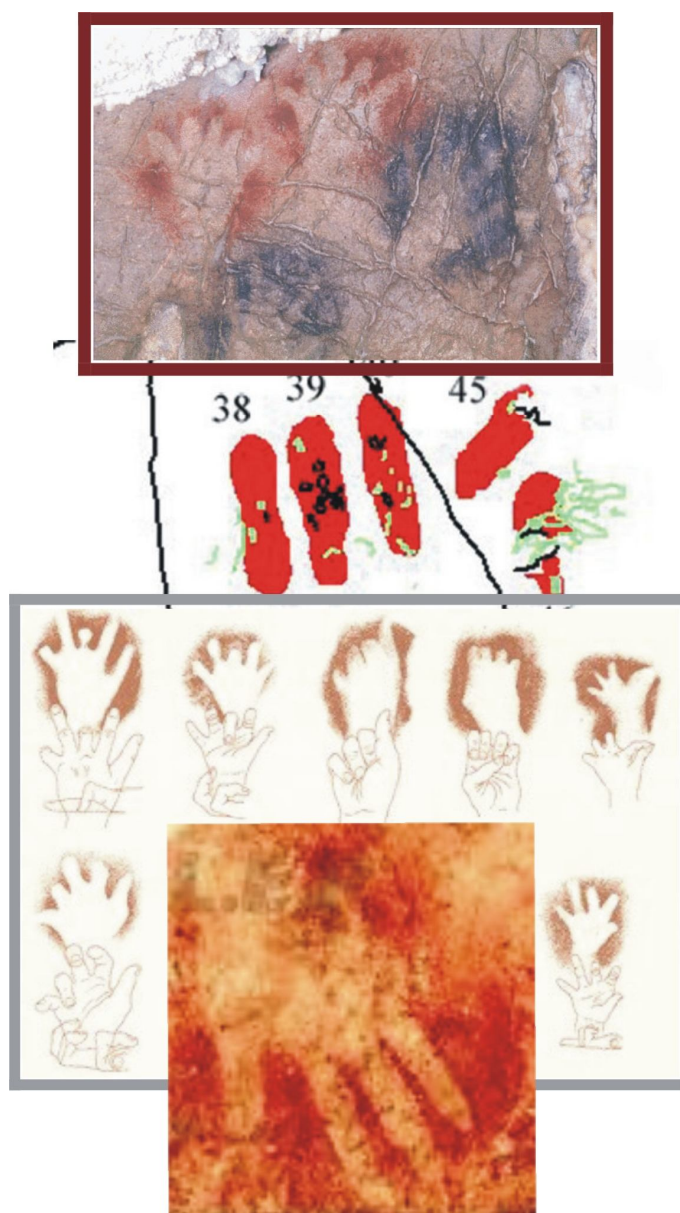
Nesta tabela estão representadas as diversas hipóteses de localização no terreno das representações de mãos, partindo do facto que se podem apresentar isoladamente ou em grandes painéis, e que estes podem ser monotemáticos ou politemáticos.

Tab. 4.9 – Possibilidades de localização topográfica
(Tabela da autora)



CONCLUSÃO:

Pela observação das tabelas elaboradas podemos concluir que a representação das Mãos na Arte Rupestre é universal, pois tanto a distribuição geográfica como as técnicas ou o cromatismo são semelhantes em todos os continentes. Do Paleolítico Superior até à Época do Contacto, usando os materiais de que dispunha, o homem gravou e pintou, ao ar livre ou em espaços mais recatados e deixou a sua marca no caminho que foi percorrendo.



5. ESTAÇÕES ANALISADAS

Foram seleccionadas três estações para uma análise mais aprofundada:

- **Gargas**, em Aventignan (FR) por ter sido a primeira a ser descoberta e estudada. Esta gruta apresenta o maior número de representações de mãos (231) sendo por isso considerada o “Santuário das Mãos Negativas” na Arte Rupestre europeia.

Quanto à cronologia foram analisadas umas pequenas esquirolas ósseas encontradas junto a uma pintura de mão negativa e utilizando a técnica de aceleração de partículas obteve-se a datação de 26.860 ± 460 BP (Clottes *et alii* 1992 *in* Ripoll López *et al.*, 1999:112). Em termos cronológicos Gargas apresenta, assim, a datação mais antiga dos três sítios analisados.

- **Maltravieso**, em Cáceres (ES) por ser o sítio mais representativo com representações de mãos na Península Ibérica (71).

“Tendo em conta a sua semelhança morfométrica, coloração e distribuição espacial na cavidade da gruta, cremos que possuem uma unidade cronocultural que pode ser mais ou menos dilatada, mas que por paralelismo com outros conjuntos pode-se inserir no Gravetense” (Ripoll López *et al.*, 1999).

- **Pego da Rainha**, na Zimbreira (PT) por ser um dos sítios a destacar no contexto da Arte Rupestre em Portugal pois é rara a presença de dígitos.

Quanto à cronologia Luiz Oosterbeek (Oosterbeek & Cura, 2005) admite sob reserva, o sítio estar enquadrado no Calcolítico.

GARGAS (Aventignan, França)

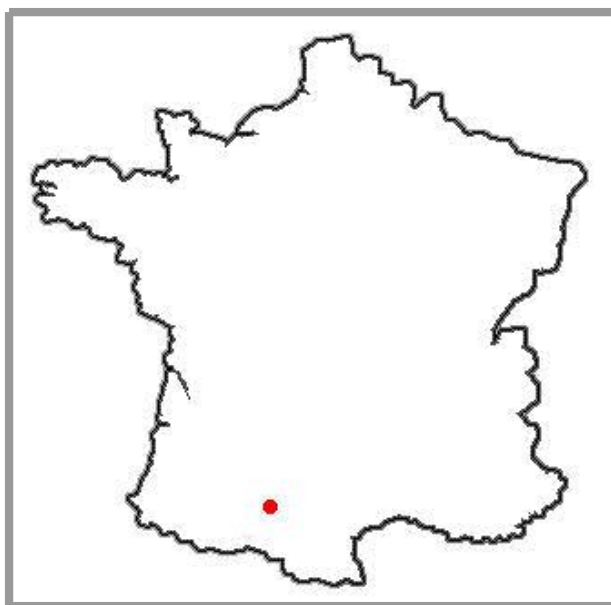


Fig. 5.1 – Localização de Gargas

A gruta de Gargas (fig. 5.1) é conhecida como o santuário das Mãos negativas. Nela existem duas cavidades em níveis diferentes ligadas actualmente por um túnel artificial. Inicialmente a jazida apresentava um único compartimento que foi bloqueado por vários abatimentos e que produziram o actual desnível.

A gruta inferior é uma galeria rectangular bastante vasta e praticamente horizontal, com cerca de 120m de comprimento e 25m de largura, dividida em diversas zonas resultantes da existência de blocos de rocha e de estalagmites que foram criando vários meandros. Aqui encontra-se o “Grande Painel das Mãos” e o “Santuário das Mãos” (fig. 5.2), que correspondem à maior concentração das mãos de Gargas e que estão situados na primeira metade desta cavidade.



Fig. 5.2 – “Santuário” das Mãos de Gargas

(<http://www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr/grottes/Photos/Gargas15083.jpg>)

A gruta superior é uma galeria estreita, muito ramificada com várias câmaras e becos sem saída, que termina no lado oposto da colina.

Os primeiros estudos sobre Gargas são de Breil e Cartailhac (1910) que publicaram um estudo sistemático sobre a gruta. Em 1966 Leroi-Gourhan elaborou um inventário detalhado das 160 mãos, então referenciadas, enquadrando-as geográfica e espacialmente. Também nessa época Salhy (1969) reapreciou a gruta elaborando “um relatório exaustivo” que identificou 217 representações de mãos e que foi a base da sua Tese de Doutorado centrada no problema das mãos mutiladas (mãos negativas incompletas). Mais tarde, após vários anos de pesquisa, Barrière (1976) publicou uma monografia da arte parietal de Gargas onde assinalava as 231 representações de mãos que se conhecem actualmente.

Destas duzentas e trinta e uma mãos, 143 (61,9%) são realizadas a negro, 80 (34,6%) a ocre vermelho, 5 (2,1%) em ocre castanho, 2 (0,8%) a de negro de fumo e apenas 1 (0,4%) é esbranquiçada.

Apenas 124 são passíveis de uma análise precisa e destas somente 10 são Mãos completas.

Em 114 (91,9%) delas assinala-se a ausência de algum dedo (fig. 5.2). Existem cinco grandes tipos para caracterizar a ausência de dedos, sendo o mais comum a da falta de duas falanges digitais em três ou quatro dedos, estando representada apenas a falange proximal.

A lateralidade pode ser identificada em 158 casos, sendo 136 (86%) mãos esquerdas e apenas 22 (13,9%) direitas.

As mãos esquerdas circundadas por halo negro são as mais numerosas.

A arte parietal de Gargas apresenta ainda 150 animais, quase todos gravados, dissimulados nas partes mais recônditas da gruta.

MALTRAVIESO (Cáceres - ESPANHA)

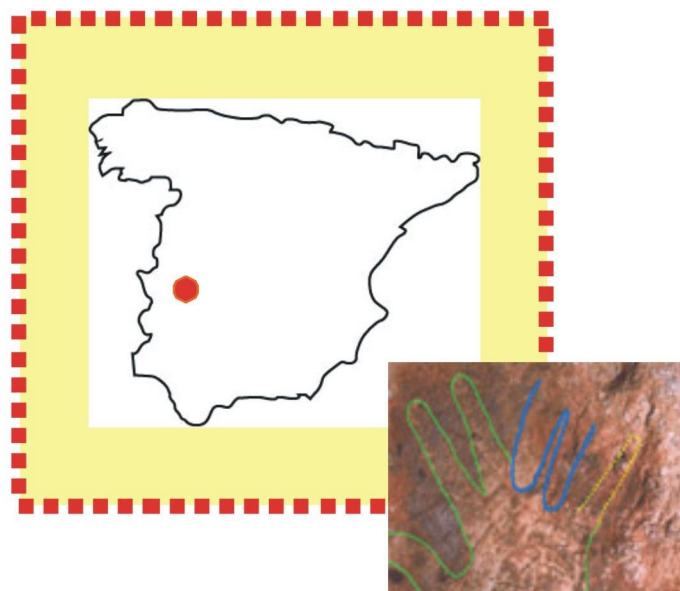


Fig. 5.3 – Localização da cidade de Cáceres

Descoberta casualmente em 1951, durante os trabalhos de extracção numa pedreira, a Gruta de Maltravieso situa-se na zona Sul da cidade de Cáceres (fig. 5.3). É uma cavidade cárstica com cerca de 120m de comprimento, estreita e com algumas zonas mais alargadas, as “salas” onde se encontram a maioria dos painéis pictóricos.

A entrada da gruta faz-se pela parede frontal da antiga pedreira e que era primitivamente a sua parte terminal, dado que a entrada original encontra-se inacessível devido às anteriores actividades mineiras.

“No conjunto das manifestações artísticas de Maltravieso constata-se a utilização de Pintura e de Gravura. Na pintura encontramos o uso de diferentes pigmentos, fundamentalmente vermelhos e em menor

quantidade castanho, negro e branco, com os quais foram realizados
mãos, ideomorfos e zoomorfos” (Ripoll López *et al.*, 1999).

Um importante conjunto de representações de Mãos negativas encontra-se
referenciado em 20 dos 29 painéis da gruta (fig. 5.4).

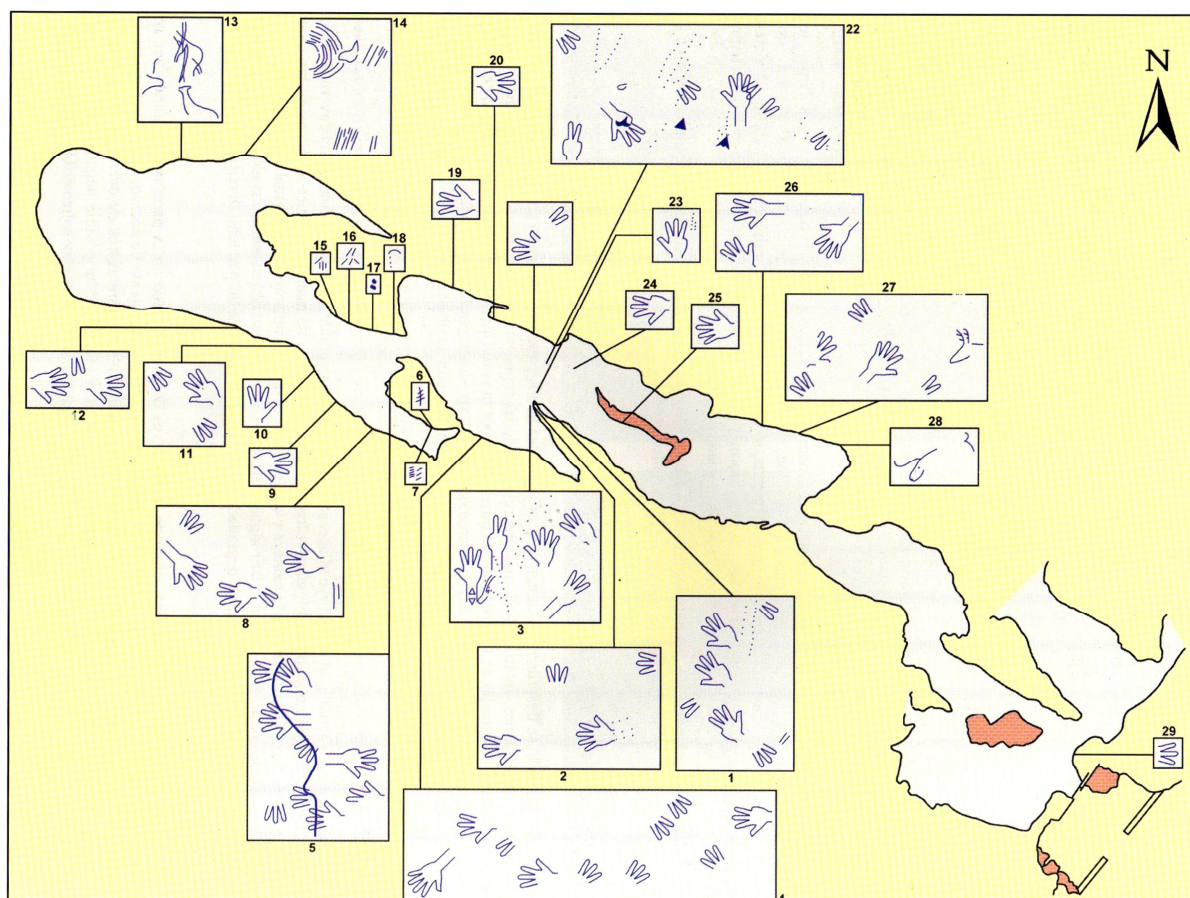


Fig. 5.4 – Distribuição dos 29 painéis na gruta
(Ripoll López *et al.*, 1999)

Maltravieso foi estudada de 1950 até 1996, ano em que um projecto do
Laboratório de Estudos Paleolíticos da U.N.E.D. dirigido por Eduardo Ripoll
Perelló, Sérgio Ripoll López e Hipólito Collado Giraldo levado a cabo uma nova
investigação revendo os dados anteriores e tentando localizar possíveis novas
representações.

À partida estavam identificadas 37 mãos e durante a investigação foram referenciadas mais 44. Ao longo da história da investigação de Maltravieso houve uma evolução na identificação da representação das Mãos, até às 71 da actualidade (tab. 5.1).

Tab. 5.1 – Identificação da representação das Mãos nos diversos momentos de investigação
(Ripoll López *et al.*, 1999)

SALA	C. Callejo (1958;1970)		M. Almagro (1969)		F. Jordá y J.L. Sanchidrián (1992)		L.E.P. (1996)	
	Panel	Manos	Panel	Manos	Panel	Manos	Panel	Manos
Pinturas	VIII	2	SN	1	XII	3	I	6
	X	3	SN	3	XIV	3	II	4
	IX	3	VIII	3	XIII	3	III	5
	XI-XII	3	IX-X	3	XV-XVI	3	IV	10
Total	5	11	5	10	5	13	4	25
Serpiente	XIV	2	XII	1	XXI	2	V	9
	-	-	-	-	-	-	VI	-
	-	-	-	-	-	-	VII	-
	XV-XVI	3	XIII-XIV	4	XXII	4	VII	5
	-	-	-	-	-	-	IX	1
	-	-	-	-	-	-	IX	1
	-	-	-	-	-	-	XI	3
	-	-	-	-	XXIII	2	XII	3
	-	-	-	-	-	-	XIII	-
	-	-	-	-	-	-	XVI	-
	-	-	-	-	-	-	XVII	-
	-	-	-	-	-	-	XVIII	-
Total	3	5	3	5	3	8	14	22
Chimeneas	-	-	-	-	XXIV	-	XIII	-
	XVII	-	XV	-	XXV	-	XIV	-
Total	1	-	1	-	2	-	2	-
Pinturas	XIII	1	XI	1	XX	1	XIX	1
	-	-	-	-	XVIII	1	XX	1
	-	-	-	-	-	-	XXI	2
	VI	3	VI-VII	2	IX	3	XXII	8
	-	-	-	-	-	-	XXIII	1
Total	2	4	3	3	3	5	5	13
Mesita	-	-	SN	1	-	-	XXIV	1
Galeria	IV	1	IV	1	VI	1	XXV	1
Columnas	III	4	III	3	V	3	XXVI	3
	I-II	3	I-II	3	III-IV	3	XXVII	5
	-	-	-	-	II	-	XXVIII	-
Total	3	7	3	6	4	6	3	8
Entrada	-	-	-	-	I	3	XXIX	1
Total	15	28	14	26	19	36	29	71

Todas as Mãos de Maltravieso foram realizadas em ocre vermelho, que com o tempo foi adquirindo diversas tonalidades, mas em três delas foi também empregue pigmento branco.

Encontramos representações de mãos em todas as salas, com excepção da Sala das Chaminés que foi outrora a entrada principal, aparecendo a maior concentração na zona central da gruta.

Noutras grutas as representações de mãos aparecem interrelacionadas com conjuntos de composições artísticas (fig. 5.5). Em Maltravieso, como em Gargas, encontramos mãos isoladas ou associadas entre si mas sem apresentarem relação com as outras figuras.

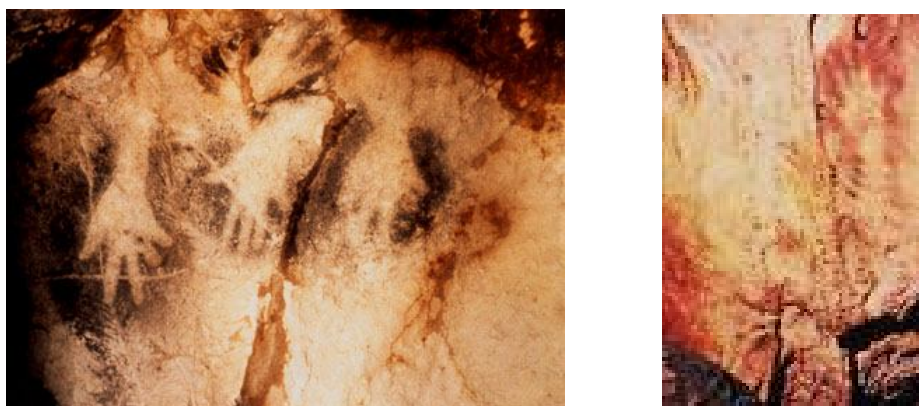


Fig. 5.5 – Conjuntos de representações de mãos em Gargas e em Maltravieso

(<http://www.eskunabarra.org/images/Gargas2.jpg>;

[http://tbn0.google.com/images?q=tbn:aYOF7IlupdnD2M:http://www.celtiberia.net/imagftp/cueva Maltravieso.jpg](http://tbn0.google.com/images?q=tbn:aYOF7IlupdnD2M:http://www.celtiberia.net/imagftp/cueva%20Maltravieso.jpg))

Para Leroi-Gourhan (1964) numa gruta as figuras de Mãos dispõem-se espacialmente em duas zonas concretas: na área próxima da entrada ou na zona média, sendo raras as que se encontram no seu final.

Em Maltravieso as mãos distribuem-se exclusivamente na zona média da gruta, onde se encontram plasmadas 70 representações (99%), no final

assinala-se 1 e nenhuma no seu início, documentando-se aí, apenas outras figuras.

As mãos de Maltravieso são mãos negativas e incompletas. Em 41 (60%) são visíveis apenas os dedos, estando as suas palmas total ou parcialmente ilegíveis, talvez devido ao seu estado de conservação. Em três mãos distinguem-se os 5 dedos, em sete 4, em vinte e uma 3 e em dez apenas 2 dedos. Em 30 (40%) distingue-se a palma da mão, sendo que dez apresentam o punho e sete têm representado o antebraço.

“No que diz respeito aos dedos em 33 representações de mãos (46%) não é possível a sua determinação. Em 38 casos (fig 5.6), está sempre presente o indicador e o médio, o anular e o polegar estão representados na maioria dos casos (92% e 89% respectivamente), enquanto que o dedo mínimo é o menos representado (45%) ” (Ripoll López *et al.*, 1999).

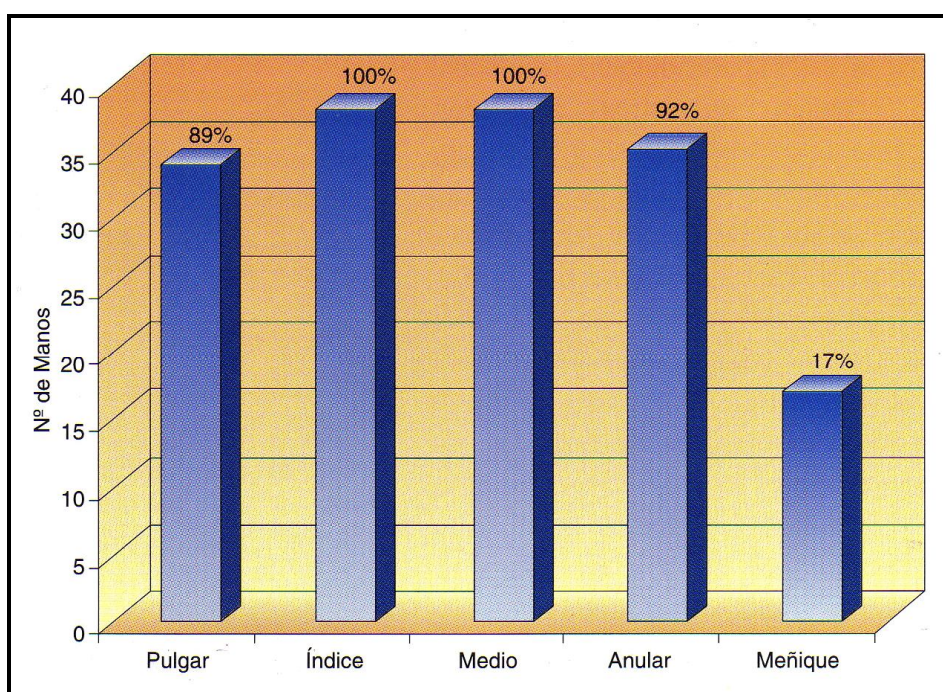


Fig. 5.6 – Gráfico do número de dedos representados nas diversas mãos (Ripoll López *et al.*, 1999)

Quanto à lateralidade, 49% das mãos não apresentam o polegar não sendo, por isso, possível determiná-la (fig. 5.7). Das que o conservam a lateralidade é esquerda em 30% dos casos e direita em 21% das restantes representações.

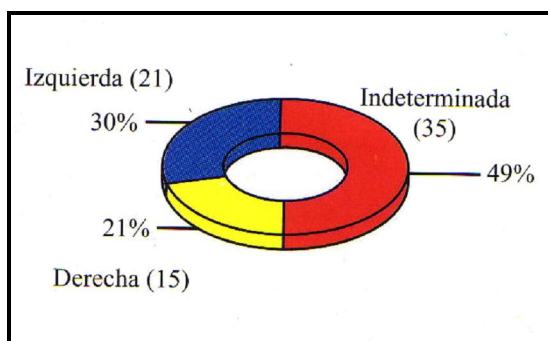


Fig. 5.7 – Lateralidade das mãos representadas em Maltravieso (Ripoll López *et al.*, 1999)

Segundo Leroi-Gourhan (1967) a lateralidade das mãos não é aleatória, sendo que a direcção dos dedos assinala a entrada, a saída ou alguma zona específica da gruta. Este não é o caso de Maltravieso dado que as mãos se encontram representadas por toda a gruta e em ambos os seus lados.

A orientação (fig. 5.8) dominante é a horizontal com 26 mãos, seguida das inclinadas e das inclinadas invertidas, aparecendo apenas 2 casos de representações invertidas.

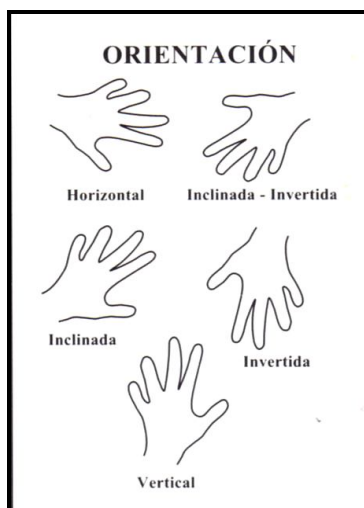


Fig. 5.8 – Tipos de orientação que podem apresentar as representações de mãos (Ripoll López *et al.*, 1999)

As representações foram realizadas em superfícies mais ou menos verticais (fig. 5.9), excepto em dois casos em que foram executadas na horizontal e a escassa altura do solo, talvez feitas por alguém muito jovem. Quanto à altura em que a maioria dos painéis foram executados predominam alturas de fácil acessibilidade.



Fig. 5.9 – Mão negativa de Maltravieso
(<http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/8284542.jpg>)

Todas as mãos de Maltravieso são realizadas em negativo. A mão foi apoiada na parede rochosa aplicando-se em seguida o pigmento por sopro, surgindo a silhueta da mão.

Mas no painel III da Sala das Pinturas encontram-se três representações de mãos (as mãos 7, 8 e 9) realizadas numa técnica mista de aplicação do pigmento. A mão impregnada de caulino é apoiada na parede e deixa uma Mão positiva, mas é também uma Mão negativa pois apresenta um halo de cor avermelhada muito esmaecido.

Analisada minuciosamente concluiu-se que a superfície original da rocha é acinzentada, enquanto que o interior do registo gráfico apresenta-se esbranquiçado o que leva a supor que ocorreu aplicação de pigmentos

brancos. O pigmento vermelho projectado depositou-se em redor da mão e entre os dedos definindo claramente a silhueta de uma mão negativa.

