loredana ribeiro

OS SIGNIFICADOS DA SIMILARIDADE E DO CONTRASTE ENTRE OS ESTILOS RUPESTRES

um estudo regional das gravuras e pinturas do alto-médio rio são francisco

orientador: paulo de blasis

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia Brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Arqueologia.

MAIO DE 2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA BRASILEIRA

**OS SIGNIFICADOS DA SIMILARIDADE E DO CONTRASTE
ENTRE OS ESTILOS DE ARTE RUPESTRE**

**- UM ESTUDO REGIONAL DAS PINTURAS E GRAVURAS DO
ALTO-MÉDIO SÃO FRANCISCO**

Loredana Ribeiro

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Blasis

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia Brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Arqueologia.

Maio de 2006

ERRATA

Página 12 -

- Onde se lê: Mapa 1 – Sítios Arqueológicos na região em estudo.....	337,
leia-se: <i>Mapa 1 - – Sítios Arqueológicos na região em estudo</i>	334
- Onde se lê: Anexo 1 – Tabela de sítios rupestres.....	338,
leia-se: <i>Anexo 1 – Tabela de sítios rupestres</i>	335
- Onde se lê:	
Anexo 2 - Atributos físicos dos abrigos submetidos a análises quantitativas.....	339,
leia-se:	
<i>Anexo 2 - Atributos físicos dos abrigos submetidos a análises quantitativas</i>	336

Página 14: considerar o índice de pranchas que segue:

Prancha 26 - Lapa do Piolho de Urubu, perfis topográficos, crono-estilística relativa e reprodução de arte rupestre.....	163
Prancha 27 – Estilo A1	169
Prancha 28 – Estilo A2.....	177
Prancha 29 – Estilo A3.....	178
Prancha 30 – Estilo SF1.....	184
Prancha 31 – Estilo SF2.....	185
Prancha 32 – Estilo SF3.....	186
Prancha 33 – Estilo CMG.....	191
Prancha 34 – Estilo CMP	199
Prancha 35 – Tradição Nordeste e Estilo NE1.....	208
Prancha 36 – Estilo AD1	219
Prancha 37 – Estilo AD2	220
Prancha 38 – Estilo AD3	222
Prancha 39 – Figuras não classificadas, grupos 1 a 4.....	228
Prancha 40 – Figuras não classificadas, grupo 5	229
Prancha 41 - Tipos de Associações Temáticas do Complexo Montalvânia.....	244
Prancha 42 - Associações entre pinturas antropomorfas e geométricas do estilo CMP	245
Prancha 43 - Associações entre gravuras antropomorfas e geométricas do estilo CMG	246
Prancha 44 - Gravuras do estilo CMG sobre pinturas CMP.	250
Prancha 45 – Três primeiros momentos de pintura no painel IIBis da Lapa dos Desenhos , segundo Isnardis, 2004	9

Prancha 46 - Afinidades estilísticas entre figuras São Francisco e Montalvânia	9
Prancha 47 - Figuras antropomorfas e geométricas da Lapa do Tikão	263
Prancha 48 – Painéis <i>São Francisco</i> e <i>Montalvânia</i> na região em estudo	268
Prancha 49 – Extensão espacial dos estilos A1 e A2	285
Prancha 50 – Extensão espacial dos estilos A3 e SF 1	286
Prancha 51 – Extensão espacial dos estilos SF 2 e CM.....	287
Prancha 52 – Extensão espacial dos estilos CMG e AD1	288
Prancha 53 – Extensão espacial regional da Tradição Nordeste	296
Prancha 54 – Extensão espacial dos estilos AD2 e AD3.....	297
Prancha 55 - Figuras antropomorfas “acrobatas” e figuras geométricas e naturalistas de outras regiões do planalto centro-oriental brasileiro	Erro! Indicador não definido.

Página 318: considerar a bibliografia que segue:

- ABSY, M.L. – 1996. A Vegetação e o Clima da Amazônia durante o Quaternário. In: PAVAN, C. *Uma Estratégia Latino-Americana para a Amazônia*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/Editora da Unesp, pp. 149-157.
- AGUIAR, A. – 1986. A Tradição Agreste: estudo sobre arte rupestre em Pernambuco. *Clio – Série Arqueológica*.
- AGUIAR, A. -1987. *A Tradição Agreste: análise de 20 sítios de arte rupestre*. Recife: Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- AYTAI, D. -1970. *As Gravuras Rupestres de Itapeva*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica.
- ALEMANY, F.P. – 1986. El Calendario Solar da “Pedra de Ingá” – una hipótesis de trabajo. *Boletim do Instituto Brasileiro, Série Ensaio*. Rio de Janeiro, v.4, pp. 1-44.
- ANDRADE, C.V.; RIBEIRO, L. - 1999. Análise Crono-estilística da Lapa de Rezar: um enfoque ao 4º momento. *Cadernos de Resumos*. X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira, Recife.
- ARAUJO, A. G. M.; NEVES, W. A.; PILÓ, L. B. – 2003. Eventos de seca durante o Holoceno no Brasil: possíveis implicações para o entendimento da variabilidade cultural no período paleoíndio (11.000 – 8.000 ap). *XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira - Arqueologias da América Latina*. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, edição em hipertexto.
- ARSENAULT, D. – 2004a. From natural settings to spiritual places in the Algonkian sacred landscape: an archaeological, ethnohistorical and ethnographic analysis of Canadian Shield rock-art sites. In: CHIPPINDALE, C.; NASH, G (eds). *The Figured Landscapes of Rock-Art – looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARSENAULT, D. – 2004b. Rock-art, landscape, sacred places: attitudes in contemporary archaeological theory. In: CHIPPINDALE, C.; NASH, G (eds). *The Figured Landscapes of Rock-Art – looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAETA, A. M; MATTOS, I.M. – 1994. Representações rupestres, etno-história e identidade no vale do Rio Doce, MG. *Revista de Arqueologia*. São Paulo, 8(1):303-320.

- BAETA, A.; PILÓ, H.; MOURA, V.; RUBBIOLI, E.; RIBEIRO, V. (org.). – 2005. *Valorizando o patrimônio cultural Xakriabá – documentar para preservar*. Segunda turma Xakriabá do curso de formação de professores indígenas de Minas Gerais. s.l.: Secretária de Estado de Educação/Governo do Estado de Minas Gerais.
- BAGGIO FILHO, H. – 1991. Breve Notícia sobre a Região Cárstica de Montalvânia/MG. Belo Horizonte, Minas Gerais. *IIIº Congresso da ABEQUA – Publicação Especial nº 1 – Caderno de Resumos*. Belo Horizonte.
- BARBERI, M. – 2001. *Mudanças Paleoambientais na Região dos Cerrados do Planalto Central durante o Quaternário Tardio: o estudo da Lagoa Bonita, DF*. São Paulo, IGC/USP, Tese de Doutorado.
- BARBERI-RIBEIRO, M. – 1994. *Paleovegetação e Paleoclima do Quaternário Tardio da Vereda de Águas Emendadas*. Brasília, UNB/IG, Dissertação de Mestrado.
- BARRETO, C - 1998. Brazilian archaeology from a brazilian perspective. *Antiquity*, 72:573,81.
- BARRETO, C - 1999. Arqueologia Brasileira: uma perspectiva histórica e comparada. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Suplemento 3:201-212.
- BEBER, M.V. – 1996. A Arte Rupestre do Nordeste do Mato Grosso do Sul. *Anais da VIII Reunião Científica da SAB, Coleção Arqueologia*. Porto Alegre: EdPUCRS, 1(2): 77-92.
- BEDNARIK, R.G. – 1996. Côa debated at last. *Rock Art Research*, 13(1)63-66.
- BEHLING, H., ARZ, H. W., PATZOLD, J., WEFER, G. – 2000. Late Quaternary vegetational and climate dynamics in northeastern Brazil, inferences from marine core GeoB 3104-1. *Quaternary Science Reviews* 19:981-994.
- BELTRÃO, M. da C. de M. C. – 1994. Projeto Central: novos dados. *Revista de Arqueologia*. Anais da VII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Vol.8(1):25-41.
- BELTRÃO, M. da C. de M. C. – 2000. *Ensaio de Arqueologia: uma abordagem transdisciplinar*. Rio de Janeiro: Zit Editora.
- BELTRÃO, M. da C. de M. C; LOCKS, M.; CORDEIRO, D. – 1994. Project Central (Bahia, Brazil): rock art in the Chapada Diamantina uplands. *Revista de Arqueologia*. Anais da VII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Vol.8(1):337-351.
- BERRA, J. - 2003 *A Arte Rupestre na Serra do Lageado, Tocantins*. São Paulo: MAE/USP, Dissertação de Mestrado.
- BINFORD, L. – 1962. Archaeology as Anthropology. *American Antiquity*, 28(2):217-225.
- BINFORD, L. - 1965. Archaeological systematics and the study of culture process. *American Antiquity* 31:203-210.
- BINFORD, L. – 1989. Styles of Style. *Journal of Anthropological Archaeological*, 8:51-67.
- BITENCOURT, A. L. – 1998. *Morphogenese, Quaternaire et Archeologie em Milieu Karstique: le site du Morro Furado, Serra do Ramalho (Bahia) – Bresil*. Caen: Universite de Caen/Basse-Normandie, thèse de doctorat.
- BITENCOURT, A. L. – 2004. A Formação e a Evolução Estratigráfica do Abrigo do Morro Furado: processos interativos entre a morfogênese cárstica e a ocupação pré-histórica, Serra do Ramalho (Bahia). *Canindé*, nº 4:55-74.
- BITENCOURT, A.L.; RODET, J. – 2002. Evolução morfológica do cânion do Morro Furado no contexto dos calcários carstificados do Grupo Bambuí – Serra do Ramalho, BA/BR. *O Carst*. Belo Horizonte: GBPE, vol. 14(4).

- BITENCOURT, A.L.; SCHMITZ, P.I. – 1994. O Paleoambiente do Sítio Arqueológico BA-RC-28: um estudo através dos minerais do sedimento do abrigo. *Revista de Arqueologia – Anais da VII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Vol.8(1):255-272.
- BORGES, M., PROUS, A., SILVA, G. -1991.Les oeuvres rupestres de l’Abri du Malhador. *Microfiche* 87 039 533. Paris:Institut d’Ethnologie.
- BRADY, J.; ASHMORE, W. – 1999. Mountains, Caves, Water: ideational landscapes of the ancient Maya. In:ASHMORE, W.; KNAPP, B. (ed.). *Archaeologies of Landscape*. Oxford: Blackwell.
- BREUIL, H. -1974 [1952]. *Quatre Cent Siècles d’Art Pariétal*. Paris: Marx Fourni.
- BRINA, A. E. – 2001. A Vegetação na Serra do Ramalho. *O Carste*. Belo Horizonte: GBPE, vol. 13(1).
- BUCO, C. de A. – 2003. *Os Sítios Pré-Históricos do Parque Nacional Serra da Capivara: tentativa de leitura da arte rupestre e sua correlação com as tradições indígenas*. São Paulo:MAE/USP, exame de qualificação de projeto de doutorado prestado em 17/06/2003.
- BUENO, L. – 2005. *Variabilidade Tecnológica nos Sítios Líticos da Região de Lageado, Médio Rio Tocantins*. MAE/USP, Tese de Doutorado.
- CALDERÓN, V. – 1969. Nota Prévia sobre a Arqueologia das Regiões Central e Sudoeste do Estado da Bahia. *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas*. Belém. Vol.10:107-119.
- CALDERÓN, V. – 1970. Nota Prévia sobre três fases da arte rupestre no estado da Bahia. *Universitas*. Salvador, vol. 5:5-17.
- CALDERÓN, V. – 1971. Investigação sobre a Arte Rupestre no Planalto da Bahia: as pinturas da Chapada Diamantina. *Universitas*. Salvador, vol. 6/7:217-227.
- CARVALHO, E; CHEUICHE, L.M.T. - 1975 Pesquisas Arqueológicas na Região do Médio São Francisco Mineiro. *Boletim do Instituto Arqueológico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 7:21-52.
- CASTRO, V. P. – 2003. *Para Nadar sem Carregar Repolhos - construindo um entendimento biologicamente orientado para as relações entre linguagem, cognição e cultura*. Belo Horizonte, UFMG/FALE, Dissertação de Mestrado.
- CAVALCANTE, S. – 2002. Kamukuaká. *Brasil Indígena*. Brasília: Fundação nacional do Índio, 2(8):17-21.
- CHAFFEE, S., HYMAN, M., ROWE, M. – 1993. ASM 14c - Dating of Rock Painting. In: *Dating and Spatial Considerations*. STEINBRING, J. (Eds.) Rock Art Research. Melbourne: Aurea Publ, 67-73.
- CHIPPINDALE, C.; NASH, G. – 2004. Pictures in Place: approaches to the figured landscapes of rock-art. In: CHIPPINDALE, C.; NASH, G (eds). *The Figured Landscapes of Rock-Art – looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLOTTES, J.; LORBLANCHET,M.; BELTRÁN, A. – 1995. Are the Foz Côa engravings actually Holocene? *International Newsletter on Rock Art*, 12:19-21.
- COLPRON, A.-M. – 2005. Monopólio Masculino do Xamanismo Amazônico: o contra-exemplo das mulheres xamã Shipibo-Conibo. *Mana* 11(1):95-128.
- CONKEY, M. – 1987. New Approches in the Search for meaning? A review of Research in “Paleolithic Art”. *Journal of Field Archaeology*, 14, 413-430.

- CONKEY, M. – 1990. Experimenting with Style in Archaeology: some historical and theoretical issues. CONKEY, M.W. & HASTORF (eds.). *The uses of style in archaeology*. New York, Cambridge University Press.
- CONSENS, M.; SEDA, P.- 1990. Fases, Estilos e Tradições na Arte Rupestre do Brasil: a incomunicabilidade científica. *Revista do Centro de Pesquisas Arqueológicas* (Anais da 5ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira). Santa Cruz do Sul, 17(20):33-58.
- CRIADO BOADO, F. – 1997. Introduction: combining the different dimensions of cultural space: is a total archaeology of landscape possible? *Tapa: Landscape, Archaeology, Heritage*. University of Santiago de Compostela, nº 2, 5:9.
- CRIADO BOADO, F.; SANTOS ESTÉVEZ, M.; PARCERO OURBIÑA, C. – 1997. Settlement Patterns, land-use and sacred landscapes in galician late prehistory and ancient history: na essay on an archaeology of sacred geographies. *Tapa: Landscape, Archaeology, Heritage*. University of Santiago de Compostela, nº 2, 11:17.
- CUCHE, D. – 1999. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru, EDUSC.
- D'ERRICO, F.; DUBREUIL, L. – 2005. A utilização dos corantes em pré-história: o exemplo de Santa Elina. VILHENA-VIALOU, A (org.). *Pré-História do Mato Grosso – Santa Elina*. São Paulo:EdUSP.
- DARNTON, R. - 1986. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal.
- DAVI, H. – 2001. *Conservação de Arte Rupestre Pré-histórica no Abrigo Norte do Janelão, Vale do Peruaçu, MG*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFGM, Dissertação de Mestrado..
- DAVID, B; ROWE, M.W.; ARMITAGE, R.A.; HYMAN, M; LAWSON, E. – 1999. Landscapes in transition: new radiocarbon dates on cave paintings and the geographical patterning of artistic behavior in North Queensland history. *Archaeology in Oceania*, 34:103-120.
- DE OLIVEIRA, P., BARRETO, A. M., SUGUIO, K. – 1999. Late Pleistocene/Holocene climatic and vegetational history of the Brazilian caatinga: the fossil dunes of the middle São Francisco river. *Paleogeography, Paleoclimatology, Paleoecology* 152:319-337.
- DE OLIVEIRA, P.E; BEHLING, H.; LEDRU, M-P.; BARBERI, M.; BUSH, M.; SALGADO-LABORIAU, M.L.; GARCIA, M.J.; MEDEANIC, S.; BARTH, O.M.; BARROS, M.A. de; SCHEEL-YBERT, R. – 2005. Paleovegetação e Paleoclimas do Quaternário do Brasil. In: SOUZA, C.R. de G.; SUGUIO, K.; OLIVEIRA, A.M. dos S.; DE OLIVEIRA, P.E. *Quaternário do Brasil*. Ribeirão Preto, Holos Editora, pp. 52-74.
- DEBRET, J. B. 1972[1834]. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins: Ed. das Universidades de São Paulo, 2vs.
- DIAS Jr., O. F. – 1975. Pesquisas Arqueológicas no Sudeste Brasileiro. *Boletim do Instituto Arqueológico Brasileiro*, Série Especial. Rio de Janeiro, v. 1:3-21.
- DIAS Jr., O. F., CARVALHO, E.T.O; L. CHEUICHE. – 1976. Pesquisas arqueológicas em Minas Gerais (Brasil): O PROPEVALE (Programa de Pesquisas no Vale do São Francisco). *Congresso Internacional dos Americanistas*, 42. Paris, Actas, 9(4):13-34.
- DIAS, A. S. – 1994. *Repensando a Tradição Umbu a partir de um estudo de caso*. Porto Alegre: PUC-RS, Dissertação de Mestrado.
- DIAS, A. S. – 2003. *Sistemas de assentamento e Estilo tecnológico: uma proposta interpretativa para a ocupação pré-colonial do Alto Vale do Rio dos Sinos, Rio Grande do Sul*. São Paulo: FFLCH/USP, Tese de Doutorado.

- DIAS, A.S. – 2005. *Diversificar para poblar: El contexto arqueológico brasileño em la transición Pleistoceno-Holoceno*. Em Rupestreweb, <http://rupestreweb2.tripod.com/arqueologiabrasil.html>.
- DORN, R.I. - 1996. A change of perception. *La Pintura*, 23(2):10-11.
- DUNNELL, R. C. – 1986b. Methodological Issues in Americanist Artifact Classification. In SCHIFFER, M. (Ed.) *Advances in Archaeological Method and Theory*, vol. 9.
- DUNNELL, R. C. – 1986a. Five Decades of American Archaeology. In: MELTZER, D.J.; FOWLER, D.D.; SABLOFF, J.A. (eds). *American archaeology, past and future: a celebration of the Society for American Archaeology, 1935-1985*. Washington: Smithsonian Institution Press, 23-49.
- EMPERAIRE, A. – 1973. Approche Méthodique des Cultures Préhistoriques Amérindiennes. LEROI-GOURHAN, A. *L'Homme, Hier et Aujourd'hui: recueil d'études en hommage à André Leroi-Gourhan*. Paris : Cujas.
- FARIA, F. S. – 1997. Comparação do Registro Rupestre do Médio São Francisco com Motivos Gráficos do Grupo Lingüístico Tukano: um teste para a hipótese xamânica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo:USP, 7:23-47.
- FARIA, F. S; BELTRÃO, M.C. de M.C. – 2002. A Transformação em Animal e a Representação do Felino no Registro Rupestre do Médio São Francisco. *Clio Arqueológica*, 15(1):109-130.
- FOGAÇA, E. – 1995. A Tradição Itaparica e as indústrias líticas da Lapa do Boquete. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 5:145-158.
- FOGAÇA, E. – 2001. *Mãos para o Pensamento: a variabilidade tecnológica de Indústrias líticas de caçadores-coletores holocênicos a partir de um estudo de caso: as camadas VIII e VII da Lapa do Boquete (Minas Gerais, Brasil – 12.000/10.500BP)*. Porto Alegre: PUCRS/FFCH, Tese de Doutorado.
- FOGAÇA, E.; SAMPAIO, D. R.; MOLINA, L. – 1997. Nas entrelinhas da Tradição: os instrumentos de ocasião da Lapa do Boquete (Minas Gerais – Brasil). *Revista de Arqueologia*, v10.
- FRANKLIN, N. R. – 1989. Research with Style: a case study from Australian rock art. SHENNAN, Stephen (ed). *Archaeological Approaches to Cultural Identity*. London and New York: Routledge, 278-290.
- FREITAS, F. de O.; MARTINS, P.S. – 2003. Archaeological Material For The Study Of Crop Evolution. *Scientia Agricola*, V.60, N.2, P.399-402.
- FUNARI, P. P.A. – 1999a. A importância da teoria arqueológica internacional para a arqueologia sul-americana: o caso brasileiro. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Suplemento 3:21-220.
- FUNARI, P. P.A. – 1999b. Lingüística e Arqueologia. *DELTA*, 15(1):161-176.
- GARCIA-VIEIRA, U. – 2005. *Discurso e retórica: oito questões teóricas e a análise de um processo jurídico*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, Tese de Doutorado.
- GEERTZ, C. - 1989[1978]. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro : LTC-Livros técnicos Científicos Editora.
- GOODENOUGH, W. – 1981. *Culture, Language, and Society*. Menlo Park, CA: Benjamin/Commings.
- GRUHN, R. – 1983. Projections of Gê social structure in the rock art of Northern Minas Gerais, Brazil: an hypothesis. *Revista de Arqueologia*. Belém: CNPq e Museu Paraense Emílio Goeldi, 1(1):40-45.

- GUIDON, N. – 1975. Les Peintures Rupestres de Várzea Grande, Piauí, Brésil. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*. Paris, École de Hautes Études en Sciences Sociales, n.3.
- GUIDON, N. – 1981. Tradições e estilos da arte rupestre do sudeste do Piauí. *Pré-História Brasileira. Aspectos da arte parietal*. Catálogo de Exposição. São Paulo/Belo Horizonte, USP/UFMG, 19-20.
- GUIDON, N. – 1991. *Peintures Préhistoriques du Brésil – l'art rupestre du Piauí*. Paris: Recherche Coopérative sur Programme, ADPF.
- HARTLEY, R.; VAWSER, A. M. W. – 1998. Spatial Behaviour and Learning in the prehistoric Environment of the Colorado River Drainage (South-eastern Utah), Western North America. CHIPPINDALE, C.; TAÇON, P. (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.
- HAYS-GILPIN, K. A. – 2004. *Ambiguous Images – gender and rock art*. Altamira Press.
- HEGMON, M. – 1992. Archaeological Research on Style. *Annual Review of Anthropology*, v. 21: 517-536.
- HEGMON, M. – 1998. Technology, Style and Social Practices: archaeological approaches. In: Stark, M (ed.) *The Archaeology of Social Boundaries*. Washington Smithsonian Institution Press.
- HEIDER, K.G. – 1967. Archaeological assumptions and ethnographical facts: a cautionary tale from New Guinea. *Southeastern Journal of Anthropology*, v. 23:52-64.
- HODDER, I. – 1982. *Symbols in Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HODDER, I. – 1986. *Reading the Past - current approaches to interpretation in archaeology*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York : Cambridge University Press.
- HODDER, I. – 1990. Style as historical quality. In: CONKEY, M.W.; HASTORF (eds.). *The uses of style in archaeology*. New York, Cambridge University Press.
- HODDER, I. – 1999. *The Archaeological Process*. Oxford: Blackwell.
- HODDER, I.; HUTSON, S. - 2003[1986]. *Reading the Past - current approaches to interpretation in archaeology*. New York : Cambridge University Press, 3th ed.
- HOLANDA, S.B. de. - 2000[1994]. *Visão do Paraíso*. São Paulo:Brasiliense; Publifolha.
- IBAMA. – 2005. *Plano de Manejo do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu*. IBAMA; Fiat Automóveis S/A. São Paulo, CSD Geoklock.
- INGOLD, T. – 1995. Building, dwelling, living: how animals and people make themselves at home in the world. In: STRATHERN, M. *Shifting contexts: Transformations in Anthropological Knowledge*. London:Routledge.
- INGOLD, T. – 2000. *Perception of the Environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge.
- ISNARDIS, A. – 2004. *Lapa, Parede, Painel – distribuição das unidades estilísticas de grafismos rupestres do vale do rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto-Médio São Francisco, Minas Gerais)*. São Paulo: MAE/USP, Dissertação de Mestrado..
- ISNARDIS, A.; MIRANDA, L.F.C. – 1999. Crono-estilística da Arte Rupestre da Lapa dos Desenhos (Vale do Rio Peruaçu, Minas Gerais). *Caderno de Resumos*. X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira, Recife.
- JÁCOME, C. P. ; RIBEIRO, L. – 2001. Associações Temáticas Envolvendo Figuras Antropomorfas – análise temática comparativa entre as gravuras e pinturas do complexo Montalvânia. XI Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira. *Caderno de Resumos*. Rio de Janeiro.

- JALLES, C. (org.) – 1999. *O Homem e o Cosmos: visões de arqueoastronomia no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, pp. 85-110.
- JALLES, C; IMAZIO, M. (orgs.) - 2004 Olhando o céu da pré-história – registros arqueoastrômicos no Brasil. *Catálogo de Exposição*. Rio de Janeiro:MAST.
- JONES, S. – 1997. *The Archaeology of Ethnicity – Constructing identities in the past and present*. London and New York: Routledge.
- JUNQUEIRA, P.A., MALTA, I.M. – 1981/1982.Horticultores e ceramistas pré-históricos no noroeste de Minas Gerais. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: MHNJB/UFMG, 6/7:275- 287.
- KELLY, R. – 1995. *The Foraging Spectrum. Diversity in hunter-gatherers lifeways*. Smithsonian Institution Press.
- KIPNIS, R. – 2000. Foraging in the Neotropics: changing perspective of hunter-gatherer settlements system in lowland South America. Paper presented at the 65th Annual Meeting Society for American Archaeology. Philadelphia.
- KIPNIS, R. – 2002. *Foraging societies of eastern Central Brazil: an evolutionary ecological study of subsistence strategies during the terminal pleistocene and early/middle holocene*. Ann Arbor: University of Michigan. Ph.D. Thesis.
- KIPNIS, R. – 2003. Long-term land and tenure systems in Central Brazil: evolutionary ecology, risk-mant and social geography. *Beyond foraging and collecting: evolutionary change in hunter-gatherer settlement systems*. In: FITZHUGH, B. ; HABU, J (eds). New York: Plenum, 181-230.
- KIPNIS, R.; SCHEEL-YBERT, R. – 2005. Arqueologia e Paleoambientes. In: SOUZA, C.R. de G.; SUGUIO, K.; OLIVEIRA, A.M. dos S.; DE OLIVEIRA, P.E. *Quaternário do Brasil*. Ribeirão Preto, Holos Editora, pp. 343-362.
- KNAPP, B.; ASHMORE, W. – 1999. Archaeological Landscapes: constructed, conceptualized, ideational. In: ASHMORE, W.; KNAPP, B. (ed.). *Archaeologies of Landscape*. Oxford: Blackwell.
- LAGE, M. C. S. M. – 1997. Análise Química de Pigmentos de Arte Rupestre do Sudeste do Piauí. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, Suplemento 2:89-101.
- LAGE, M. C. S. M. - 1999. Dating of the Prehistoric Paintings of the Archaeological Area of the Serra da Capivara National Park. In: STRECKER, M.; BAHN, P. (eds.).*Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 49-52.
- LAGE, M. C. S. M. ; MARQUES, M. ; HUGON, P. 2003. Os Pigmentos Pré-Históricos de Grafismos Rupestres do Sertão Central do Ceará: Análise Química e Reconstituição da Técnica de Realização. *Fumdhamentos*, Recife, v. 1, n. 3, p. 147-162.
- LAMING – EMPERAIRE, A. – 1979. Missions Archéologique franco-brésiliennes de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brésil: le grand abri de Lapa Vermelha. *Revista de Pré-História*. São Paulo:USP, 1:54-89.
- LAMING – EMPERAIRE, A; PROUS, A.; MORAES, A.V de; BELTRÃO, M da C. de M.C. – 1974. Grottes et abris de la région de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brésil. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*. Paris, École de Hautes Étde em Sciences Sociales, n.1.
- LAMING, A. – 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*. Paris : A. & J. Picard.

- LEDRU, M-P. – 1992. Modifications de la végétation du Brésil Central entre la dernière époque glaciaire et l'interglaciaire actuel. *Comptes - Rendus de l'Academie des Sciences, Série 2*, 314:117-123.
- LEDRU, M-P. – 1993. Late Quaternary environmental and climatic changes in central Brazil. *Quaternary Research* 39:90-98.
- LEDRU, M-P.; BEHLING, H.; FOURNIER, M.; MARTIN, L.; SERVANT, M. – 1994. Localisation de la forêt d'Araucaria du Brésil au cours de l'Holocène. Implications paléoclimatiques. *Comptes - Rendus de l'Academie des Sciences, Série 2* 317:517-521.
- LEDRU, M-P; BRAGA, P.I.S.; SOUBIÈS, F.; FOURNIER, M.; MARTIN, L.; SUGUIO, K.; TURCQ, B. – 1996. The last 50,000 years in Neotropics (Southern Brazil): evolution of vegetation and climate. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 123:239-257.
- LEDRU, M-P; SALGADO-LABOURIAU, M.L.; LORSCHUITTER, M.L. – 1998. Vegetation dynamics in southern and central Brazil during the last 10,000 yr B.P. *Review of Palaeobotany and Palynology* 99(1):131-142.
- LEITE, N. – 1985. Os “Pés” Gravados das Grutas e Abrigos da Região de Montalvânia. *Arquivos do Museu de História Natural da UFMG*. Belo Horizonte, 10:225-245.
- LEITE, N. – 1989. As gravações rupestres no Norte de Minas Gerais. *Dédalo. Publicação Avulsa*. São Paulo: USP, 1:331-342.
- LEITE, N. – 1990. *O estudo sistemático dos grafismos da Gruta do Índio (Januária – MG) no contexto arqueológico regional*. São Paulo: FFLCH-USP, Tese de Doutorado.
- LEMONIER, P. – 1992. Elements for an Anthropology of Technology. *Michigan, Museum of Anthropological Research* (88), University of Michigan.
- LEMONIER, P. – 1993. Introduction. In: LEMONIER, P. (Ed.) *Technological Choices. Transformation in Material Cultures in the Neolithic*. London, Routledge.
- LEROI-GOURHAN, A. – 1964. *Religions de la Pré-histoire*. Paris: Puf.
- LEROI-GOURHAN, A. – 1965. *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris: Mazenod.
- LEROI-GOURHAN, A. – 1968. *La Préhistoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LEROI-GOURHAN, A. – 1984[1943]. *Evolução e Técnicas (o Homem e a Matéria)*. Lisboa, Edições 70.
- LÉVI-STRAUSS, C. – 1955. *Tristes tropiques*. Paris: Plon,.
- LÉVI-STRAUSS, C. - 1991 [1964]. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, T. – 2001. Aspects of Rock Art Research – a critical retrospective. *Contested Images: diversity in Southern African rock art research*. In: LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, T. (eds). Johannesburg: Witwatersrand University Press, 201-221.
- MARSHALL, LARRY G.; BERTA, A.; HOFFSTETTER, R.; PASCUAL, R.; REIG, O.A.; BOMBIN, M.; MONES, A. – 1984. Mammals and stratigraphy: geochronology of the continental mammal-bearing quaternary of South America. *Palaeovertebrata Mémoire Extraordinaire*:1-76.
- MARTIN, G. – 1982. Casa Santa: um abrigo com pinturas rupestres do estilo Seridó no Rio Grande do Norte. *Clio - Série Arqueológica*. Recife: UFPE 5.
- MARTIN, G. – 1984. Amor, Violência e Solidariedade no testemunho da arte rupestre brasileira. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 1(6):27-37.

- MARTIN, G. – 1989. A subtradição Seridó de pintura rupestre pré-histórica do Brasil. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 5:19-26.
- MARTIN, G. – 1997. *Pré-História do Nordeste do Brasil*. Recife: Editora Universitária/UFPE (2ª edição).
- MARTIN, L.; MOURGUIART, P.; SUGUIO, K.; TURCQ, B. – 1997. Astronomical Forcing of Contrasting Rainfall Changes in Tropical South América between 12,400 and 8800 cal yr. B.P. *Quaternary Research* 47:117-122.
- MATURANA, H. - 1997[1988]. Ontologia do Conversar. In: MAGRO, C.; GRACIANO, M; VAZ, N. (orgs.) *Ontologia da realidade – Humberto Maturana*. Belo Horizonte: Ed.UFMG,167-181.
- MAUSS, M. - 1991[1935]. Tecnicas y Movimientos Corporales. In: *Sociologia e Antropologia*. Madrid, Tecnos.
- MEGGERS, B.J & EVANS, C. – 1973. A Reconstrução da Pré-História Amazônica: algumas considerações teóricas. *O Museu Goeldi no Ano do Sesquicentenário*. Belém: MPEG, Publicações Avulsas, 20:51-69.
- MIRANDA, L.F.C., ISNARDIS, A., ANDRADE, C.V. – 2000. Crono-estilística dos Grafismos Rupestres da Lapa de Rezar. In: SOUZA, S.M.F.M. (Org.). *Arqueologia e suas interfaces Disciplinares. Anais do 9º Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Edição em hipertexto da Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- MORAIS, L. – 1989. *Relatório sobre Experimentos de Técnicas de Picoteamento*. Relatório de Pesquisa, Museu de História Natural. Belo Horizonte: MHNJB/UFMG (datilografado).
- MORALES Jr, R. – 2002. *The Nordeste Tradition: innovation and continuity in Brazilian rock art*. Richmond: Virginia Commonwealth University. PhD. Thesis.
- MORALES Jr., R.; CUNHA, C. – 2002. Chapada Diamantina Rock Art – new evidence of Nordeste Tradition variations in Bahia, Brazil. *Arara 2002 Presentation* (edição em hipertexto) <www.DitoMorales.com>.
- MOURA, M.T.T. – 1997. *A Evolução do Sítio Arqueológico Lapa do Boquete na Paisagem Cárstica do Vale do Rio Peruaçu*. São Paulo:USP/FFLCH, Dissertação de Mestrado..
- MOURA, M.T.T. -1996/1997. O Vale dos Rios Carinhonha e Cochá – caracterização da paisagem regional. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte:MHN/JB-UFMG, 17/18:71-74.
- OUZMAN, S. -1998. Towards a Mindscape of Landscape: rock-art as expression of world-understanding. CHIPPINDALE, Christopher & TAÇON, Paul (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.
- PEREIRA, E. – 2004. *Arte Rupestre na Amazônia – Pará*. SãoPaulo/Belém: Editora Unesp/Museu Paraense Emilio Goeldi.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. – 1996. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- PESSENDA, L.C.R; GOUVEIA, S.E.M.; FREITAS, H.A. de; RIBEIRO, A. de S.; ARAVENA, R.; BENDASSOLLI, J.A.; LEDRU, M-P., SIEFEDDINE, A.F.; SCHEEL-YBERT, R. – 2005. Isótopos de Carbono e suas Aplicações em Estudos Paleoambientais. In: SOUZA, C.R. de G.; SUGUIO, K.; OLIVEIRA, A.M. dos S.; DE OLIVEIRA, P.E. *Quaternário do Brasil*. Ribeirão Preto, Holos Editora, pp. 75-93.
- PESSIS, A.M. – 1984. Método de interpretação da arte rupestre: análises preliminares por níveis. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 1:99-108.

- PESSIS, A.M. - 1989. Apresentação gráfica e apresentação social na tradição Nordeste de pintura rupestre do Brasil. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 5:11-18,.
- PESSIS, A.M. – 1999. The Chronology and Evolution of the Prehistoric Rock Paintings in the Serra da Capivara National Park, Piauí, Brazil. In: STRECKER, Matthias & BAHN, Paul (eds.). *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 41-47.
- PESSIS, A.M. - 2002. Do Estudo das Gravuras Rupestres Pré-Históricas no Nordeste do Brasil. *Clio Arqueológica*, 15(1):29-44.
- PESSIS, A.M. – 2003. *Imagens da Pé-História – Parque Nacional Serra da Capivara*. FUNDAM/PETROBRÁS.
- PESSIS, A.M.; GUIDON, N. - 2000[1992]. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: VIDAL, L. (org.). *Grafismo Indígena – estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, pp. 19-33.
- PFAFFENBERGER, B. – 1988. Fetishised objects and humanized nature: towards in anthropology od technology. *Man*, 23(2):236-251.
- PFAFFENBERGER, B. – 1992. Social Anthropology of Technology. *Annual Review of Anthropology*, 21:491-516.
- PFAFFENBERGER, B. – 2001. Symbols do not create meanings – Activities do: Or, Why symbolic anthropology needs the anthropology of technology. In: M.B. SCHIFFER (Ed.) *Anthropological Perspectives on technology*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- PILÓ, L.B. – 1989. *A Morfologia Cárstica do Baixo Curso do Rio Peruaçu, Januária -Itacarambi, MG*. IGC / UFMG. Belo Horizonte. Monografia de Graduação.
- PILÓ, L.B. – 1997a. Caracterização regional do carste do Vale do Rio Peruaçu. *O Carste*, 9 (2):22-29.
- PILÓ, L.B. – 1997b. Rochas Carbonáticas e Relevos Cársticos em Minas Gerais. *O Carste*, 9 (3):72-78.
- PLOG, S. – 1983. Analysis of styles in artifacts. *Ann. Review Anthropology*, 12:125-142.
- PROJETO RADAMBRASIL – 1982. *Folha SD 23 Brasília: Geologia, Geomorfologia, Pedologia, Vegetação e Uso Potencial da Terra*. Rio de Janeiro: Ministério das Minas e Energia. Vol. 29.
- PROUS, A. - 1977. Les Sculptures Zoomorphes du sud Brésilien et de l'Uruguay. *Cahiers d'Archéologie d'Amerique du Sud*. Paris, École de Hautes Études en Sciences Sociales, n.5.
- PROUS, A. - 1989a. Arte Rupestre Brasileira: Uma Tentativa de Classificação. *Revista de Pré-História*. São Paulo: USP, 7: 9-33.
- PROUS, A. - 1989b. Las tentativas de Datación de las Obras de Arte Rupestre. *Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia*. La Paz, v.3:19-29.
- PROUS, A. – 1991. Pictograma Dating in Santana do Riacho Rockshelter. In: *Art and Prehistory*. BAHN & ROSENFELD. Oxbow Monographs 10, Oxford, :58-64.
- PROUS, A. – 1992. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: Editora da UNB.
- PROUS, A. – 1994. L'art Rupestre du Brésil. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*. Ariège, Tome 49:77-144.
- PROUS, A. – 1995. Histórico do Setor de Arqueologia e papel das missões franco-brasileiras. KERN, A.A. (org.) In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(1):131-150.