Esta técnica mista é única e foi assinalada pela primeira vez em Maltravieso.

As representações de mãos de Maltravieso foram alvo de uma análise exaustiva.

Técnicas de documentação gráfica especiais como as fotografias ultravioletas permitiram confirmar características, delimitar os contornos de traçado, os repintes, as sobreposições.

A conclusão mais importante desta investigação foi a da inexistência de mutilações nas Mãos de Maltravieso. Aqui, as teorias de mutilações tão amplamente divulgadas não se aplicam neste caso. As mãos incompletas de Maltravieso são simples ocultações intencionais do dedo mínimo, empregando o mesmo pigmento que foi utilizado na feitura da mão negativa.

Esta é uma nova variável introduzida nesta problemática e nunca verificada em nenhuma gruta até este momento.

Porquê? Será um código?

O seu significado continua sendo desconhecido, permanecendo um desafio a ser resolvido.



PEGO DA RAINHA (Rio OCREZA /TEJO) PORTUGAL

Os abrigos do Pego da Rainha estão localizados na aldeia da Zimbreira, na freguesia de Envendos, situada no extremo oriental do concelho de Mação (fig. 5.10).

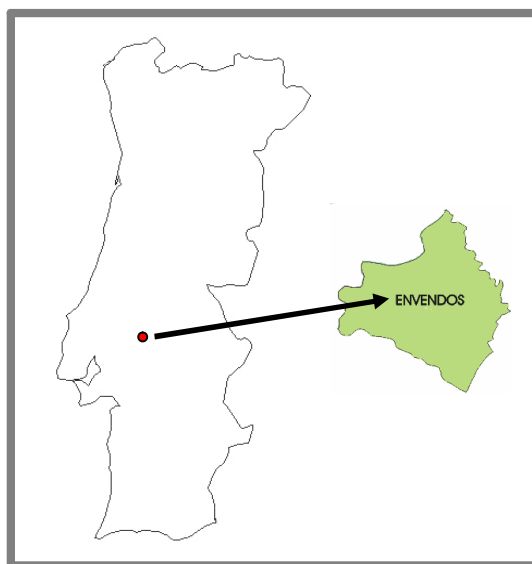


Fig. 5.10 – Localização da freguesia de Envendos (PT).

Os dois abrigos são compostos por 11 painéis, nos quais estão distribuídas pinturas esquemáticas com mais de 50 motivos ideomórficos, antropomórficos e indeterminados.

As pinturas que sobreviveram foram realizadas com pigmento vermelho, vermelho alaranjado e vermelho escuro (óxidos ferruginosos) e os grafismos foram feitos com os dedos.

Infelizmente a superfície das paredes do abrigo encontra-se muito alterada, apresentando numerosas fendas, oxidações e humidade. Este estado de degradação do suporte rochoso, devido ao vento, chuva e diferenças de temperatura assim como os danos provocados por incêndios, que nos últimos anos afectaram a zona, têm danificado os grafismos.

Actualmente mais de 50% das pinturas encontra-se em mau estado de conservação.

Na maioria dos casos são impressões digitais, círculos incompletos ou semi-círculos localizados no Abrigo II do Pego da Rainha.

O seu estudo e análise estão hoje limitados aos registos gráficos (fig. 5.11) anteriormente elaborados e ao levantamento fotográfico.

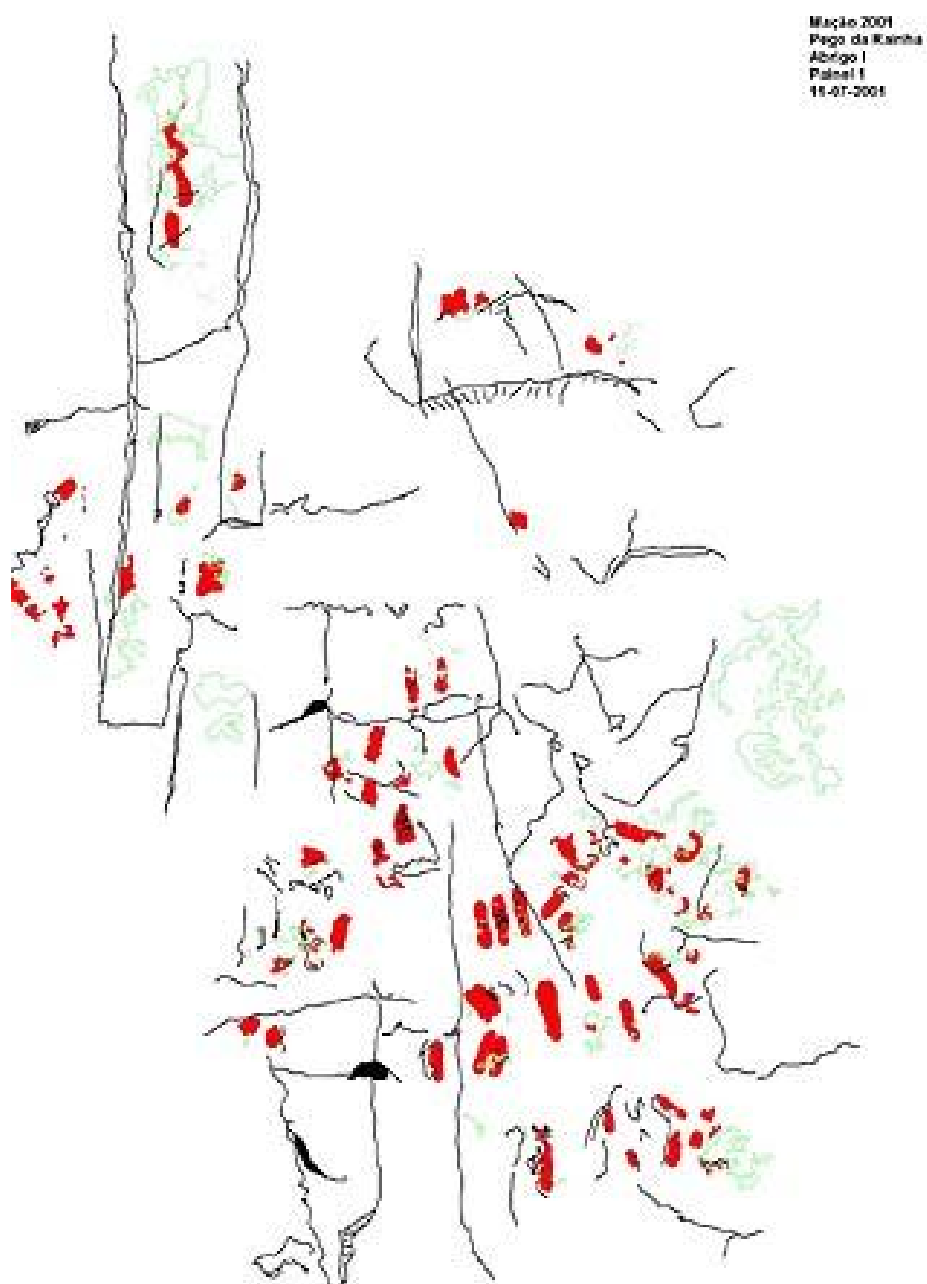


Fig. 5.11 – Pego da Rainha - Abrigo1- Paine1 1 (Decalque tratado digitalmente)
(Cardoso, 2003)

Segundo Luís Oosterbeek (2005) as pinturas do Pego da Rainha e as gravuras que se estendem nos fundos do vale marcam a fronteira meridional de um corredor que se estendia até cerca das Portas de Rodão, e que constituiu a ponte de ligação entre as terras do interior Ibérico e o litoral Atlântico, no lento processo de expansão e consolidação da pastorícia e, mais tarde, da agricultura.



Fig. 5.12 – Dígitos do Pego da Rainha
(<http://home.utad.pt/~geologia/jornadas2/abrigos.html>)

Os **dígitos** (fig. 5.12) são representações raras em Portugal (Pala Pinta e os abrigos da Serra de Arronches) e as pinturas do Pego da Rainha distinguem-se tanto pela técnica utilizada como pela ocorrência destes motivos (impressões

de dedos e de uma mão), mas sobretudo pela sua implantação topográfica de difícil acesso.

No topo de uma escarpa, as pinturas parecem sentinelas “vigilando, guardando e protegendo o vale”, como se tivessem sido feitas mais para serem vistas, ao contrário das gravuras, que surgem no fundo do vale em zonas de passagem pedonal (Oosterbeek & Cura, 2005).

A arte rupestre dos abrigos do Pego da Rainha integra-se no contexto pós-Paleolítico Europeu, não devendo ser considerado como um fenómeno isolado, mas enquadrado no contexto ao qual pertence a maior parte da arte esquemática da Península Ibérica.

Em 2001 Oosterbeek refere “... um painel profusamente impresso, com uma mão direita no centro (**estando ausente o dedo mínimo**) e diversas digitações ...” num relatório sobre o Pego da Rainha.

Mais tarde Cardoso (2003) realizou um levantamento fotográfico exaustivo do local que foi posteriormente tratado informaticamente (saturação cromática) para melhor realce e compreensão das figuras (fig. 5.13).

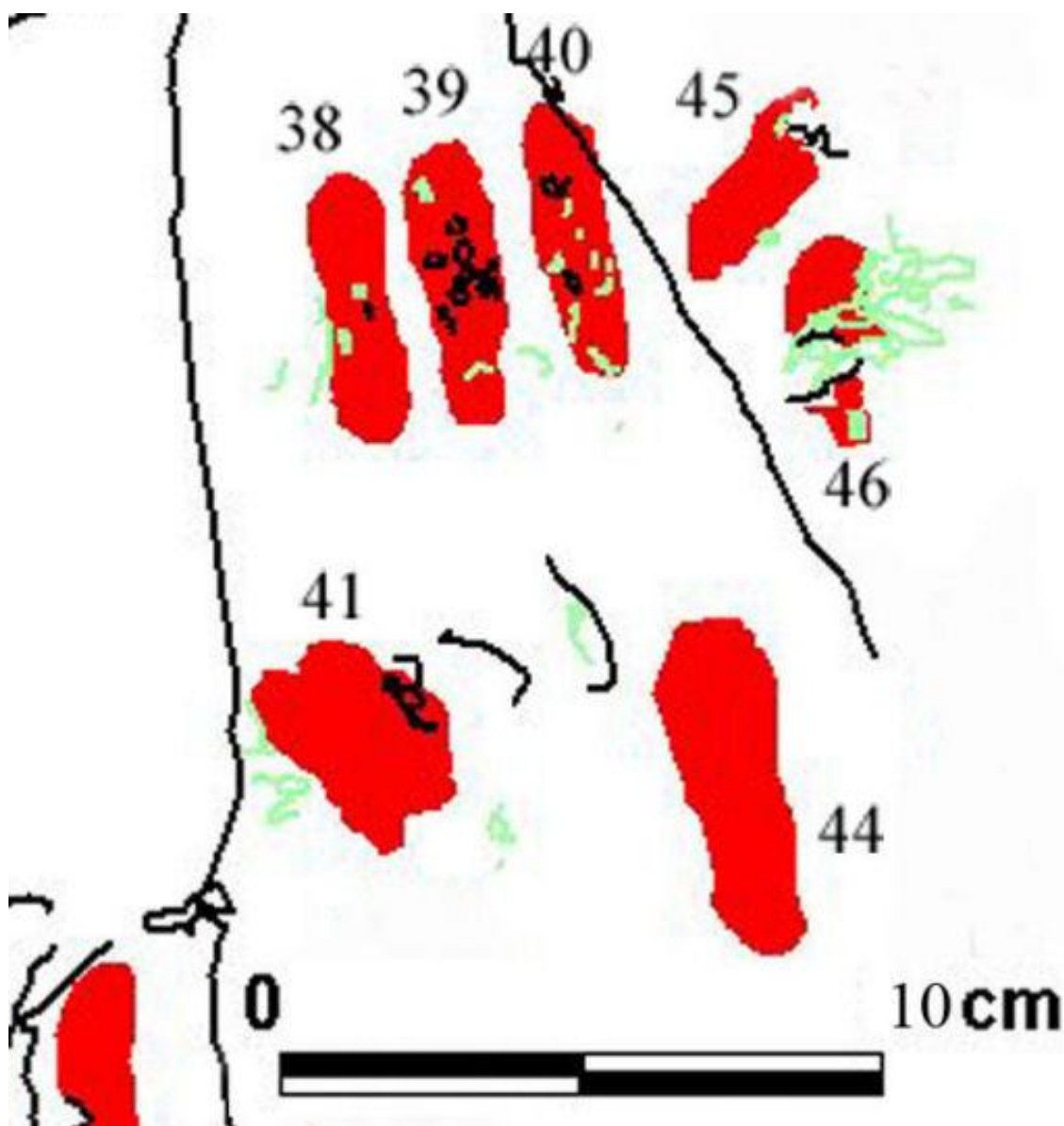
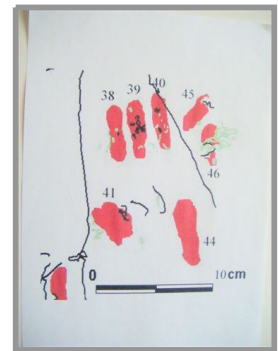


Fig. 5.13 – Pego da Rainha - Abrigo1- Detalhe da mão do Painel 1 (Decalque tratado digitalmente)
(Cardoso, 2003)

Analisando estes dois documentos tentei recriar o processo de elaboração da pintura dos dígitos da Mão do Pego da Rainha (fig. 5.14):

1. Registo da Mão do painel 1 (Abrigo 1) tratado digitalmente.



2. A Mão direita, com pigmento vermelho, é apoiada em pronação sobre a rocha.

Impressão dos 5 dedos deixando:

38- dedo indicador: 1ª e 2ª falanges próximas

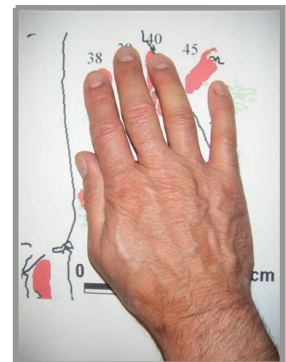
39- dedo médio: 1ª e 2ª falanges próximas

40- dedo anular: 1ª e 2ª falanges próximas

41- dedo polegar: 1ª falange próxima (lateral)

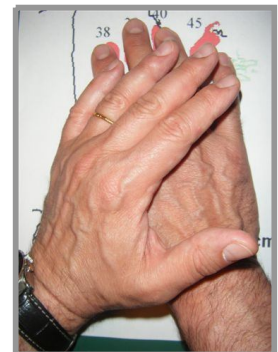
46- dedo mínimo: 2ª falange próxima e falange digital

44- Bordo interno da palma Mão



3. A Mão esquerda sobrepõe-se à Mão direita, pressionando-a.

Num primeiro tempo - Mão apoiada deixa a impressão do bordo interno da palma da mão



4. Num segundo tempo – A Mão avança e toca no polegar, fazendo-o deslizar ligeiramente deixando uma segunda impressão da 1ª falange próxima (paralela à da nº 41).

Ao pressionar a Mão direita, o dedo médio deixa uma impressão perpendicular à do dedo mínimo.

45- dedo médio: 2ª falange próxima e falange digital.

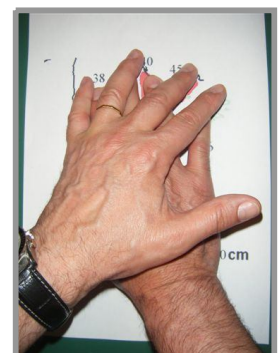


Fig. 5.14 – Recriação e Interpretação da pintura dos dígitos da Mão do Pego da Rainha (fotografias da autora).

Baseada nesta interpretação pessoal foi feita uma pequena animação que poderá ser consultada em:

<http://www.youtube.com/watch?v=a40miNAdt9w&feature=email>



6. QUEM FOI O ARTISTA?

Existem milhares de mãos pintadas em todo o mundo. Representações simbólicas que encontramos na Arte Paleolítica, nas grutas da Europa Ocidental, na Austrália, no Bornéu, na Patagônia Argentina ou no Sara.

Nas paredes decoradas pelo Homem há milhares de anos, imagens evocam acontecimentos míticos ou reais, revelam dúvidas e inquietações que incitaram esses homens a deixar um traço da sua presença escrito no tempo.

Mãos gravadas, mãos negativas ou positivas, por vezes com os dedos incompletos, mãos que passaram os dedos nas superfícies argilosas e húmidas duma gruta.

Uma Mão feita há 32.000 anos nas paredes da Gruta Chauvet (fig. 6.1), no Sul de França é o “retrato” mais antigo de um Homem. O artista usou a tecnologia de então, pigmento e pó de carvão soprados por uma cana, criando uma simples e poderosa imagem.



Fig. 6.1 - Mão da Gruta Chauvet (FR)
(<http://www.eng.auburn.edu/~gilbert/HCCL/images/caveprint.jpg>)

Ainda hoje ela nos diz “Eu estou aqui. Eu sou um Homem!”

Mas, quem foi o artista?

Por vezes são centenas de imagens de mãos apenas num só sítio, como em Gargas, Maltravieso ou na Cueva de las Manos na Argentina.

Mas saber a paternidade destes registos é a principal questão, é o desafio maior. Quem os fez? Terão sido homens? mulheres? de todas as idades?, ou apenas homens?, ou jovens adultos?

Na tentativa de perceber **quem foi o artista**, Salhy (1966) elaborou parâmetros matemáticos que permitiram relacionar a estatura de um indivíduo e a marca de mãos deixada nas paredes de uma gruta.

Mas a marca deixada por uma Mão é um registo que contém muita informação.

“Começando por comparar simplesmente o tamanho da Mão, um adulto do sexo masculino tende a ter mãos que são globalmente maiores e com dedos mais longos quando comparadas com as do sexo feminino” (Napier, 1993).

Partindo desta observação Manning (2002) verificou que a relação entre o anular e o indicador (o chamado índice dedo – 2 / dedo - 4 ou simplesmente Digital Ratio 2D / 4D) variava segundo o sexo (fig. 6.2) concluindo que estes dois dedos são basicamente do mesmo comprimento na mulher, enquanto que no homem essa diferença é mensurável.

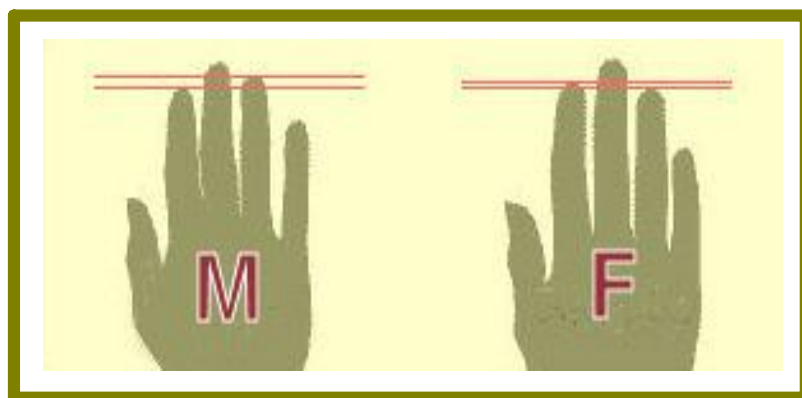


Fig. 6.2 – Índice de Manning - (Digit Ratio) - Masculino 0.95 e Feminino 1.00
(http://news.bbc.co.uk/olmedia/695000/images/_695142_hands2_300.gif)

MALTRAVIESO

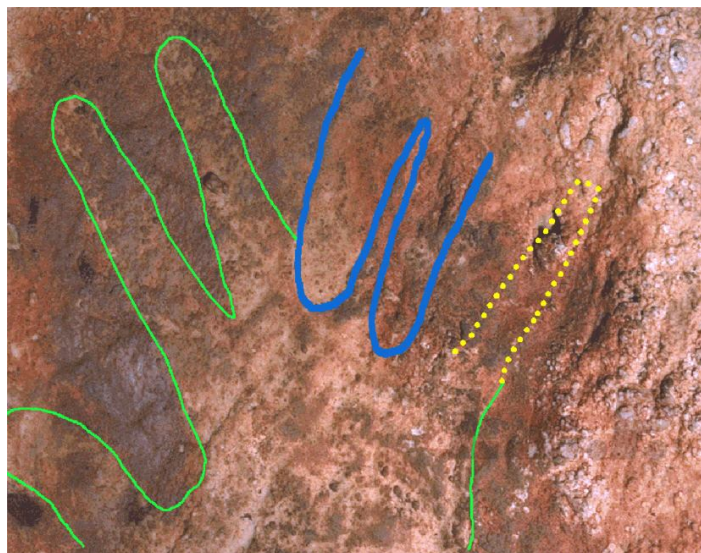


Fig. 6.3 – Maltravieso (Cáceres, ES)
(<http://www.uned.es/dpto-pha/extremadura/maltravieso/fotos/maltravieso9.jpg>)

A gruta de Maltravieso (fig. 6.3) está situada na zona Sul da cidade de Cáceres numa zona de características cársicas.

Maltravieso apresenta um notável conjunto de mãos distribuídas heterogeneamente ao longo da gruta, realizadas em ocre vermelho e que foram adquirindo diversas tonalidades ao longo do tempo.

Descoberta acidentalmente em 1951, foi explorada mais detalhadamente em 1955 por Callejo Serrano que identificou uma parte das mãos. Uma grata surpresa pois as mãos conhecidas até então encontravam-se geograficamente bastante afastadas na região Cantábrica. Ao longo dos anos foi sendo sistematicamente analisada e, em 1995, constatado o lamentável estado de conservação da cavidade como das representações artísticas, a gruta mereceu a atenção dos especialistas Sergio Ripoll López, Eduardo Ripoll Perelló e

Hipólito Collado Giraldo que elaboraram um longo e exaustivo levantamento de Maltravieso.

Identificaram, então, 71 silhuetas de mãos, todas Mãos negativas, com excepção de três representações. Foi realizado um amplo e minucioso sistema de medições de cada uma das mãos de Maltravieso. Feita a sua interpretação, foi elaborado um registo gráfico e utilizada uma tabela informatizada.

No estudo das mãos foram aplicados os parâmetros matemáticos elaborados por Salhy (1966) e que contemplam as seguintes medições (fig 6.4) :

1. Comprimento total da Mão
2. Envergadura da mão (largura máxima)
3. Comprimento e largura da palma
4. Largura do punho
5. Comprimento do antebraço
6. Diagonal da palma (entre as bases dos dedos polegar e mínimo)
7. Comprimento do dedo médio

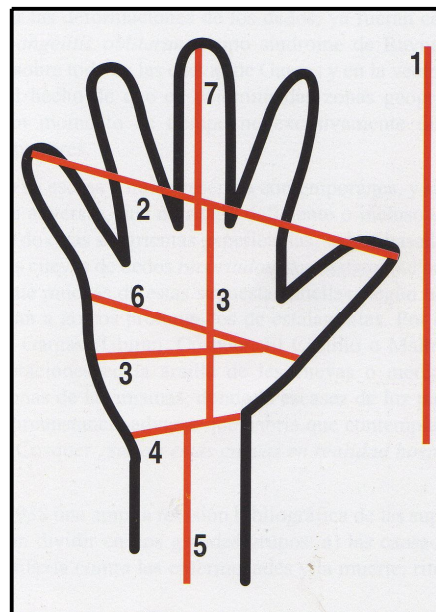
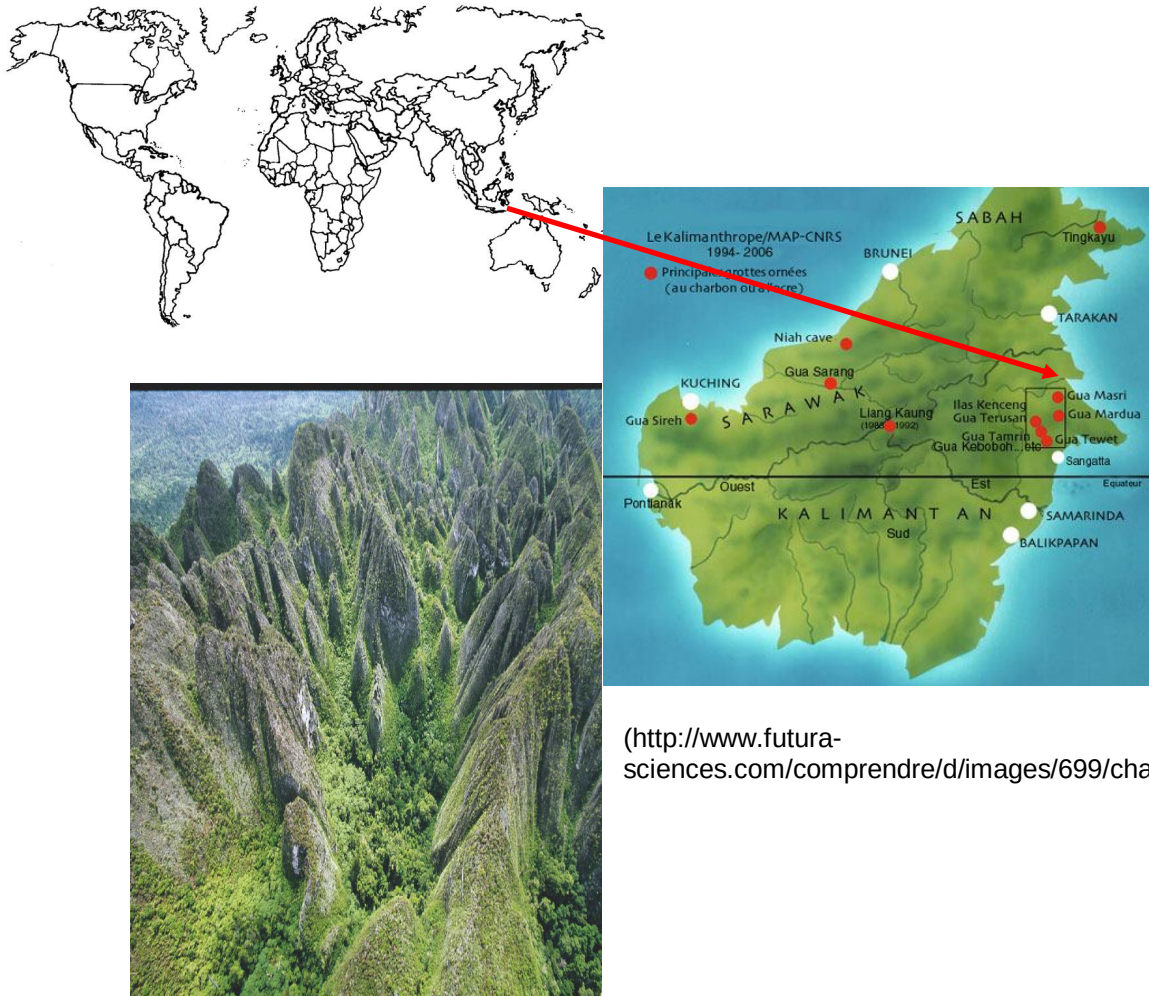


Fig. 6.4 – Dimensões propostas por Salhy para o cálculo da estatura dos indivíduos a partir das impressões das mãos (Ripoll López *et al.*, 1999)

“Em Maltravieso os indivíduos que deixaram na parede da gruta a marca das suas mãos teriam, segundo este estudo, uma estatura de 174,1cm (média entre 164 e 187)” (Ripoll López *et al.*, 1999).

GUA MASRI II (Bornéo - Indonésia)



(http://www.futura-sciences.com/comprendre/d/images/699/chazine_carte)

(<http://www.pacific-credo.fr/uploads/images/chazine/NGM1fr.pdf>)

Fig. 6.5 - Gua Masri II (Borneo/Indonésia)

Durante mais de dez anos Jean-Michel Chazine, um arqueólogo especialista em pré-história da Oceânia, e um grupo de trabalho franco-indonésio exploraram grutas e abrigos do Bornéu encontrando numerosos vestígios de ocupação humana, confirmando assim, a importância desta zona como uma charneira entre a Ásia e o Sudeste Insular (fig. 6.5).

Descoberta em 1998 na província de Kalimantan, Gua Masri II (figs. 6.5 e 6.6) faz parte de um conjunto de mais de trinta grutas e é um lugar enigmático

(Chazine & Fage, 2002). A principal diferença é que aqui não aparece nenhuma representação figurativa de animais ou de cenas de caça, apenas mãos. Mãos negativas, dezenas de mãos formando painéis sugerindo uma certa organização.



Fig. 6.6 – Painele de Gua Masri II
(<http://www.kalimanthrope.com/diaporama98/images/IK09x.jpg>)

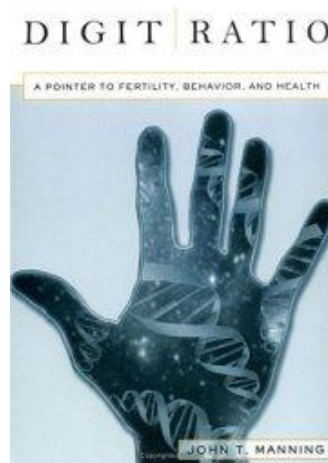
Não foi encontrado nenhum vestígio de ocupação nas grutas, como cerâmica, ossos de animais ou lareiras, e tal facto leva-nos a pensar que teriam sido usadas principalmente como santuários.

Duas amostras de carvão de madeira encontradas no local foram datadas de cerca de 12.000 anos.

“Comparações estilísticas com pinturas de ilhas circundantes fazem-nos crer que esta Arte terá entre 8.000 e 20.000 anos. Estas descobertas permitem formular a hipótese de que estes povos estariam ligados aos Aborígenes e que mais tarde emigraram para a Austrália criando uma Arte Rupestre semelhante” (Chazine & Fage, 2002).

IDENTIFICAÇÃO SEXUAL DAS MÃOS NEGATIVAS de GUA MASRI II

Identificar e saber se estas pinturas de mãos negativas foram feitas por homens ou por mulheres, era algo que Jean-Michel Chazine nunca tinha pensado ser possível pois, para ele “segundo os meus conhecimentos não havia meios de chegar a uma tal identificação”. Mas, em 2004, durante um congresso na Índia, o etno-arqueólogo debate este assunto com os colegas britânicos, Kevin Sharpe e Leslie Van Gelder, que trabalham no estudo dos traçados digitais da gruta de Rouffignac (Dordogne - FR). Segundo estes seria possível identificar o género sexual dos indivíduos que deixaram as marcas das suas mãos aplicando o “Índice de Manning” (fig. 6.7).



© Rutgers University Press 2002

Fig. 6.7 – O livro DIGIT RATIO de Manning
(http://ptemplier.free.fr/pam/site/images/grande/QACTU_IMG_ZOOM-2.jpg)

Numa investigação recente, J. T. Manning (Manning, 2002) professor da Universidade de Lancashire, estudou o dimorfismo sexual das mãos. Os nossos dedos podem revelar um largo espectro de informação e a relação entre o comprimento de dois dedos da mão (o anular e o indicador) seria representativo da identidade sexual do homem.

Segundo Manning, durante os primeiros meses de vida do feto algumas hormonas influenciam o desenvolvimento da formação dos dedos. Os estrogénios seriam o principal factor de crescimento do indicador e a testosterona seria a responsável pelo crescimento do anular. Assim, a relação entre o anular e o indicador (o chamado índice dedo – 2 / dedo - 4 ou simplesmente 2D / 4D) varia segundo o sexo.

Estes dois dedos são basicamente do mesmo comprimento na mulher, enquanto que no homem essa diferença é mensurável.

Entre outros estudos estatísticos, Manning demonstra que este índice também varia segundo os grupos estudados. Assim, um europeu actual terá um índice médio de 0,96 e uma europeia um índice próximo de 1.

Populações que vivem perto do Equador parecem ter um índice mais baixo mantendo no entanto a diferença entre homens e mulheres.

Com base nesta teoria, foi criada por Jean-Michel Chazine e Arnoud Noury do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS - França) uma aplicação informática (Kalimain©) que foi testada num painel de mãos negativas de Gua Masri II. Com ela foi possível determinar a identidade sexual de alguém, analisando as medidas da sua mão (ou da sua imagem) atribuindo um género às marcas deixadas há milhares de anos pelos nossos antepassados (figs. 6.8 e 6.9).



Fig. 6.8 - Tríptico do Grande Painel das Mãos
(<http://www.kalimanthrope.com/diaporama98/images/MA05x.jpg>)

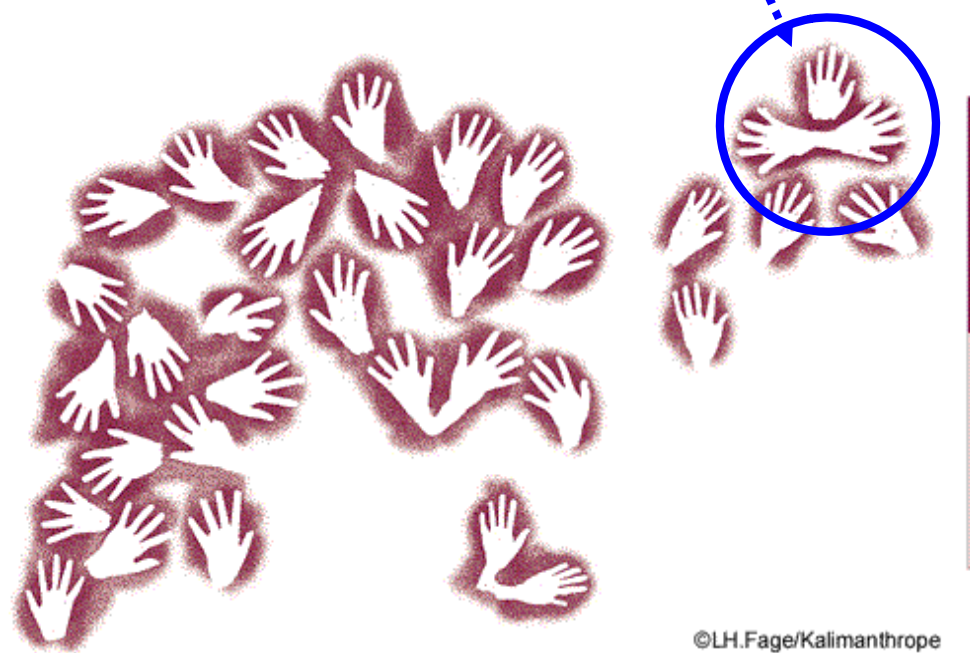


Fig. 6.9 - O Grande Painel das Mãos reconstruído por computador e que serviu de base ao programa ©kalimain
(Noury & Chazine, 2005;
(http://www.futura-sciences.com/comprendre/d/images/699/chazine_mains7.gif)

Como foi dito, Gua Masri II tem apenas pinturas de Mãos (cerca de 140) e o painel estudado só apresenta Mãos Negativas, pintadas com a técnica de pochoir, das quais 34 puderam ser identificadas (fig. 6.10).



Fig. 6.10 - Determinação sexual dos autores do Grande Painel das Mãos de Gua Masri II
(Noury & Chazine, 2005)

Assim, 16 mãos são atribuídas a homens e 14 a mulheres (fig. 6.10). Três deram resultados polémicos pois alguns dedos estão incompletos.

Numa primeira análise, podemos verificar que as pinturas agrupam-se segundo o sexo do seu autor: mulheres ao centro, homens em baixo e em cima, mas nenhum dos dois géneros parece ter uma superioridade numérica sobre o outro.

É provável que o painel tenha sido realizado em duas etapas e que tenha sido feito pelo menos por seis pessoas.

O programa Kalimain© permite conhecer a localização das mãos feitas por uma mesma pessoa, pois calcula o valor dos índices dos dedos e compara-os com as mãos anteriormente descobertas, organizando-as por similitude.

Assim, foi feita a análise do Grande Painel utilizando uma variação de $\pm 10\%$. Os seis “artistas identificados” fizeram duas aplicações de mãos em zonas diferentes e de maneira intencional. Cada mão esteve implicada numa parte da composição formando um “grupo”. Em conjunto formam o painel completo (fig. 6.11).

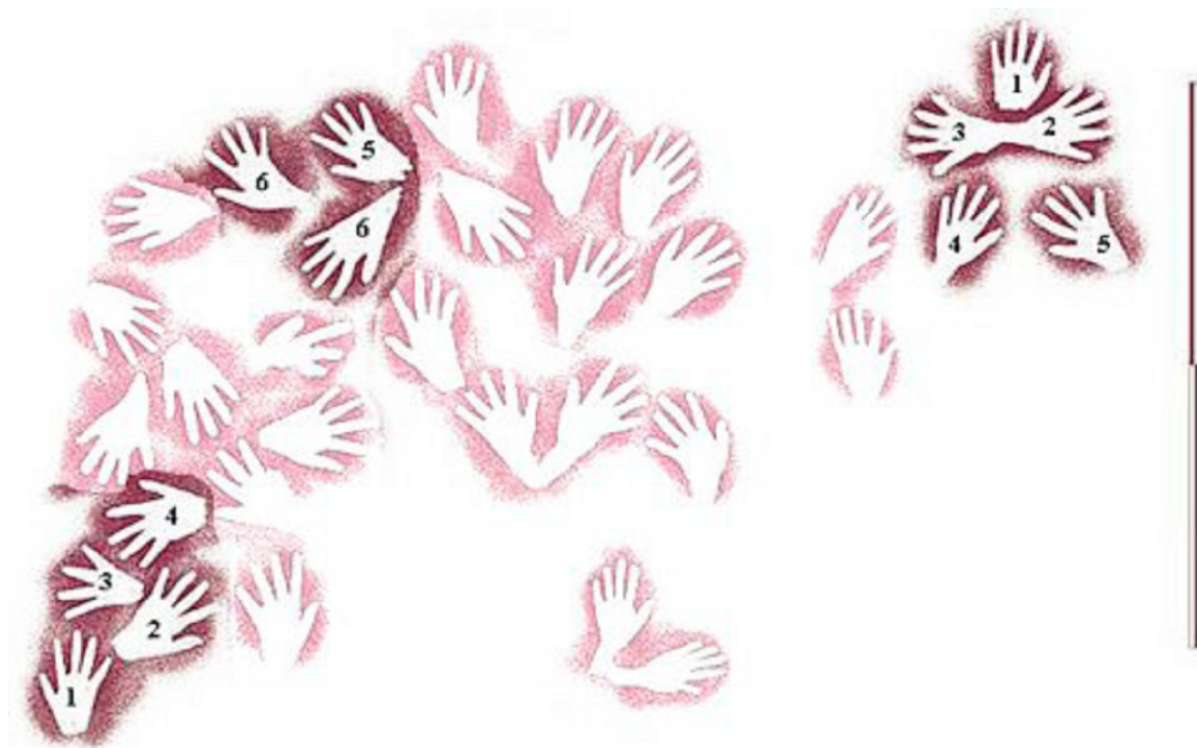


Fig. 6.11 – Mãos com o mesmo índice
(Noury & Chazine, 2005)

“Esta organização dá uma nova leitura à composição do fresco, partindo-o em diferentes sequências. Considerando que homens e mulheres teriam certamente ritos separados, compreendemos que estas pinturas foram realizadas em diversas etapas” (Chazine & Noury, 2005).



Fig. 6.12 – Repartição das Mãos das Mulheres (escuro) e dos Homens (claro)
(Noury & Chazine, 2005)

Cada grupo parece ter-se organizado de maneira diferenciada: os homens por um sistema de “sucessão” ou “hierarquia”, enquanto que as mulheres privilegiaram um “percurso” ou um “caminho” de tendência espiralada (fig. 6.12).

Uma diferenciação sexual correspondente a estruturas sociais ou históricas:

“...mostram que os rituais do homem primitivo não se misturavam com os das mulheres. A presença feminina parece ter sido muito mais importante do que se pensava até aqui, confirmando-se o papel “mágico” e xamânico que deveriam interpretar as mulheres nas sociedades primitivas. As pinturas de Mãos ganham assim uma importância e uma autonomia novas” (Chazine & Noury, 2005).

TRAÇADOS DIGITAIS da GRUTA de ROUFFIGNAC

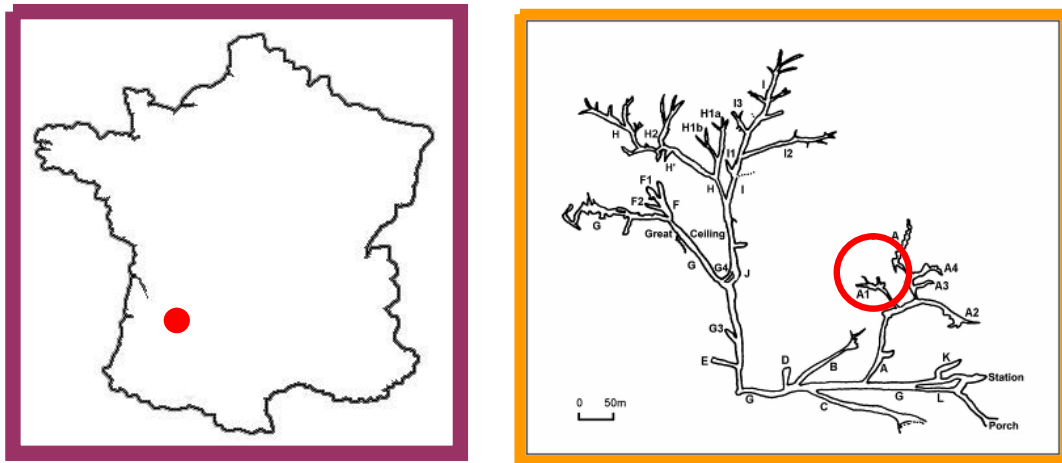


Fig. 6.13 – Localização da Gruta de Gargas (FR)

A Gruta de Rouffignac (Dordogne-França) (fig. 6.13) é longa e ramificada, organizando-se em três níveis e estendendo-se por mais de 10km.

Aqui, o Homem do Paleolítico deixou nas paredes e nos tectos numerosos testemunhos da sua passagem.

Como referido no capítulo três, os traçados digitais são linhas feitas com os dedos sobre uma superfície fresca e moldável (argila, calcários tenros e margosos, calcite pulverulenta, *mondmilch*) e aparecem nas paredes e nos tectos de numerosas grutas, desde a Austrália, a Nova Guiné até ao Sudoeste da Europa, durante o Paleolítico Superior.

Por vezes formam imagens figurativas, padrões, motivos, mas na sua maioria, são grafismos não reconhecíveis.

Uma parte muito significativa da Arte Rupestre é feita de traçados digitais não figurativos.

Segundo Leroi-Gourhan (1967) são "linhas incompletas e ou feixes de linhas..., e com poucas exceções, ...existem em todas as grutas".

Já Plassard (1999) chama-lhes *meanders* enquanto que Marshack (1977) diz que são *macaroni* e *serpentine*s.

Em Rouffignac encontramos traçados digitais abstractos, figurativos (fig. 6.14), com padrões ou com motivos tectiformes (termo criado por H. Breil para designar um tipo de sinal em forma de "tecto" ou de "cabana", composto por um eixo vertical e dois eixos laterais, em ângulo e assentando numa base horizontal). São sinais misteriosos e foram interpretados por Breil como moradas de espíritos dos antepassados (figs. 6.15 e 6.16).



Fig. 6.14 – Friso dos Cinco Mamutes (Barrière, 1982)
(<http://www.ksharpe.com/Word/AR95.htm>)



Fig. 6.15 – Tectiforme
(<http://www.ksharp.com/Word/AR94.htm>)

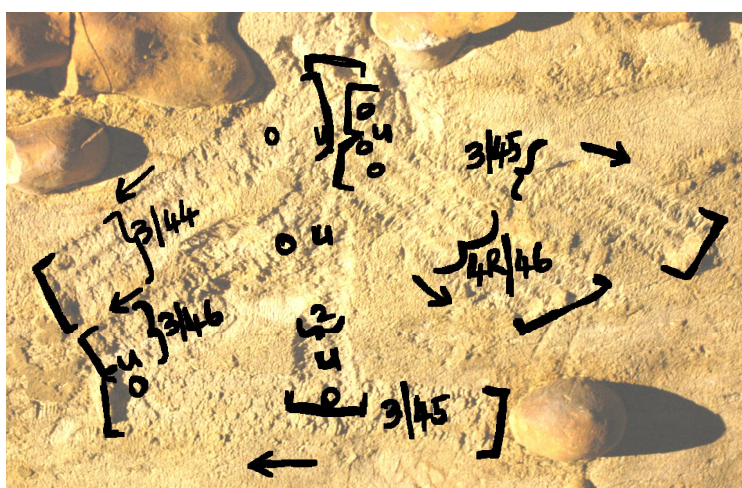


Fig. 6.16 – Análise da figura tectiforme
(<http://www.ksharp.com/Word/AR94.htm>)

Na gruta de Rouffignac, a 300m da entrada, encontramos uma sala escura com o tecto coberto de traçados digitais (Sala A1 - fig. 6.17). São linhas onduladas, curvas ou cruzadas onde zigzagues simples, duplos ou triplos correm paralelos e encaracolados.

Noutras partes da gruta, linhas similares aparecem ao lado, por dentro, por baixo ou por cima de desenhos de mamutes. Linhas traçadas em cima de uma fina camada de argila vermelha, expondo o branco do calcário.

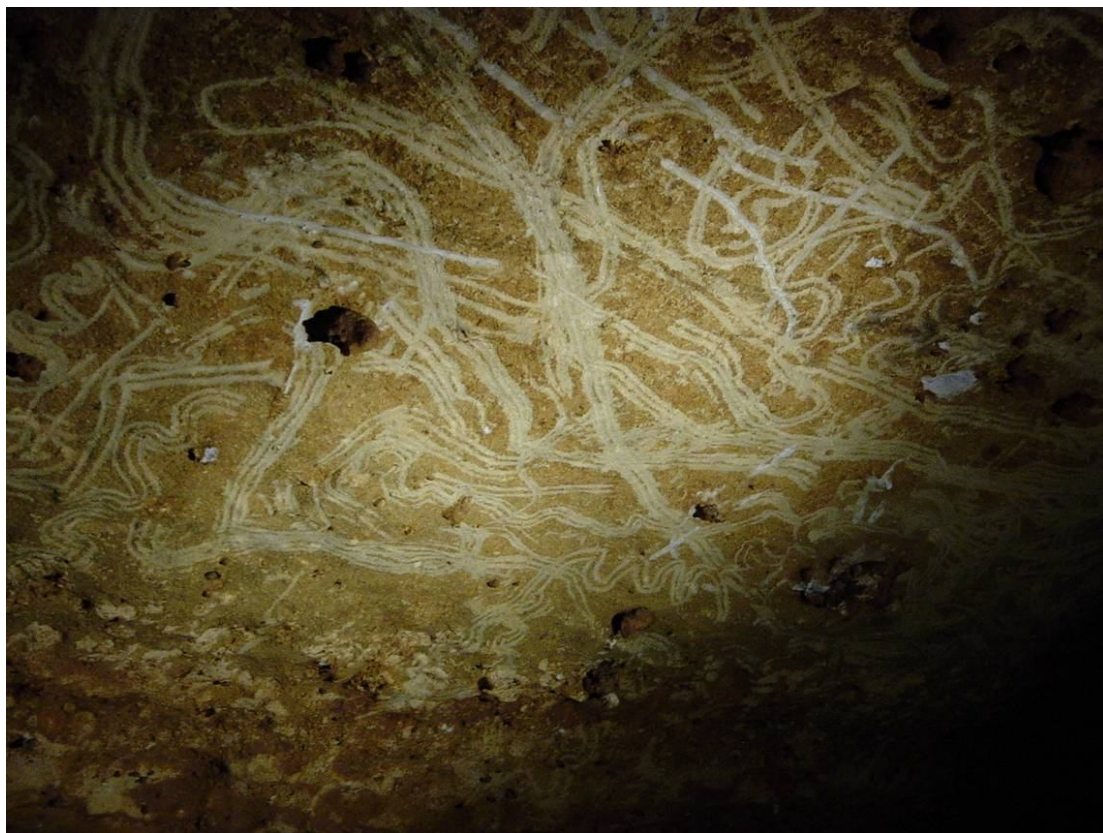


Fig. 6.17 - Uma pequena porção do Painel da Sala A1
(<http://www.ksharpe.com/Word/AR97.htm>)

Segundo Barriére (1982):

“o extraordinário tecto da Sala A1 é único em toda a Pré-História, com 180m² de linhas entrelaçadas”.

Por sua vez, Marshack (1977) diz que:

“...nas paredes, baixando o olhar da incrível complexidade do tecto, as marcas tendem a ser menos e mais finas e os meandros bem definidos. Pessoas diferentes, com dedos e espaços entre os traçados digitais de diferentes tamanhos, fizeram marcas com um, dois, três ou quatro dedos”.

Kevin Sharpe da Universidade de Oxford (UK) e Leslie Van Gelder da Universidade Walben (Minneapolis-USA) têm-se dedicado à análise de traçados digitais de diversos continentes.

Assim, na Sala A1 de Rouffignac e baseados nas evidências físicas que um traçado digital fornece, tentaram perceber como teriam sido realizados e o que nos podem dizer sobre quem os fez, aplicando uma metodologia desenvolvida pelos próprios e que envolveu também uma parte experimental.

Os traçados digitais são habitualmente de secção curva, mais ou menos profundos e largos, de acordo com a pressão dos dedos e a maior ou menor dureza da parede.

Partindo do princípio que o Homem que fez estas marcas é anatomicamente muito semelhante ao Homem moderno, a marca do perfil da ponta dos dedos permite a análise da "preferência" manual, isto é, o facto de se utilizar uma das mãos mais do que a outra na maioria de tarefas, associada a uma maior "competência" ou habilidade e força da "mão preferida" relativamente à sua oposta (conceitos subjacentes à ideia de "lateralidade" ou "manualidade", traduções frequentes do termo anglo-saxónico *handness*), considerada como a manifestação mais simples e mais evidente da "dominância cerebral": o hemisfério esquerdo, que dirige a motricidade fina da mão direita, constitui para a maior parte da população o hemisfério dominante.

A largura dos traçados também se pode relacionar com a idade do autor, pois traçados mais finos sugerem terem sido feitos por dedos de crianças.

Em Rouffignac foram analisados os traçados feitos com os três dedos centrais, aplicando-se o método de Manning (Manning, 2002) que, como foi referido anteriormente, baseia-se no dimorfismo das mãos o que permite estudar a identidade sexual.

As marcas feitas por um só dedo são mais largas do que as feitas em conjunto com os outros dedos da mão. Os traçados deixados pelos dedos polegar e mínimo não foram considerados no estudo pois as suas marcas são bastante características. O polegar deixa uma incisão com um ângulo diferente, devido à implantação do dedo na mão e, o mínimo, ao ser arrastado pelos outros deixa uma marca mais leve (fig. 6.18).



Fig. 6.18 - Marca de quatro dedos de uma mão direita
(<http://www.ksharpe.com/Word/AR84.htm>)

Foi feita a linha de contorno dos traçados, medidos o comprimento e a profundidade, e em seguida comparados.

A análise dos dados sugere que os traçados digitais são maioritariamente feitos por crianças, sendo outros feitos por adultos e jovens. Nalguns até é possível refazer os percursos. Talvez as marcas tenham sido feitas por uma mulher com uma criança ao colo pois os traçados surgem a alturas diferentes, estando os mais estreitos colocados mais acima e acompanhados logo abaixo por os de um adulto. Da mesma maneira foi possível identificar marcas de duas crianças que à medida que percorriam a gruta encostavam a ponta dos dedos à parede húmida e moldável, deixando uma espécie de fio condutor perfeitamente identificável. A altura dos traçados pode permitir, de alguma maneira, calcular a idade das crianças.

Outro aspecto importante é o facto da Sala A1 apresentar um pé-direito de 1,80m e de este não ter sofrido alterações há milénios.

Mas se o tecto é inacessível a uma criança, como foram, então, feitas as marcas?

Os estudos levam-nos a concluir que as crianças foram levantadas por adultos. Os traçados indicam que um adulto entrava na sala levando uma criança com os braços esticados e era ela quem fazia os traçados no tecto, por cima do ombro de quem a carregava. Mas os movimentos das marcas sugerem também que, quem as fez, movimentava a parte superior do corpo e, que também estava em movimento. Por vezes até rodopiava. Talvez dançasse...

Alguns dos movimentos dessa dança podem mesmo ser reconstruídos.

Este é o primeiro estudo que prova que a Arte Paleolítica foi, por vezes, feita por crianças.

E qual o significado dos traçados digitais?

Talvez tenha sido entendido apenas por quem os fez pois, para nós, continua desconhecido. Mas são uma fonte rica de informação acerca do comportamento do Homem do Paleolítico.



7. TEORIAS DE INTERPRETAÇÃO

Num momento, algures no passado, o Homem começou a ser capaz de capturar e registar em imagens algumas das realidades do mundo que o rodeava, de reconhecer e interpretar signos e símbolos e a perpetuá-los de modo a ganharem um sentido.

Mãos gravadas ou pintadas são o testemunho desse olhar que alguém deixou suspenso no tempo e que, agora, chegou até nós.