- PROUS, A. – 1996. Recent studies on rock art in Brazil. BAHN, P. G. & FOSSATI, A. (ed.). *Rock Art Studies – News of the World I*. Oxbow Monograph, 215-219.
- PROUS, A. - 1996/97. Archéologie du Cours Moyen du Rio São Francisco (Vallées des Rios Peruaçu et Cochá). *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18.
- PROUS, A. – 1997. Síntese da Arqueologia do Vale do Rio Peruaçu. Relatório Final FNMA. Belo Horizonte, MHNJB/UFMG.
- PROUS, A. - 1999a. Agricultores de Minas Gerais. In: TENÓRIO, M. C. *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- PROUS, A. - 1999b. As Categorias Estilísticas nos Estudos da Arte Pré-Histórica: arqueofatos ou realidades? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Suplemento 3:251-261.
- PROUS, A. - 1999c. As Primeiras Populações de Minas Gerais. In: TENÓRIO, M. C. *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- PROUS, A. - 1999d. Dating Rock Art in Brazil. In: STRECKER, Matthias & BAHN, Paul (eds.). *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 29-33.
- PROUS, A.; BAETA, A. – 1992/93. Elementos de cronologia, descrição de atributos e tipologia. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: MHNJB/UFMG, 13/14:241-332.
- PROUS, A.; BRITO, M.E., LIMA, M.A. – 1994. As ocupações ceramistas no Vale do Rio Peruaçu. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: USP, 4:71-94.
- PROUS, A.; COSTA, F., ALONSO, M. - 1996/1997. Arqueologia da Lapa do Dragão. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: MHNJB/UFMG, 17/18:139-209.
- PROUS, A.; FOGAÇA, E.; ALONSO, M. – 1994. As últimas indústrias líticas do Vale do Peruaçu, MG. *Revista de Arqueologia*. São Paulo, Sociedade de Arqueologia Brasileira, 8(2):49-64.
- PROUS, A.; JUNQUEIRA, P. – 1995. Rock Art of Minas Gerais, Central Brazil. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*. Capo di Ponte, 28:75-86.
- PROUS, A.; JUNQUEIRA, P.; MALTA, I. – 1984. Arqueologia do Alto-Médio São Francisco – região de Januária e Montalvânia. *Revista de Arqueologia*. Belém, CNPq e Museu Paraense Emílio Goeldi, 2(1):59-72.
- PROUS, A.; KOOLE, E. – 2000. O Sítio Russinhos: uma ocupação ceramista nas margens do rio São Francisco. Estudo Arqueológico do vale do rio Peruaçu e adjacências. Relatório Final FAPEMIG.
- PROUS, A.; LANNA, A.L.D; PAULA, F. L. de. – 1980. Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas, 31:121-146.
- PROUS, A.; LIMA, M.A.; FOGAÇA, E.; BRITO, M.E. – 1992. A indústria lítica da camada VIII da Lapa do Boquete, Vale do Rio Peruaçu, MG (Brasil). *Anais do 3º Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário*. Belo Horizonte: UFMG, p. 342-362.
- PROUS, A.; RIBEIRO, L. – 2005. A extensão da Tradição Nordeste na América do Sul. *XIII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Campo Grande.
- PROUS, A.; RIBEIRO, L. (orgs.) 1996/97- *Arqueologia do alto-médio São Francisco, Tomo I – região de Montalvânia*. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18.
- PROUS, A.; SEDA, P. – 1987. Cronologias, Tradições e Metodologia na Arte Rupestre do Sudeste. *Boletim Série Catálogos*. Rio de Janeiro: Instituto de Arqueologia Brasileira, 177-181.

- PROUS, A.; TEIXEIRA, J.E.; MILLS, C.; COLOMBEL, P.; ANTHONIOZ, S; MONZON, S. – 1977. Relatório de Prospecções Realizadas no Município de Montalvânia, MG. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.2: 67-118.
- PROUS, A; SCHLOBACH, M. – 1997. Sepultamentos pré-históricos do Vale do Peruaçu-MG. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 7:3-21.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. – 1967. Rock Paintings of the Vaupés: an essay of interpretation. *Folklore Americas*. Center for Folklore and Mythology, UCLA, 26(2):107-113.
- RENFREW, C.; BAHN, P. 2000 [1991]. *Archaeology: Theories, Methods and Practice*. New York: Thames & Hudson.
- RESENDE, E.M.T.P.; CARDOSO, J. de S. – 1996. Estruturas de armazenamento vegetal: os “silos” do Vale do Rio Peruaçu (MG). In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1:(2):249-264.
- RIBEIRO, L. – 1996/97a. Arte Rupestre da Lapa da Mamoneira. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.17/18:465-494.
- RIBEIRO, L. - 1996/97b. As Figurações de “Corpos Celestes” no Norte de Minas Gerais – manifestação da “tradição Astronômica”? *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18.
- RIBEIRO, L. - 1996/97c. O Acervo Gráfico da Lapa do Gigante. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.17/18.
- RIBEIRO, L. – 1997. Tradição e ruptura na arte rupestre da Lapa do Gigante, Montalvânia/MG. *Clio – Série Arqueológica*, 1(12):177-190.
- RIBEIRO, L. – 2001. Análises Crono-Estilísticas de Grafismos Rupestres – elementos para uma discussão metodológica. XI Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira. *Caderno de Resumos*. Rio de Janeiro.
- RIBEIRO, L. - 2004. Noticias de las Investigaciones en Arte Rupestre Prehistorica Brasileña (2002 a 2004): producción bibliográfica y eventos. *Boletín de la Siarb*. Cochabamba, 18:28-30.
- RIBEIRO, L.; ALONSO, M.; FOGAÇA, E. – 1996. Produção e utilização de artefatos líticos: uma reconstituição do espaço ocupado no início do Holoceno no abrigo do Boquete (Minas Gerais – Brasil). In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(2):17-30.
- RIBEIRO, L.; ISNARDIS, A. - 1996/97. Os Conjuntos Gráficos do Alto - Médio São Francisco (Vale do Peruaçu e Montalvânia) – caracterização e seqüências sucessórias. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18:243-286.
- RIBEIRO, L.; PANACHUK, L. - 1996/97. As Pinturas da Lapa do Dragão – registro homogêneo do complexo Montalvânia. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.17/18:407-464.
- RIBEIRO, L.; PROUS, A. – 2004. Orientações de Pesquisa em Arte Rupestre no Brasil Central – a atuação do Setor de Arqueologia da UFMG. *Caderno de resumos - II Tailler Internacional de Arte Rupestre*. Cuba, Habana.
- RODET, J.; RODET, M. J.; MARIANO, D.; WILLEMS, L.; POUCKET, A. – 2005. New approach of the karstic evolution of the canyon of the Peruacu river (Januária - Itacarambi, Minas Gerais, Brazil). *14th UIS Congress*. Athens, full paper, CD-Rom.

- RODET, J.; RODET, M.J.; 2001. Evolution karstique et ressources lithiques archéologiques. L'exemple du Rio Peruaçu (Januária – Itacarambi, Minas Gerais, Brésil). *Actes du XIème Congrès National de Spéléologie*, Genève (Switzerland), 14-16 september: 129-134.
- RODET, M. J. – 2006. *Etude Technologique des Industries lithiques taillées du nord de Minas Gerais, Brésil – depuis le passage Pleistocène/Holocène jusqu'au contact – XVIII^{ème} siècle*. Paris: Université de Paris X – Nanterre. Thèse de doctorat.
- RODET, M. J.; PROUS, A.; BIARD, M.; & XAVIER, L. - 1996-97. Indústrias líticas recentes dos abrigos da região de Montalvânia. *Arquivos do Museu de História Natural*, vol. XVII/XVIII:211-242.
- RODET, M. J.; RODET J.; DO NASCIMENTO S.P.; MARIANO D.F.; HUGUET Y.; SILVA J.R. – 2002. Metodologia de prospecções geoarqueológicas dentro de uma bacia (exemplo da bacia do Rio Peruaçu, Minas Gerais, Brasil). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, **12** : 25-41.
- ROMEIRO, A.; RAMINELLI, R. – 1999. São Tomé nas Minas: a trajetória de um mito no séc. XVIII. *Varia História*, 21:58-69.
- ROOSEVELT, A. C. – 1999. Dating the Rock Art in Brazil. In: STRECKER, M. & BAHN, P. (eds.). *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 35-39.
- ROOSEVELT, A.C.; COSTA, M. L. da; MACHADO, C. L.; MICHAB, M.; MERCIER, N.; VALLADAS, H.; FEATHERS, J.; BARNETT, W.; SILVEIRA, M.I. da; HENDERSON, A.; SILVA, J.; CHERNOFF, B; REESE, D.S.; HOLMAN, J.A.; TOTH, N.; SCHICK, K. – 1996. Paleoindian cave dwellers in the Amazon: the peopling of the Americas. *Science*, 272:373-384.
- ROSS, M. – 2001. Emerging Trends in Rock-Art Research: hunter-gatherer culture, land and landscape. *Antiquity*, 75(289):543-548.
- ROWE, M.W. – 2001. Datación por Radiocarbono en Pictografías Suramericanas. *Rupestre – Arte Rupestre en Colombia*. Bogotá: GIPRI, nº 4:57-70.
- ROWE, M.W.; STEELMAN, K.L. – 2003. Comment on “some evidence of a date of first humans to arrive in Brazil”. *Journal of Archaeological Science*, 30:1349-1351.
- RUSS, J.; HYMAN, M.; SCHAFFER, H.; ROWE, M. - 1990 Radicarbon dating of prehistoric rock paintings by selection oxidation of organic carbon. *Nature*, 348:710-71.
- SACKETT, J. – 1977. The Meaning of Style in Archaeology: a general model. *American Antiquity*, 42(3): 369-380.
- SACKETT, J. – 1982. Approaches to style in lithic archaeology. *Journal of Anthropological Archaeology* 1, 59-112.
- SACKETT, J. – 1990. The Meaning of Style in Archaeology: a general model. *American Antiquity*, 42(3)369-380.
- SACKETT, J. – 1993. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochretism. CONKEY, M.W. & HASTORF (eds.). *The uses of style in archaeology*. New York, Cambridge University Press.
- SAHLINS, M. - 1999[1987]. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- SAHLINS, M. - 2004[1993]. *Esperando Foucault, ainda*. São Paulo: Cosacnaify.
- SALGADO-LABOURIAU, M.L. – 1997. Late Quaternary paleoclimate in the savannas of South America. *Journal of Quaternary Science* 12(5):371-379.

- SALGADO-LABOURIAU, M. L.; CASSETI, V.; FERRAZ-VICENTINI, K. R.; MARTIN, L.; SOUBIÉS, F.; SUGUIU, K.; TURCQ, B. – 1997. Late quaternary vegetational and climatic changes in cerrado and palm swamp from central Brazil. *Paleogeography, Paleoclimatology, Paleoecology* 128:215-226.
- SALGADO-LABOURIAU, M. L.; BARBERI, M.; FERRAZ-VICENTINI, K.R.; PARIZZI, M.G.- 1998. A dry climatic event during the late Quaternary of tropical Brazil. *Review of Palaeobotany and Palynology* 99:115-129.
- SANTOS ESTÉVEZ, M. – 1999. A Arte Rupestre e a Construcción dos Territórios na Idade do Bronze em Galicia. *Gallaecia*. Santiago de Compostela, 18.
- SANTOS ESTÉVEZ, M.; PARCERO OURBIÑA, C.; CRIADO BOADO, F. – 1997. De la Arqueología simbólica del paisaje a la arqueología de los paisajes sagrados. *Trabajos de Prehistoria*. Madri, 57.
- SCHAAFSMA, P. – 1985. Form, Content, and Function: Theory and Method in North American Rock Art Studies. *Advances in Archaeological Method and Theory*. Vol. 8. New York: Academic Press.
- SCHAAN, D.P. – 2000. Forma, Estrutura e Conteúdo na Arte Pré-Histórica. *Arqueologia e suas Interfaces Disciplinares*. Rio de Janeiro: Edição em hipertexto da Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- SCHIFFER, M.; SKIBO, J. – 1997. The Explanation of Artifact Variability. *American Antiquity*, 62:27-50.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A.; RIBEIRO, M.B; VERARDI, I. – 1984. *Arte Rupestre no Centro do Brasil – pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas/ Unisinos.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A. S., JACOBUS, A. L., RIBEIRO, M. B. – 1989. Arqueologia nos cerrados do Brasil central, Serranópolis. *Pesquisas* 44.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A.; JACOBUS, A. - 1989. Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central – Serranópolis I. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 44.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A.; MIRANDA, A. - 1996. Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central: sudoeste da Bahia e leste de Goiás – O Projeto Serra Geral. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 52.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, M.; RIBEIRO, M.B. – 1997a. *As Pinturas do Projeto Serra Geral*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas/ Unisinos.
- SCHMITZ, P. I.; RIBEIRO, M.B; BARBOSA, M; BARBOSA, A; MIRANDA, A. - 1986. *Caiapônia – arqueologia nos cerrados do Brasil central*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas.
- SCHMITZ, P. I.; ROSA, A.; BITENCOURT, A. – 2004. Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central – Serranópolis III. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 60.
- SCHMITZ, P. I.; SILVA, F.A.; BEBER, M.V. – 1997b. *Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central – Serranópolis II*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas/ Unisinos.
- SCHOBENHAUS, C.; CAMPOS, D.A.; DERZE, G.R.; ASMUS, H.E. – 1984. *Geologia do Brasil*. Brasília. DNPM, vol. 22.
- SEDA, P. – 1990. Estudio de cronología en el arte rupestre de Minas Gerais: el sitio Boqueirão Soberbo. *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia*. La Paz, 4:64-74.

- SEDA, P. – 1996. Arte rupestre e reconstituição arqueológica: enfoque e contexto. In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(1):469-488.
- SHANKS, M.; HODDER, I. - 1995. Processual, postprocessual and interpretive archaeologies. In: HODDER, I. e outros (orgs). *Interpreting Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-29.
- SHANKS, M.; TILLEY, C. – 1987. *Reconstructing Archaeology: theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, F. A. da. – 1992. *Manifestações Artísticas Pré-Históricas – um estudo descritivo classificatório e interpretativo da arte rupestre de Serranópolis, GO*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Dissertação de Mestrado..
- SILVA, M. M. de C. e. - 1996/97. As Gravuras do Complexo Montalvânia – Vale do rio Cochá (MG). *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18:287-330.
- SILVA, M. M. de C. e. – 2002. *Os Grafismos Rupestres do Abrigo do Possêidon: desordem e cronostilística na arte rupestre do Alto-Médio São Francisco (MG)*. Campinas: UNICAMP/ IFCH, Dissertação de Mestrado..
- SILVA, M. M. de C. e.; RIBEIRO, L. – 1996. Organização Espacial e Correlação Crono-estilística na Arte Rupestre de Montalvânia – MG. In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(2): 103-118.
- SILVA, M. M. de C. e.; TORRI, B. – 1991. Produção Experimental e utilização de pigmentos: a procura das fórmulas pré-históricas. *Arquivos do Museu de História Natural*, Belo Horizonte, 12:329-341.
- SILVA, M.M. de C. e; PROUS, A. – 1992. Grafismos rupestres na Lapa Vermelha: um ensaio metodológico. SOUZA, A.M.; GASPARG, M.D.;SEDA, P. *Anais da VI Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Rio de Janeiro: SAB, CNPq/FINEP/UNESA, 1:320-327.
- SILVA, S. B. da. – 2001. *Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang : um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Tese de Doutorado.
- SILVA, S. B. da. – 2003. O sistema de representações visuais (Proto) Jê meridional. *XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira - Arqueologias da América Latina*. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, edição em hipertexto.
- SMITH, C. – 1992. The use of Ethnography in Interpreting Rock Art: a comparative study of art from the Arnhem Land and Western Desert regions of Australia. In: MORWOOD, M. J.; HOBBS, D (eds). *Rock Arte and Ethnography*. Melbourne: AURA, nº 5:39-45.
- SOLÁ, M. E. C. - 1996-97. Memórias da Prospecção Arqueológica de 1977 na Região Cárstica de Montalvânia – MG. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.17/18:75-126.
- STEELMAN, K.; RICKMAN, R; ROWE, M.; BOUTTON,T. RUSS, J.; GUIDON,N. - 2001. Accelerator Mass Spectrometry Radiocarbon Ages of an Oxalate Accretion and Rock Paintings at Toca do Serrote da Bastiana, Brazil. In: JAKES, K. (ed). *Archaeological Chemistry VI*. Washington: American Chemical Society, pp. 22-35.
- STEINBRING, J. Early rock art of mid-continental North América. In: STRECKER, M.; BAHN, P. (eds.).*Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 5-14.

- SUNDSTROM, L. – 1996. Mirror of heaven: cross-cultural transference of the sacred geography of the Black Hills. *World Archaeology*, 28(2):177-189.
- TAÇON, P. – 1999. Identifying Sacred Landscapes in Australia: from Physical to Social. In: ASHMORE, W.; KNAPP, B. (ed.). *Archaeologies of Landscape*. Oxford: Blackwell, pp: 33-57,
- TAÇON, P.; CHIPPINDALE, C. - 1998. An Archaeology of Rock-Art through Informed Methods and Formal Methods. In: CHIPPINDALE, C.; TAÇON, P. (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.
- TILLEY, C. – 1994. *A Phenomenology of the Landscape*. Providence: Berg.
- TRIGGER, B. – 2004. *História do Pensamento Arqueológico*. São Paulo: Odysseus.
- TRONCOSO MELÉNDEZ, A. – 2000. Asentamientos, petroglifos y paisajes prehispánicos em el valle de Illapel (Chile). *TAPA – Paisajes Culturales Sudamericanos: de las prácticas sociales a las representaciones*. Santiago de Compostela, n° 19, 103:114.
- VELOSO, T.P., RESENDE, E.M.T.P. – 1992. Vestígios alimentares nos sítios arqueológicos sob abrigos de Minas Gerais. *Anais do 3º Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário*. Belo Horizonte: UFMG, , p. 389-414.
- VIALOU, D. - 1983/1984. Um nouveau site rupestre au Mato Grosso: l’abri Ferraz Egreja. *Revista do Museu Paulista*. São Paulo:USP, 29:39-53.
- VIALOU, D. – 1987. Lês peintures pariétales de Santa Elina, Mato Grosso, Brésil. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*. Paris, 84(10-12):403-406.
- VIALOU, D. – 2005. Representações Rupestres. In: VILHENA-VIALOU, A (org.). *Pré-História do Mato Grosso – Santa Elina*. São Paulo:EdUSP.
- VIALOU, D.; VILHENA-VIALOU, A. – 1984. Um nouveau site préhistorique brésilien daté: l’abri à peintures et gravures Ferraz Egreja (Mato Grosso). *L’Anthropologie*. Paris, 88(1):125-127.
- VIDAL, L.; SILVA, A.L. da. Conclusão. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, L. (org.). *Grafismo Indígena – estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, pp. 279-293.
- VILHENA-VIALOU, A & VIALOU, D. – 1989. Abrigo Pré-Histórico Santa Elina, Mato Grosso: habitats e arte rupestre. *Revista de Pré-História*. São Paulo, 7:34-53.
- VILHENA-VIALOU, A. – 2005. Hábitat e cronoestratigrafia. In: VILHENA-VIALOU, A (org.). *Pré-História do Mato Grosso – Santa Elina*. São Paulo:EdUSP.
- VON SPIX, J.B.; VON MARTIUS, K. F. P. - 1981[1823-1831]. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 3v.
- WATANABE, S.; AYTA, W.E.F.; HAMAGUCHI, H; GUIDON, N.; LA SALVIA, E.; MARANCA, S.; BAFFA FILHO, O. – 2003. Some Evidence of a Date of First Humans to Arrive in Brazil. *Journal of Archaeological Science*, 30:351-354.
- WATANABE, S.; SASTRY, M. ; SULLASI, H. S. L. ; CAMARGO, F. ; PROUS, A. ; SILVA, M. M. DE C. E.. M. C. - 2004. Dating sediment deposits on Montalvanian carvings using EPR and TL methods. *Nuclear instruments and methods in Physics Research B*, North-Holland, v. B, p. 751-755.
- WHITLEY, D. – 1998. Finding rain in the desert: landscape, gender and far western North American rock-art. In: CHIPPINDALE, C.; TAÇON, P. (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.