“Mas quando e porquê se iniciou essa longa caminhada do grafismo na qual ainda continuamos? Como foi o momento em que um homem executou um grafismo e este tornou-se compreensível para os seus companheiros. Quando, e de que forma, um homem levou para um plano bidimensional uma realidade volumétrica percebida estereoscopicamente pelo cérebro. Quisera saber qual foi esse momento inicial em que um homem pré-histórico se confrontou com a parede vazia de uma gruta para desenhar, para “inventar” uma imagem” (Ripoll Perelló, 1986).

As Mãos são das imagens mais sugestivas da iconografia paleolítica. Uma Mão pintada na parede de uma gruta é emocionante pois, por um momento, sentimos a presença desse homem do passado que se dá “a conhecer” estendendo-nos a sua mão (fig. 7.1).



Fig. 7.1 – Mão negativa de Pech Merle
(http://www.quercy.net/pechmerle/images/IMG0029_600.jpg)

O homem de ontem não seria muito diferente de nós. Mãos isoladas fazem-nos imaginar situações individuais. Em painéis uma actividade de um grupo.

Numa gruta, recato. Mais propício para o sagrado, para a descoberta do caminho, do interior, do não visível e, por isso, misterioso. Será que o artista, o xamã tocava a rocha para conhecer e entrar no mundo espiritual?

No exterior tudo se processa sem recato. Local do profano e da informação útil, virado para os que passam. Todos podem ver e devem saber.

Qual o seu significado? Serão sinais (talvez femininos segundo Leroi-Gourhan) de posse, de poder, uma assinatura? Um “tag” dizendo eu estive aqui...

Como ponto da partida podemos dizer que esta Arte, como hoje, tinha certamente um sentido social. Teria de ser compreendida pela maioria do grupo ou não teria prevalecido por tão longo tempo.

As Mãos Gravadas são raras na Europa e bastante mais comuns nas Américas. Elas são o “desenho” da imagem de uma mão, uma reinterpretação do real. Gravar na rocha porquê? Porque a rocha foi, é e será o arquétipo do que permanece. O que nela é gravado será lembrado, acompanhará essa viagem pela eternidade e será conhecido através dos tempos.

Em Portugal temos, na Mão do Homem em Escariz (Vila Real), seis gravuras de mãos (fig. 7.2). A figura central da rocha apresenta um orante (poderá ser uma mulher pois apresenta um triângulo que creio poder interpretar como a representação de uma vulva) com um longo braço. Um enorme braço e uma poderosa Mão. As pontas dos dedos apresentam “cavinhas”. Em 3 dessas figuras foi representada a mão, o antebraço e o braço. Para representar as

diferentes partes do braço (pulso, cotovelo e ombro) foram gravadas “covinhas” que evidenciam as articulações.

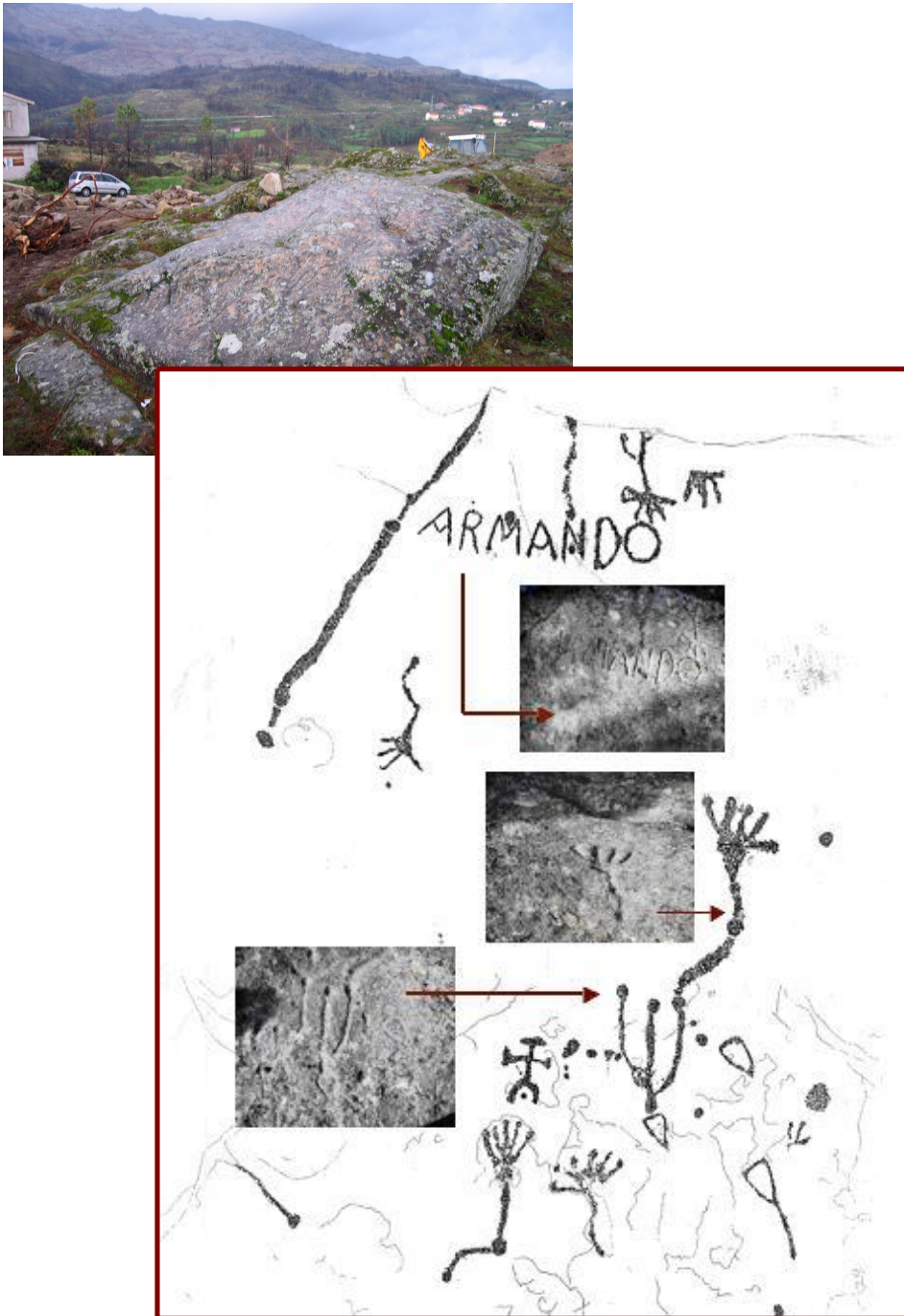


Fig. 7.2 – Foto e Decalque da Rocha da Mão do Homem
(Abreu, 2006-Projeto Gravado no Tempo)

Mulher? Local de veneração? Certamente a representação de alguém imaginado como poderoso.

As figuras de mãos exageradas (chamadas “grandes-mãos”) são raras em Portugal mas são conhecidos diversos exemplos em Valcamonica (IT).



Fig. 7.3 - Representações de “grandes-mãos” Ceretto, Capo di Ponte, Valcamonica (IT)
(Abreu, 2006)

“As “grandes-mãos” parecem ser figuras dominantes (fig. 7.3), muitas vezes são de maior dimensão, ocupando lugar de destaque na composição, como é o caso da Mão do Homem (fig. 7.4). Parecem possuir poderes extraordinários, não só terrenos mas até sobrenaturais. A representação exagerada da mão pode, assim, tratar-se de um símbolo, não só de importância social - o chefe, o guerreiro mais valente – mas também do iniciado ou do místico – o sacerdote ou o xamã” (Abreu *et al.*, 1990).



Fig. 7.4 - Uma das representações de mãos gravadas na rocha da Mão do Homem
(Abreu, 2006- Projecto Gravado no Tempo)

No painel aparece também uma interessante figura com algumas características antropomórficas (fig. 7.5) que apresenta no centro, entre as pernas, uma pequena “cavinha”, fazendo lembrar representações esquemáticas femininas de Valcamonica (IT) (Abreu *et al.*, 1990).

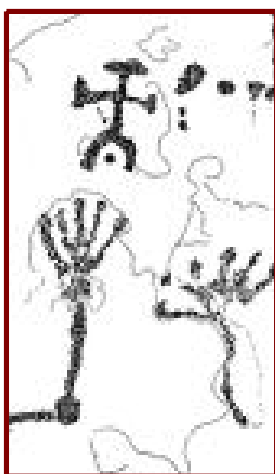


Fig. 7.5 – Figura de características antropomórficas
(M. S. Abreu)

A necessidade de deixar uma marca parece ser uma constante. Curioso é ver a assinatura “Armando” (fig. 7.6) junto de, talvez, “outras assinaturas” .



Fig. 7.6 – Assinatura actual (pormenor da Mão do Homem)
(M. S. Abreu)



Fig. 7.7 – Mão Negativa e mão Positiva (Anasazi, USA)
(http://indra.com/~dheyser/hands/images_a/Anasazi-handprints-4.jpg)

As mãos pintadas, como já referimos, podem ser Negativas ou Positivas dependendo da técnica como foram executadas (fig. 7.7). Podemos encontrá-las em todos os continentes e abrangendo um vasto arco de tempo. Desde o Paleolítico europeu, principalmente em França e Espanha, mas também em registos mais ou menos recentes desde Itália à Indonésia, entre os antigos caçadores recolectores da Patagónia, nas grutas sagradas dos Maias ou em inúmeros abrigos do Sara. Mas é na Austrália que se encontra o maior número de mãos, onde algumas foram datadas de 20.000 B.P. e outras são posteriores à colonização europeia.

As representações de Mãos Positivas são em muito menor número do que as das Mãos Negativas. Este é um facto que se torna de difícil compreensão, pois

as mãos positivas, sendo elaboradas numa técnica mais instintiva, directa e fácil de realizar deveriam, na minha opinião, ser mais numerosas.

Ao aplicar uma mão com pigmento numa parede a quantidade de tinta que aí fica depositada é mais superficial e em menor quantidade do que numa mão negativa. A menor complexidade da técnica talvez levasse a que fosse realizada de modo mais fortuito e ao sabor da vontade, sem necessidade de um enquadramento demasiadamente formal. Assim seriam, à partida, mais vulneráveis.

Na América do Norte a Mão é muitas vezes o elemento principal (fig. 7.8) de grandes painéis que apresentam centenas de mãos. Muitas vezes foram-lhes acrescentados padrões geométricos raspando a tinta da mão impressa.



Fig. 7.8 – “Painel das 200 Mãos” Canyonlands National Park, Utah, USA
(http://indra.com/~dheyser/misc/images_j/5519140-R1-054-25A-1c.jpg)

De acordo com diversos autores, os Índios americanos considerariam a impressão da mão como uma espécie de assinatura, que ao ser aposta sobre “pontos sagrados”, identificaria o orante perante uma entidade sagrada. Uma

ligação mágica que abriria o canal com o sagrado/mágico propiciando a concretização das preces.

Também na Austrália (fig. 7.9) e na Indonésia (fig. 7.10) encontramos mãos negativas que foram decoradas posteriormente com motivos geométricos, mas neste caso pintados sobre a silhueta da mão. Decoração ou “tatuagens” de identificação?

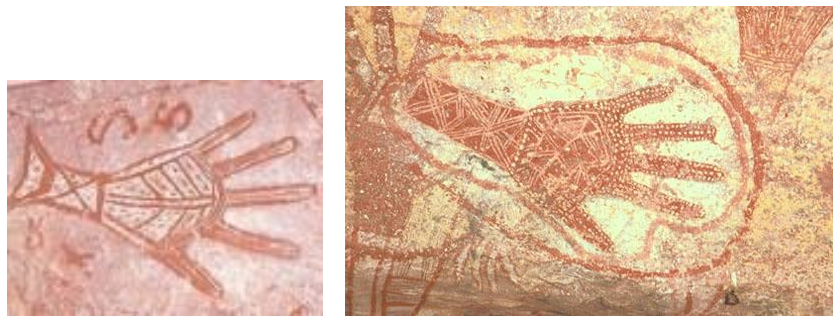


Fig. 7.9 – Mãos de Kakadu - Mt. Borradaile (AUS)
(<http://www.terraaustralissafaris.com.au/handstencil2%20figures%20small.jpg>,
http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/UVLibre/0001/bin40/image_main.jpg)

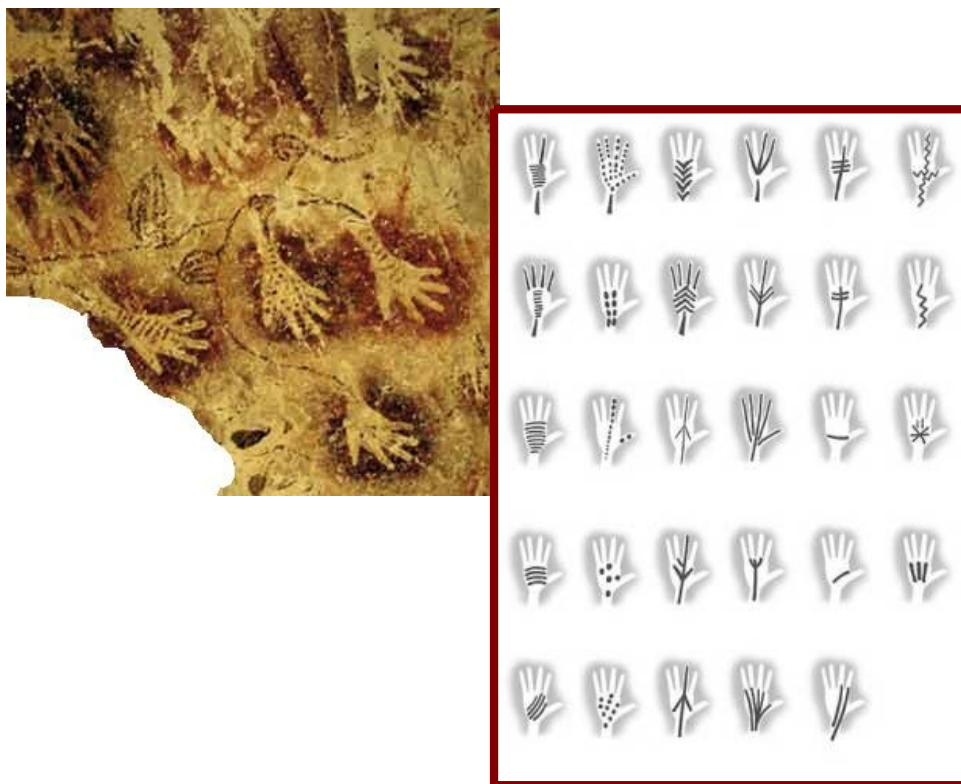


Fig. 7.10 – Mãos tatuadas de Gua Tewet (Bornéu - Indonésia)
(http://www.speleo.fr/borneo2006/Images/lh_fage_borneo2006_07.jpg,
<http://www.worldarchaeologicalcongress.org/site/bulletin/wab13/chasin3.jpg>)

No que se refere às Mãos Negativas, como foi dito anteriormente, elas são as mais numerosas. Existem sítios emblemáticos como Gargas (FR) (fig. 7.11), Maltravieso (ES) ou a Cueva de Las Manos (ARG) que apresentam grandes concentrações destas mãos.



Fig. 7.11 – Mão de Gargas (FR)
(<http://www.eskunabarra.org/images/gargas3.gif>)

“Estas mãos não são uma imagem inventada. Foram realizadas colocando a mão e por vezes o antebraço contra a parede rochosa e cobertas de tinta. Depois a mão era retirada deixando o seu contorno em negativo. Criavam “desenhos” das suas mãos, alguns com dedos incompletos ou mesmo ausentes, seriam “assinaturas” individuais” (Clottes & Lewis-Williams, 2001).

“Seria o acto de cobrir a mão e as superfícies imediatamente adjacentes com uma pintura, que seria importante. Os protagonistas teriam imprimido na parede as suas mãos ou a de outros, fazendo-as desaparecer sob o que seria, provavelmente, uma substância preparada ritualmente, sem dúvida carregada de poder. Mais do que uma “pintura”, o mais importante não seriam as marcas

deixadas na parede, mas o instante em que as mãos ficavam “invisíveis”. Em Gargas esse ritual de “encobrir as mãos” tinha por vezes lugar nas concavidades da rocha” (Clottes & Lewis-Williams, 2001).

Parece que esses nichos naturais teriam a função de ajudar a fundir a mão com a rocha provocando a união mágica e, depois, emoldurariam a imagem obtida realçando essa união.



Fig. 7.12 – Cueva da Las Manos (ARG)
(<http://www.alamy.com/thumbs/3/%7BC6281177-F071-4505-9A05-6580141A2FEA%7D/A8EMYG.jpg>)

Na Cueva de Las Manos (fig. 7.12), centenas de mãos negativas vermelhas, pretas e brancas cobrem as paredes e o tecto do abrigo. Organizam-se numa composição onde a cor do halo da última impressão é aproveitada para base da mão seguinte formando uma composição magnífica.

A maneira “disciplinada” como as mãos aparecem faz-me pensar que houve uma preocupação partilhada na organização do painel, fazendo pressupor a existência de uma necessidade comum.

Quanto a mim, o resultado estético final é surpreendente parecendo construir uma imagem de suplicação.

Foi explicado anteriormente que nas Mãos negativas encontramos dois tipos de mãos: as normais e as “incompletas”, sendo estas últimas uma representação de mãos com dedos incompletos que têm vindo a ser estudadas, com entusiasmo, pelos especialistas dando lugar a várias hipóteses de interpretação.

A principal questão que todos gostaríamos de ver resolvida é: As mãos que um dia se apoiaram na parede rochosa, eram **mesmo incompletas** ou será que foram “**tornadas**” incompletas? Estariam os dedos apenas dobrados? (fig. 7.13)

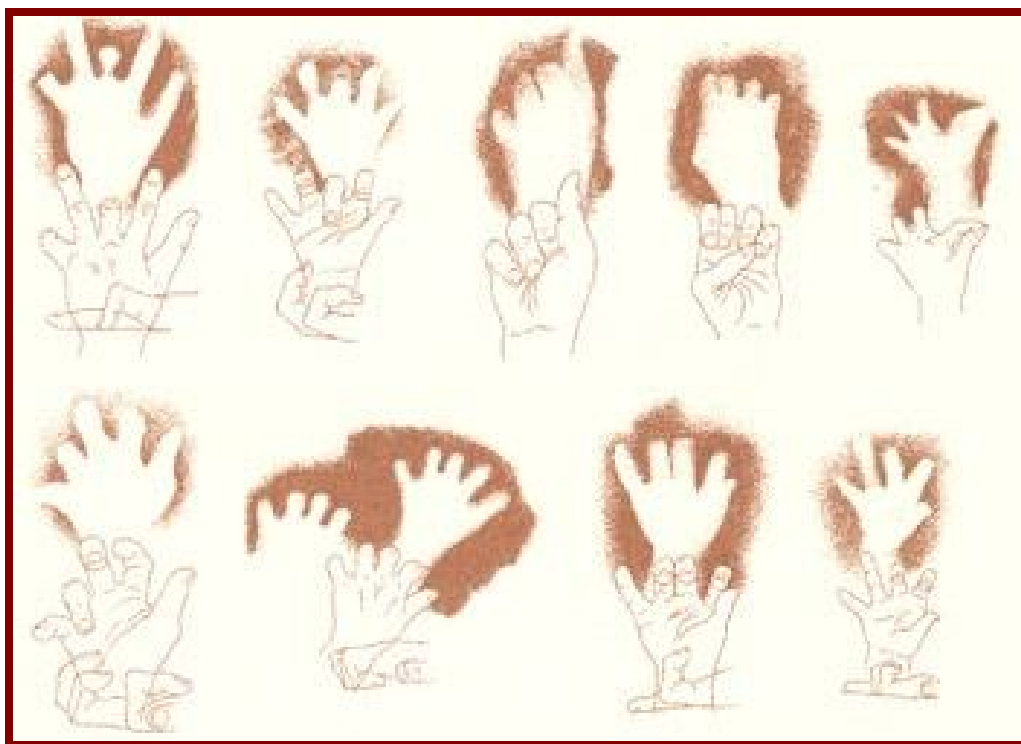


Fig. 7.13 – Silhuetas de mãos
(<http://pressblog.uchicago.edu/images/Guthrie2.jpeg>)

A ausência de dedos pode ser devida a dobragem, crispação ou amputação. É fisiologicamente impossível dobrar ao ponto de escamotear as duas últimas falanges dos dedos.

“Existem três possibilidades de dobragem (fig. 7.14) e que dão 3 imagens diferentes:

- 1 - posição palmar com a falange distal perpendicular à parede;
- 2 - posição palmar com a 2ª e 3ª falanges contra a parede;
- 3 - posição palmar com a 1ª falange contra a parede.

Teoricamente, depois de combinadas, poderão aparecer 95 possibilidades de silhuetas de mãos” (Barrière & Sueres, 1993).

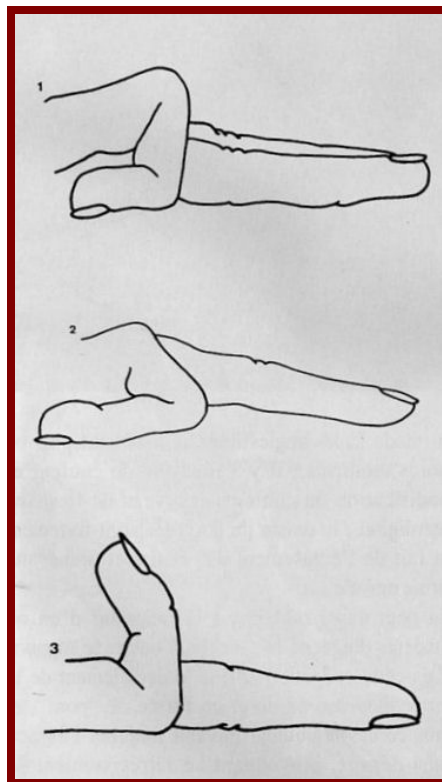


Fig. 7.14 – Modos de dobragem dos dedos
(Barrière & Sueres, 1993)

Analisando Maltravieso e Gargas poderemos formular duas teses opostas:

- os dedos estão mutilados por causas diversas: ritos, acidentes, patologias ou razões profanas.
- os dedos estão dobrados ou encolhidos intencionalmente e isto conduz à hipótese de um código de expressão.

No princípio do século XX com a descoberta da gruta de Gargas (Aventignan, Hautes-Pyrénées) surgiu a teoria das mãos “mutiladas” (este termo foi abandonado pois a sua utilização pressupõe uma prévia tomada de posição) devido a alterações morfo-patológicas e que foi defendida fundamentalmente por Salhy (1966) que, por sua vez, se baseou numa teoria anteriormente proposta por Breil & Cartailhac (1910).

As hipóteses patológicas para a ausência de determinadas falanges avançadas por Salhy, que era médico, são a lepra, a doença de Raynaud e o congelamento das extremidades.

Uma manifestação típica da lepra é a destruição do tecido ósseo das falangetas levando à perda das extremidades dos dedos. As osteo-artrites alargam as articulações (fig. 7.15) e fazem com que os dedos adoptem a forma característica “de garra”.

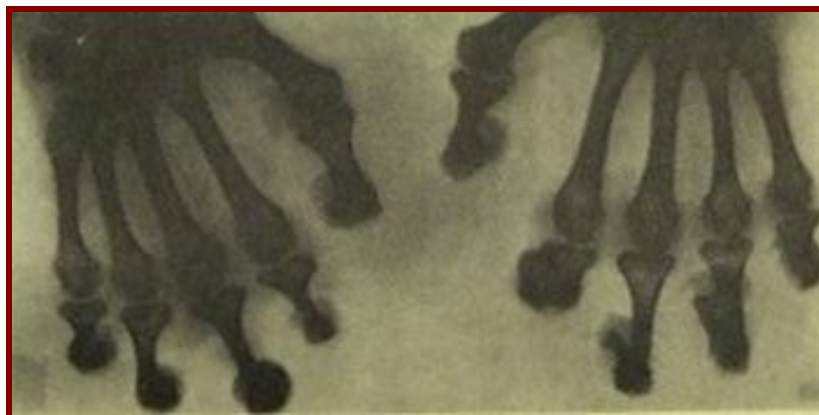


Fig. 7.15 – Lesões causadas por lepra
(Tardos, 1993)

A radiografia de uma mão leprosa mostra como a doença afecta igualmente todos os dedos da mão, facto que não acontece em Gargas (fig. 7.16) onde os dedos polegares estão **sempre** representados.



Fig. 7.16 – Mãos de Gargas
(<http://www.eskunabarra.org/images/gargas3.gif>,
<http://www.tourisme-hautes-pyrenees.com/web/132-gargas.php>,
<http://www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr/grottes/Photos/Gargas15083.jpg>)

Quanto à doença de Raynaud resulta de uma vasoconstrição periférica das mãos e pode provocar lesões osteo-articulares causadas pela insuficiência de circulação. Provoca uma diminuição da espessura dos tecidos da extremidade dos dedos que adquirem uma certa rigidez.

Na radiografia (fig. 7.17) constata-se também uma diminuição da espessura das falangetas, mas que afecta de modo praticamente igual todos os dedos incluindo os polegares.



Fig. 7.17 – Lesões causadas pela Doença de Raynaud
(Tardos, 1993)

Em Gargas os dedos completos não revelam problemas, tendo a seu lado dedos mutilados a nível da falanginha e da falangeta.

O congelamento das extremidades provoca a necrose (fig. 7.18), pois em condições climáticas rigorosas, os problemas mais graves seriam certamente nos pés e atingiriam por igual todos os dedos sem excepção.

Também esta hipótese não pode ser aplicada às mãos de Gargas.



Fig. 7.18 – Lesões causadas por congelamento
(Tardos, 1993)

Assim, a hipótese da ausência de determinadas falanges das mãos de Gargas ser de ordem patológica não deve ser considerada, embora seja de admitir que, em alguns casos, possa acontecer estar presente.

Mais tarde, Nougier (1984) admitia a possibilidade das mutilações terem um significado ritual. Dava como exemplo Maltravieso, com a mutilação das falanges média e distal unicamente no dedo mínimo, “o menos útil dos dedos”. Seriam mutilações de tipo cirúrgico, segundo Salhy (1966), o que levava a pensar nalgum ritual sanguíneo.

Também Delluc (1993) considera que a tese de mutilação ritual é “claríssima em Maltravieso, onde falta sempre o dedo mínimo”.

Para Leroi-Gourhan (1964) a teoria das mutilações rituais tem paralelos etnográficos entre os bosquímanos do Sul de África ou os aborígenes da Austrália. Mas a mutilação de dedos das mãos, basicamente de mulheres, ocorria ainda no final dos anos 90 na sociedade dos Dani, um povo que habita as montanhas quase inacessíveis do território de Jayawijaya, da Nova Guiné (Indonésia).

A morte de um parente resultava na amputação de um dedo da mulher e a mutilação era feita por um verdadeiro “especialista”. Batia com muita força a mão contra uma pedra, tornando os dedos insensíveis e com um pequeno e afiado machado de pedra, cortava uma ou duas falangetas da mão. Era uma mutilação mágico-religiosa, um “ferimento simbólico”.

“Outras mutilações deste tipo poderiam ter lugar em rituais de passagem, profilaxia contra doenças e morte ou cerimónias propiciatórias diversas e, também, por razões profanas como meio de reconhecimento tribal, mutilações ligadas à escravatura ou a punições” (Delluc & Delluc, 1993).

Estas práticas seriam aplicadas apenas a alguns dedos, frequentemente no quinto dedo e sobretudo na mão esquerda.

Mas, aplicar esta hipótese a caçadores recolectores que, vivendo numa economia precária onde a participação plena de cada indivíduo na vida do grupo era fundamental para sua conquista de um mínimo de bem-estar, parece uma solução pouco credível. Podemos admitir a existência de uma mutilação casual por acidente ou doença, mas nada mais.

Como foi dito anteriormente, as mãos de Maltravieso foram alvo de uma análise exaustiva em 1999 por Ripoll López *et al.*, que concluíram em definitivo da inexistência de mutilações nas Mãos de Maltravieso. Assim, também a hipótese da ausência de determinadas falanges das mãos de Gargas ser de carácter ritual não deve ser completamente considerada, embora seja de admiti-la em alguns casos.

Porém, o facto das mãos incompletas estarem representadas em todos os continentes leva-nos ao encontro do pensamento de Leroi-Gourhan (1997), que levantou a possibilidade de se interpretarem estas mutilações como um código gestual com algum significado cinegético. Este autor propõe classificar as “mutilações” por ordem da frequência da sua aparição, pois as cinco primeiras poderiam corresponder às cinco espécies animais mais representadas nas paredes das grutas franco-cantábricas (fig. 7.19).

 3	 11	 1	 1
 9	 9	 1	 1
 3	 9	 1	 1
 1	 59	 1	 1

Fig. 7.19 – Tipos de mãos incompletas de Gargas e frequência com que aparecem representadas
(<http://www.donsmaps.com/images/gargas3.jpg>)

A linguagem críptica por sinais, ainda praticada pelos bosquímanos do deserto do Kalahari, (fig. 7.20 e tab. 7.1) é de grande utilidade pois permite a comunicação entre os caçadores, dando várias informações necessárias tal como o tipo de presa que avistam sem necessidade de articular sons que poderiam alertar os animais e permitindo a sua aproximação.

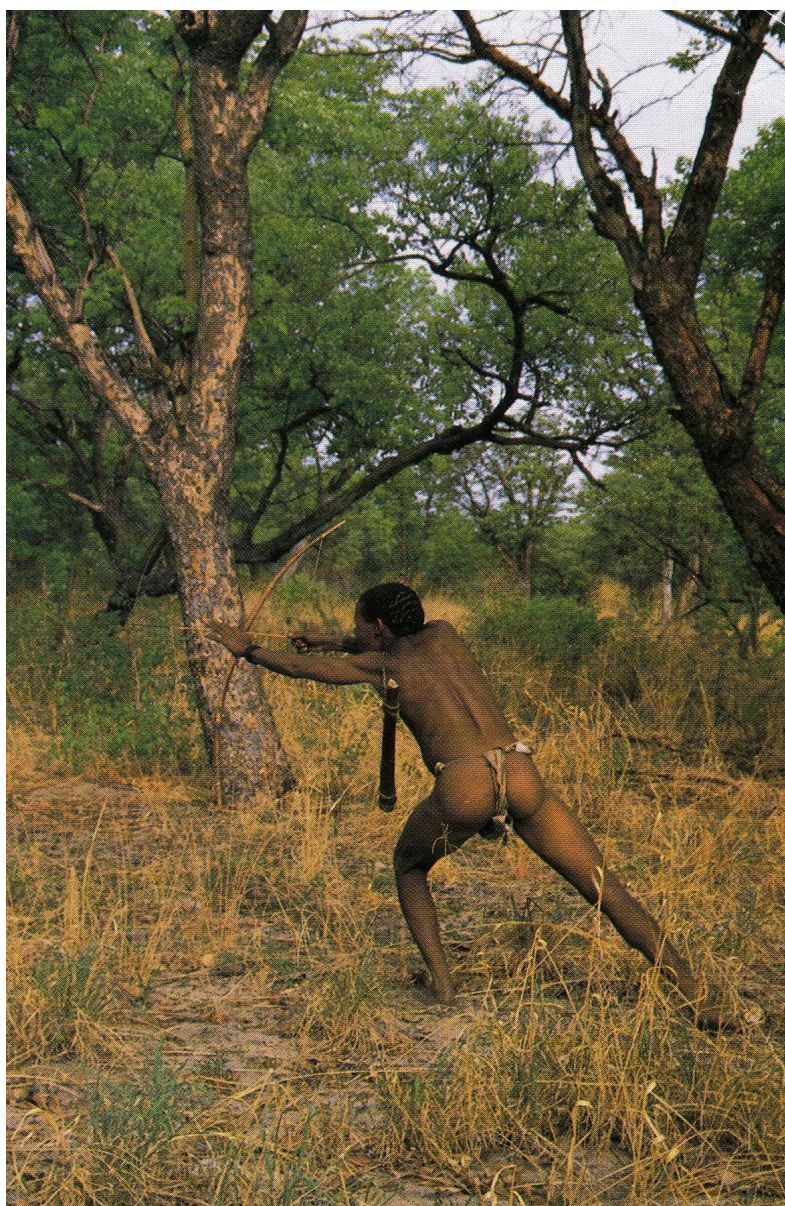
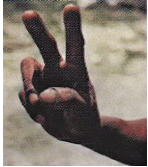
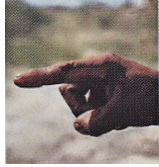
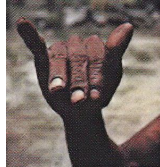
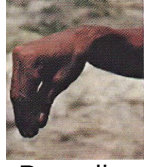
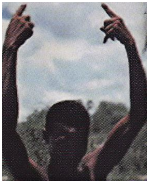
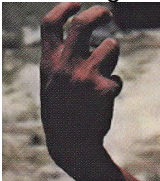
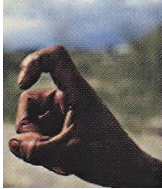
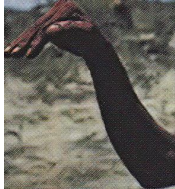
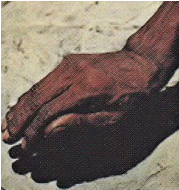
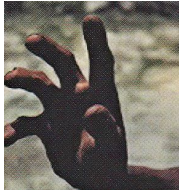
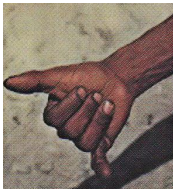


Fig. 7.20 – Caçador Bosquímano
(Levame, 1993)

Assim, a Mão também intervém como complemento ou suplemento da linguagem, numa linguagem gestual e silenciosa (fig. 7.20 e tab. 7.1).

Tab. 7.1 - Sinais utilizados na actualidade por caçadores Bosquímanos do deserto do Kalahari (Ripoll López *et al.*, 1999)

Código dos caçadores Bosquímanos			
			
Lebre	Lebre saltadora	Morcego	Pangolim
			
Kudu	Girafa	Cervo	Antílope Ruano
			
Falcão	Avestruz	Galinha com crista	Pato
			
Ratel	Tartaruga	Porco espinho	Macaco
			
Antílope	Gnu	Javali	Leão

Também na Austrália (fig. 7.21) se encontram painéis de mãos mutiladas que Wazsh (1979) estudou e interpretou ouvindo as populações actuais da zona que preservam uma forte ligação com o seu passado. Concluiu que se trata dum código gestual com diversos significados ligados à vida de todos os dias. Mensagens como peixe, coisa má, lugar, aqui, cavar, lança, muitos, águia, emu, mulher... Enfim, uma espécie de painel de informações.

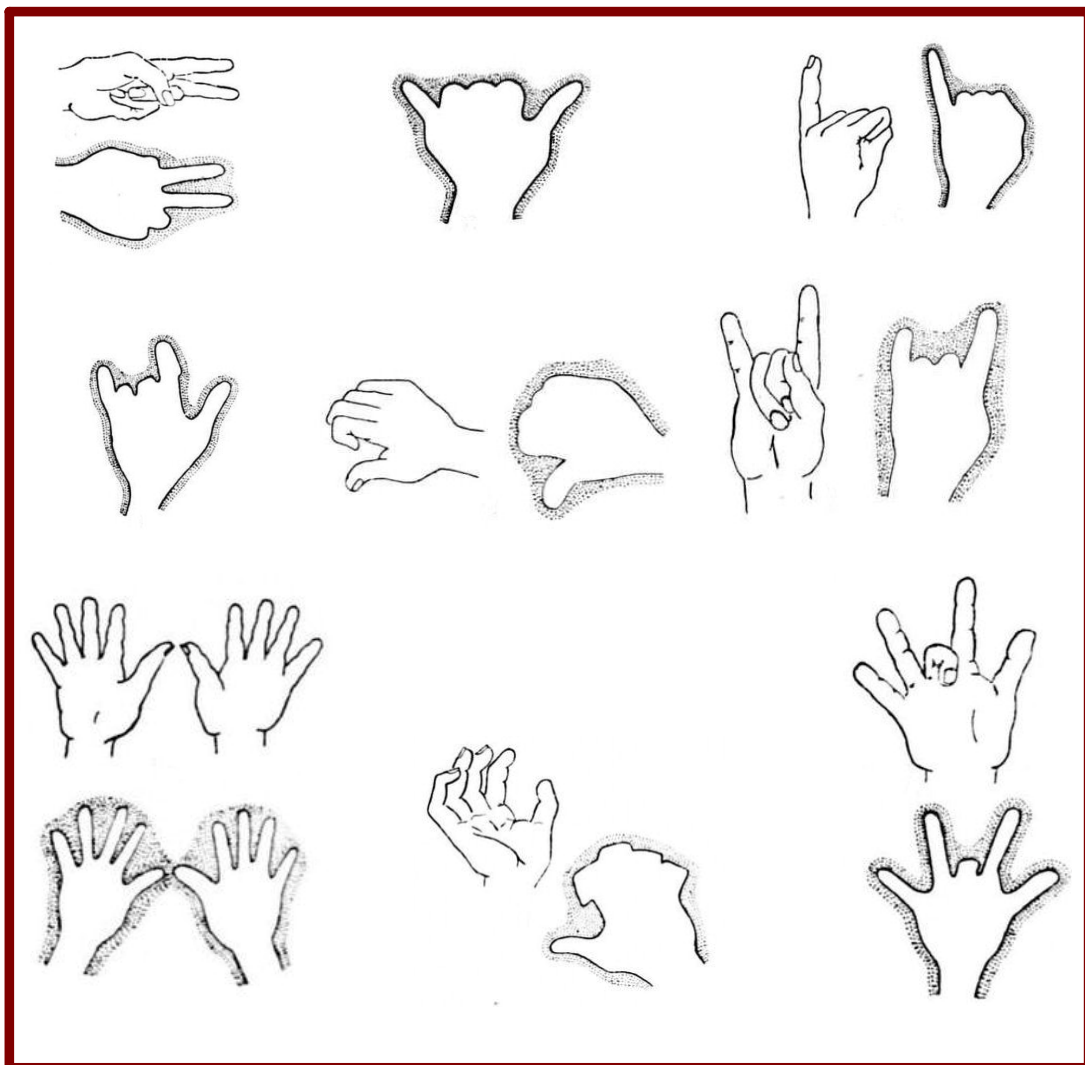


Fig. 7.21 - Mãos incompletas de Queensland (AUS)
(Walsh, 1979)

Hoje em dia a tese das mãos incompletas constituírem um código, cujo significado conceptual nos escapa, é a interpretação que reúne mais consenso.

“A repetição da ocultação do dedo mínimo em Maltravieso obedece, possivelmente, a uma intencionalidade manifesta como uma marca de posse dum determinado espaço, definitivamente um sinal de propriedade que estaria associado com a ausência desse dedo” (Ripoll López *et al.*, 1999).

Mas, como é possível que esse mesmo código se repita em lugares tão distantes como Gargas (FR) e Maltravieso (ES)? Porque está o polegar sempre presente, limitando as combinações possíveis de código? E as mãos completas o que significam? E as Mãos Positivas, porque é que na sua maioria (98%) estão completas?

A recente descoberta da ocultação intencional do dedo mínimo em Maltravieso introduz uma nova variável não contemplada até ao momento em nenhuma gruta. Assim uma reanálise de outros espaços com o mesmo tipo de manifestações seria importante.

Dar uma explicação definitiva e absoluta é impossível.

Serão possivelmente assinaturas, símbolos de poder, de posse, de devoção, de informação ou o testemunho do desejo de contactar o divino.

Traços de memória sobre uma parede rochosa, onde um homem deixou a silhueta da sua ferramenta mais preciosa: a Mão.



8. O SÍMBOLO DA MÃO

O termo **símbolo**, do grego *σύμβολον* (sýmbolon), designa um elemento representativo que está (realidade visível), em lugar de algo (realidade invisível) e que tanto pode ser um objecto como um conceito, ideia ou determinada qualidade. É algo que transporta um significado, que depende da interpretação, dependendo esta por sua vez da predisposição. Está carregado de afectividade e de dinamismo. Não só mostra como dissimula, quando realiza ou desconstrói. Joga com as estruturas mentais.

O símbolo é um elemento essencial no processo de comunicação, encontrando-se difundido pelo nosso quotidiano e pelas mais variadas vertentes do saber humano.

A representação específica para cada símbolo pode surgir como resultado de um processo natural ou pode ser convencionada de modo a que o receptor (uma pessoa ou grupo específico de pessoas) consiga fazer a interpretação do seu significado implícito e atribuir-lhe determinada conotação. Pode também estar mais ou menos relacionado fisicamente com o objecto ou ideia que representa, podendo não só ter uma representação gráfica ou tridimensional como também sonora ou mesmo gestual (Chevalier & Gheerbrant, 1994).

São várias as maneiras de reconhecer e analisar uma imagem, pois ela é um conjunto de expressões narrativas, estéticas, simbólico/religiosas e técnicas, inseridas numa determinada cultura.

É a interpretação que o homem faz do real, a sua maneira de descodificar o mundo.

Uma Mão representada na parede rochosa, ao ar livre ou na margem de um rio, retrata talvez um quotidiano ritualístico e mágico e podendo fazer parte de um código, específico do grupo que a deixou registada.

“ A expressão artística pode formar uma trama enigmática na textura do tecido cultural de uma sociedade... as imagens antigas que temos hoje são fragmentos de uma velha história” (Leakey, 1994).

Ao longo do tempo a visão sobre a Arte Rupestre mudou de acordo com a visão do Mundo fazendo surgir várias teorias de interpretação.

Aquando das primeiras descobertas, investigadores como Henri Breuil interpretam a Arte Paleolítica, descoberta na Europa do final do séc. XIX, como uma “arte mágica”. O homem primitivo representava o que era o seu objecto de desejo. O “poder mágico da imagem” era provavelmente usado para alcançar um determinado resultado.

Nalguns rituais de povos primitivos actuais, desenhar a silhueta da mão sobre um objecto poderá concretizar a sua posse o que permite deduzir que as marcas de mãos deixadas nas paredes de uma gruta talvez apelassem a esse “poder mágico da imagem”.

Ao longo dos tempos a imagem da Mão foi adquirindo poderes significativos derivados do papel central que desempenhava nos diversos rituais. Valores

míticos de diferentes tradições, relações abstractas, conhecimentos, crenças e ideias. Nas décadas seguintes outros investigadores debruçaram-se sobre a questão associando-as a rituais de iniciação ou a rituais xamanísticos (Lewis-Williams, 2004).

Na Arte Rupestre reconhecemos as figuras mas a mensagem nelas contida talvez esteja parcialmente perdida. E essa procura é um desafio constante. Não podemos esquecer que “quando nos confrontamos com a arte pré-histórica, devemos sempre lembrar-nos de que a vemos com os olhos treinados nas percepções do século XX. O que vemos ali não é o que o artista e os seus companheiros viram, pois a arte perde muito do seu significado fora do contexto social” (Leakey, 1994).

Mas por que é que, de entre tantas imagens, a mão permanece (fig. 8.1) como uma presença marcadamente identificada? O que dizem as mãos humanas? Qual o significado das suas representações?

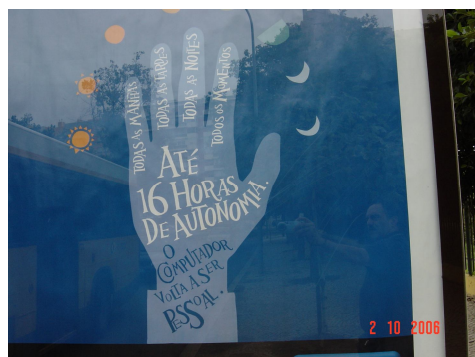


Fig. 8.1 – A mão: do passado ao presente
(http://www.visitvictoria.com/content/2005/Jul/RockArt_MUR_PP137_U_150x100.jpg;
Fotografia da autora)

A Mão simboliza a acção, o trabalho, a força, a defesa, a sobrevivência, a criação, a posse, a comunicação, o poder e, com tantos significados, percebe-se a força desta imagem e como ela se incrustou no imaginário social ao longo das gerações.

A grande capacidade de articulação da Mão levou a que o Homem tenha sido a única espécie capaz de criar uma linguagem “dita articulada” (Bouvet, 2002). Assim, podemos analisar o seu papel nos domínios simbólico, religioso e gestual, pois são as posturas, as crenças, os gestos e os ritmos que permitem e regularizam a integração no universo da comunicação.

As angústias que preocupam o homem de hoje são, em parte, as mesmas que preocupavam o homem do passado: o futuro, o tempo, a vida, a morte e o que está para além da morte. Ela que é o caos e a desarmonia.

Então, como vencer a finitude?

“O equilíbrio, a harmonia não estariam no mundo físico, mas num outro plano, o cósmico, o intangível, o sobrenatural” (Bulhões, 1999).

Uma consciência reflexiva e a necessidade de ordenar o desconexo, provocaram mudanças no comportamento do homem.

“Em face da necessidade de obter respostas, a imaginação humana conjecturou explicações diversas e concebeu a noção de entidade superior” (Pessis, 2003). O simbolismo deu significado ao seu mundo e tornou possível a comunicação.

A MÃO E O SAGRADO

No mundo do simbólico o homem move-se através de comportamentos ritualizados, materializados em rituais que são marcadores da memória. Eles evitam que a informação se perca, pois “a palavra é fugaz e muito da memória dos povos perde-se no tempo” (Pessis, 2003).

Os rituais gravam na memória dos indivíduos a memória colectiva e reforçam a sua coesão cultural. Nos cerimoniais o gesto tem um papel primordial. A mão adquire um poder sobrenatural, o poder de ser a ponte que faz a ligação com a entidade superior.

O homem sempre deu às mãos um valor simbólico e assim continuou a fazê-lo na actualidade.

“....são tantas as palavras, subjectivos, verbos, adjectivos e ainda aforismos e provérbios que falam da mão, é tal a diversidade dos sentidos em que é usada (fig. 8.2) que, de facto, a mão é um fio que coze profissões, culturas e civilizações” (Lobo Antunes, 2005)



Fig. 8.2 – A maçã de Eva
(<http://www.citywindsor.ca/documents/ParksandRecreation/Images/Sculptures/PictureofEvesApplemedium.jpg>)

NAS MÃOS DE DEUS

Na religião católica, fortemente ritualizada, o seu livro sagrado, a Bíblia, diz que Deus criou o Homem à sua imagem e semelhança (fig. 8.3), estendendo a Sua mão e dando-lhe vida.



Fig. 8.3 – A Criação do Homem – (Michelangelo, 1510 Capela Sistina, Vaticano)
(<http://souzacampus.files.wordpress.com/2007/11/michelangelo-hands-detail-8700154.jpg>)

O Criador usa o indicador da mão direita, a destra, a sagrada, a da justiça e quase toca o indicador esquerdo do primeiro homem, como que distinguindo, logo na criação, o sentido da direita e da esquerda.

As duas mãos, esquerda e direita, foram dotadas desde sempre de simbolismos diferentes ou mesmo opostos. A direita tradicionalmente ligada à precisão e às actividades honestas, benéficas ou mesmo sagradas (Seringe, 1993). Adestrar significa “ensinar, aprender através de exercícios frequentes”.

A esquerda é a dos gestos mal executados, fraudulentos ou maléficos. O possuidor de uma mão esquerda demasiado hábil parecia trair os poderes mágicos, pois ela é a perversa, a maldita, a sinistra (de *sinistra* em latim). A incerta, a que erra, a vaga (de *vagari* em latim).

“Um caso interessante é o da língua basca, onde mão esquerda é *esku-erdi* duas palavras que querem dizer mão e metade. A mão esquerda é, afinal, só a metade de uma mão...” (Seringe, 1993).

Ainda hoje o lado direito é o mais valorizado na sociedade pois continuamos a colocar à nossa direita quem queremos homenagear.

As regras da sociedade são resultantes da observação da realidade. Sempre existiram esquerdinos e destros e, como dissemos anteriormente, as questões da lateralidade têm-se mantido com poucas variações através dos milénios.

O ritual cristão utiliza a mão nos momentos mais significativos. É a mão que acolhe na unção baptismal. Também é ela que prepara a partida na extrema-unção.

O conceito de Cristo Pantocrator “Aquele que tudo rege” (do grego *Pantokratortor*, soberano do cosmos) tem das mãos mais expressivas da iconografia cristã (fig. 8.4) (Seringe, 1993). Os dedos da mão direita, a que abençoa, unem-se formando as letras IC XC (fig. 8.5) que é um anagrama do nome de Cristo.



Fig. 8.4 – Cristo Pantocrator de Cefalù (IT)
(<http://www.maranatha.it/Miscel/volto/volto0Pc.jpg>)

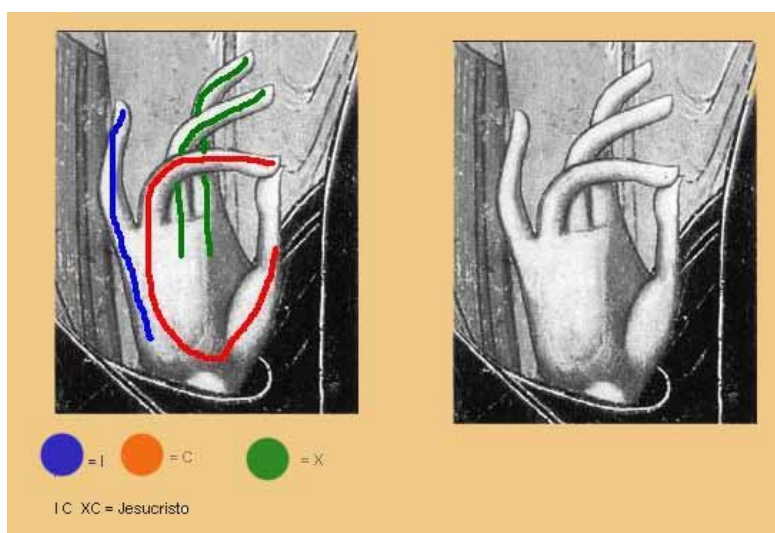


Fig. 8.5 – Anagrama do nome de Cristo
(<http://images.google.pt/imgres?imgurl>)

Mas esta mão tem também uma segunda leitura. Os três dedos unidos simbolizam a Trindade e os dois restantes que Ele é a segunda pessoa dessa mesma Trindade (1.Pai, 2.Filho, 3.Espírito Santo) (fig. 8.6).



Fig. 8.6 – Mosaico com o anagrama do nome de Cristo
(http://www.mosaicosmarinella.com/html/imagens/products_pictures/detalhe_Pantocrator.jpg)

É comum aparecerem a primeira e a última letra do alfabeto grego (*Alpha* e *Omega*), indicando que Ele é o princípio e o fim de todas as coisas (cf. Ap 21, 6). O Cristo Pantocrator é o soberano do cosmos e do tempo.

A mão divina foi um dos primeiros símbolos cristãos: saindo das nuvens, parecendo irradiar luz, aparece em numerosos frescos da arte cristã primitiva e na arte bizantina (fig. 8.7) assim como em iluminuras de manuscritos religiosos. A *mão* simboliza o Poder Divino (Seringe, 1993).



Fig. 8.7 – Mão divina em fresco bizantino
(http://br.geocities.com/artus_agv/tahull.jpg)

Ainda hoje a mão é um motivo recorrente na iconografia cristã, no qual Deus é representado pela sua *mão*, a “Mão Poderosa”, (fig. 8.8) que geralmente está no centro da composição. Na parte superior, que é sempre alusiva ao céu, está a Sagrada Família.



Fig. 8.8 – Retábulos de “Mãos Poderosas”
(http://www.colonialarts.com/catalog_artwork/r453.jpg;
(<http://www.historiaecultura.pro.br/cienciaepreconceito/iconografia/exvotos7.jpg>)

O sagrado e a imaginação andam muitas vezes de mãos dadas. Parece ser o caso da fraga Le Sante, em Valcamonica, onde aparecem gravados três pares de mãos. É uma gravação profunda, com as mãos de tamanho real e provavelmente do período medieval (Anati, 1976).

De acordo com uma lenda local as mãos gravadas na rocha são de três santas (fig. 8.9) que um dia salvaram a aldeia da destruição ao deterem a enorme fraga, parando assim uma derrocada.



Fig. 8.9 – Le Sante (Valcamonica, IT)
(Anati, 1976)

A ligação da Mão ao sagrado continua presente no quotidiano. Ainda hoje é comum a oferta de ex-votos (do latim: por força de uma promessa, de um voto) com a forma de uma mão (fig. 8.10) como pagamento de uma promessa ou de agradecimento por uma graça alcançada.



Fig. 8.10 – Ex-voto de uma mão
(http://www.feitoria.com.pt/fotos/produtos/mao_1176830662.jpg)

O tipo de troca com o divino que o ex-voto expressa é uma prática observada em todas as épocas e culturas e que acontece nos momentos de inoperância das soluções humanas. Daí a necessidade de recorrer ao sagrado.

No templo de Bandahpur na Índia os muros circundantes estão cobertos de marcas de mãos deixadas pelos devotos (Seringe, 1993). Mãos pintadas com ocre vermelho, os dedos orientados para cima significam que foi feita uma prece à divindade, os dedos virados para baixo querem dizer que essa prece foi atendida.

Também num templo em Ujjain as marcas de mãos pintadas de vermelho acompanhadas de uma suástica (fig. 8.11) (símbolo solar de significado auspicioso) são marcas de ligação com o sagrado.