- WIESSNER, P. – 1983. Style and social information in Kalahari San projectile point. *American Antiquity*, 49 (2):253-76.
- WIESSNER, P. – 1984. Reconsidering the Behavioral Basis for Style: a case study among the Kalahari San. *Journal of Anthropological Archaeology*, 3:190-234.
- WIESSNER, P. – 1990. Is there a unity to style? In: CONKEY, M. & HASTORF, C. (Eds) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press.
- WOBST, M. – 1977. Stylistic Behaviour and Information Exchange. University of Michigan Museum of Anthropology. *Anthropological Paper*, 61:317-342.
- WÜST, I. – 1990. *Continuidade e Mudança – Para uma interpretação dos grupos ceramistas pré-coloniais da bacia do rio Vermelho, Mato Grosso*. São Paulo: FFLCH/USP, Tese de Doutorado.
- WÜST, I. – 1991. A Arte Rupestre: seus mitos e seu potencial interpretativo. *Ciências Humanas em Revista*. Goiânia: UFGO, 2(1/2):47-74.
- WÜST, I.; VAZ, L.J. de M. – 1998. Grafismos de Ação no Alto São Lourenço, Sudeste do Mato Grosso. *Revista do Museu Antropológico*, 2:47-87.

Em memória dos que já foram
José Raimundo
que não entendia bem o que a filha fazia, mas gostava do seu trabalho “extravagante”
e

Maria Magna
quem primeiro me ensinou sobre igualdade

E para quem acabou de chegar
Francisco
o melhor de mim, a beleza da diferença

Agradecimentos

No norte mineiro e sudoeste baiano recebi apoio logístico das prefeituras municipais de Itacarambi, Montalvânia, Juvenília e Serra do Ramalho, além da diretoria do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu-IBAMA. Os trabalhos de campo foram acompanhados com interesse e diligência por diversos representantes destes órgãos: Lêda Barros, Francisco Chagas e Dinair Silva Almeida, Emérk Lima Cipriano. A família de Antônio Lourenço da Silva, que mora perto de Deus, nos hospedou com todas as honras em seu oásis na margem do rio Itaguari. Virgínia Pastor e Roland Pastor foram mais de uma vez extremamente hospitaleiros e atenciosos, recebendo a equipe e facilitando contato com fazendeiros e guias locais em Manga. Zé de Tim, Dona Lô, Milton Nunes, Mêra, Dona Mailde, Joãozinho e Pernambuco, entre muitos outros moradores locais, deram apoio logístico, cafezinho com biscoito e boa prosa. Agostinho Lacerda e Tânia Montalvão continuam oferecendo a mais calorosa recepção e o mais saboroso café da manhã.

Rosângela Antônia foi parceira importante na preparação dos trabalhos de campo e secretariou contatos nas prefeituras municipais. Antônio Marcos Pereira atendeu com prontidão o pedido para revisar o resumo em inglês.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) aprovou o projeto de doutorado, garantindo os recursos necessários às pesquisas de campo. Nessa instituição, o projeto foi brindado com um parecerista atento e interessado; algumas de suas críticas e comentários foram importantes para o desenvolvimento da pesquisa e certamente serão reconhecidas aqui.

Fabíola Andréa da Silva e Pedro Paulo Funari, argüidores do exame de qualificação, ajudaram sobremaneira a aparar os excessos do projeto original e a organizar as idéias.

Julia Berra me levou ao Tocantins; acompanhar sua pesquisa com a arte rupestre da vizinhança de Palmas ajudou a pensar nas similaridades e diferenças entre os estilos de regiões distantes. Sandra Nami Amenomori me recebeu incontáveis vezes, partilhamos frustrações e entusiasmos com as respectivas pesquisas.

Maria Teresa Teixeira de Moura e Hernando Baggio deram um show de atenção e contaram a história natural do Peruaçu e de Montalvânia. Os ensinamentos de Joel Rodet e a

revisão atenta e cuidadosa de Maria Jacqueline Rodet apararam os maiores equívocos da seção sobre a evolução geomorfológica do carste regional.

Andrei Isnardis elaborou algumas das ilustrações apresentadas, tivemos longos e interessantes debates sobre a arte rupestre do cânion do Peruaçu. Lílian Panachuk de Sá e Camila Jácome tiveram participação ativa nos primórdios da pesquisa e no nascimento de muitas das idéias aqui desenvolvidas. Ângelo Pessoa Lima; Avellar Castilho; Daivisson Batista dos Santos; Helvécio Dolabella; Jackson Freire Araújo; Julia Berra; Márcio Antônio da Silva; Martha Maria de Castro e Silva; Rubens Pereira da Silva; Sandro Freitas e Ubiratan García-Vieira deram a tônica de produtividade bem humorada aos ensolarados dias de trabalho no sertão.

Paulo de Blasis aceitou orientar a pesquisa e foi além de suas atribuições de orientador: emprestou equipamento e pôs-me em contato com proprietários de fazendas com sítios rupestres na Bahia. A relação de respeito mútuo que construímos facilitou a tranqüila fluidez do trabalho.

Discutir com Victor Miguel Paredes Castro é sempre um rico aprendizado e nossas conversas foram fundamentais para desenvolver algumas das reflexões que são apresentadas aqui. Sua cuidadosa revisão do texto (quase) final fez o possível para dar mais fluidez à leitura.

André Proust é o Mestre de ontem e de sempre. A amizade e o carinho estabelecidos ao longo destes anos de aprendizado e parceria me encham de satisfação.

Juliana de Souza Cardoso leu vários capítulos da tese, discutiu, palpitou. Seu apoio afetuoso e encorajador estão em cada uma destas páginas. Obrigada.

Carlos Magno Ribeiro, Bruno Leonardo Ribeiro e Alessandro Ribeiro, são amigos de todas as horas. No último ano, toleraram minhas longas ausências e presença episódica, muitas vezes distraída.

Ubiratan García-Vieira foi a campo, encontrou o sítio mais bacana. Tentou em vão me ensinar a fazer tabelas decentes, participou de toda a elaboração do texto final, leu e criticou capítulos essenciais. Foi meu interlocutor mais estimulante nos momentos de maior cansaço e pressão, nossa convivência é um aprendizado constante de companheirismo. A ele, meu amor, meu coração.

Resumo

Este trabalho apresenta análises estilísticas e espaciais da arte rupestre de cerca de cem abrigos do alto-médio São Francisco (norte mineiro e sudoeste baiano), desenvolvidas com o objetivo de elaborar um quadro crono-estilístico do registro rupestre regional que possa subsidiar estudos de correlação entre seqüências estratigráficas e seqüências estilístico-sucessórias. As análises tomaram por base as classificações existentes para a arte rupestre do Brasil Central e da região (tradições Agreste, São Francisco, Nordeste e Complexo Montalvânia), visando a discutir a operacionalidade da metodologia classificatória vigente e o alcance interpretativo destas categorias de análise.

As análises resultaram na definição de diversos estilos sucessivos, sendo alguns deles possivelmente contemporâneos. A seqüência sucessória estilística foi comparada à seqüência estratigráfica regional, utilizando as datações absolutas e relativas disponíveis para balizar uma periodização inicial da arte rupestre do norte mineiro. Essa periodização - ainda hipotética em função das datações disponíveis se referirem a apenas dois dos doze estilos identificados - mostra que a arte rupestre do Holoceno médio responde por vários estilos associados, que não podem ser seguramente organizados em seqüência sucessória e que podem ter sido praticados em contemporaneidade.

O estudo da variação estilística nas dimensões gráfica, temporal e espacial (em pequena e grande escala) mostrou que estilos distintos por critérios temáticos interconectam-se e articulam-se em outras dimensões. A observação de diferenças relevantes entre estilos, relativas a atributos temáticos, localização dos painéis nos abrigos e dos abrigos na paisagem regional, sugere a existência concomitante de repertórios temáticos complementares na arte rupestre do Holoceno médio, integrando um complexo sistema de representações visuais.

O estudo sugere que a utilização da usual categoria “tradição” como parâmetro de análise dificulta, em vez de favorecer, a organização do registro rupestre, na medida em que direciona a pesquisa para os padrões de similaridade. Em análises focadas nestes padrões, os contrastes e as diferenças entre expressões são mascarados e ofuscados. Expressões estilísticas tematicamente distintas podem estar conectadas de modo complementar, tornando

necessário investigar as relações entre estilos caracterizados por temáticas distintas, avaliando suas semelhanças e dissimilaridades, antes de atribuí-los a tradições também distintas.

Palavras chave: arte rupestre, arqueologia do Brasil Central, estilo arqueológico, análise crono-estilística

Abstract

This work is the result of a research in rock art stylistics and space analyses of about one hundred shelters from the region of *Alto-médio São Francisco* (north of the Brazilian state of *Minas Gerais* and southwest of the state of *Bahia*), with the objective of elaborating a chrono-stylistic relative picture of the regional rock-art register that could support correlational studies of stratigraphics and successory stylistics sequences. The analyses developed were based on the existing rock art classifications of Central Brazil and region (*Agreste*, *São Francisco*, *Nordeste* and *Complexo Montalvânia* traditions), and were aimed at discussing the operationality of the given classificatory methodology and the interpretative reach of these categories of analysis.

The stylistics and space diachronic analyses resulted in the definition of diverse successive styles, some of them possibly contemporaries. The successory stylistic sequence was compared to the regional stratigraphic sequence using the absolute and relative datings available as bollards to develop an initial rock-art periodization of the northern region of the state of *Minas Gerais*. This periodization – still hypothetical, once the available datings are related to only two of the twelve identified styles – shows that the middle Holocen rock art stands for several associated styles that cannot be surely organized in a successory sequence and that might have been practiced at the same time.

The study of the stylistic variation in its graphical, temporal and spacial aspects (in small and great scale) has showed that styles that are considered distinct because of thematic criteria in fact interconnect and articulate each other in other dimensions. The observation of relevant differences between styles, as well as of oppositions between the thematic attributes of localization in the shelters and the shelters in the regional landscape, suggests the simultaneous existence of complementary thematic repertoires in the middle Holocen rock art, composing a complex system of visual representations.

The study suggests that, instead of improving the organization of the rock art register, the use of rock-art traditions as a parameter for analysis makes this organization more difficult, in as much as it directs the research to standards of similarity. In analyses focused in these standards, the contrasts and the differences between expressions are masked and

dimmed. Thematically distinct stylistic expressions can be connected in important and complementary ways, making it necessary to investigate the relations between styles characterized by distinct thematic characteristics and to evaluate their oppositions and dissimilarities before attributing them to distinct traditions.

Key-words: rock-art, Central Brazil archaeology, archaeological style, chrono-stylistic analysis

Índice

Índice.....	10
Índice de pranchas.....	13
Índice de quadros.....	15
Introdução	16
Capítulo 1	22
Norma, processo, produção: os conceitos de estilo e suas aplicações	22
1.1 - O estudo da arte rupestre no Brasil	22
1.1.1 - Novos interesses, novas abordagens	31
1.2 - Norma, processo, produção – os conceitos de estilo e suas aplicações	34
1.3 - O conceito de estilo neste estudo da arte rupestre do norte mineiro e sudoeste baiano.....	39
1.4 - Estilo, tradição e cultura: os caminhos da análise	46
Capítulo 2.....	52
Para compreender a paisagem natural da região da pesquisa.....	52
2.1 - Paleoambiente da região dos cerrados: oscilações climáticas e variações vegetacionais no Pleistoceno Final e ao longo do Holoceno	52
2.2 - Da exuberância subterrânea do cânion do Peruaçu à paisagem dissecada de Montalvânia: aspectos da evolução do carste no alto-médio São Francisco.....	60
2.2.1 - Elementos de geologia regional	60
2.2.2 - Caracterização do carste nas áreas da pesquisa	61
2.3 - Frio e seco, quente e úmido - os ciclos climáticos atuais	78
2.4 - Sobre buritis e barrigudas – os domínios vegetais do norte mineiro e sudoeste baiano.....	79
Capítulo 3.....	86
Contexto humano regional: arte rupestre e camadas arqueológicas.....	86
3.1 – As tradições rupestres identificadas no Brasil Central	86
Tradição Agreste	87
Tradição São Francisco.....	87
Complexo Montalvânia	90
Unidade Estilística Piolho de Urubu	91
Unidade Estilística Desenhos.....	92
Tradição Nordeste	93
3.2 - Ocupações arqueológicas do norte mineiro e sudoeste baiano	96
A seqüência arqueológica regional	99

Capítulo 4.....	120
Metodologia da pesquisa e apresentação dos sítios rupestres	120
4.1 - As áreas da pesquisa e a seleção das amostras.....	120
4.2 - As análises de crono-estilística relativa	123
4.3 – Os sítios rupestres regionais – algumas descrições	125
Sítios da Serra do Ramalho	127
Sítios de Montalvânia	134
Sítios do cânion do rio Peruaçu.....	150
Capítulo 5.....	164
Recriando a tradição: a variação estilística na arte rupestre regional.....	164
Tradição Agreste	166
Estilo A1	166
Estilo A2	170
Estilo A3	172
Tradição São Francisco	176
Estilo SF1	179
Estilo SF2	181
Estilo SF3	187
Complexo Montalvânia.....	189
Estilo em gravura (CMG).....	189
Estilo em pintura (CMP)	196
Tradição Nordeste.....	205
Estilo NE 1.....	207
Estilos de Atribuição Duvidosa	212
Estilo AD1.....	212
Estilo AD2.....	215
Estilo AD3.....	217
Figuras não classificadas	223
Capítulo 6.....	230
Informações intermediárias: a arte rupestre no tempo – datações absolutas e relativas	230
6.1 - Datando a arte rupestre brasileira: problemas e resultados	230
6.2 - A sequência crono-estilística regional.....	235
Capítulo 7	241
Diálogos: relações entre figuras, relações entre estilos.....	241
7.1 - Formando e transformando a figura humana: o enredo antropomórficocêntrico” do Complexo Montalvânia	242
7.1.1 - Associações entre pinturas geométricas e de seres antropomórficos	243
7.1.2 - Associações entre gravuras geométricas e antropomórficas.....	247
7.2 - Diálogos internos - relações estilísticas entre figuras São Francisco e Montalvânia	252
7.3 - Arte rupestre e comunicação: contextos de produção, consumo visual e auditórios dos estilos rupestres	258
7.3.1 - A arte rupestre e seu público: análise estilístico-espacial das pinturas da Lapa do Tikão.....	260

Capítulo 8.....	269
Paisagens rupestres: gravuras e pinturas no carste.....	269
8.1 - Tempo e espaço –paisagens arqueológicas da arte rupestre regional.....	271
8.1.1 - A inserção na paisagem das primeiras pinturas regionais.....	271
8.1.2 - A transformação das paisagens subterrâneas: a distribuição espacial dos estilos sanfranciscanos.....	275
8.1.3 - Paisagens superficiais: a extensão espacial dos estilos Montalvânia	277
8.1.4 - A domesticação do meio ambiente: paisagens complexas <i>São Francisco</i> e <i>Montalvânia</i>	281
8.1.5 - A extensão espacial dos estilos rupestres recentes	289
8.2 - A paisagem impressiva do cânion do Peruaçu no contexto regional.....	298
Capítulo 9.....	300
Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre	300
9.1 - Síntese dos resultados da pesquisa	300
9.2 – Problematizando a pré-história regional através da arte rupestre.....	307
Bibliografia	319
Mapa 1 – Sítios Arqueológicos na região em estudo.....	338
Anexo 1 - Tabela de sítios rupestres	339
Anexo 2 - Atributos físicos dos abrigos submetidos a análises quantitativas	340

Índice de pranchas

Prancha 1 - Mapa de localização regional e coluna estratigráfica do Grupo Bambuí.....	63
Prancha 2 - Aspectos morfológicos e evolutivos do carste da Serra do Ramalho.....	66
Prancha 3 - Aspectos do carste da Serra do Ramalho	67
Prancha 4 - Estágios evolutivos do carste da bacia do Rio Peruaçu.....	70
Prancha 5 - Paisagens do cânion do Peruaçu	71
Prancha 6 - Compartimentação simplificada do relevo da área de Montalvânia	76
Prancha 7 - Paisagens cársticas de Montalvânia	77
Prancha 8 - Formações vegetais da Serra do Ramalho	83
Prancha 9 - Aspectos da vegetação de Montalvânia	84
Prancha 10 - Formações vegetais do Vale do Peruaçu.....	85
Prancha 11 - Tradição Agreste e Tradição São Francisco	89
Prancha 12 - Complexo Montalvânia (gravuras e pinturas) e unidade estilística Piolho de Urubu.....	94
Prancha 13 – Unidade estilística Desenhos e Tradição Nordeste	95
Prancha 14 - Artefatos e estruturas arqueológicas de abrigos do cânion do Peruaçu	109
Prancha 15 - Seqüência arqueológica esquemática do norte mineiro e sudoeste baiano ..	119
Prancha 16 – Abrigo do Morro Furado, croqui topográfico e crono-estilística relativa.....	128
Prancha 17 - Lapa do Pedro Cassiano II, perfil topográfico e crono-estilística relativa	136
Prancha 18 - Abrigo João Gravatá, planta baixa, perfil topográfico e reprodução parcial de arte rupestre	137
Prancha 19 – Morro da Lapinha: perfil topográfico e seqüência estilística relativa	138
Prancha 20 – Lapa do Gigante: planta baixa, perfis topográficos e crono-estilística relativa das pinturas e gravuras.....	139
Prancha 21 - Lapa do Dragão, planta baixa, localização dos painéis pintados e crono-estilística relativa	143
Prancha 22 - Lapa da Serra Preta Leste: crono-estilística relativa e reprodução parcial de arte rupestre	149
Prancha 23 - Lapa do Tikão, planta baixa, cortes topográficos e reprodução parcial das pinturas do painel III e das gravuras em blocos e concreções	160
Prancha 24 - Lapa do Tikão, perfis topográficos e reprodução parcial de arte rupestre	161
Prancha 25 – Lapa do Tikão, figuras em <i>crayon</i>	162

Prancha 26 - Lapa do Piolho de Urubu, perfis topográficos, crono-estilística relativa e reprodução de arte rupestre	163
Prancha 27 – Estilo A1	169
Prancha 28 – Estilo A2.....	177
Prancha 29 – Estilo A3.....	178
Prancha 30 – Estilo SF1.....	184
Prancha 31 – Estilo SF2.....	185
Prancha 32 – Estilo SF3.....	186
Prancha 33 – Estilo CMG.....	191
Prancha 34 – Estilo CMP	199
Prancha 35 – Tradição Nordeste e Estilo NE1.....	208
Prancha 36 – Estilo AD1	219
Prancha 37 – Estilo AD2	220
Prancha 38 – Estilo AD3	222
Prancha 39 – Figuras não classificadas, grupos 1 a 4.....	228
Prancha 40 – Figuras não classificadas, grupo 5	229
Prancha 41 - Tipos de Associações Temáticas do Complexo Montalvânia.....	244
Prancha 42 - Associações entre pinturas antropomorfas e geométricas do estilo CMP	245
Prancha 43 - Associações entre gravuras antropomorfas e geométricas do estilo CMG	246
Prancha 44 - Gravuras do estilo CMG sobre pinturas CMP.	250
Prancha 45 - Afinidades estilísticas entre figuras São Francisco e Montalvânia	9
Prancha 46 - Figuras antropomorfas e geométricas da Lapa do Tikão	263
Prancha 47 – Painéis <i>São Francisco</i> e <i>Montalvânia</i> na região em estudo	268
Prancha 48 – Extensão espacial dos estilos A1 e A2.....	285
Prancha 49 – Extensão espacial dos estilos A3 e SF 1.....	286
Prancha 50 – Extensão espacial dos estilos SF 2 e CM.....	287
Prancha 51 – Extensão espacial dos estilos CMG e AD1	288
Prancha 52 – Extensão espacial regional da Tradição Nordeste	296
Prancha 53 – Extensão espacial dos estilos AD2 e AD3.....	297
Prancha 54 - Figuras antropomorfas “acrobatas” e figuras geométricas e naturalistas de outras regiões do planalto centro-oriental brasileiro	316