Fig. 8.11 – Mãos do templo de Ujjain
(<http://www.alamy.com/thumbs/3/%7B76809436-E4E1-4429-BD6C-599B3031BF4F%7D/A8WE87.jpg>)

Já na Anatólia, há cerca de 9.000 anos, floresceu a magnífica cidade de Çatal-Höyük que apresentava a decorar as paredes das suas casas numerosas marcas de mãos (fig.8.12), provavelmente em louvor a uma deusa mãe local (Gimbutas, 1995).

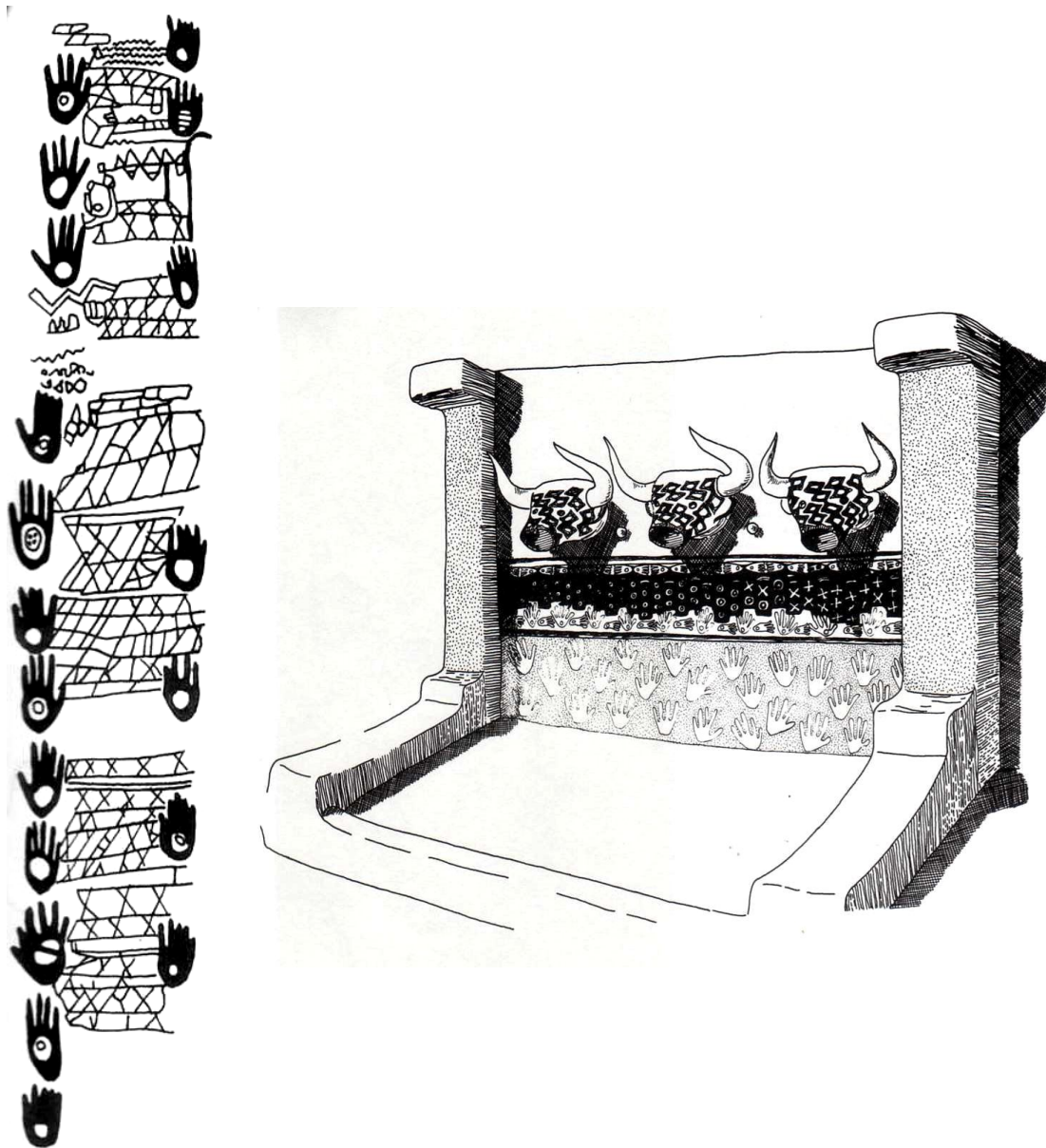


Fig. 8.12 – Mãos de Çatal-Höyük
(Gimbutas, 1995)

Nos nossos dias ainda se encontram em certas regiões da Turquia casas decoradas interior e exteriormente (fig. 8.13) com representações de mãos, que lhes asseguram protecção e abundância (Boratav, 1993).



Fig. 8.13 - Mãos da Turquia
(Fein, 1993)



Fig. 8.14 – Porta em reserva índia (USA)

(<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:IlTS2Yl7mahjgM:http://willows95988.typepad.com/photos/uncategorized/2007/04/09/clearwood.jpg>)

Este significado de protecção parece acontecer, também, noutras partes do mundo (fig. 8.14).

OS MUDRAS

No Oriente a mão é um dos elementos essenciais da linguagem simbólica e a sua utilização é particularmente expressiva.

Os Mudras são posturas místicas feitas com as mãos usadas no loga, na dança e na iconografia Budista (fig. 8.15). Cheios de simbolismo e beleza a cada um dos gestos é atribuído poder espiritual.



Fig. 8.15 – Mudra
(<http://www.fotosearch.com/bthumb/AGE/AGE022/C75-331603.jpg>)

Os Mudras são utilizados para aumentar e canalizar positivamente a energia do nosso corpo e mente, despertando um processo profundo de auto cura.

Usados nas práticas de meditação estão directamente ligados aos rituais e no budismo tibetano são associados ao potencial das qualidades de Buda que todos possuímos e podemos desenvolver.

Associados à entoação de sons e à visualização mental simbolizam o corpo (mudra), a palavra (mantra) e o espírito (visualização).

Os Mudras não são exclusivos da Índia (figs. 8.16 e 8.17). São encontrados em muitas tradições espirituais do Oriente como apoio das as orações e práticas espirituais.

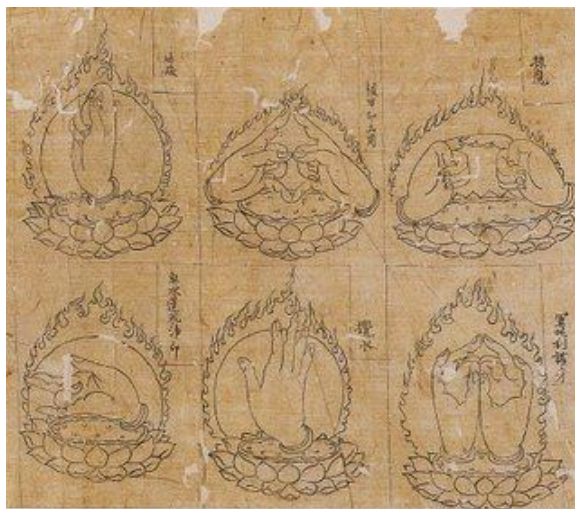


Fig. 8.16 – Mudras da China

(http://bp2.blogger.com/_2dvVGQY_VwY/RwiyrxIFTUI/AAAAAAAAAFw/PoEqAD4rKsl/s320/2007-10-07-1918-00.jpg)

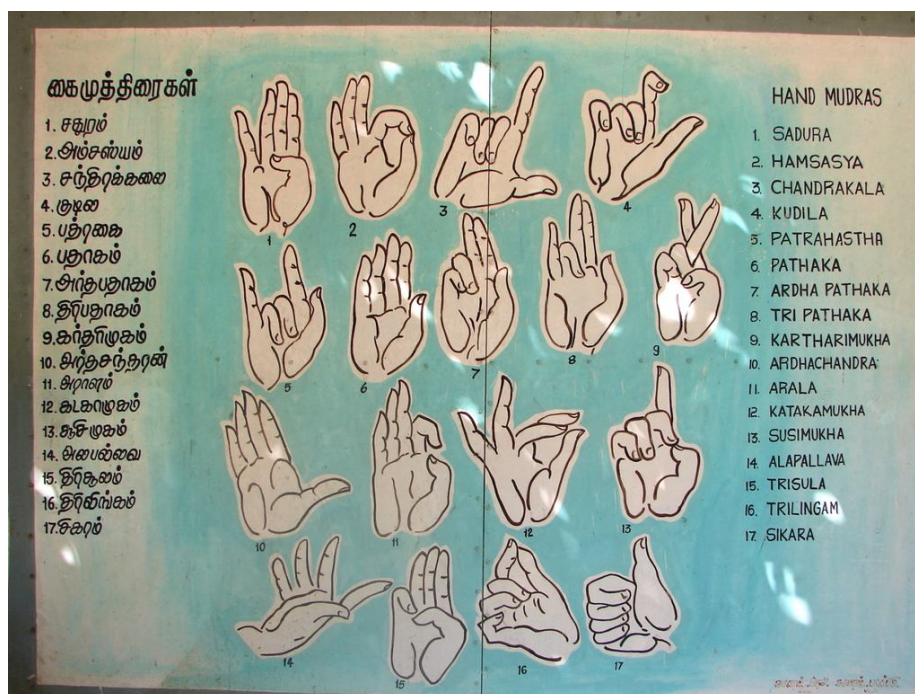


Fig. 8.17 – Mudras da Índia

(<http://i189.photobucket.com/albums/z283/kavithachandrashekar/Vellore/DSC03060.jpg>)

Outro significado para Mudra é magia ou encanto, pois, como num passe de mágica ou num encantamento, um determinado gesto corporal conduz o indivíduo a um estado mental calmo ou feliz. Assim, os Mudras são também gestos de poder.

Um gesto para dar suporte à concentração e à meditação é o **jñana mudra**, símbolo da sabedoria ou do conhecimento (fig. 8.18), em que a ponta do indicador e a ponta do polegar se unem e os outros dedos permanecem estendidos. O polegar representa a alma universal e, o indicador, a alma individual, que se unem para facilitar o estado interior de integração.

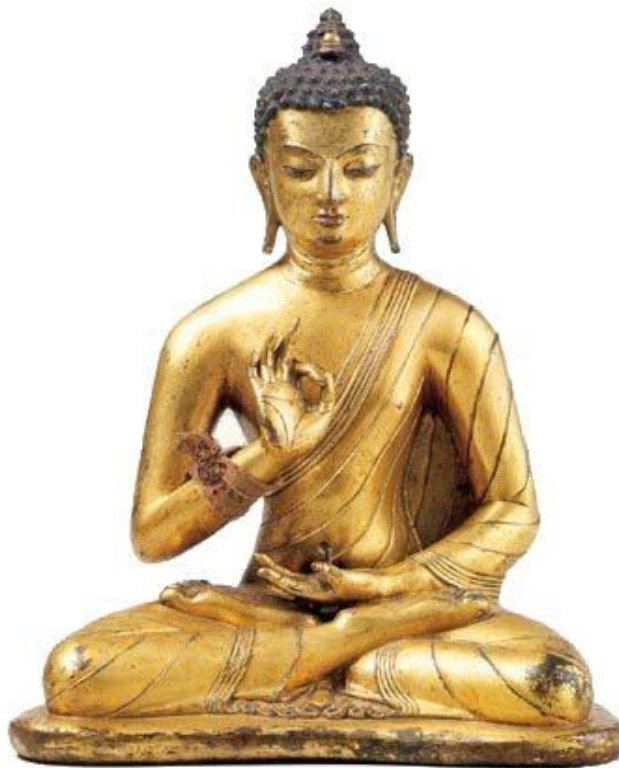


Fig. 8.18 – Mudra da sabedoria e do conhecimento
(http://www.grandefraternidadebranca.com.br/maitreya_mudra_gfbb.jpg)

Assim como este, existem outros Mudras com um simbolismo próprio. O código desta linguagem de gestos foi transmitida ao longo do tempo, até aos nossos dias mas o seu significado é subtil e só os eruditos o decifram completamente.

Assim, o seu valor explicativo é importante e necessário pois permite a “leitura” de uma imagem, de uma escultura (fig. 8.19), de uma dança ou de uma pintura.



Fig. 8.19 – A divindade indiana Shiva
(http://www.buddhamuseum.com/bronze-buddha/lg-shiva-om_71.jpg)

Shiva é uma das grandes divindades do Hinduísmo e é ao mesmo tempo um deus criador e destruidor. Rodeado pelo círculo de fogo do Universo, regula o grande fluxo da existência. A multiplicidade de braços corresponde à sua potência espiritual.

A mão que mostra a palma (fig. 8.20) faz o gesto de protecção ou bênção o **abhaya-mudra**, enquanto que a que aponta para o pé faz o mudra da salvação.



Fig. 8.20 – Mão de Shiva
(http://www.pousadaceueserra.com.br/shiva_hasta_mudra.jpg)

Mudra em sânscrito significa “selo” pois os gestos, como selos, fixam na mente um estado espiritual particular e favorável ao conhecimento interior.

Os Mudras também são usados numa das mais antigas formas de dança da Índia, escrita pelo sábio Bharata há cerca de 4.000 a.C. A sequência de gestos é usada simbolicamente (fig. 8.21) para contar uma história e os Mudras da dança são chamados frequentemente Hastas (sânscrito para “mãos”).



Fig. 8.21 – Dança indiana
(<http://www.medsok.org/images/IndianDanceSeminar350x542.jpg>)

Muitos dos gestos são gestos universais que as pessoas fazem em todas as partes, desde a antiguidade. Estão no inconsciente colectivo, como diria Jung, ou, como dizem os orientais, estão no Akasha, o espaço cósmico, onde estão armazenados todos os conhecimentos da Humanidade, desde os primórdios.

Compreendemos melhor o arquétipo dos Mudras quando, num determinado estado emocional ou numa situação específica, realizamos um gesto que qualquer outro ser humano, em qualquer parte do planeta e em qualquer outra época, também o fez. Por exemplo, quando juntamos as mãos em prece para orar, reverenciar ou em sinal de agradecimento.

A mão também é um instrumento de oração (fig. 8.22). O homem reza, recolhe-se, faz a ligação com o divino juntando as mãos...

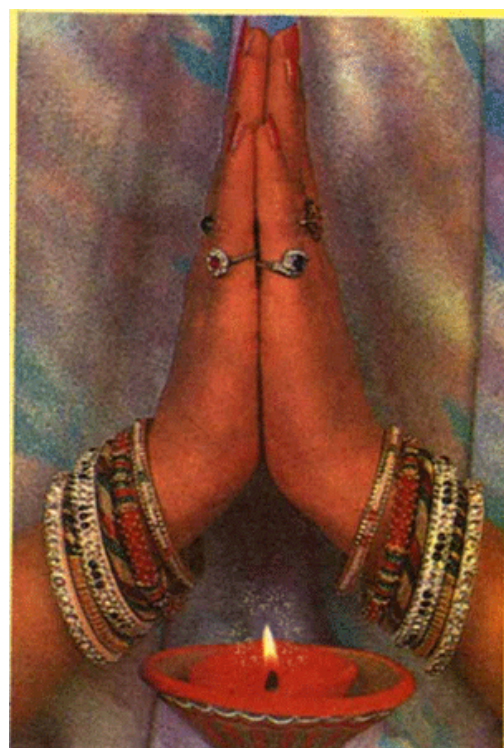


Fig. 8.22 – Mãos em Oração

(http://tbn0.google.com/images?q=tbn:RTH2xxMKdCzV0M:http://fotos.sapo.pt/jpcfilho/pic/0008r_hsx; <http://i38.photobucket.com/albums/e105/rickredcrow/2007/mudras.gif>)

MÃOS ABENÇOADAS

Mão-de-Fátima ou HAMSÁ - o nome deste talismã muçulmano é uma homenagem à filha do profeta Muhammad (Maomé). Este símbolo representa também a Fé, a Oração, o Jejum, a Caridade e a Peregrinação que são os cinco pilares do Islão (ou na interpretação xiita os símbolos das cinco personagens sagradas: Maomé, Ali, Fátima, Hassen et Hussein).

Representa a Justiça e a Generosidade (fig. 8.23). Protege contra o mau-olhado pois a energia positiva da mão traz felicidade, riqueza e saúde.



Fig. 8.23 – Mãos de Fátima
(<http://www.amuletgifts.com/images/36045.jpg>)

Também é usado como talismã no Judaísmo, por vezes adornado com a estrela de David (fig. 8.24). Segundo a tradição judaica, esta é a mão de Miriam, irmã de Moisés e de Araão, profetas que conduziram o povo judeu do Egito à Terra Prometida.



Fig. 8.24 – Mãos de Miriam
(http://www.po-ip.com/images/netivot/products/hamsa_20cm.jpg)

A FIGA

A figa é um amuleto muito antigo de origem mediterrânica e que era usada em Roma como a representação do acto sexual. O polegar entre os dedos representava o pénis penetrando a vagina (fig. 8.25). Era comum a utilização da figa por jovens romanas como símbolo da fecundidade e como forma de anular as influências negativas da esterilidade, adversas à vida. Era vista como um símbolo da reprodução.



Fig. 8.25 – Figa de madeira dourada
(<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:t8OZTs0RnvI8ZM:http://i.s8.com.br/images/finegifts/cover/img4/297844.jpg>)

Com o tempo a figa passou a ser usada para afastar todo o tipo de problemas e para atrair boa sorte.

A sua protecção oferecida pode advir da crença de que as criaturas do mal são assexuadas e que temem alusões que se refiram à sexualidade. Dizem que ela "fecha o corpo" de quem a usa.

Mas nalguns países, certamente devido à sua referência original, esta representação passou a ter um significado ofensivo (Japão e Holanda, por exemplo).

A palavra figa vem do latim *fica*, que significa vulva (fig. 8.26).



Fig. 8.26 – Figa baiana
(http://www.ritchie.com.br/radar_radar/fotos/2006/Figa_baiana.jpg)

Diz-se que quem perde uma figa não a deve procurar, pois ela certamente leva consigo o mal que deveria cair sobre essa pessoa.

A melhor figa, diz a sabedoria popular, é a que é oferecida e não a que se pode comprar...

A MÃO E O PODER

Como temos vindo a verificar, a mão e os seus gestos podem ser uma linguagem poderosa. A política recorre muitas vezes a este símbolo para transmitir subtilmente a noção de força, de poder, de vontade, de revolta, de unidade e de autoridade. Frequentemente a comunicação requer o uso de gestos e imagens de compreensão imediata e a mão transmite mensagens fortes (figs. 8.27, 8.28, 8.29 e 8.30) que são verdadeiras “bandeiras” das ideias.



Fig. 8.27 – Vontade e Autoridade (Churchill e o V da Vitória)
(http://www.icons.org.uk/theicons/collection/the-v-sign/image_large)



Fig. 8.28 – Unidade (cartazes políticos)
(Lima, 2004)



Fig. 8.29 – Revolta (propaganda)
(http://tbn0.google.com/images?q=tbn:hO37P_AktXg7jM:http://www.geocities.com/reevolutionbooks/revolution_fist.jpg)



Fig. 8.30 – Força e União - (Memorial da América Latina, Óscar Niemeyer, SP, BR)
(http://farm2.static.flickr.com/1206/552225493_472f9a2902.jpg?v=0)

"Suor, sangue e pobreza marcaram a história desta América Latina tão desarticulada e oprimida. Agora urge reajustá-la num monobloco intocável, capaz de fazê-la independente e feliz." (Óscar Niemeyer)

Também o gesto de saudar pode ser um gesto de poder. A saudação nazi é uma variação da saudação romana (fig. 8.31), como sinal de um poder que desejavam imperial (Reich) e tornou-se um símbolo da lealdade ao partido e a Hitler.



Fig. 8.31 – A saudação romana e a nazi
(<http://www.hellenica.de/Rom/LX/GladiatorPioWelouski.jpg>;
<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:J4Zhqn0qxVv9XM:http://www.richardneville.com.au/Journal/webimages/210406-6-Nazi-hands.jpg>)

A MÃO E O CONHECIMENTO

O homem utiliza a Mão para actividades exclusivamente humanas como escrever ou contar. Todas as culturas codificaram gestos da mão que simbolizam números e a cultura Ocidental utilizou-a também para recordar efemérides e até os acordes musicais. É de lembrar que o sistema métrico decimal deve a sua existência ao facto de termos cinco dedos em cada mão.

Mas, nem só os dedos servem para contar. Na Índia, na Indochina e na China podemos encontrar uma técnica que também usa as falanges e, a cada uma delas, corresponde uma unidade.

Já na Irlanda no século VII Beda, o Venerável, utilizava um método semelhante (fig. 8.32) que permitia a contagem dos vinte e oito anos consecutivos do ciclo solar do calendário juliano incluindo os seus períodos bissextos.

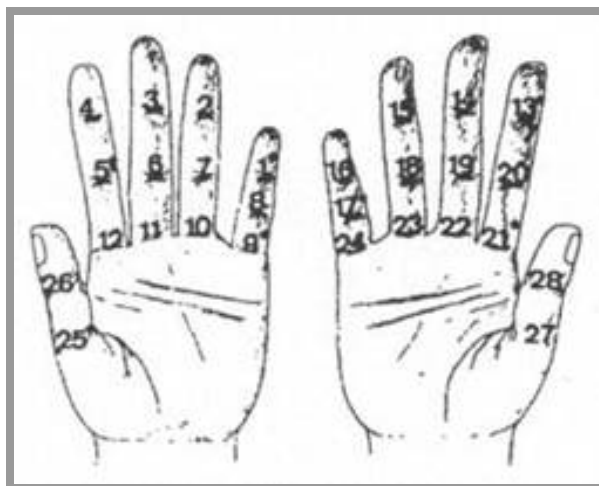


Fig. 8.32 – Contagem manual utilizada por Beda
(http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/a%20mao/amao2_files/image004.jpg)

O tratado “De temporum ratione” é um manual de cálculo (fig. 8.33) que ensina a utilizar a mão como uma “calculadora”, medindo as distâncias temporais entre os dias santos e tendo círculos por cima de cada um dos quatro dedos para calcular as Luas que estabelecem as festas da Quaresma, Pentecostes e Páscoa.

A tabela à direita fornece informações e ensinamentos para a melhoria das funções de cálculo (Bussagli, 2006).

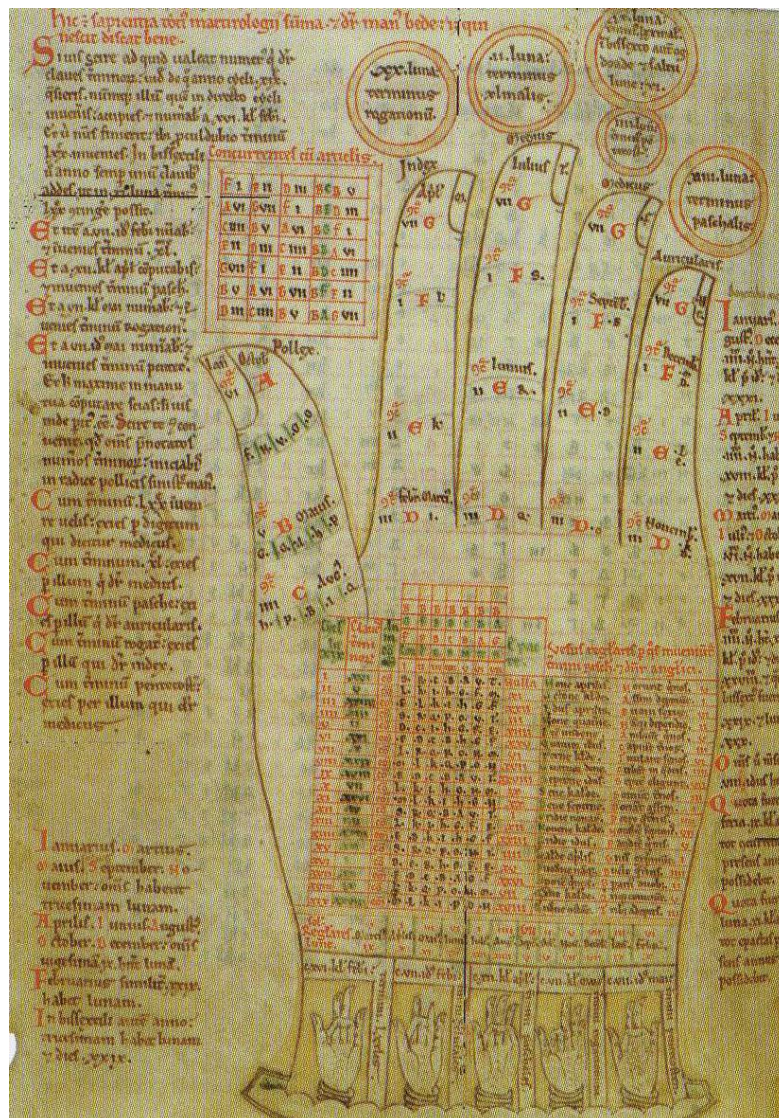


Fig. 8.33 – Mão de Beda (*De temporum ratione*)
(Bussagli, 2006)

Já no século XI, o monje beneditino e músico Guido d'Arezzo foi o criador do sistema de transcrição das notas para a pauta musical bem como a da sua individualização, segundo a designação usada ainda hoje em dia.

Inventou a “Mão Guidoniana” (fig. 8.34) que era um auxiliar da memória para os cantores e, onde cada uma da ponta dos dedos e articulações, correspondia a uma nota diferente.

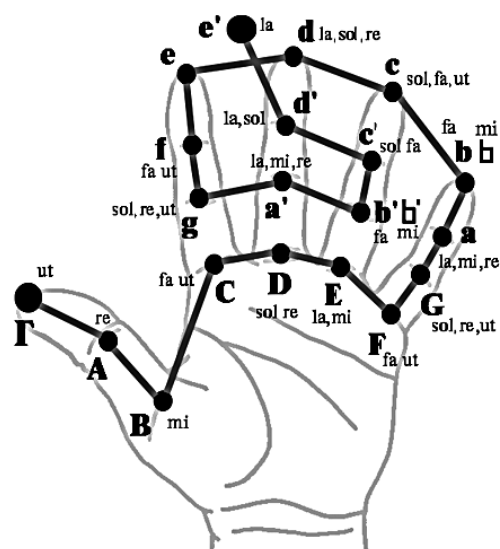


Fig. 8.34 – Representações de “Mão Guidoniana”

(Bussagli, 2006)

(http://www.flamenco.ru/flamenco/theory/fandango_harmony/manus_guidonis.gif)

Este engenhoso expediente mnemónico para professores e alunos (futuros cantores) subdividia a mão em zonas com notas o que permitia dirigir correctamente um coro assim como interpretar facilmente um trecho musical. Coloca a mão como o instrumento harmónico por excelência (fig. 8.35) o que está de acordo com a ideia de que o homem é a síntese da harmonia cósmica, reflexo da divina.

A sua importância como método didático é comprovada pelo grande número de tratados medievais que lhe fazem referência.



Fig. 8.35 - Mão Guidoniana

(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8d/Guidonian_hand.jpg/240px-Guidonian_hand.jpg)

Nesta ilustração (fig. 8.36) a legenda diz: “Aprende a ler a tua mão, se queres aprender o bel canto. Sem este sistema estudarás muitos lustres sem qualquer resultado”.

A adivinhação do futuro sempre preocupou o homem. Desde xamãs, druidas, oráculos e mulheres de virtude, tudo utilizou. Claro que a Mão, ficando mais próxima também serviu para isso. Mas será que o futuro está escrito na palma da Mão?

A mão significa conhecimento no sentido de informação decifrável que pode ser transformada em diagnóstico profético (Lobo Antunes, 2005)...

A Quirologia é o estudo da mão e a Quiromancia (de **chiro** mão em grego e **manteia** que é adivinhar) é a arte de ler as linhas (fig. 8.33) da palma da mão e adivinhar o futuro.



Fig. 8.36 – A Mão da Quiromancia
(http://static.flickr.com/76/193371011_150f763a7f_m.jpg)

“Cada dedo corresponde a um deus e a um sentido – o polegar é Vénus e amor; o indicador, Júpiter e autoridade; o do meio, Saturno e sabedoria; o anelar, o Sol e a ambição; o mínimo, Mercúrio e comunicabilidade e criatividade” (Lobo Antunes, 2005).

Será por isso que se diz que o dedo “mindinho” é adivinho?

A MÃO E A COMUNICAÇÃO

O símbolo da mão é compreendido universalmente e por isso é usado para determinar acções simples. A sua presença ao indicar-nos a acção a tomar liberta-nos dessa preocupação (fig. 8.37). Como usar o tubo de cola, onde carregar no botão, abrir ou fechar uma porta, passar o cartão de crédito, não interessa onde nem quando, de dia ou de noite, no trabalho ou em férias, o símbolo da mão guia o nosso comportamento.



(<http://yalenewhavenhealth.org/emergency/influenza/images/WashHands2.jpg>)



(<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:p6oBKN2MYywZIM:http://blog.kir.com/archives>)



(http://tbn0.google.com/images?q=tbn:opR4gcBTgNWbkM:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8b/Stop_hand.svg/900px-Stop_hand.svg.png)

Fig. 8.37 – Mensagens de mãos

A mão, gestualizando o pensamento é a melhor ferramenta para concretizar qualquer discurso seja ele político, didáctico, doméstico ou religioso. Enfim, em qualquer acto social dando corpo à expressão oriental de que uma imagem vale por mil palavras.

No convívio social sempre foi usual usar expressões em que a palavra mão substitui uma acção ou um pensamento. Por exemplo, ficar de mãos abanar, estar nas mãos de Deus, estar de mãos dadas, pedir a mão, etc.

Mesmo nas acções importantes do quotidiano a mão ou os dedos sempre apresentaram um grande significado simbólico.

O acto de “Pedir a Mão” está carregado de simbolismo pois o seu consentimento pressupõe a passagem da autoridade paternal para a marital. Dar a mão era dar tudo pois ela simboliza a identidade.

Os Romanos parecem ter sido os primeiros povos a utilizarem anéis de noivado e casamento (fig. 8.38), o “*anulus pronubis*”, normalmente usado no terceiro dedo da mão esquerda, onde corre a “*vena amoris*” e são certamente os responsáveis pela vulgarização deste tipo de jóia e pela sua utilização em múltiplas funções: indicadores sociais de prestígio, garantia de representação diplomática, simples adorno ou com funções mágicas e curativas.



Fig. 8.38 – Alianças de casamento
(<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:4s1oyN1f4pG0yM:http://viladaspalavras.files.wordpress.com/2008/03/aliancas.jpg>)

Também no Oriente as mãos são as protagonistas da cerimónia pré-nupcial (fig. 8.39) praticada há milhares de anos nas comunidades judaicas de origem sefardita, assim como nas de influência islâmica.



Fig. 8.39 – Mãos de noiva
(http://static.flickr.com/37/84766781_639fcdbcfe.jpg)

Embelezadas com *henna* numa cerimónia tradicionalmente restrita às mulheres, tinham como objectivo homenagear a noiva, desejar-lhe saúde e riqueza enquanto se preparava para deixar a casa dos seus pais e começar uma nova vida ao lado do seu marido.

A marcação das mãos está carregada de simbolismo ligando o espiritual e o físico. Mas houve tempos em que na Índia essa marcação de amor deveria continuar até sempre, para além da morte. Desse facto é exemplo “o *sati*”, uma cerimónia que ainda era praticada no séc. XIX e que consistia na imolação pelo fogo da mulher viva na pira funerária do marido.

No estado de Jodhpur é comum a existência de pequenos memoriais com mãos (fig. 8.40) que não deixam esquecer a devoção dessas mulheres que um dia foram sacrificadas. De cada uma ficou, a lembrá-la, apenas uma mão.



(<http://chnm.gmu.edu/wwh/lessons/lesson5/images/sources/handprintssmall.jpg>)



(<http://www.alamy.com/thumbs/3/%7B029F93FC-C570-44BF-BBBF-5596DD1A2F28%7D/ARY5EF.jpg>)

Fig. 8.40 – Mãos de *sati*

Em todas as culturas o encontro entre duas pessoas é acompanhado por um ritual. Provavelmente o mais habitual seria a exibição das mãos, mostrando uma atitude não agressiva, continuado pelo contacto físico que pressupõe uma intimidade.

Terá sido esta a origem do nosso aperto de mão?

Desde os tempos do rei Salomão que existem relatos sobre este gesto (fig. 8.41), também mencionado na Ilíada de Homero. Naquela época, era uma forma de demonstrar confiança mútua, simbolizando que nenhum dos dois transportava uma arma.



Fig. 8.41 – Aperto de mão
(<http://www.fotosearch.com/comp/IDM/IDM146/AB0018.jpg>)

Durante séculos foi inaceitável que pessoas de classes sociais diferentes apertassem as mãos - este era um gesto usado entre iguais. Com a democratização do Ocidente, tornou-se um hábito comum de saudação.

Há diferenças regionais interessantes: nos Estados Unidos espera-se que o aperto seja firme, olhos nos olhos. Já na Ásia, o contacto do olhar é considerado agressivo. Nos países islâmicos, os homens não podem tocar nas mulheres que não sejam parentes próximas. O aperto de mão entre pessoas de sexos diferentes é considerado um tabu.

“Na modernidade, o artista, como o homem dos primórdios configura mãos nas suas criações.

...as mãos criam e expressam o sentir humano. Passado e presente, pelas mãos transtemporizam-se. As mãos, ontem e hoje falam do ser/estar do homem no mundo” (Oliveira, 1992) (figs. 8.42, 8.43 e 8.44).



Fig. 8.42 –Pinturas
(http://www.worth1000.com/entries/112500/112967MRtq_w.jpg;
<http://atuleirus.weblog.com.pt/arquivo/Hands.jpg>)



Fig. 8.43 - Esculturas
(<http://mowabb.com/aimages/images/06-03-04-1.jpg>;
http://i2.photobucket.com/albums/y41/sim1travels/swe_mal_eskilstuna/Milles1.jpg)



Se um Símbolo é o sinal que nos dá a conhecer a realidade percebida, se é o sinal pelo qual o homem comunica e manifesta a relação que tem com ela e a que chama significado...a Mão foi e é desde sempre Bênção, Comunicação, Poder e Conhecimento.



9. CONCLUSÕES

Na minha pesquisa sobre a representação da Mão na época pré-histórica pude constatar que esta imagem está presente em todos os continentes e parece atravessar todas as épocas e horizontes cronológicos. Mas mais importante do que a imagem, o que se pode julgar como fundamental parece ser o acto ou o “cerimonial” de deixar a marca da mão na parede rochosa duma gruta ou ao ar livre.

Dos sítios com representações de mãos o mais conhecido é a Gruta de Gargas (França) mas nas últimas décadas foram descobertos numerosos exemplos como a *Cueva de Las Manos* (Argentina) onde, apesar do nome, as representações se encontram ao ar livre, porque se trata de um abrigo.

Na maioria dos sítios, onde foram pintadas ou gravadas mãos, estas aparecem representadas formando composições, sendo comuns os locais onde se encontram dezenas delas, como é o caso da Gruta de Maltravieso (Espanha) ou a rocha da Mão do Homem (Portugal). Talvez fossem “marcadores de memória” destinados a lembrar iniciações, crenças, mitos, comportamentos simbólicos do indivíduo ou da comunidade.

A análise do modo como estas mãos foram pintadas levou-me a constatar que a maioria das representações são das chamadas “mão negativas”, ou seja, o contorno da mão. A mão aberta é apoiada na superfície da rocha sendo em seguida contornada com um pigmento, surgindo a imagem quando ela é retirada. Poderemos dizer que, nesta técnica, o desaparecimento da mão

poderá consubstanciar a possibilidade de ser interpretada como um acto simbólico/mágico.

As Mãos Incompletas são em grande número e a possibilidade de transpor as abordagens técnico/científicas realizadas em Maltravieso para outros sítios, perspectiva-se como um desafio que poderá abrir novos horizontes a este problema.

A imagem da mão por pressão directa, o carimbo ou Mão Positiva, é numericamente inferior tanto na quantidade como na distribuição geográfica. Aparecendo geralmente em sítios ao ar livre tem, por essa via, uma maior exposição e um maior desgaste através do tempo. Será talvez este o facto responsável pela sua raridade.

O estudo da execução desses dois tipos de pintura leva-me também a concluir que, quanto à lateralidade, sendo a mão esquerda a mais representada na técnica das Mãos Negativas, este facto é explicável tecnicamente porque para o “artista” seria mais fácil utilizar a mão direita para executar a acção, usando a esquerda como molde. Portanto, posso deduzir que na maioria dos casos os “autores” destas pinturas eram destros. Na pintura das Mãos Positivas a contastação da lateralidade é um facto evidente.

Hoje sabemos que a marca de uma Mão é um registo que contém muita informação. Estudos estatísticos baseados em análises comparativas (Manning e Salhy) permitem uma identificação sexual de uma forma geral.

A marca da mão de uma criança na parede rochosa de Gargas ou as marcas digitais de várias crianças na superfície moldável das paredes de Rouffignac, permitem concluir que também elas participavam nos acontecimentos marcantes da comunidade.

Assim, podemos concluir que na época pré-histórica as representações de pinturas de mãos são maioritariamente de tamanho real pois utilizam como matriz a mão do “artista” que a executou.

Há no entanto uma curiosa exceção na *Cueva de Las Manos* (Argentina) onde foram pintadas duas mãos, podendo-se dizer que aqui o “artista” recria uma forma, representando uma imagem.

Na pintura também devemos destacar os Dígitos, técnica muito comum nos abrigos pintados da Estremadura Espanhola e que também aparece em Pala Pinta (Vila Real) e no Pego da Rainha (Mação). Neste último caso é muito interessante notar que, para além dos dedos, num dos casos é possível observar a palma de uma mão. O estudo desta figura forneceu elementos que possibilitaram recriar a sua técnica de execução (cap. 5, pág.81).

No que diz respeito às gravuras, a técnica explica talvez a ausência de registos em tamanho real porque, neste caso, o “artista” recria a forma e as proporções do modelo original. Uma exceção interessante é a mão em Técnica Filiforme de Luine (Valcamonica) que apresenta uma dimensão real.

Tudo o que me foi dado observar convida-me a concluir que a representação da Mão parece ser um símbolo que se situa fora das fronteiras do tempo e da geografia. Algo que concretiza um arquétipo do Homem no que se refere à comunicação, seja ela profana ou sagrada, de poder, de pertença, de identificação por vezes assumindo as características de uma assinatura pessoal. Ela é no fundo a marca privilegiada do Homem na sua viagem pela História.

Todavia existem muitas outras linhas de investigação que seria interessante explorar. Numa perspectiva didáctica seria inovador o acompanhamento de um grupo de alunos analisando a génese e a evolução do seu pensamento visual, através de exercícios do registo gráfico da Mão, na procura de padrões comuns nas representações da Mão ao longo do período de observação. Penso que poderá haver uma certa universalidade na produção de Arte e que concerteza se estenderá através das eras e das sociedades.

*“As mãos são quase seres vivos... dotadas de um espírito livre e vigoroso, de uma fisionomia. Rostos sem olhos e sem voz que, não obstante, vêem e falam...
As mãos significam acções: fazer, criar, às vezes, parecem até pensar...”*

H. Focillon, A Vida das Formas. 1988. Edições 70. Lisboa



10. BIBLIOGRAFIA

ABREU, M.; FOSSATI, A.; JAFFE. L.; (1988). *Breve Guida all'arte di Dos Sotto Laiolo, Paspardo. Valcamonica Preistorica*. 24p. Valcamonica (Brescia) Italia : Edizioni della Cooperativa Archeologica "Le Orme dell'Uomo".

ABREU, M.; FOSSATI, A.; JAFFE L. ; (1990). *Etched in Time*. 24p. Valcamonica (Brescia), Italia : Edizioni della Cooperativa Archeologica "Le Orme dell'Uomo".

ADLER, H.; MANDL, F.; VOGELTANZ, R. (Hrsg.)(1991). *Zeichen auf dem Fels. Spuren alpiner Volkskultur*. 169p. ANISA .

ALMAGRO BASCH, M. (1960). Las pinturas rupestres quaternarias de la Cueva de Maltravieso en Cáceres. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 68(2): 665-707.

ALMAGRO BASCH, M. (1969): *Las pinturas rupestres de la Cueva de Maltravieso, en Cáceres*. Guía del visitante. 63p. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes y Ayuntamiento de Cáceres.

ANATI, E. (1976). *Evoluzione e stile nell'arte rupestre camuna*. Valcamonica (Capo di Ponte) Italia: Edizioni del Centro.

ANATI, E. (2003). *Aux Origines de L'art - 50.000 ans d'art préhistorique et tribal*. 508p. Paris : Editions Fayard.

APELLANIZ J.-M. (2006) Sur la Méthodologie dans l'interprétation du mouvement des représentations paléolithiques. *INORA-International Newsletter on Rock Art*:43, p. 24-27.

ARNHEIM, R. (1998) *El pensamiento visual*. 363p. Barcelona: Paidós.

BAFFIER D.; FERUGLIO V. (1998). Premières observations sur deux nappes de ponctuations de la Grotte Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, France). *INORA-International Newsletter on Rock Art*, 21:1-4.

BARRIÈRE, C. (1976). *L'Art Pariétal de la Grotte de Gargas. Mémoires de l'Institut d'Art Préhistorique de Toulouse*. BAR Supplementary Series, n°14, I, 2t., 409p. Oxford: British Archaeological Report.

BARRIÈRE, C. (1982). *L'Art Pariétal de Rouffignac : La Grotte aux Cent Mammouths*. 205p. Fondation Singer-Polignac, Paris: Éditions Picard.

BARRIÈRE, C. ; SUERES, M. (1993). Les mains de Gargas. *Les dossiers d'Archéologie*. «La Main dans la Préhistoire» 178 : 46- 54.

BATTESTI, T. (1993). La main chiïte. In Fanny de Sivers, *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4:151-166. Éditions L'Harmattan.

BERGES, J. (1974). *Os gestos e a personalidade*. 158p. Lisboa : Publicações Europa-América.

BORATAV, P.N. (1993). La main dans la tradition des Turcs. In Fanny de Sivers, *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4: 141-150. Éditions L'Harmattan.

BOUISSAC, P. (2002). Probing Prehistoric Cultures: Data, Dates and Narratives. *Science News*. <http://www.semioticon.com/frontline/pdf/bouissac.pdf> (2007).

BOUVET, P. (1993). L'Approche des configurations de la main dans les langues gestuelles, selon des critères articulatoires. In Fanny de Sivers, *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4:27-44.

BOWER, B. (2007). Children of Prehistory. Stone Age kids left their marks on cave art and stone tools. *Science News*, 171(17).

BULHÕES, M. A. (1999). Memórias da Mão. *Cadernos de Pós-Graduação*, (3)2:64-71.

BUSSAGLI, M. (2006). *El cuerpo humano. Anatomia y simbolismo*. 383p. Barcelona: Electa.

CARDOSO, D. (2003). Pego da Rainha (Mação), *Arkeos - Arte Pré-histórica, Arqueologia e Valorização*, 14:59-71.

CERDÁ, F.J.; SANCHIDRIÁN TORTI, J.L. (1992). *La cueva de Maltravieso. Guías Arqueológicas. Patrimonio Histórico de Extremadura*. 21p. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

CHAZINE, J.-M.; (2007). Le mystère des mains de Bornéo. Comprendre – Dossiers, *Futura Sciences*. 14/07/2007

http://www.futura-sciences.com/fr/print/comprendre/dossiers/doc/t/prehistoire/d/le-mystere-des-mains-de-borneo_699/c3/221/p1/

CHAZINE, J.-M.; FAGE, L.-H. (1999). Discovery of painted caves in Borneo. Discoveries. *INORA – International Newsletter on Rock Art*, 23:1-3.

CHAZINE, J.-M.; FAGE, L.-H. (2002). Hand stencils in the caves of Borneo. *INORA – International Newsletter on Rock Art*, 31:2-9.

CHAZINE, J.-M.; NOURY, A. (2005). Sexual determination of hand stencils on the main panel of the Gua Masri II Cave (East-Kalimantan/Borneo – Indonesia). *Divers. INORA – International Newsletter on Rock Art*, 44:21-26.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT A. (1994). *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 727p. Lisboa:Teorema.

CLOTTE, J. ; COURTIN, J. ; VANRELL, L. (2006). Prehistoric Images and Medicines Under the Sea. *INORA – International Newsletter on Rock Art*, 42: http://www.bradshawfoundation.com/inora/discoveries_42_1.html

CLOTTE, J. ; LEWIS-WILLIAMS, D. (2001). *Les chamanes de la Préhistoire*. 231p. Paris : La Maison des roches.

COLLADO GIRALDO, H. ; GARCÍA ARRANZ, J.J. (2005). *Corpus de Arte Rupestre en Extremadura*. Vol.I. Arte Rupestre en el Parque Natural de Monfrague: El Sector oriental. 283p. Junta de Extremadura. Consejería de Cultura Dirección General de Patrimonio Cultural.

DELLUC, B.; DELLUC, G. (1993). Images de la main dans notre Préhistoire. In Annie Capliez. «*Le Main dans la Préhistoire*». *Les dossiers d'Archéologie*, 178 :32-45.

DELPART, J. (1993). La main dans la Préhistoire. In Annie Capliez. «*Le Main dans la Préhistoire*». *Les dossiers d'Archeologie*, 178 :4-11.

ECHEGARAY, J.G (2005a). Los temas del arte paleolítico. In Corruchaga, J. A. L. ; Echegaray, J.G., eds - *El significado del Arte Paleolítico*. 109-126. Madrid. Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautola". Ministerio de Cultura.

ECHEGARAY, J.G (2005b). La interpretación mágica del arte Paleolítico. In Corruchaga, J. A. L. ; Echegaray, J.G., eds - *El significado del Arte Paleolítico*. 229-245. Madrid:Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautola". Ministerio de Cultura.

FAGE, I.-h. (2002). Du nouveau à Bornéo. *INORA – International Newsletter on Rock Art*, 34: 1-6.

FEIN, S. (1993). *First drawings: Genesis of Visual Thinking*. 139p. Peasant Hill, CA, Exelrod press.

FERUGLIO, V.; BAFFIER, D. (1998). Discoveries. First Observations On Two Panels Of Dots In The Chauvet Cave (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, France). *INORA - International Newsletter on Rock Art*. 21: 1-4.

FREEMAN, L.G. (2005). La Cueva como Santuario Paleolítico. Em Corruchaga, J. A. L. ; Echegaray, J.G., eds - *El significado del Arte Paleolítico*. Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautola". Ministerio de Cultura. pp. 163-179.

GARCIA, M.A.; Duday, H. (1993). Les empreintes de mains dans l'argile des grottes ornées. In Annie Capliez. «*Le Main dans la Préhistoire*». *Les dossiers d'Archéologie*, 178: 56-59.

GIMBUTAS, M. (1995). *The Language of the Goddess*. 416p. San Francisco: Harper.

GRANT, C. (1992). *Rock Art of the American Indian*. 178p. Fourth Edition. New York: Apollo Editions. Vistabooks.

GROENEN, M. (2000). *Sombra y Luz en el Arte Paleolítico*. 135p. Barcelona: Ariel Prehistoria.

GROENEN, M. (2005). De la obscuridad a la luz. In Corruchaga, J. A. L.; Echegaray, J.G., eds - *El significado del Arte Paleolítico*: 263-276. Madrid:

Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautola". Ministerio de Cultura.

GUNN, R.G. (2006). Hand size in rock art: interpreting the measurements of hand stencils and prints. *Rock Art Research*, 23 (1): 97-112.

<http://www.sciencenews.org/articles/20070428/bob8.asp>.

GUTHRIE, R. D. (2006). *The Nature of Paleolithic Art*. 520 p. The University of Chicago Press.

IBANEZ, G. (2003). *La main négative. La peinture au commencement*. 92p. Paris: L'Harmattan.

JELINEK, J. (1989). *The great art of the early Australians: the study of the evolution and role of rock art in the society of Australian hunters and gatherers*. 520p. Brno: Moravian Museum – Anthropos Institute.

JOUARY, J.-P. (2001). *L'Art Paléolithique. Réflexions philosophiques*. L'Harmattan. 180p.

KABAKOVA, G. (1993). A Bras ouverts: les gestes manuels de la naissance. In Fanny de Sivers *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4:71-90.

LADRON DE GUEVARA, S. (1993) Le symbole de la Main en Meso-Amerique Precolombienne. In Annie Capliez. «*Le Main dans la Préhistoire*». *Les dossiers d'Archéologie*, 178 : 72-81.

LAJOUX, J.-D. (1964). Le Meraviglie del Tassili. Arte preistorica del Sahara. Istituto Italiano D'Arti Grafiche.

LASHERAS CORRUCHAGA, J.M. (2005) *El significado del Arte Paleolítico*. 293p. Ministerio de Cultura.

LE QUELLEC, J.-L. (1993). Les figurations rupestres de mains au Sahara Central. In Annie Capliez. «*Le Main dans la Préhistoire*». *Les dossiers d'Archéologie* 178 : 60-71.

LEAKEY, R. E. (1994). *The origin of Humankind*. New York: Basic Books.

LEROI-GOURHAN, A. (1964). *As Religiões da Pré-História*. 138p. Edições 70. Lisboa.

LEROI-GOURHAN, A. (1967). Les mains de Gargas. Essai pour un étude désassemble. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, Paris, vol. LXIV, 1, págs. 107-122.

LEROI-GOURHAN, A. (1990). *O Gesto e a Palavra – I - Técnica e Linguagem*. 240p. Edições 70. Lisboa.

LEVAME, J.-H. (1993). Main-object et main-image. In Fanny de Sivers "La Main". *Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4: 12-17.

LEVAME, J.-H. (1993). Main-object et main-image. In Annie Capliez. «Le Main dans la Préhistoire». *Les dossiers d'Archeologie*, 178:12-17.

LEVY, J-Benoit. (2007) *Hand Book*. Baden: Lars Müller Publisher.

LEWIS-WILLIAMS, D. (2004). *The Mind in the Cave*. 320p. London:Thames & Hudson.

LIMA, F. (2004). *25DEABRIL,30ANOS,100CARTAZES*. 110p. Diário de Notícias.

LOBO-ANTUNES, J. (2005). *Sobre a Mão e Outros Ensaio*s. 254p. Gradiva.

LÓPEZ PAYER, Y.M.G.; SORIA LERMA, M. (1999). *La Cueva del Clarillo: Quesada, Jaén : el enigma de las manos impressas en la Prehistoria - patrimonio de la humanidad*. 90p. Diputación Provincial de Jaén.

MANNING, J. T. (2002). *Digit Ratio: A Pointer to Fertility, Behavior and Health*. In Robert Trivers. A volume in the Rutgers Series in Human Evolution, 173p. Chapel Hill. Rutgers University Press.

MANNING, J. T.; SCUTT D.; WILSON J.; LEWIS-JONES D. I. (1998). The Ratio of 2nd to 4th Digit Length: A Predictor of Sperm Numbers and Concentrations of Testosterone, Luteinizing Hormone and Oestrogen – *Human Reproduction*, 13:14 p. 3000-3004.

MARSHACK, A. (1977). The Meander as a System: The Analysis and Recognition of Iconographic Units in Upper Paleolithic Compositions. In Peter J. Ucko ed. *Form in Indigenous Art: Schematization in the Art of Aboriginal Australia and Prehistoric Europe*, Prehistory and Material Culture Series, no. 13, :286-317. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.

MARTIN, Y. (2006). A Shaft of light on the study of parietal art: discoveries at Gouy. Discoveries. *INORA – International Newsletter on Rock Art*, 46:14-23.

MATISSE, H. (1972). *Escritos e reflexões sobre Arte*. 367p. Editora Ulisseia.

McDONAGH, S. (2003). Art on the rocks: Dating ancient paintings in the caves of Borneo. *Science News*, (June 3) 164:147.

<http://www.sciencenews.org/articles/20030906/fob2.asp>

MICHAEL, T. (1993). Les gestes des mains dans le rituel et dans les danses de l'Inde. In Fanny de Sivers *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4:91-108. Paris:Éditions L'Harmattan.

MORRIS, D. (1985) *Bodywatching*. New York: Crown Publishers Inc.

NAPIER, J. (1993). *Hands*. Second Edition. 200p. New Jersey: Princeton.

NOUGIER, L. R. (1984). *Premiers éveils de l'homme. Art, Magie, Sexualité dans la Préhistoire*. 329 p. Paris: Editions Lieu Commun.

OLIVEIRA, A. C. (1992). *Fala Gestual*. 201p. São Paulo: Editora Perspectiva.

ONETTO, M.; PODESTÁ, M.M. (1999). *Arte y Paisage en Cueva de las Manos*. 40p. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación Argentina.

OOSTERBEEK, L., CURA, S. (2005). O Património Arqueológico do Concelho de Mação – Breve Panorâmica. *Zahara*, 3, 6:17-32.

PAQUES, V. (1993). La main chez les Gnawa du Maroc. In Fanny de Sivers, *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4:167-178. Éditions L'Harmattan.

PATTERSON, A. (1992). *A Field Guide to Rock Art Symbols of the Greater Southwest*. 250p. Boulder: Johnson Books

PELEGRIN, J. (1993). La main et l'outil préhistorique. In Fanny de Sivers, *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4:19-25. Éditions L'Harmattan.