Índice de quadros

Quadro 1– Comparação entre características do estilo A1 em cada área.....	167
Quadro 2 – Comparação entre características do estilo A2 em cada área.....	171
Quadro 3 – Comparação entre características do estilo A3 <i>em cada área</i>	174
Quadro 4 – Comparação entre características dos estilos A1, A2 e A3	175
Quadro 5 – Comparação entre características do estilo SF1 em cada área	180
Quadro 6- Comparação entre características do estilo SF2 em cada área	183
Quadro 7 – Comparação entre características dos estilos SF1, SF2 e SF3.....	189
Quadro 8 – Comparação entre características do estilo CMG em cada área.....	193
Quadro 9 – Comparação entre características do estilo CMP em cada área	200
Quadro 10 – Comparação entre características dos estilos CMG e CMP	203
Quadro 11 – Comparação entre características do estilo NE1 em cada área	209
Quadro 12 – Comparação entre características das ocorrências <i>Nordeste</i> regionais.....	211
Quadro 13 – Comparação entre características do estilo AD1 em cada área	213
Quadro 14 – Comparação entre características do estilo AD1 e de estilos <i>Montalvânia</i>	214
Quadro 15 – Comparação entre características do estilo AD2 em cada área	215
Quadro 16 – Comparação entre características do estilo AD2 e ocorrências regionais da Tradição Nordeste.....	216
Quadro 17 – Comparação entre características do estilo AD3 <i>em cada área</i>	218
Quadro 18 – Comparação entre características do estilo AD3 e estilos A1, A2 e A3.....	221
Quadro 19 – Relação estilo x características físicas dos abrigos (exceto sítios do cânion do Peruaçu).....	227
Quadro 20 – Sequência sucessória dos estilos de arte rupestre do norte mineiro e sudoeste baiano.....	240

Introdução

As análises de arte rupestre no Brasil, sistematizadas apenas a partir da década de 1970, inicialmente tiveram sua atenção voltada principalmente para a identificação de grandes padrões de similaridade gráfica, as *tradições rupestres*, e as relações cronológicas entre eles. A partir principalmente de temas compartilhados que seriam indicadores de continuidade cultural, foram caracterizadas diversas tradições rupestres, algumas englobando unidades menores (variedades, fácies, estilos) correspondentes a períodos ou territórios restritos nos limites geográficos e temporais abrangidos pelas tradições (Prous, 1999a). A construção de seriações e a conseqüente proposição de fases e tradições dominaram o cenário da arqueologia brasileira nos anos de 1970 e 1980, resultando em dezenas de tradições rupestres, líticas e cerâmicas, seguindo a orientação metodológica do histórico-culturalismo estadunidense no Brasil (Dias, 1994; Funari, 1999b).

Na arte rupestre, tais estudos caracterizaram-se em grande parte por detalhadas e quantitativas análises formais para caracterização dos conjuntos gráficos, classificações tipológicas que raramente levavam em conta o contexto estilístico dos grafismos e muitas vezes desprezavam a variação interna às tradições definidas (Wüst, 1991). Por privilegiar as semelhanças, estas análises acabaram por evidenciar muito mais os padrões temáticos, vistos como sinais de continuidade no registro rupestre – *fósseis-guia* que permitiam ou não a inserção de novos sítios nas entidades classificatórias existentes. Esta metodologia pode ter levado ao agrupamento artificial de manifestações distintas e particulares ou, pelo contrário, à separação de expressões afins. Estas macro-análises temáticas deixam pouco espaço para a convergência de significantes e para a percepção das relações de contato indireto e trocas sócio-culturais entre os grupos praticantes dessa atividade gráfica, projetadas nos suportes rochosos.

A pouca importância dada às particularidades individuais dos sítios e dos momentos de ocupação dos suportes relaciona-se a uma visão da arte rupestre como produto passivo e estático de culturas do passado. Identificados os padrões e regras gráficas do suposto grupo étnico ou cultural produtor dos grafismos, não se trabalhava com a possibilidade de variações, modificações ou atualizações relacionadas a situações sociais ou grupos específicos de indivíduos no contexto da produção gráfica. Definidas as tradições, a variação estilística

interna que elas podem apresentar e os contextos gráficos particulares a cada sítio foram preteridos em função dos amplos padrões de similaridade que definem estas categorias classificatórias.

O conhecimento da arte rupestre brasileira, reunido ao longo das últimas décadas, permite hoje verticalizar os estudos e aplicar a noção de estilo a um *corpus* privilegiado. Temos mapeadas e descritas em diferenciados níveis de detalhamento várias tradições identificadas no centro do país; algumas de suas áreas de ocorrências são ou foram intensamente estudadas, como o alto-médio São Francisco, no norte de Minas Gerais e no sudoeste da Bahia. Estudos regionais podem então se dedicar a destacar a variação interna das tradições identificadas, investigando suas características gráficas e físicas e buscando as relações diacrônicas e estilísticas dentro delas e não apenas entre elas. Se o interesse da pesquisa é contemplar a complexidade arqueológica regional através da diversidade de seus testemunhos pré-históricos, no caso da arte rupestre será preciso antes conhecer esta diversidade. Diferenciação e caracterização dos estilos rupestres regionais parece ser a ferramenta que melhor se presta a este papel.

O norte mineiro e o sudoeste baiano têm sido alvo de estudos arqueológicos desde os anos de 1970, focando as áreas de Montalvânia, Vale do Peruaçu e Serra do Ramalho. Ao passo que a ocupação humana regional recebia datações muito recuadas (cerca de 12-11.000AP) já na primeira década de escavações, um rico e diversificado registro rupestre ia sendo identificado e classificado em tradições e unidades estilísticas. No começo do decênio de 2000, dispúnhamos de algumas dezenas de sítios rupestres destas áreas com acervos integralmente reproduzidos e organizados em seqüências estilístico-sucessórias locais, compondo uma base consistente para análises regionais.

A variabilidade do registro rupestre regional era atribuída principalmente às tradições Agreste, São Francisco, Nordeste e Complexo Montalvânia, mas havia alguns problemas em associar as seqüências locais do cânion do rio Peruaçu e de Montalvânia. Estes problemas residiam sobretudo na alternância de tradições distintas, observada em Montalvânia (Ribeiro e Isnardis, 1996-97), enquanto se acreditava numa seqüência linear na arte rupestre do Peruaçu, onde a Tradição São Francisco imperava em boa parte do período mais antigo de atividade gráfica rupestre (Prous, 1996-97). Pareceu necessário investigar a variação interna a estes conjuntos, estudando os diferentes e seqüenciais momentos de realização das pinturas e

gravuras a fim de compreender as discrepâncias entre áreas vizinhas. Estudos da variação da arte rupestre regional poderiam ainda testar a validade das classificações em tradições e subsidiar discussões acerca de seus alcances espaciais.

Deste modo, o objetivo geral do estudo aqui apresentado consistiu na elaboração de um quadro crono-estilístico do registro rupestre pré-histórico do alto-médio São Francisco (norte mineiro e sudoeste baiano) que fosse válido para discutir as ocorrências de regiões vizinhas no Brasil Central, onde a princípio podiam ser observadas manifestações similares atribuídas às mesmas tradições rupestres registradas na região em estudo. A composição da amostra deu-se com a ampliação do número de sítios rupestres estudados em áreas do norte mineiro trabalhadas pela equipe do Setor de Arqueologia da UFMG desde a década de 1970 (Vale do Peruaçu e Montalvânia) e com a investigação em áreas contíguas localizadas entre estas duas áreas do norte de Minas Gerais e Serra do Ramalho, no sudoeste baiano (anteriormente trabalhada pelas equipes da PUC-Goiânia e da UNISINOS/RS). Reunindo os dados coletados pelas campanhas desse projeto de tese àqueles disponibilizados pelas últimas décadas de pesquisas, buscou-se: a) delinear a extensão e o alcance das manifestações anteriormente identificadas; b) atualizar o quadro estilístico da arte rupestre regional com a caracterização de novas ocorrências em áreas até então não trabalhadas; e c) organizar sequencialmente em cronologia relativa os estilos identificados, buscando melhor cotejar a sequência estilística à sequência arqueológica estratigráfica regional.

Cerca de cem sítios rupestres foram submetidos a análises qualitativas e quantitativas para a definição de estilos. Resultou desta pesquisa a descrição de doze estilos, sendo possível organizar a maior parte deles em sequência sucessória. Muitos não puderam ser relacionados entre si de modo diacrônico e foram agrupados em períodos; sua localização na sequência sucessória regional respeita sua cronologia relativa com outros estilos mais antigos e/ou mais recentes, para os quais se dispunha de informações cronológicas.

Os estudos anteriores contemplavam desigualmente as representações rupestres regionais. Para as ocorrências típicas da região, presentes em maior número de abrigos e em maior quantidade de figuras (Tradição São Francisco e ao Complexo Montalvânia), estavam disponíveis inúmeras reproduções de painéis e estudos monográficos, ao contrário das expressões de ocorrência mais discreta ou não identificadas em trabalhos anteriores. Em função destes fatores, optei por centrar minhas análises principalmente nestes conjuntos,

levando a uma maior discussão dos estilos *São Francisco* e *Montalvânia* do que quaisquer outros.

Todavia, estas análises findaram por levantar questões metodológicas cuja discussão pode ser expandida e aplicada aos demais estilos regionais. A principal delas diz respeito à inadequação de categorias rígidas de análise baseadas em critérios de similaridade temática para classificação de tradições. Este estudo sugere que a utilização das tradições rupestres como parâmetro de análise dificulta, em vez de favorecer, a organização do registro rupestre, na medida em que direciona a pesquisa para os padrões de similaridade. Em análises focadas nestes padrões, os contrastes e as diferenças entre expressões são mascaradas e ofuscadas. Expressões estilísticas tematicamente distintas podem estar conectadas de modo importante e complementar, tornando necessário investigar as relações entre estilos caracterizados por temáticas distintas, avaliando suas oposições e dissimilaridades, antes de atribuí-los a tradições também distintas.

Organização da Tese

O particular contexto teórico da arqueologia da arte rupestre brasileira é discutido no **capítulo 1**, onde busco apontar, na evolução histórica destes estudos, aqueles aspectos de análise que aparentemente têm se mostrado menos satisfatórios para alguns pesquisadores e as alternativas de pesquisa surgidas nos últimos anos. A subsequente discussão teórica do conceito de estilo na arqueologia processual e pós-processual internacional pontua a mudança de perspectiva nos debates em torno dos significados da cultura material e de sua variação. As correntes abordagens de estilo como prática e produção cultural, no lugar de produto ou manifestação, aplicadas à arte rupestre regional levam ao questionamento da viabilidade de lidar com categorias muito rígidas de análise baseadas na identificação de padrões de similaridade gráfica. Avaliando o percurso da minha pesquisa, inserido no cenário brasileiro de postulados e metodologias de análise da arte rupestre, sugiro que uma reformulação metodológica ancorada numa mudança de abordagem de categorias como tradição e estilo rupestre permite ampliar e complexificar as análises da arte rupestre pré-histórica.

Informações acerca da configuração do meio ambiente regional são necessárias à compreensão da seqüência arqueológica regional e da relação entre arte rupestre e paisagem natural. Estas informações são apresentadas no **capítulo 2**, que expõe a evolução

paleoclimática do Brasil Central ao longo do Holoceno e, principalmente, a evolução geomorfológica do carste regional, responsável pelos diferenciados relevos cársticos utilizados de modos particulares na produção da arte rupestre pré-histórica.

No **capítulo 3** são brevemente descritas as principais tradições rupestres definidas para o Brasil Central. Neste capítulo, também sintetizo as informações obtidas para a ocupação humana dos abrigos rochosos regionais dos últimos doze mil anos. Acreditando ser impossível realizar um estudo coerente da arte rupestre (ou de qualquer outro item do registro arqueológico) sem situá-la no tempo e no espaço em relação a outros remanescentes materiais de suas possíveis populações de autores, neste capítulo introduzo os elementos disponíveis de datação absoluta e relativa para a arte rupestre regional.

O **capítulo 4** consiste na apresentação das áreas da pesquisa, das diretrizes metodológicas da organização do registro rupestre em estilos e na descrição dos *sítios-chave*, aqueles que possuem registro rupestre com maior potencial para análises diacrônicas ou sincrônicas da variação estilística.

O **capítulo 5** apresenta os estilos regionais identificados na pesquisa. Às características gráficas das expressões rupestres (temas, técnicas e associações temáticas), busquei associar características físicas dos abrigos utilizados para avaliar que critérios naturais poderiam ter influenciado possíveis padrões de escolha dos locais a receber arte rupestre, possibilitando expandir a descrição estilística e incluir nela atributos físicos dos abrigos.

No **capítulo 6** são discutidas as dificuldades em obter datações para a arte rupestre, o que impõe a necessidade de discutir alternativas metodológicas para a identificação de contextos arqueológicos de análise, ao risco de manter o estudo do registro rupestre isolado das demais atividades humanas na pré-história. A elaboração de um contexto hipotético é apresentada neste capítulo, retomando a seqüência arqueológica do capítulo 3 e cotejando-a com a seqüência estilo-sucessória da arte rupestre.

Os capítulos 7 e 8 mostram análises que tentam operacionalizar a noção de estilo como prática, com a liberdade de analisar, num mesmo contexto arqueológico, repertórios temáticos distintos. O **capítulo 7** é dedicado ao estudo das conexões estilísticas entre os conjuntos *São Francisco* e *Montalvânia*, abordando as similaridades e contrastes entre aspectos gráficos dos estilos correspondentes a cada um. Observa-se que algumas conexões entre estes estilos são

expressas em similaridades temáticas ou morfológicas, contrastes no aparato tecnológico envolvido na representação de cada estilo e em oposições espaciais em pequena escala: tipo de suporte e altura dos painéis.

No **capítulo 8**, a atenção volta-se para a extensão espacial dos estilos e seus padrões de inserção na paisagem cárstica, em busca de marcadores de rupturas e continuidades entre eles. Estes padrões são descritos como paisagens construídas, articulando as características ambientais, a presença prévia de arte rupestre e as representações de cada estilo.

Finalmente, o **capítulo 9** sintetiza os resultados da pesquisa e retoma alguns pontos principais para refletir sobre o significado da mudança e continuidade estilísticas no registro rupestre. Aspectos temáticos e morfológicos do registro rupestre de outras regiões do planalto centro-oriental brasileiro, similares às ocorrências da região norte mineira e sudoeste baiana, são utilizados para discutir a possibilidade de amplas redes de trocas e comunicação no Brasil Central do Holoceno médio e recente, no lugar de macro-tradições rupestres definindo a presença de temas comuns em regiões muito distantes entre si.

Capítulo 1

Norma, processo, produção: os conceitos de estilo e suas aplicações

1.1 - O estudo da arte rupestre no Brasil

O conceito de tradição arqueológica foi trazido ao Brasil por Betty Meggers e Clifford Evans, coordenadores dos projetos arqueológicos de larga escala da década de 1960, como o PRONAPA (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas) e o PROPA (Programa de Pesquisas Paleoindígenas). Com o objetivo de fornecer um quadro geral das culturas arqueológicas brasileiras em curto prazo, através destes programas¹ foram realizadas prospecções em todo o território brasileiro, levando à organização destes dados em diversas tradições e fases (Prous, 1992). A atuação da escola histórico-cultural estadunidense no Brasil caracterizou-se pelo estabelecimento de cronologias relativas e absolutas e sistematização dos dados empíricos nos conceitos de fase e tradição, apoiados por seriações (Dias, 2003:9). De acordo com Barreto (1999), o uso destas categorias na arqueologia brasileira, identificando variantes culturais ou étnicas na distribuição crono-geográfica dos artefatos, alinhava-se mais ao difusionismo cultural europeu que ao neo-evolucionismo ecológico estadunidense, de onde se originavam as noções de tradição e fase arqueológica trazidas pelo PRONAPA (Barreto, 1999:210).

A primeira ordenação da arte rupestre brasileira seguindo esta orientação foi desenvolvida em 1970 por Valentin Calderón, que propôs uma classificação de sítios rupestres do sudoeste baiano nas tradições Simbolista e Realista, subdividindo suas manifestações baianas em duas e três fases, respectivamente (Calderón, 1970)². Suas pesquisas com a arte rupestre não tiveram sequência ou repercussão e, de fato, os primeiros estudos acadêmicos de arte rupestre brasileira foram marcados pela presença estruturalista das Missões Arqueológicas Franco-Brasileiras, que começaram suas atividades na mesma época. Mas, como discuto adiante, rapidamente as classificações da arte rupestre em tradições

¹ E da adesão a esta agenda metodológica por outros pesquisadores que não participavam do PRONAPA e PROPA.

² Posteriormente estas categorias foram renomeadas nas tradições São Francisco e Nordeste, de aceitação mais ampla.

caracterizadas por padrões de similaridade temática e estilística, seriam adotadas pelos arqueólogos das Missões de Minas Gerais e do Piauí, além de pesquisadores independentes.

Inicialmente no sul e sudeste do Brasil, com expansão posterior para o nordeste, as Missões compunham-se de arqueólogos franceses e brasileiros a aplicar, na arqueologia brasileira, os refinados métodos e técnicas de escavação e análise segundo a perspectiva dos mestres Leroi-Gourhan e A. Laming-Emperaire. Desde os anos de 1950 que um grupo de historiadores, sociólogos e etnólogos franceses trabalhava na fundação e desenvolvimento das ciências sociais na USP. Coube a Paul Rivet, um destes pesquisadores, a articulação da vinda dos arqueólogos franceses (Barreto, 1998: 575; 1999:209).

No final da década de 1960, o etnólogo Desidério Aitay, um pesquisador independente, mas a par dos postulados teórico-metodológicos estruturalistas, investiu no estudo da arte rupestre. Aitay desenvolveu o primeiro estudo estruturalista da arte rupestre brasileira, no qual se propôs a “decodificar” as gravuras do sítio de Itapeva (SP) identificando a estrutura interna dos painéis. As figuras foram comparadas com aquelas de outras regiões, na busca de regularidades que oferecessem suporte para decifrar seu significado. A análise foi concluída com a comparação entre a estrutura da arte rupestre do sítio e o complexo de mitos Jê analisado por Lévi-Strauss em *Le Cru e le Cuit* (1964): as oposições identificadas no painel rupestre (preto/vermelho, direita/esquerda, alto/baixo etc.) foram interpretadas por associação aos pares de oposições identificados nos mitos. Com experimentações técnicas de picoteamento e polimento, Aitay aplicou pela primeira vez no Brasil um método de determinação do tempo de trabalho na execução de grafismos rupestres. Os resultados da experimentação foram utilizados como base para argumentos da interpretação do autor - p. ex. figuras de execução mais demorada e trabalhosa teriam uma maior importância no painel (Aitay, 1970).

As pesquisas da Missão Arqueológica Francesa com a arte rupestre brasileira começaram em 1971 (em Minas Gerais) e tinham por objetivos a determinação estilística crono-geográfica, a caracterização dos temas e composições gráficas, e propostas de interpretação da arte rupestre, através das características próprias dos sítios e através da iconografia e mitologia indígenas (Laming-Emperaire e outros, 1974). Paralelamente às detalhadas monografias de sítio, com análises de centenas de metros quadrados de decalques, classificação e contagem de grafismos, iam sendo publicadas apresentações gerais dos abrigos

e seus painéis rupestres, com acurado interesse nas relações observadas das figuras entre si, com o sítio e entre este e o meio ambiente (*idem, ibidem*; Guidon, 1975; Prous e outros, 1977). Procurava-se identificar as regularidades na seleção do espaço gráfico para evidenciar as normas gerais seguidas em cada conjunto e a variação permitida dentro dos padrões. Ainda que houvesse uma abertura nestes trabalhos para comparações etnográficas, assumia-se que a tentativa de interpretação dos significados deveria ser precedida pela identificação da

“organização nas relações entre sinais, animais, cores e localizações topográficas. Somente uma vez descobertas eventuais estruturas deste tipo, poder-se-á procurar o significado, como se nós tivéssemos que estudar primeiro a gramática de uma língua desconhecida, antes de tentar entender o sentido das palavras que compõem seu vocabulário. Trata-se do estudo das relações e da estrutura, depois virá o estudo do conteúdo simbólico” (Prous, 1977:57).

Termos como vocabulário, gramática, sistemas gráficos e regras sintáticas eram recorrentes nestas análises que partiam de princípios tomados de empréstimo à lingüística. Buscava-se, por exemplo, identificar as relações sintáticas entre os grafismos - cor, posição no suporte e/ou no sítio - com o auxílio de gráficos estatísticos e tabelas tipológicas.

As tipologias desempenhavam um papel destacado nos estudos estruturalistas da arte rupestre na medida em que possibilitavam um inventário das figuras disponíveis ao uso e combinação pelos artistas rupestres. Estes inventários se apresentavam aos pesquisadores simpáticos ao estruturalismo (na arqueologia e na antropologia) como uma importante ferramenta de evidenciação da padronização cultural. O que a arqueologia estruturalista buscava, era, em síntese, reconstruir as etapas sucessivas da evolução das culturas humanas (Laming-Emperaire, 1963:129). Como a cultura material expressaria uma ordem simbólica e inconsciente imposta pelos seres humanos a determinadas áreas de suas vidas, inventariando detalhadamente os itens que a compunham e comparando inventários de grupos distintos seria possível identificar tanto a variabilidade cultural, a diversidade aparente, quanto a invariabilidade, estruturas inconscientes e universais do pensamento humano (Lévi-Strauss, 1955). O objeto de estudo da arqueologia estrutural era, portanto, a estrutura de pensamento presente na mente dos seres humanos que produziram o registro arqueológico (Renfrew e Bahn, 1993:446). Tais estruturas seriam como ante-projetos da produção da cultura material. Estariam manifestas nas cadeias operatórias, onde os processos técnicos seriam “organizados em cadeia por uma verdadeira sintaxe que dá às séries operatórias sua fixidez e sutileza”

(Leroi-Gourhan, 1985:117); estariam refletidas também nas regras de composição dos sítios rupestres (Leroi-Gourhan, 1964).

Nos anos de 1970, eram quatro os princípios orientadores das pesquisas das Missões Franco-brasileiras com a arte rupestre brasileira: a) a identificação das estruturas regentes da organização gráfica dos sítios; b) a comparação etnográfica como suporte à interpretação dos significados dos grafismos; c) a busca de visualização da padronização no registro gráfico para formulação de classificações culturais através de análises formais; e d) a organização das unidades classificatórias em seqüências cronológicas relativas regionais. Enquanto os dois primeiros aspectos foram rapidamente abandonados ou revistos no desenvolvimento das análises feitas pelas equipes que então se formavam, os dois últimos foram com o tempo se solidificando cada vez mais nas pesquisas, a ponto de defini-las.

A atuação da escola francesa no Brasil caracterizou-se por trabalhos regionais com inventários de sítios e determinação de seu potencial científico (Laming-Emperaire e outros, 1974) e estudo detalhado de poucos sítios, tomados como típicos da unidade maior desconhecida (Barreto, 1999:209). Os sítios escolhidos recebiam escavações de amplas superfícies para reconstrução de solos de ocupação e análises tecno-tipológicas de artefatos, principalmente líticos (*idem, ibidem*). Aplicada à arte rupestre, esta abordagem resultou em explorações de grandes áreas passíveis de comparação, em sistemáticas e exaustivas reproduções de acervos gráficos e em classificações tipológicas de figuras. Existe uma evidente complementaridade entre os métodos franceses de delimitação espaço-temporal através de seqüências regionais fundadas na reconstrução minuciosa de pisos de ocupação (“reconstruções paleoetnográficas”, no dizer de Prous, 1992:16) e o estudo amostral de amplas regiões com sistematização dos dados nas classificações em fases e tradições defendidas pelos membros do PRONAPA. A noção de tradição arqueológica como correspondendo a conjunto de regras culturais cuja aplicação inconsciente orienta a produção da cultura material condizia com o interesse estruturalista em identificar, através de inventários, os padrões culturais da pré-história. Deste modo, logo após as primeiras pesquisas, os arqueólogos das Missões Franco-brasileiras passaram a adotar tanto intensivas prospecções com levantamentos mais rápidos, definidos por pequenas sondagens, coletas de superfície e reprodução de acervos rupestres, quanto o agrupamento de seus dados em

tradições arqueológicas. Em termos metodológicos, são maiores os motivos para associar os arqueólogos das primeiras Missões aos histórico-culturalistas que para dissociá-los.

A assinatura estruturalista da abordagem da arte rupestre brasileira em seus primeiros anos, caracterizada pelos esforços de identificação da estrutura orientadora dos acervos rupestres, manteve-se apenas nos trabalhos das equipes de Prous e Vialou (que se envolveu com o tema nos anos de 1980). Algumas das relativamente freqüentes monografias de sítios rupestres das últimas décadas contemplam especialmente as relações entre grafismos e entre estes e o espaço físico que ocupavam, em busca da lógica que regia a distribuição das figuras (ver, p. exemplo, Baeta e outros, 1992; Laming-Emperaire e outros, 1974; Prous, 1977, Ribeiro, 1996/97c; Vialou, 1983-84, 1987, 2005; Vialou e Vialou, 1984, 1989). O grande investimento de Prous na elaboração das seqüências crono-estilísticas (Prous, 1989a, 1992, 1994; Prous e Junqueira, 1995, por exemplo) leva alguns arqueólogos (como Dias, 2003:11) a ignorarem a ótica estruturalista que orienta seus trabalhos com arte rupestre, descrevendo-os como redimensionados para as classificações e seqüências estilísticas.

O uso de analogias etnográficas na interpretação da arte rupestre foi uma diretriz de pesquisa rapidamente abandonada pelos membros das Missões Franco-Brasileiras. Estas analogias eram de certo modo incompatíveis com os postulados da arqueologia estruturalista européia, mas Laming-Emperaire acreditava que no caso brasileiro elas fossem passíveis de interpretação a partir de mitos e crenças indígenas (Prous, 1995).

Influenciado pelo pensamento de Lévi-Strauss, desde o final dos anos de 1960 Leroi-Gouhan defendia que o registro arqueológico deveria ser compreendido em seus próprios termos³, num enfoque estritamente empírico, com espaço para experimentação⁴ mas sem apoio de analogias etnográficas (Leroi-Gourhan, 1968)⁵. A máxima estruturalista levava a

³ A idéia de que os elementos culturais e suas combinações podem ser estudados em si mesmos alicerça-se na crença de que os padrões que definem e diferenciam as culturas e que atuam na combinação dos elementos culturais são inconscientes para os indivíduos que pertencem ao grupo em estudo. Esta noção, por sua vez, foi sistematizada inicialmente por Ruth Benedict, aluna e assistente de Boas (Cuche, 1999:96).

⁴ Tratava-se de experimentações de tafonomia e não de tecnologia. Experiências de lascamento eram desenvolvidas pelo “rival” de Leroi-Gouhan, F. Bordes (Prous, 1995:143).

⁵ Trigger (2004) aponta que este enfoque rompe a relação da arqueologia com a antropologia social e a etnologia, quicá com as ciências sociais em geral. Para o autor, os dados arqueológicos não podem ser interpretados em termos comportamentais sem auxílio de algum tipo de analogia e mesmo a aplicação dos trabalhos experimentais na interpretação arqueológica é permeada por algum tipo de inferência sobre o comportamento humano. De acordo com ele, “*o perigo reside em que analogias de senso comum, empregadas de modo acrítico, podem, inadvertidamente, substituir outras mais ponderadas, fundadas em estudos etnográficos e históricos*” (Trigger, 2004:356).

desacreditar interpretações mais fundamentadas na comparação com mitos e tradições de grupos etnográficos, de difícil comprovação, que nas informações que a própria arte rupestre pudesse fornecer. No que se referia à milenar arte paleolítica, Laming (1962), ex-aluna de Breuil, era radicalmente contra o comparativismo etnográfico na interpretação da arte rupestre (de fato, antecipando Leroi-Gourhan (1964)). No Brasil, entretanto, Mme. Laming-Emperaire acreditava que boa parte das pinturas e gravuras fosse recente, permitindo interpretações a partir das tradições indígenas. Seu entusiasmo pelos trabalhos de Reichel-Dolmatoff (1967), que mostravam a inclusão das gravuras do rio Uaupés no mundo simbólico Desana, parece ter influenciado sua mudança de atitude em relação ao uso de informações etnográficas na arqueologia (Prous, 1995:145-146). Seguindo esta orientação, os primeiros trabalhos da arqueologia franco-brasileira consideravam possíveis as interpretações da arte rupestre a partir de dados etnográficos. Na tese de doutorado de Guidon (1975), por exemplo, a busca de suporte etnográfico para a interpretação das figuras transparece na cooperação da etnóloga V. Chiara, que levava as cópias das pinturas rupestres para os Krahô identificarem. Com a morte de Mme. Laming-Emperaire em 1977, essa perspectiva perdeu sua principal defensora. De fato, exceto por uma ou outra tentativa isolada (Gruhn, 1983, Beltrão 1994) o uso de dados etnográficos nas interpretações da arte rupestre brasileira tem se intensificado apenas nos últimos tempos (Buco, 2003; Morales Jr., 2002; Faria e Beltrão, 2002; Silva, S. 2001 e 2003⁶).

Parece possível que a orientação estruturalista de análise rupestre não tenha vingado no Brasil pela dificuldade de aplicá-la num contexto de arte rupestre tão mais diversificado que o francês. A arte rupestre do Paleolítico Superior francês apresentava-se aos estruturalistas europeus da década de 1960 como manifestação de uma continuidade sócio-ideológica cuja estrutura simbólica permitiria inferências sobre a estrutura de pensamento caçadora-coletora. No Brasil, ainda que as primeiras classificações dos sítios arqueológicos mais antigos tenham identificado a Tradição Itaparica em boa parte da região centro-nordeste, contribuindo assim para uma visão quase romântica de uma harmoniosa ocupação de vastos territórios por grupos caçadores coletores, a variabilidade da arte rupestre não permitia que se

⁶ Ver especialmente as teses de Morales (2002) e Silva, S. (2001, 2003) propondo um horizonte cultural contínuo desde a pré-história envolvendo grupos Macro-Jê do sul, centro e nordeste brasileiro. A arte rupestre destas regiões é vista a partir de único sistema de representações visuais compartilhado por populações pré-históricas e contemporâneas.

avançasse muito em análises que pressupunham continuidade. A simpatia de Mme. Laming-Emperaire pelo apoio das tradições etnográficas pode ser vista como um esforço para adaptar a abordagem estrutural da arte rupestre ao caso brasileiro, buscando continuidades com o presente onde não havia sinais muito evidentes de continuidade no passado.

Além dos pesquisadores das Missões Franco-Brasileiras, diversos arqueólogos associados ao PRONAPA ou independentes desenvolveram, principalmente a partir dos anos de 1980, importantes trabalhos de descrição e classificação⁷ da arte rupestre de diferentes regiões do país. Estes trabalhos podem ser vistos hoje, grosso modo, a partir de dois grupos. O primeiro se dedica a descrever a arte rupestre das áreas em estudo o mais minuciosamente possível, sem se esforçar em interpretar seus significados simbólicos enquanto aguarda elementos que permitam relacioná-la ao restante do registro arqueológico (sejam novas tecnologias de datação, sejam dados de correlação recuperados em escavações). Quando estes elementos existem (geralmente datações absolutas, relativas ou por temática), as tradições em questão são incluídas na reconstrução do período ao qual se referem. Neste grupo encontram-se principalmente Prous, Schmitz, Seda e colaboradores (Prous, 1996-97, 1999a e 1999c; Schmitz e outros, 1984, 1997; Seda, 1990, 1996, etc.). Outro grupo de pesquisas, que lida principalmente com conjuntos de figuras naturalistas, prima por uma visão da arte rupestre enquanto registro histórico. De acordo com esta perspectiva os grafismos rupestres representam o cotidiano da pré-história, oferecendo elementos de reconstrução da vida cotidiana, ritual, material e da organização social do grupo (Guidon, 1981-82; Martin, 1982, 1984, 1997; Pessis, 1984, 1989, 2003). Pesquisadores do Museu Nacional (Beltrão, 1994, 2000) e do Instituto de Arqueologia Brasileira (Jalles, 1999; Jalles e Imázio, 2004; Alemany, 1986) têm se interessado em investigar a representação de conhecimentos astronômicos pré-históricos na arte rupestre, o que não deixa de ser uma abordagem das figuras como registro histórico, buscando identificar representações de calendários, constelações, astros, etc.

A grande maioria das pesquisas disponíveis da arte rupestre do Brasil centro-nordeste foi orientada para as classificações estilísticas. Ao longo das décadas de 1970 e 1980 foram descritas cinco tradições rupestres, além de diversos conjuntos gráficos locais, classificados a partir de critérios distintos: tradições Nordeste, São Francisco, Geométrica, Agreste, Itacoatiaras e Planalto, Sub-tradição Seridó; Complexo Montalvânia, estilo Serranópolis,

⁷ Talvez a única exceção seja Dennis Vialou, que sustenta desde os anos 80 sua recusa pelas classificações estilísticas.

estilo Caiapônia, unidades estilísticas Piolho de Urubu e Desenhos etc. (Aguilar, 1986; Guidon, 1989; Martin, 1982, 1989; Pessis, 1989; Prous, 1989a; Schmitz e colaboradores, 1997a e b; entre muitos outros). A rápida multiplicação de tradições, sub-tradições, fácies, etc., levou, já no final da década de 1980, a questionamentos da proliferação de unidades classificatórias mal definidas (Consens e Seda, 1989). Ao menos as tradições Nordeste, São Francisco, Geométrica e Agreste são identificadas em praticamente todo o Brasil centro-nordeste (Martin, 1997; Pessis, 2004; Prous, 1992, 1994; Schmitz e outros, 1984, 1997, por ex.), indicando a larga aplicação destas categorias.

De modo geral as tradições rupestres são definidas pela repetição de traços temáticos que indicaria continuidade cultural, correspondendo a códigos ou repertórios partilhados por grupos separados no espaço, no tempo ou em ambos (Calderón, 1970; Martin, 1997:240 e ss; Pessis e Guidon, 2000[1992]:21; Prous, 1992, 1999:255). Já as concepções de estilo não são concordantes. Para algumas arqueólogas, o estilo pode ser o “*resultado da evolução de uma etnia em função do tempo, do isolamento geográfico, das influências exteriores*” (Pessis e Guidon, 2000(1992):21). Para outros, o estilo caracteriza períodos ou territórios restritos nos limites geográficos e temporais de manifestação das tradições (Prous, 1992, 1999; Schmitz e outros, 1984). Em ambas as definições, os estilos são diferenciados através dos tratamentos estilísticos (morfologias e técnicas) e supressões/ampliações na representação dos temas tradicionais.

No primeiro volume do *Rock Art Studies – News of the World* (1996:218), Prous finaliza sua síntese dos estudos brasileiros da primeira metade do decênio de 1990 dizendo que a pesquisa da arte rupestre se dera então de modo mais pragmático que teoricamente orientado. De fato, entre as décadas de 1970 e 1990 estas pesquisas foram em grande parte dedicadas à organização e descrição de dados empíricos. Considerando as dimensões continentais do território brasileiro e a evidente variabilidade de seu registro rupestre, aos arqueólogos de então pareceu necessário antes de mais nada inventariar, classificar e buscar datar estas ocorrências. Em trabalho anterior (Ribeiro, 2004) constatou-se que a arqueologia no Brasil vinha se ressentindo, nos anos anteriores, de uma crescente redução na publicação de estudos de arte rupestre. Entre outros motivos - como restrições orçamentárias e adesão crescente de pesquisadores à arqueologia de contrato - o pequeno número de estudos dados a

público nestes últimos anos parecia ecoar o baixo *status* que a arte rupestre goza no meio acadêmico da arqueologia brasileira.

A partir dos anos de 1990, quando abordagens influenciadas por reflexões teóricas das arqueologias estadunidense e européia passaram a ser aplicadas ao passado pré-histórico do território brasileiro com bons resultados, estabeleceu-se um forte contraste acadêmico entre as pesquisas da arte rupestre e do restante do registro arqueológico. Campo de trabalho tido por muitos como quase estéril pelas dificuldades de contextualização e datação, a pesquisa arqueológica da arte rupestre ainda carrega um estigma acumulado por décadas de estudos descritivos e associações (arqueológicas e etnográficas) pouco confiáveis. Estes estudos assumiram uma posição periférica no cenário científico, expostos a avaliações críticas como a de Barreto (1998:579), para quem “unless the traditions and patterns being described are associated with cultural complexes and time-periods, this evidence [the rock-art] will remain irrelevant to reconstructing the brazilian archaeological past”. Associações seguras entre o registro rupestre e culturas arqueológicas identificadas em camadas estratigráficas são raras (Pessis, 1999; Prous, 1999; Roosevelt, 1999; Rowe e Steelman, 2003; Steelman e outros, 2001, por ex.), contudo indicam que gravuras e pinturas rupestres foram realizadas em sítios do Brasil central e nordeste ao menos entre cerca de 9-7.000 AP e 2.000 AP (cf. capítulo 6), um intervalo considerável da pré-história brasileira. Pode-se então considerar relevante a ausência de estudos de arte rupestre em reconstruções do passado arqueológico baseadas principalmente em vestígios enterrados.

Análises voltadas à identificação e descrição de tradições rupestres têm sido aplicadas há mais de trinta anos no Brasil, inseridas num contexto teórico particular, ainda que quase nunca explicitado ou discutido. Trinta anos depois do começo das pesquisas sistemáticas, o conhecimento mais detalhado de algumas regiões brasileiras (resultante, principalmente, do investimento contínuo e demorado das Missões Franco-Brasileiras) tem estimulado o desenvolvimento de novas pesquisas e reflexões. Seja por pesquisadores em atuação há muitos anos, seja por novos arqueólogos, desde a década de 1990 questões pontuadas pelas pesquisas anteriores têm sido refinadas e aspectos até então ignorados têm sido problematizados. Dentre as novas abordagens que desde a última década têm sido aplicadas à arte rupestre brasileira de modo esporádico, destacam-se aquelas voltadas à discussão e

compreensão da variação estilística interna às tradições e aquelas dirigidas a reflexões sobre aspectos funcionais e simbólicos da arte rupestre.