PESSIS, A.- M. (2003). *Imagens da pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara*. 307p. São Paulo: FUMDHAM/PETROBRAS.

PLASSARD, J. (1999). *Rouffignac: Le Sanctuaire des Mammouths*. 99p. Paris: Éditions Seuil.

REGNIER, R.H. (1993). Les mains du Boudha dans la légende et dans l'iconographie de l'Inde ancienne. In Fanny de Sivers *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4 : 109-139. Paris: Éditions L'Harmattan.

RIPOLL LÓPEZ, S.; RIPOLL PERELLÓ, E.; COLLADO GIRALDO, H. (1999). *Maltravieso. El santuario extremeño de las manos*. 168p. Cáceres: Publicaciones del Museo de Cáceres.

RIPOLL PERELLÓ, E. (1986). *Orígenes y significado del Arte Paleolítico*. 183p. Madrid: Silex ediciones.

SAHLY, A. (1961). Découverte de nouvelles mains mutilées dans l'art Paléolithique franco-hispanique. Maltravieso, Tibiran. *Travaux de l'Institut d'art Paléolithique*, Toulouse, III:19-26.

SAHLY, A. (1966). *Les mains mutilées dans l'art préhistorique*. 320p. Tunis: Maison Tunisienne de l'édition.

SAHLY, A. (1969) *Le problème des mains mutilées dans l'art préhistorique*. Thèse de Doctorat des Lettres. Toulouse.

SERINGE, P. (1993a). Symbolisme de la Main. In Fanny de Sivers *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4: 45-52. Éditions L'Harmattan.

SERINGE, P. (1993b). Symbolisme de la main. In Fanny de Sivers *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4 :45-54. Paris: Éditions L'Harmattan.

SERINGE, P. (1993c). La main à travers les langues latine et grecque et quelques racines indo-européennes (I.E.) concernant la main ou les mains, droite et gauche. In Fanny de Sivers *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes*: 55-69. Éditions L'Harmattan.

SHARPE, K.; Van GELDER, L. (2004). Children and Paleolithic "Art": Indications from Rouffignac Cave, France. *INORA - International Newsletter on Rock Art*, 38: 9-17.

SHARPE, K.; Van GELDER, L. (2006a) The Study of Finger Flutings. *Cambridge Archaeological Journal* 16: 281-295.

SHARPE, K.; Van GELDER, L. (2006b). Evidence for cave marking by Palaeolithic children. *Antiquity* 80:937-947.

SHARPE, K.; Van GELDER, L. (*in press*). Human Uniqueness and Upper Paleolithic 'Art': An Archaeologist's Reaction to Wentzel Van Huyssteen's Gifford Lectures. <http://www.ksharpe.com/word/AR97.htm>

SIVERS, F. de (1993). La main dans la danse européenne. In Fanny de Sivers, *La Main. Eurasie - Cahiers de la Société des Etudes euro-asiatiques*, 4:179-188. Éditions L'Harmattan.

SORIA LERMA, M. ; LÓPEZ PAYER, Y.M.G. (1999). El Abrigo del Melgar. Nuevas apreciaciones cronológicas sobre las pinturas esquemáticas del núcleo de Quesada (Jaén). *Espacio, Tiempo y Forma, Prehistoria y Arqueología - Serie I*, 12: 295-317.

SUERES, M. (1981). Les Mains de Gargas, approche expérimental et statistique du problème des mutilations. *Travaux de L'Institut d'art Préhistorique*, 33:9-197.

TARDOS, R. (1993). Les mains mutilées. Étude critique des hypothèses pathologiques. La main dans la Préhistoire. *Les dossiers d'Archéologie*. «Le Main dans la Préhistoire» 178:55.

VALDE-NOWAK, P. (2003). Oblazowa Cave: New Light on Gargas hands?
INORA - International Newsletter on Rock Art. 35:7-10.

VAZ, L. J. de M. (2004). A arte rupestre e sua relação com a contemporaneidade. *13º Encontro Nacional da ANPAP. Arte em Pesquisa: Especificidades*. 10 a 13 de Novembro. Universidade de Brasília.

http://br.geocities.com/anpap_2004/textos/chtca/LudimiliaJustino.pdf (2008)

VAZ, L.J. De M. (2005). *Memória da Pedra Talhada. Arte Rupestre em Niquelândia – GO*. Tese de Mestrado em Cultura Visual. Goiás: Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

VENÉ, M. (1997). Mani, Origine, prestazione e manutenzione dei nostri strumenti più preziosi. *Airone* 198:96-107, Ottobre.

VERBRUGE, A.R. (1958) *Le symbole de la Main dans la Préhistoire*. 223p. Chez l'Auter Milly-la-Forêt: Chez l'Auter.

VIALOU, D. (1984). De L'animal a sa représentation. Les premiers artistes derniers chasseurs de la préhistoire. *Les Dossiers. Histoire et Archaéologie*. 87: 87-91.

WALSH, G.L. 1979. Mutilated hands or signal stencils? A consideration of irregular hand stencils from Central Queensland. *Australian Archaeology*, 9:33-41.



ÍNDICE DE FIGURAS

Capítulo 2 – A MÃO

Fig. 2.1 – Técnica de Olaria

http://www.murciaturistica.es/PORTAL-2002/agenda/img/alfarero_g.jpg

Fig.2.2 - Os dedos da Mão

<http://www.viacapella.com.br/bijouterias/imagens/mao.gif>

Capítulo 3 – TÉCNICAS

Fig. 3.1 - La Cienega, New Mexico (USA)

<http://www.bradshawfoundation.com/hands/images/la-cienega.jpg>

Fig. 3.2 - Técnica de Percussão Directa (Desenho da autora)

Fig. 3.3 - Técnica de Percussão Directa (Penascosa - Vale do Côa) (M.S.Abreu para o Projecto Gravado no tempo)

Fig. 3.4 – Execução da Técnica de Percussão Directa (Desenho da autora)

Fig. 3.5 – Técnica de Percussão Indirecta (Desenho da autora)

Fig. 3.6 –Técnica de Filiforme ou *Grafito* (Desenho da autora)

Fig. 3.7 – Cervídeo executado na técnica filiforme (Côa - Vale da Vermelhosa) (M. S. Abreu para o Projecto Gravado no Tempo)

Fig. 3.8 – Técnica de Pollisoir na Pedra de Ridevides (Alfandega da Fé - PT) Angelo Fossati para o Projecto "Gravado no Tempo"

Fig. 3.9 – Execução da Técnica de Polissoir (Desenho da autora)

Fig. 3.10 – Arte Móvel (Parque Nacional Serra da Capivara - BR) (Cris Buco – Arquivo - FUMDHAM)

Fig. 3.11 – Traçados monodigitais (Gargas)
(http://www.ksharpe.com/Word/AR84_files/image047.jpg)

Fig. 3.12 – Traçados polidigitais paralelos feitos com duas mãos (Rouffignac, FR) (http://www.ksharpe.com/Word/AR84_files/image051.jpg)

Fig. 3.13 - Dígitos da Cueva de El Castillo (Cantabria – ES)
(http://www.paleoesthetique.com/gallerie/el_castillo.jpg)

Fig. 3.14 - O painel principal da Pala Pinta com duas figuras solares (Alijó- PT)
(M. S. Abreu para Projecto Gravado no Tempo)

Fig. 3.15 – O painel de Pala Pinta tratado digitalmente (Projecto Gravado no Tempo)

Fig. 3.16 – Pala Pinta (Aquarela de Y. H . Mathpal para Projecto gravado no Tempo)

Fig. 3.17– Técnica de execução de Mão Negativa
(<http://www.cape.k12.me.us/Twalls/Lasc.hands1.gif>)

Fig. 3.18 - Modelos experimentais de Objectos de Pintura
(http://www.primitiveways.com/Images2/painting_mammoth8.jpg)

Fig. 3.19 – Mão negra do santuário de Gargas
(<http://www.tourisme-hautes-pyrenees.com/web/132-gargas.php>)

Fig. 3.20 - Mão de Maltravieso (a 2ª imagem tratada por ultravioleta revela o dedo mínimo desta mão)

(http://tbn0.google.com/images?q=tbn:aFQBrWjOv_S9wM:http://www.eskunabarra.org;

<http://www.uned.es/dpto-pha/extremadura/maltravieso/fotos/maltravieso12.jpg>)

Fig. 3.21- Mãos com pigmento de ocre amarelo

(http://www.primitiveways.com/Images2/yellow_earth_pigment.jpg)

Fig. 3.22 – Mãos da Toca do Pinga do Boi – Parque Nacional Serra da Capivara (Brasil) (Cris Buco – Arquivo - FUMDHAM)

Fig. 3.23 - Mãos Positivas (Puebloan - USA)

(http://indra.com/~dheyser/hands/images_a/Anasazi-handprints-6.jpg)

Fig. 3.24 – Painele de pontos Vermelhos da Gruta Chauvet

(<http://www.donsmaps.com/images3/chauvethands.jpg>)

Fig. 3.25 -Toca das Mãos do Bonsucesso no Parque Nacional Serra das Confusões (Brasil) (Cris Buco – Arquivo - FUMDHAM)

Fig. 3.26 - Mãos riscadas da Gruta de Roucadour (FR)

(<http://www.paleoesthetique.com/gallerie/roucadour.jpg>)

Fig. 3.27 – Desenho da Gruta de Roucadour

(<http://www.roucadour.com/images/panneau1.jpg>)

Fig. 3.28 - Paleta

(<http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/ic/palettegd.gif>)

Fig. 3.29 – Paleta de ocre naturais (Arnhemland- AUS)

(<http://www.alamy.com/thumbs/3/%7BF28131B0-D184-4D13-AAD7-960D1AF738AF%7D/AACW70.jpg>)

Fig. 3.30- Paleta com ocre amarelo – Gruta de Fieux (FR)

(<http://www.lesfieux-miers.org/images/palette.jpg>)

Fig. 3.31 – Preparação de pigmentos (Arnhem – AUS)

(http://www.abc.net.au/rn/radioeye/galleries/2007/1928445/full/15_rock_art.jpg)

Fig. 3.32- Paleta de Pigmentos

(http://www.primitiveways.com/Images2/painting_mammoth1.jpg)

Capítulo 4 – TIPOLOGIA

Fig. 4.1 – As diferentes possibilidades de localização.

Capítulo 5 – ESTAÇÕES ANALISADAS

Fig. 5.1 – Localização de Gargas

Fig. 5.2 – “Santuário” das Mãos de Gargas

(<http://www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr/grottes/Photos/Gargas15083.jpg>)

Fig. 5.3 – Localização da cidade de Cáceres.

Fig. 5.4 – Distribuição dos 29 painéis na gruta (Ripoll López *et al.*, 1999)

Fig. 5.5 – Conjuntos de representações de mãos em Gargas e em Maltravieso

(<http://www.eskunabarra.org/images/Gargas2.jpg>; <http://tbn0.google.com/images?q=tbn:aYOF7IlupdnD2M:http://www.celtiberia.net/imagftp/cuevaMaltravieso.jpg>)

Fig. 5.6 – Gráfico do número de dedos representados nas diversas mãos (Ripoll López *et al.*, 1999)

Fig. 5.7 – Lateralidade das mãos representadas em Maltravieso (Ripoll López *et al.*, 1999)

Fig. 5.8 – Tipos de orientação que podem apresentar as representações de mãos (Ripoll López *et al.*, 1999)

Fig. 5.9 – Mão negativa de Maltravieso

(<http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/8284542.jpg>)

Fig. 5.10 – Localização de Envendos

Fig. 5.11 – Pego da Rainha - Abrigo1- Painei 1 (Decalque tratado digitalmente) (Cardoso, 2003)

Fig. 5.12 – Dígitos do Pego da Rainha

(<http://home.utad.pt/~geologia/jornadas2/abrigos.html>)

Fig. 5.13 – Pego da Rainha - Abrigo1- Detalhe da mão do Painei 1 (Decalque tratado digitalmente) (Cardoso, 2003)

Fig. 5.14 – Recriação e Interpretação da pintura dos dígitos da Mão do Pego da Rainha (fotografias da autora)

Capítulo 6 – QUEM FOI O ARTISTA?

Fig. 6.1- Mão da Gruta Chauvet

(<http://www.eng.auburn.edu/~gilbert/HCCCL/images/caveprint.jpg>)

Fig.6.2 –Índice de Manning-(Digit Ratio) - Masculino 0.95 e Feminino 1.00

(http://news.bbc.co.uk/olmedia/695000/images/695142_hands2_300.gif)

Fig. 6.3 – Maltravieso (Cáceres) – Espanha

(<http://www.uned.es/dpto-pha/extremadura/maltravieso/fotos/maltravieso9.jpg>)

Fig. 6.4 – Dimensões propostas por Salhy para o calculo da estatura dos indivíduos a partir das impressões das mãos. (Ripoll López *et al.*,1999)

Fig.6.5 - Gua Masri II- Borneo/ Indonésia.

Fig. 6.6 – Painei de Gua MasriII

(<http://www.kalimanthrope.com/diaporama98/images/IK09x.jpg>)

Fig. 6.7 – O livro DIGIT RATIO de Manning

(http://ptemplier.free.fr/pam/site/images/grande/QACTU_IMG_ZOOM-2.jpg)

Fig. 6.8. - Tríptico do Grande Painei das Mãos © Luc-Henri Fage - Le Kalimanthrope (<http://www.kalimanthrope.com/diaporama98/images/MA05x.jpg>)

Fig. 6.9 - O Grande Painei das Mãos reconstruído por computador e que serviu de base ao programa ©kalimain (*Noury e Chazine, 2005*;
http://www.futura-sciences.com/comprendre/d/images/699/chazine_mains7.gif)

Fig. 6.10 - Determinação sexual dos autores do Grande Painei das Mãos de Gua Masri II (Noury & Chazine, 2005)

Fig. 6.11 – Mãos com o mesmo índice (Noury & Chazine, 2005)

Fig. 6.12 – Repartição das Mãos das Mulheres (escuro) e dos Homens (claro) (Noury & Chazine, 2005)

Fig. 6.13 – Localização da Gruta de Gargas

Fig. 6.14 – Friso dos Cinco Mamutes (Barrière 1982)
(<http://www.ksharpe.com/Word/AR95.htm>)

Fig. 6.15 – Tectiforme (<http://www.ksharp.com/Word/AR94.htm>)

Fig. 6.16 – Análise da figura tectiforme
(<http://www.ksharp.com/Word/AR94.htm>)

Fig. 6.17 - Uma pequena porção do Paineiro da Sala A1

(<http://www.ksharpe.com/Word/AR97.htm>)

Fig. 6.18 - Marca de quatro dedos de uma mão direita

(<http://www.ksharpe.com/Word/AR84.htm>)

Capítulo 7 – TEORIAS DE INTERPRETAÇÃO

Fig. 7.1 – Mão negativa de Peche Merle

(http://www.quercy.net/pechmerle/images/IMG0029_600.jpg)

Fig. 7.2 – Foto e Decalque da Rocha da Mão do Homem

(Abreu, 2006 - Projecto Gravado no Tempo)

Fig. 7.3 - Representações de “grandes-mãos” Ceretto, Capo di Ponte, Valcamonica (IT) (Abreu, 2006)

Fig. 7.4 - Uma das representações de mãos gravadas na rocha da Mão do Homem (Abreu, 2006 - Projecto Gravado no Tempo)

Fig. 7.5 – Figura de características antropomórficas (M. S. Abreu)

Fig. 7.6 – Assinatura actual (pormenor da Mão do Homem) (M. S. Abreu)

Fig. 7.7 – Mão Negativa e mão Positiva (Anasazi, USA)

(http://indra.com/~dheyser/hands/images_a/Anasazi-handprints-4.jpg)

Fig. 7.8 – “Paineiro das 200 Mãos” Canyonlands National Park, Utah, USA

(http://indra.com/~dheyser/misc/images_j/5519140-R1-054-25A-1c.jpg)

Fig. 7.9 – Mãos de Kakadu - Mt. Borradaile (AUS)

(<http://www.terraaustralissafaris.com.au/handstencil2%20figures%20small.jpg>,
http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/UVLibre/0001/bin40/image_main.jpg)

Fig. 7.10 – Mãos tatuadas de Gua Tewet (Bornéo - Indonésia)

(http://www.speleo.fr/borneo2006/Images/lh_fage_borneo2006_07.jpg,
<http://www.worldarchaeologicalcongress.org/site/bulletin/wab13/chasin3.jpg>)

Fig. 7.11 – Mão de Gargas (FR)

(<http://www.eskunabarra.org/images/gargas3.gif>)

Fig. 7.12 – Cueva da Las Manos (ARG)

(<http://www.alamy.com/thumbs/3/%7BC6281177-F071-4505-9A05-6580141A2FEA%7D/A8EMYG.jpg>)

Fig. 7.13 – Silhuetas de mãos

(<http://pressblog.uchicago.edu/images/Guthrie2.jpeg>)

Fig. 7.14 – Modos de dobragem dos dedos (Barrière & Sueres, 1993)

Fig. 7.15 – Lesões causadas por lepra (Tardos, 1993)

Fig. 7.16 – Mãos de Gargas

(<http://www.eskunabarra.org/images/gargas3.gif>,
<http://www.tourisme-hautes-pyrenees.com/web/132-gargas.php>,
<http://www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr/grottes/Photos/Gargas15083.jpg>)

Fig. 7.17 – Lesões causadas pela Doença de Raynaud (Tardos, 1993)

Fig. 7.18 – Lesões causadas por congelamento (Tardos, 1993)

Fig. 7.19 – Tipos de mãos incompletas de Gargas e frequência com que aparecem representadas (<http://www.donsmaps.com/images/gargas3.jpg>)

Fig. 7.20 – Caçador Bosquímano (Levame, 1993)

Fig. 7.21 - Mãos incompletas de Queensland (AUS) (Walsh, 1979)

Capítulo 8 – O SÍMBOLO DA MÃO

Fig. 8.1 – A mão: do passado ao presente

(http://www.visitvictoria.com/content/2005/Jul/RockArt_MUR_PP137_U_150x100.jpg; Fotografia da autora)

Fig. 8.2 – A maçã de Eva

(<http://www.citywindsor.ca/documents/ParksandRecreation/Images/Sculptures/PictureofEvesApplemedium.jpg>)

Fig. 8.3 – A Criação do Homem – (Michelangelo, 1510 Capela Sistina, Vaticano)

(<http://souzacampus.files.wordpress.com/2007/11/michelangelo-hands-detail-8700154.jpg>)

Fig. 8.4 – Cristo Pantocrator de Cefalù (IT)

(<http://www.maranatha.it/Miscel/volto/volto0Pc.jpg>)

Fig. 8.5 – Anagrama do nome de Cristo

(<http://images.google.pt/imgres?imgurl>)

Fig. 8.6 – Mosaico com o anagrama do nome de Cristo

(http://www.mosaicosmarinella.com/html/imagens/products_pictures/detalhe_Pantocrator.jpg)

Fig. 8.7 – Mão divina em fresco bizantino

(http://br.geocities.com/artus_agv/tahull.jpg)

Fig. 8.8 – Retábulos de “Mãos Poderosas”

(http://www.colonialarts.com/catalog_artwork/r453.jpg;
<http://www.historiaecultura.pro.br/cienciaepreconceito/iconografia/exvotos7.jpg>)

Fig. 8.9 – Le Sante (Valcamonica, IT) (Anati, 1976)

Fig. 8.10 – Ex-voto de uma mão

(http://www.feitoria.com.pt/fotos/produtos/mao_1176830662.jpg)

Fig. 8.11 – Mãos do templo de Ujjain

(<http://www.alamy.com/thumbs/3/%7B76809436-E4E1-4429-BD6C-599B3031BF4F%7D/A8WE87.jpg>)

Fig. 8.12 – Mãos de Çatal-Höyük (Gimbutas, 1995)

Fig. 8.13 - Mãos da Turquia (Fein, 1993)

Fig. 8.14 – Porta em reserva índia (USA)

(<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:lltS2Yl7mahjgM:http://willows95988.typepad.com/photos/uncategorized/2007/04/09/clearwood.jpg>)

Fig. 8.15 – Mudra (<http://www.fotosearch.com/bthumb/AGE/AGE022/C75-331603.jpg>)

Fig. 8.16 – Mudras da China

(http://bp2.blogger.com/_2dvVGQY_VwY/RwiyrxIFTUI/AAAAAAAAAFw/PoEqaD4rKsl/s320/2007-10-07-1918-00.jpg)

Fig. 8.17 – Mudras da Índia

(<http://i189.photobucket.com/albums/z283/kavithachandrashekar/Vellore/DSC03060.jpg>)

Fig. 8.18 – Mudra da sabedoria e do conhecimento

(http://www.grandefraternidadebranca.com.br/maitreya_mudra_gfbb.jpg)

Fig. 8.19 – A divindade indiana Shiva

(http://www.buddhamuseum.com/bronze-buddha/lq-shiva-om_71.jpg)

Fig. 8.20 – Mão de Shiva

(http://www.pousadaceueserra.com.br/shiva_hasta_mudra.jpg)

Fig. 8.21 – Dança indiana

(<http://www.medsok.org/images/IndianDanceSeminar350x542.jpg>)

Fig. 8.22 – Mãos em Oração

([http://tbn0.google.com/images?q=tbn:RTH2xxMKdCzV0M:http://fotos.sapo.pt/pcfilho/pic/0008rhsx;
http://i38.photobucket.com/albums/e105/rickredcrow/2007/mudras.gif](http://tbn0.google.com/images?q=tbn:RTH2xxMKdCzV0M:http://fotos.sapo.pt/pcfilho/pic/0008rhsx;http://i38.photobucket.com/albums/e105/rickredcrow/2007/mudras.gif))

Fig. 8.23 – Mão de Fátima (<http://www.amuletgifts.com/images/36045.jpg>)

Fig. 8.24 – Mão de Miriam

(http://www.po-ip.com/images/netivot/products/hamsa_20cm.jpg)

Fig. 8.25 – Figa de madeira dourada

(<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:t8OZTs0Rnvl8ZM:http://i.s8.com.br/images/finegifts/cover/img4/297844.jpg>)

Fig. 8.26 – Figa baiana

(http://www.ritchie.com.br/radar_radar/fotos/2006/Figa_baiana.jpg)

Fig. 8.27 – Vontade e Autoridade (Churchill e o V da Vitória)

(http://www.icons.org.uk/theicons/collection/the-v-sign/image_large)

Fig. 8.28 – Unidade (cartazes políticos) (Lima, 2004)

Fig. 8.29 – Revolta (propaganda)

(http://tbn0.google.com/images?q=tbn:hO37P_AktXg7jM:http://www.geocities.com/reevolutionbooks/revolution_fist.jpg)

Fig. 8.30 – Força e União - (Memorial da América Latina, Óscar Niemeyer, SP, BR) (http://farm2.static.flickr.com/1206/552225493_472f9a2902.jpg?v=0)

Fig. 8.31 - Saudação romana e nazi

(<http://www.hellenica.de/Rom/LX/GladiatorPioWelouski.jpg>;
<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:J4Zhqn0qxVv9XM:http://www.richardneville.com.au/Journal/webimages/210406-6-Nazi-hands.jpg>)

Fig. 8.32 – Contagem manual utilizada por Beda

(http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/a%20mao/amao2_files/image004.jpg)

Fig. 8.33 – Mão de Beda (*De temporum ratione*) (Bussagli, 2006)

Fig. 8.34 – Representações de “Mão Guidoniana” (Bussagli, 2006;

http://www.flamenco.ru/flamenco/theory/fandango_harmony/manus_guidonis.gif)

Fig. 8.35 - Mão Guidoniana

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8d/Guidonian_hand.jpg/240px-Guidonian_hand.jpg)

Fig. 8.36 – A Mão da Quiromancia

http://static.flickr.com/76/193371011_150f763a7f_m.jpg)

Fig. 8.37 – Mensagens de mãos

<http://yalenewhavenhealth.org/emergency/influenza/images/WashHands2.jpg>;
http://tbn0.google.com/images?q=tbn:p6oBKN2MYywZIM:http://blog.kir.com/arc_hives;http://tbn0.google.com/images?q=tbn:opR4gcBTgNWbkM:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8b/Stop_hand.svg/900px-Stop_hand.svg.png)

Fig. 8.38 – Alianças de casamento

<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:4s1oyN1f4pG0yM:http://viladaspalavras.files.wordpress.com/2008/03/aliancas.jpg>)

Fig. 8.39 – Mãos de noiva

(http://static.flickr.com/37/84766781_639fcdbcfe.jpg)

Fig. 8.40 – Mãos de *sati*

(<http://chnm.gmu.edu/wh/lessons/lesson5/images/sources/handprintssmall.jpg>;
<http://www.alamy.com/thumbs/3/%7B029F93FC-C570-44BF-BBBF-5596DD1A2F28%7D/ARY5EF.jpg>)

Fig. 8.41 – Aperto de mão

(<http://www.fotosearch.com/comp/IDM/IDM146/AB0018.jpg>)

Fig. 8.42 – Pintura (<http://atuleirus.weblog.com.pt/arquivo/Hands.jpg>)

Fig. 8.43 - Escultura

(<http://tbn0.google.com/images?q=tbn:xsVQVNTkTicPUM:http://mowabb.com/ai>
<http://mowabb.com/ai>
[images/images/06-03-04-1.jpg](http://mowabb.com/ai))

ÍNDICE DE TABELAS

Capítulo 4 – TIPOLOGIA

Tab. 4.1 – Exemplos de gravuras utilizando a Técnica de Picotado (Tabela da autora)

Tab. 4.2 – Exemplos de gravuras utilizando a Técnica Filiforme (Tabela da autora)

Tab. 4.3 – Exemplos gravados de Traçados Digitais (Tabela da autora)

Tab. 4.4 - Exemplos de utilização da Técnica de Pintura (Tabela da autora)

Tab. 4.5 - Comparação dos parâmetros utilizados nos estudos realizados por Manning e Salhy (Tabela da autora)

Tab. 4.6 – As diferentes possibilidades de orientação da mão (Tabela da autora)

Tab. 4.7 – As diferentes possibilidades de lateralidade da mão (Tabela da autora)

Tab. 4.8 – Composição da paleta de cores da Arte Rupestre (Tabela da autora)

Capítulo 5 – ESTAÇÕES ANALISADAS

Tab. 5.1 – Identificação da representação das Mãos nos diversos momentos de investigação (Ripoll López *et al.*, 1999)

Capítulo 7 – TEORIAS DE INTERPRETAÇÃO

Tab. 7.1 - Sinais utilizados na actualidade por caçadores Bosquímanos do deserto do Kalahari (Ripoll López *et al.*, 1999)