1.1.1 - Novos interesses, novas abordagens

Já desde as origens da pesquisa sistemática da arte rupestre brasileira, alguns pesquisadores têm se engajado em investigações da variação interna das tradições rupestres. A identificação de idiossincrasias locais ou cronológico-relativas ocupou nestes últimos anos o centro das atenções de alguns deles, interessados em pormenorizar momentos sequenciais de realização das figuras e assim diferenciar estilos (Berra, 2003, Isnardis, 2004; Morales Jr., 2002; Prous e Baeta, 1992-93; Prous e Ribeiro, 1996-97; Seda, 1990; Silva e Ribeiro, 1996, entre outros). Estes estudos têm permitido melhor descrever, testar e discutir os limites e critérios de algumas das classificações definidas para o Brasil central (Morales Jr., 2002; Ribeiro, 2001; Wüst e Vaz, 1998).

O estudo da distribuição e inserção espacial dos estilos para identificar paisagens arqueológicas foi empregado com sucesso ao menos por duas vezes (Baeta e outros, 1992; Isnardis, 2004). Isnardis investigou a distribuição geográfica dos estilos de arte rupestre identificados em abrigos rochosos do cânion do rio Peruaçu (norte de Minas Gerais), uma área de cerca de 17km² onde são conhecidos mais de sessenta sítios com arte rupestre. Este autor analisou a localização e distribuição espacial dos estilos e a interação observada entre expressões de cada estilo e aquelas de estilos mais antigos nos mesmos abrigos, em busca de padrões de regularidade. Estes padrões dão visibilidade às construções sequenciais de paisagens sociais no ambiente cárstico do cânion (Isnardis, 2004). Isnardis associou os estilos identificados às características físicas dos abrigos onde ocorriam, buscando observar se atributos físicos preferenciais dos sítios poderiam ser incluídos nas escolhas que caracterizam cada estilo.

Wüst e Vaz (1998) propõem inferências sobre o contexto de produção da arte rupestre a partir da avaliação do grau de exposição dos grafismos, tratado como contexto de consumo visual. A baixa visibilidade das pequena figuras humanas estudadas em sítios do sudeste do Mato Grosso, engajadas em cenas de reprodução e subsistência, sugere às arqueólogas maior investimento na produção destas figuras que em seu consumo visual, levando-as a inferir possíveis significados simbólicos para os grafismos. Outra importante contribuição de Wüst e

Vaz é o questionamento da atribuição de expressões estilísticas distintas a entidades socioculturais também distintas definida apenas através de indicadores gráficos. Estas autoras alertam para a necessidade de evidências arqueológicas independentes da arte rupestre na diferenciação de tradições rupestres para evitar os riscos de separar artificialmente manifestações estilísticas de uma mesma sociedade.

Noutra região do país, após trinta anos de pesquisas sistemáticas da arte rupestre da Serra da Capivara, Piauí, alguns dos conjuntos organizados parecem estar sendo revistos e seus limites rediscutidos. Em 2003, Pessis apresentou novas perspectivas sobre a arte rupestre local. Em pesquisas anteriores havia sido identificada na região a *Tradição Geométrica*, composta por características técnicas e morfológicas que distinguem suas pinturas daquelas atribuídas às tradições *Nordeste*, dominante na região, e *Agreste*. Pessis considera não haver elementos que indiquem que os autores das figuras da Tradição Geométrica pertencessem a um grupo cultural único e distinto dos autores da demais figuras (Pessis, 2003). Aspectos tecnológicos das gravuras rupestres locais, entre eles o gestual técnico e estimativa do esforço despendido em sua realização, têm sido abordados enquanto possíveis elementos de significado social e simbólico (Pessis, 2002, 2003). Como já foi dito, o interesse em interpretar a arte rupestre a partir também da investigação da tecnologia envolvida em sua elaboração já se manifestou no passado (Aytai, 1970), mas não de modo contínuo. Parece possível que os arqueólogos interessados em arte rupestre estejam se dando conta da impossibilidade de compreender ou mesmo descrever de modo mais robusto este fenômeno sem investigar seu processo de produção.

Significados funcionais da arte rupestre têm sido discutidos em reflexões recentes sobre os processos de ocupação humana do território brasileiro na transição Pleistoceno/Holoceno (Dias, 2005; Kipnis, 2002, 2003). A partir da bibliografia disponível, Adriana Dias e Renato Kipnis tomam os estilos rupestres considerados mais antigos em diferentes regiões brasileiras como representações dos primeiros migrantes.

Dias (2005), sistematizando as informações disponíveis para as indústrias líticas e estilos rupestres de 67 sítios brasileiros do período entre 12.000 e 8.000 AP, constrói um amplo quadro de ocupação inicial e diversificação cultural no território brasileiro. Segundo ela, desde as primeiras ocupações humanas desenvolveu-se um padrão de subsistência generalista, baseado na coleta de vegetais variados e caça de animais de pequeno e médio

porte. Ao longo do Holoceno, variações ambientais regionais teriam levado à adoção de distintas estratégias de mobilidade associadas à demarcação de territórios regionais. Assim como nas indústrias líticas, a variabilidade estilística da arte rupestre poderia ser compreendida a partir da diversidade das respostas adaptativas das populações pioneiras. Marcadas diferenciações regionais no instrumental lítico e na arte rupestre atribuídos ao período de transição no centro-oeste brasileiro (estado de Goiás) e no centro (estado de Minas Gerais), por exemplo, sustentam o argumento.

Já Kipnis trabalha com a homogeneidade na dispersão espacial de um modo de subsistência (caça e coleta generalizadas), indústria lítica (instrumentos padronizados) e arte rupestre (no nordeste, seres antropomorfos engajados em cenas cotidianas, algumas vezes com alto teor de violência; no planalto central, figuras geométricas elaboradas). O autor propõe explicar as pinturas da Tradição Nordeste como mecanismo cultural de facilitação da mobilidade inter-bandos. Kipnis defende a existência de um sistema de acesso recíproco às fontes de recursos locais por membros de diferentes bandos durante situações de stress ambiental na passagem do Pleistoceno ao Holoceno. A arte rupestre é vista como um sistema visual que estrutura o sistema de uso e manejo da terra através de dois modos principais: marcação da paisagem assegurando os direitos de grupo e relações como afiliação a macro-bandos e marcação ritualizada de locações críticas para a aquisição, transmissão e manutenção da informação. O modelo prevê que o acesso recíproco de diferentes bandos necessite de monitoramento e reforço da reciprocidade. As cenas de violência pintadas na Tradição Nordeste expressariam este controle, associadas por Kipnis a ações punitivas contra indivíduos que falharam na reciprocidade⁸.

Por um lado, os trabalhos de Dias e Kipnis carecem de análises empíricas de sítios das regiões consideradas e de leituras críticas das publicações utilizadas. Por outro lado, nestas reflexões a arte rupestre é abordada como componente adaptativo do funcionamento do sistema cultural - ela não é mero reflexo de normas culturais, ela tem função no sistema cultural (cf. Conkey, 1990). São elegantes investidas de arqueólogos não-especialistas no tema, contudo atentos à necessidade de inserir o registro rupestre em suas interpretações.

⁸ O que demonstra uma acentuada percepção da arte rupestre enquanto registro histórico.

Apesar das temáticas variadas, estes são trabalhos ainda pouco numerosos, mas que anunciam a aplicação de reformulações dos conceitos de cultura, de grupo social e de cultura material na perspectiva arqueológica sobre a arte rupestre.

A mudança de perspectiva em torno dos significados da cultura material e de sua variação está presente nos debates do conceito de estilo na arqueologia internacional das últimas décadas, como exposto adiante. É esta mudança de perspectiva que leva a questionar a viabilidade de lidar com categorias muito rígidas de análise baseadas na identificação de padrões de similaridade gráfica na arte rupestre.

1.2 - Norma, processo, produção – os conceitos de estilo e suas aplicações

Organizando uma coleção de moedas romanas e escandinavas, o erudito dinamarquês Christian Jürgensen Thomsen (1788-1865) observou que através das datas e inscrições era possível seriar as moedas de acordo com a região e o reino onde tinham sido produzidas. Mais importante, era possível inserir nestas séries as moedas cujas datas e inscrições eram ilegíveis, guiando-se por características estilísticas comuns às peças legíveis e ilegíveis. Thomsen inventou uma poderosa técnica da arqueologia histórico-culturalista: a datação relativa dos artefatos a partir da mudança estilística. Tornou-se possível, na primeira metade do século XIX, o controle cronológico de artefatos sem auxílio de fontes escritas (Trigger, 2004:71-75).

Desde então e até os anos de 1960, o estudo do estilo foi posto a serviço da cronologia ao permitir a organização dos conjuntos de artefatos em fases sequenciais. Com a descrição estilística do registro arqueológico, os arqueólogos buscavam visualizar as normas por trás dos artefatos – consideradas única fonte para o comportamento cultural (Binford, 1965). O estilo descrevia as similaridades entre artefatos em termos homólogos, fazendo com que, de acordo com Dunnell (1986:31-32), processos como migração, difusão, persistência, etc. fossem os únicos capazes de explicá-las.

Na década de 1960, que corresponde à consolidação, ao menos nos domínios anglo-saxônicos, da arqueologia processual, estas e outras características da arqueologia tal como praticada até então foram intensamente discutidas, criticadas e rejeitadas (não necessariamente nesta ordem). Entre outros pontos, rejeitou-se a noção de cultura como norma, em favor de uma compreensão de cultura como sistema adaptativo; defendeu-se enfaticamente que um desenvolvimento adequado da arqueologia se daria através de avanços

nas formulações teóricas e não nas coletas de dados. O destaque dado por Binford (1962, 1965) à variação artefactual como acesso aos sistemas culturais do passado estimulou um amplo debate sobre os significados e usos do estilo arqueológico que parece ter resultado, mais de trinta anos depois, numa compreensão de estilo como sendo multifacetado e multivalente em termos de função e significado simbólico. Muitas destas perspectivas, que serão discutidas adiante, avançaram a partir de predicados dos primeiros trabalhos processualistas; outras se desenvolveram nos movimentos de reação à arqueologia processual, surgidos nos anos de 1980, e recuperaram alguns aspectos da arqueologia histórico-culturalista.

As análises estilísticas tornaram-se um método mais explícito e discutido de pesquisa arqueológica apenas com o programa metodológico da *New Archaeology* nos anos de 1960 (Conkey, 1990; Hegmon, 1992). Binford (1962;1965) propunha a substituição da abordagem normativa do registro arqueológico por uma abordagem sistêmica, buscando os correlatos arqueológicos dos diferentes sub-sistemas componentes do sistema cultural; o acesso aos sistemas culturais do passado tornar-se-ia possível com o direcionamento da pesquisa para a variação formal dos artefatos. Teria sido justamente por enfatizar o estudo da variação formal dos artefatos que a proposta de Binford estimulou o estudo arqueológico do estilo, carro-chefe das pesquisas histórico-culturalistas tão criticadas por ele (Conkey, 1990:9).

Duas importantes mudanças de perspectiva orientavam as novas pesquisas: a busca por similaridades análogas no registro arqueológico, em lugar de homólogas, e o uso da noção de estilo para revelar o sistema cultural adaptativo através dos artefatos, em lugar das normas culturais (Dunnell, 1986; Conkey, 1990). As bases do debate processualista sobre a variação da cultura material podem ser sumariamente apresentadas através de Binford (1962; 1965; 1989) e Sackett (1977; 1982; 1993). Para Binford (1962), a variação da cultura material se explicaria pela função primária de seus itens nos subsistemas que compõem a cultura (tecnológico, social e ideológico) e poderia ser analisada a partir de diferentes categorias funcionais de artefatos - tecno-econômicos, sócio-técnicos e ideo-técnicos. O convite a “partition our observational fields” (Binford, 1965:207) como forma de acesso aos diferentes eixos de variação do registro arqueológico levava à separação entre estilo e função, entre os domínios tecnológico, social e ideológico. O estilo atravessaria estas diferentes classes, mas não seria explicado diretamente em termos funcionais: os atributos estilísticos (morfologia) seriam definidos pelo meio enculturador e, num nível secundário, teriam a função de

promover a solidariedade de grupo, agindo como base simbólica de identidade social (Binford, 1962). De acordo com Wobst (1977), a concepção binfordiana de estilo é residual, apenas é estilística a parte da variação formal relacionada ao contexto social de manufatura e uso, o restante é relativo à função.

Refletindo sobre onde reside o estilo na variação formal da cultura material, Sackett (1977) definiu o conceito de estilo isocréstico, determinado pelas opções funcionalmente equivalentes de fazer alguma coisa, donde as opções escolhidas são ditadas pelas tradições tecnológicas do grupo social ao qual se pertence (Sackett, 1977, 1993:33). Na variação artefactual, estilo é a parte que possui significado étnico, é um modo altamente particular de fazer alguma coisa, específico a um tempo e lugar (Sackett, 1982:63). Para o autor, estilo e função são domínios interligados da variação da cultura material; o estilo reside tanto na forma, decoração e função dos itens materiais quanto na tecnologia (Sackett, 1993).

Para Hegmon (1992:520), a arqueologia processual manteve a visão de estilo como um fenômeno passivo, de atuação mínima no sistema cultural. A cultura material é concebida como componente adaptativo do funcionamento dos sistemas culturais do passado, sem que se enfatize a participação ou papel ativo dos artefatos. Algumas autoras apontam que, mesmo com o questionamento sistemático da tradicional equação variabilidade material/diferenciação étnica dos anos de 1960, o registro arqueológico permaneceu sendo visto como produto passivo de normas sociais, característica das análises de tendência normativo-culturais (Conkey, 1993; Jones, 1997). Segundo Jones, a problemática teria sido apenas deslocada para uma dimensão periférica, a dimensão estilística, cuja variação manteve-se sendo interpretada como reflexo étnico (Jones, 1997). De fato, Binford (1962:220) aceita a diferenciação étnica como explicação para a variabilidade no domínio da variação estilística, acreditando que variáveis estilísticas são melhor estudadas em contextos de origem étnica, migração e interação entre grupos. Sackett originalmente não atribuía nenhum papel ativo ao estilo; entretanto, relativizando seus pontos de vista no contexto da discussão com Wiessner (1983)⁹, este arqueólogo passa a diferenciar um estilo passivo – latente e inerente às escolhas isocrésticas e manifesto inconscientemente - e um estilo ativo – as “mensagens étnicas” geradas pelo estilo, deliberadas, premeditadas e auto-conscientes (Sackett, 1990,1993).

⁹ Os trabalhos etnoarqueológicos de Wiessner entre os San do Kalahari lhe permitiram trabalhar com a diferenciação entre *estilo embleático* e *assertivo*, onde o primeiro tipo exprime claros e conscientes usos do estilo na dinâmica das relações sociais (Wiessner, 1983).

Se, como já dito, na arqueologia normativa o estilo tem como fonte apenas as normas culturais, nas discussões da arqueologia processual as fontes do estilo no registro arqueológico são aspectos específicos e processuais do comportamento humano, como interação, comunicação, distinção e comparação sociais (Conkey, 1990:10). Aspectos normativos se mantêm nas novas concepções de estilo, todavia redefinido como processo cultural (como enculturação e aculturação) e tornado mais complexo e menos monolítico. Principalmente, a discussão processualista alargou a perspectiva de que estilo tem função no domínio da informação cultural e sistemas de comunicação (Conkey, *op. cit.*). Com a movimentação teórico-metodológica dos anos de 1970, surgem concepções de estilo não apenas como componente da cultura material mas também componente da atividade humana (Hegmon, 1992:518).

Na teoria da troca de informação de Wobst (1977:321), o estilo funciona como uma via de comunicação no sistema cultural, sendo “that part of the formal variability that is related to the participation of artifacts in the processes of information exchange”. É importante frizar que para Wobst nem toda variação formal é estilística, portanto o estilo não é um fenômeno passivo, uma propriedade inerente aos materiais arqueológicos. Plog (1983) chamou de interação social da variação estilística um modelo que prevê que a natureza da difusão de idéias e práticas estilísticas, dentro e entre comunidades, pode ser determinada pela natureza da interação entre os artesãos. De acordo com Jones (1997), o modelo vincula-se à diferenciação feita por Binford (1965) entre as três fontes da variabilidade material: tradição, esfera de interação e área adaptativa, sendo que na segunda delas a distribuição de um artefato ou grupo de artefatos se dá como derivação direta de uma articulação inter-social, regular e institucionalmente mantida. O conceito da interação social parte de uma postulação de estilo enquanto manifestação inconsciente de regras sociais cuja função é garantir o bem estar social e econômico em situações de pressão. Este modelo foi aplicado na arte rupestre australiana para identificar uma evolução gráfica quase pancontinental (que só não ocorre no Western Desert) de um estilo homogêneo, mais antigo, para o macro-estilo posterior, bastante heterogêneo (Franklin, 1989; Smith, 1992). A similaridade estilística entre os sítios mais antigos é vista em termos de manifestação de alto grau de interação, enquanto que as diferenças estilísticas entre os sítios mais “recentes” implicariam em decréscimo na extensão da interação social e comunicação. Alguns autores advertem que o conceito de estilo como

informação é tão amplo que os resultados de seu uso podem ser quase insignificantes, na medida em que o modelo pode ser usado para explicar todo e qualquer padrão estilístico (Hegmon, 1992:521).

Conkey aponta que a postura crítica e auto-reflexiva que se manifestou de modo crescente na arqueologia dos anos de 1980 gerou uma nova reformulação da visão de cultura, antes conceitualizada como mecanismo normativo, depois como sistema adaptativo, sendo que em ambas as visões a cultura material é abordada como resultado passivo da vida humana na pré-história. Nas discussões pós-processualistas a cultura é concebida como processo constitutivo, historicamente produzida e ativamente contestada. Em consequência, a conceituação de grupos sociais foi redefinida em uma perspectiva mais dinâmica onde eles também são considerados como historicamente produzidos, contestados e emergentes. Sob esta perspectiva, a cultura material é analisada enquanto elemento constitutivo ativo da prática social. O estilo, então, não mais informaria sobre culturas ou grupos do passado em si, mas sobre os contextos nos quais processos sociais/culturais tiveram lugar (Conkey, 1987,1990; Sanks e Tilley, 1987).

Essa perspectiva de estilo embebido e produzido por práticas sociais e culturais aborda o estudo dos sistemas de produção como acesso aos aspectos culturais originais de relevância na fabricação e uso dos artefatos (Davis, 1989). Na abordagem sistêmica-adaptativa os sistemas e comportamentos tecnológicos são um mediador entre sociedade e natureza e um veículo de exploração do meio natural e de adaptação. Com a mudança de perspectiva, os sistemas e comportamentos tecnológicos são vistos como fonte de criação e manutenção de um ambiente simbolicamente construído (Conkey, 1987:424). O significado da cultura material reside não apenas em sua função comunicativa, como nos usos de estilo decorrentes da teoria de troca de informação (Plog, 1983;Wiessner, 1983;Wobst, 1977), mas também nas tecnologias e técnicas de produção e reprodução (Conkey, 1987; Pfaffenberger, 2001).

Atualmente, estilo tem sido reconhecido por muitos arqueólogos como um fenômeno dinâmico, multifacetado e multivalente, que não pode ser explicado em todos os seus aspectos por uma única teoria. De acordo com Hegmon (1998:265), nos últimos anos os pesquisadores chegaram a conclusão que o estilo pode ser melhor estudado se tomado em muitos níveis ou tipos. Diferentes tipos de estilo têm sido identificados, ativos, passivos, conscientes, inconscientes, relativos à interação ou comparação social, negociação de poder, etc. (Franklin,

1989; Hegmon, 1992; 1998; Sackett, 1986,1990; Wiessner, 1990, Hodder, 1982), podendo ocorrer ao mesmo tempo nos artefatos e serem interpretados distintamente em diferentes situações.

1.3 - O conceito de estilo neste estudo da arte rupestre do norte mineiro e sudoeste baiano

Para desenvolver uma noção de estilo que considero adequada, com potencial de dar conta da multiplicidade de aspectos (técnicos, sociais, econômicos e simbólicos) envolvidos em sua produção, tomo por partida a definição de Hodder (1990) de *estilo como qualidade histórica*. Duas premissas sustentam a conceituação de estilo para Hodder: i) a cultura material é um elemento ativo das estratégias sociais humanas e ii) é impossível compreender qualquer aspecto específico de uma cultura sem o exame de todos os seus elementos (Hodder, 1982, 1990, 1994; Hodder e Hutson, 2003¹⁰). Para este autor, estilo tem três componentes equivalentes. O primeiro deles se refere a um “modo de fazer” que incorpora padrões e seqüências espaciais e temporais e função. Este é o componente normativo do estilo, composto por estrutura e conteúdo objetivos. Mas as regras gerais são praticadas de modos particulares e ligadas a um contexto específico. A relação entre o particular e o geral inclui a criação de regras sociais, normas de comportamento e práticas econômicas a partir de bases pré-existentes. O estilo é baseado na interpretação e avaliação de semelhanças e diferenças e no julgamento de qualidade nos modos como se praticam as regras. Este segundo componente liga um contexto social particular a um modo geral de agir ou fazer - o estilo atua sobre o contexto. Finalmente, estilo possui um componente ativo e criativo por estar envolvido nas estratégias sociais de criação de relações e ideologias pela fixação de significados segundo os critérios estabelecidos: as relações dentro do estilo não “existem”, têm que ser criadas. Nesse sentido, estilo faz parte do processo de criação de significado e, potencialmente, promove o controle de significado: “To create style is to create an illusion of fixed and objective relationships. Style embeds event in interpretation but fixes that interpretation as event” (Hodder, 1990:46). Reconhecer que a prática do estilo se insere nos

¹⁰ Trata-se da terceira edição de *Reading the Past*, lançada em 2003 com co-autoria de Scott Hutson. O texto original foi complementemente atualizado, com a remoção de alguns capítulos, inclusão de dois novos e revisão completa de outros.

processos de criação de significado permite operacionalizar a noção englobando aspectos de diferentes abordagens sem que eles sejam mutuamente excludentes.

De acordo com Hodder, um item da cultura material é mais facilmente compreendido se situado no tempo, no espaço e em relação com outros itens, estabelecendo redes de relações contextuais de significados igualmente funcionais e simbólicos. O contexto arqueológico de relevância para a análise pode ser identificado através da articulação destas rede de semelhanças e diferenças relevantes em quatro dimensões interconectadas que ele chamou de dimensões relevantes de variação: temporal, espacial, unidade de deposição e tipológica. Quanto maiores as coincidências na rede, maior o contexto arqueológico construído pela pesquisa. Nenhuma das dimensões de variação por si só fornece um contexto relevante de estudo da cultura material. Como o contexto não se define apenas pelas semelhanças, mas também pelos contrastes, os limites de um conjunto de semelhanças, por exemplo uma unidade cultural, não constituem limites do contexto porque as diferenças entre unidades culturais podem ser relevantes para a compreensão do significado dos artefatos dentro de cada uma delas. Resgatando objetivos e métodos da arqueologia tradicional, a dimensão tipológica da variação tem um papel fundamental no enfoque contextual (Hodder e Hutson, 2003:180 e ss.), onde a idéia de semelhança e diferença tipológica é fundamental para definir contextos temporais e espaciais.

O estilo pelo qual Hodder se interessa não envolve apenas uma prática social, mas todo um modo de vida onde produção material, tensões sociais, subsistência, ideologia e crenças religiosas estariam simbolicamente articuladas. Tomando seus correspondentes arqueológicos, o estilo de Hodder se aproxima mais do que tratamos (ou deveríamos tratar) por tradição arqueológica, que daquilo que classificamos por estilo. Rigorosamente, portanto, eu não estaria identificando estilos tal como definidos por Hodder, mas ‘expressões estilísticas’ particulares, talvez ‘sub-estilos’, de acordo com sua conceituação.

Segundo Hodder (1990:46), o estilo joga com as regras gerais, redefinindo-as de acordo com os critérios a ele apropriados, o que envolve perspectivas estéticas, emocionais e sensuais. Este componente do estilo proposto por Hodder pode ser associado à assunção de Schiffer e Skibo (1997) de que as razões das escolhas tecnológicas podem estar relacionadas com desde aspectos funcionais-adaptativos até preferências sensoriais individuais. Tem se desenvolvido uma noção de tecnologia onde a experiência corporal participa da construção de

significado dos artefatos produzidos, onde a consciência corporal é continuamente criada e recriada em suas relações com a cultura material (Ingold, 2000; Hodder e Hutson, 2003:106-124).

Estudos analíticos e experimentais têm, desde a década de 1970, descrito as técnicas utilizadas na realização de gravuras e pinturas rupestres e na confecção da arte mobiliária paleolítica. São estudos que fornecem uma compreensão da habilidade e complexidade técnicas envolvidas nas representações e demonstram que alguns dos atributos estilísticos da arte pré-histórica são resultantes de uma interação entre os materiais utilizados, o modo como eles são processados e aplicados e a imagem pretendida. Em Lascaux, por exemplo, sabe-se hoje que muito da “vivacidade” da arte rupestre é resultado do conhecimento e exploração de uma combinação muito específica entre fatores naturais e ações humanas: pigmentos misturados com uma argila de índice de refração relativamente alto; uso de água carbonatada que promove a recristalização; recristalização da calcita nos suportes e reaplicação dos pigmentos após a recristalização (Conkey, 1987:423).

O registro rupestre brasileiro mostra inúmeras alternativas técnicas de execução da arte parietal: gravuras, pinturas ou desenhos realizados com pincéis (fibras, espinhos, penas, etc.), dedos, carimbos, polimento, raspamento, incisão, picoteamento, carvão, pigmento mineral bruto ou processado, etc., isoladamente ou em combinação. A maioria dos conjuntos pintados descritos na literatura é caracterizada por monocromia com uma cor dominante, se não exclusiva (estilos antigos da Tradição Nordeste no nordeste, Tradição Agreste, Complexo Montalvânia, unidade estilística Piolho de Urubu e Tradição Nordeste no Vale do Peruaçu, por exemplo) ou pela combinação de algumas cores principais (vermelho e amarelo nos estilos recentes da Tradição Nordeste e na Tradição São Francisco, etc.). Se não é o caso das cores utilizadas serem resultado do processamento das únicas matérias-primas disponíveis, é mister assumir que a escolha de cores específicas tenha tido significado particular¹¹. No norte de Minas Gerais, por exemplo, calcita, óxidos de ferro e manganês são encontrados em estado bruto nas imediações dos abrigos, disponibilizando potencialmente todas as cores utilizadas

¹¹ São inúmeros os exemplos etnográficos da simbologia das cores (ver p. ex. Lévi-Strauss, 1991[1964]). Heider (1967:59) descreve como as cores preta e vermelha, na arte rupestre dos Dani da Nova Guiné, se relacionam a situações distintas (ainda que ele não conheça o significado específico das cores ou das figuras em cada situação). Apenas as figuras vermelhas têm significado cerimonial, são pintadas durante os rituais de iniciação dos rapazes, enquanto a cor preta é de uso irrestrito entre os homens na produção de arte rupestre não-cerimonial, na verdade realizada em momentos de lazer.

na arte rupestre – ainda assim cada estilos tem suas cores predominantes. Se por um lado conhecemos as etapas básicas de processamento dos pigmentos minerais empregados nas tintas (aquisição, trituração, decantação), pouco sabemos de suas fórmulas e dos artefatos envolvidos no processo – por exemplo, as diferenças de tonalidade são devidas às matérias-primas, aos processos de preparação, à depósitos químicos ou orgânicos presentes no suporte ou à quantidade de tinta utilizada (Lage, 1997; Lage e outros, 2003)? Estudos experimentais sugerem que a adição de elementos orgânicos seria responsável pela fixação e durabilidade das tintas nas paredes (Silva e Torri, 1991), por outro lado, as análises químicas das tintas de figuras pré-históricas não revelam nenhum componente orgânico na maioria dos casos (Davi, 2001; Lage, 1997)¹².

Os sistemas tecnológicos das sociedades com arte rupestre são constituídos por conjuntos técnicos de influencia mútua (cf. Lemonier, 1992) relativos a distintas atividades, entre elas a produção de arte rupestre. Esta proposição reclama que às técnicas de produção da arte rupestre seja dedicada a mesma atenção devotada aos aspectos gráficos. São necessários estudos experimentais e analíticos que nos dêem condições, antes de mais nada, de reconhecer no registro arqueológico os artefatos e eventuais materiais naturais (frutos, espinhos, penas, etc.) que possam ter participado do processo produtivo da arte rupestre e que nos permitam validar e refinar nossas reconstruções das cadeias operatórias envolvidas.

Menos atenção ainda tem sido dedicada às técnicas corporais empenhadas na realização da arte rupestre. Talvez apenas Pessis (2002, 2003) tenha desenvolvido algumas reflexões sobre o tema, no contexto de seu estudo das gravuras rupestres da Serra da Capivara. Inicialmente, Pessis considerava as seqüências gestuais e posturais enquanto uma adequação entre as exigências da obra que se pretende gravar e economia de energia para facilitação do trabalho. A autora sugeria que o maior esforço despendido na realização de gravuras que de pinturas pudesse ser visto como cumprimento de “requisitos de um rito evocativo” (Pessis, 2002:36). A adequação das técnicas corporais às “exigências da obra” foi abandonada em trabalho posterior (Pessis, 2003:91), onde se deu maior autonomia às posturas corporais no processo de produção da arte rupestre, assumindo que na finalidade ritual da arte rupestre “(...) o realizador da gravura, independentemente do conteúdo a gravar, deve simultaneamente cumprir um trabalho, uma prova, um esforço que tem sentido social”.

¹² Lage e colegas (2003) sugerem que os ligantes orgânicos possam ter sido eliminados pela ação das intempéries sobre pinturas ou polimerizados em compostos químicos inorgânicos.

Se pensamos que as atividades tecnológicas que dão existência aos artefatos criam significados e relações sociais tanto quanto eles (cf. Pfaffenberger, 2001), podemos por extensão pensar que as técnicas corporais usadas na realização dos grafismos rupestres sejam potencialmente tão carregadas de significados quanto os demais elementos técnicos, gráficos e paisagísticos da arte rupestre. Em muitos sítios rupestres as pinturas estão ao alcance de um adulto de pé. A construção de escadas, andaimes, de estruturas de sustentação por cordas ou a escalada de colunas e concrecionamentos de mais de 10m de altura foram necessários para se alcançar superfícies altas em diversos sítios de Minas Gerais, Tocantins, Goiás, entre outras regiões (Berra, 2003; Prous, 1994; Schmitz e outros, 1986, etc.). Em alguns abrigos, foi preciso deitar no piso, abaixar-se de cócoras ou mesmo se espremer em espaços exíguos (ver capítulo 7) para fazer as figuras. As gravuras *Montalvânia* por vezes se apresentam em pisos calcários em que se observa uma diversificada orientação das figuras, sugerindo grande movimentação corporal dos gravadores durante o processo de produção.

Algumas das posturas envolvidas na produção da arte rupestre podem ser fisicamente impossíveis para determinadas pessoas ou em fases de suas vidas (gravidez¹³, idade avançada, acrofobia, claustrofobia, deficiências visuais ou locomotoras permanentes ou temporárias, etc.) o que possibilita compreender a escolha dos locais onde estão os painéis como relativa também ao destaque de habilidades específicas exigidas dos autores de determinados estilos ou mesmo de figuras e painéis. A necessária destreza manual e visão acurada demonstradas na elaboração de figuras minúsculas e naturalistas, ou a agilidade e equilíbrio necessários para escalar e/ou se manter a 10 ou 12m de altura para pintar, entre outros exemplos possíveis, podem ser expressão de um grifo ou compensação de habilidades relativas a outras atividades, como caça, produção de artefatos líticos, cestaria, decoração cerâmica e mais. Considerar esta possibilidade não implica em atribuir, por exemplo os altos painéis sanfranciscanos a rituais de iniciação onde rapazes ou garotas pudessem exhibir sua agilidade em escalar concreções ou, inversamente, atribuí-los a xamãs de idade madura que assim provassem manter suas habilidades físicas.

¹³ A idéia de ampla disseminação de que a produção da arte rupestre pertencia exclusivamente ao universo das práticas masculinas foi herdada das observações etnográficas de Breuil (1974[1952]) sobre a arte rupestre como magia simpática da caça, relativa a xamãs e caçadores masculinos. Contudo, mulheres xamãs podem ser observadas ainda hoje entre os Shipibo-Conibo da Amazônia peruana (Colpron, 2005). Produção de arte rupestre em rituais femininos de iniciação à puberdade é conhecida etnohistoricamente na Califórnia (Whitley, 1998) e estudos etnográficos dos últimos anos têm demonstrado a presença atual ou na mitologia de xamãs femininas (Ross, 2001).

Investigar as técnicas corporais envolvidas no processo de representação dos estilos pode ajudar a comparar estilos distintos, oferecendo outros elementos de contrastação entre eles. Alguns autores defendem que o significado da cultura material depende tanto de seu contexto de produção quanto de seu contexto de circulação e uso, onde ela geralmente é interpretada (Pfaffenberger, 2001). Refletir sobre esta questão na arte rupestre faz observar que os contextos de produção e consumo visual podem se relacionar a ponto de se confundir. Sob inspiração de trabalhos de Wüst e Vaz (1998) e de Chippindale e Nash (2004) pode-se discutir os possíveis contextos de produção e consumo de alguns dos estilos regionais a partir de aspectos dos investimentos técnicos empenhados na representação dos estilos e o grau de exposição dos painéis (cf. capítulo 7).

Estilo é também relativo aos processos cognitivos (Hodder, 1990) de construção do mundo, o que permite trabalhar as escolhas e opções que ele envolve como influenciadas pela interação com o meio ambiente. A arqueologia tem, nos últimos anos, lidado com noções de *paisagens arqueológicas* que contemplam a dimensão sócio-cultural do meio ambiente das sociedades do passado (por exemplo, Arsenault, 2004a; Chippindale e Nash, 2004; Criado Boado, 1997; Hodder e Hutson, 2003; Knapp e Ashmore, 1999; Santos Estévez, 1999; Taçon, 1999; Taçon e Chippindale, 1998). Nestas abordagens, a paisagem não é apenas fonte de recursos materiais, mas também um fenômeno social embebido por práticas simbólicas e representações: a paisagem é construída. O acesso arqueológico e a interpretação de paisagens sócio-culturalmente construídas tem se dado principalmente através de dois caminhos. O primeiro deles apóia suas interpretações em fontes não arqueológicas; no caso da arte rupestre existem relatos históricos e etnohistóricos sobre a prática de pintar e gravar suportes rochosos por exemplo em países da Oceania, África e América - não incluído o Brasil (Brady e Ashmore, 1999; Whitley, 1998; Ouzman, 1998). Muito mais raras são aquelas situações onde se vê uma continuidade passado-presente na arte rupestre, por exemplo na Austrália (Taçon, 1999), o que torna possível o estudo de relatos orais de populações nativas atuais para uma compreensão mais ampla da natureza, contexto e significados antigos da arte rupestre. Contudo, na maioria das vezes não há continuidade entre tradições do passado pré-histórico e atuais, não há sequer fontes escritas ou orais de apoio. Em uma das arqueologias da paisagem que tem lidado com situações como esta, os arqueólogos têm buscado padrões de regularidade na distribuição do registro arqueológico que permitam reconhecer as inter-relações entre as

atividades humanas, seus resultados e o meio ambiente (Criado Boado, 1997, Criado Boado e outros, 1997; Santos Estévez e outros, 1997; Tilley, 1994). Whitley (1998:14) sugere que a paisagem seja um atributo contextual definidor da arte rupestre, com a associação contextual entre sítio, painel e motivos conferindo um significado particular entre os muitos que poderiam ser atribuídos às pinturas ou gravuras. Essa relação talvez possa ser investigada nos contrastes entre o comportamento de vários dos estilos regionais em abrigos do cânion do rio Peruaçu e em abrigos fora do cânion (capítulo 8). Similarmente, no contexto natural regional a paisagem do Peruaçu é ímpar e os contrastes com áreas circunvizinhas são chocantes (cf. capítulo 2).

Considerando a localização espacial dos estilos rupestres, interessa-me discutir que paisagens arqueológicas consigo observar a partir da inserção dos sítios escolhidos para receber pinturas ou gravuras de dado estilo no meio ambiente. Essa inserção é investigada sob duas perspectivas complementares: a colocação de pinturas e gravuras no meio físico (painel, abrigos, afloramentos) e este meio já modificado por manifestações anteriores (Arsenault, 2004a; Isnardis, 2004; Prous e Seda, 1987; Troncoso Meléndez, 2000; Whitley, 1998). A identificação da distribuição espacial dos sítios contempla as características das áreas onde as representações estilísticas ocorrem e das áreas onde não ocorrem. Com exceção dos autores pioneiros, os demais se deparam com paisagens já marcadas pela presença humana e a relação com a arte rupestre pré-existente pode ser investigada na reocupação de abrigos por estilos sucessivos. Pode-se então buscar identificar padrões de ocupação de sítios anteriormente utilizados que possam ser marcadores de continuidades ou descontinuidades na interação com o meio natural – nos processos de construção da paisagem cultural. O estudo das paisagens arqueológicas configuradas na arte rupestre favorece uma descrição estilística mais robusta e proporciona outros elementos para discussão dos estilos entre si, como espero mostrar no capítulo 8.

A compreensão das paisagens arqueológicas da arte rupestre pode ser enriquecida pela compreensão da evolução geomorfológica da paisagem natural. Os estudos geomorfológicos evolutivos regionais (cf. capítulo 2) mostram que algumas das características físicas dos estilos rupestres (como superfícies específicas ou áreas com concentrações de sítios) são resultado de processos evolutivos particulares no contexto cárstico regional, configurando estes locais como particulares e por vezes exclusivos num cenário ambiental muito mais

amplo. A recorrente presença ou ausência de estilos específicos nestes locais mostra apurada compreensão de e interação com características ambientais (cf. capítulo 8).

1.4 - *Estilo, tradição e cultura: os caminhos da análise*

A intenção original desta pesquisa consistia em analisar sítios rupestres do norte mineiro e do sudoeste baiano para discutir a arte rupestre de uma região mais ampla no Brasil central com ocorrências das tradições São Francisco, Agreste e Nordeste e do Complexo Montalvânia, conjuntos anteriormente identificadas em Minas Gerais e Bahia (Isnardis, 2004; Prous, 1989; Prous e outros, 1980, 1984; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Silva e Ribeiro, 1996). A classificação estilística foi o critério adotado para buscar compreender o desenvolvimento regional destas tradições rupestres, para identificar novas expressões e para organizar a arte rupestre regional em cronologia relativa, acreditando que uma seqüência estilística detalhada poderia ser melhor cotejada à seqüência arqueológica estratigráfica regional, favorecendo assim as correlações entre arte rupestre e demais testemunhos de atividades humanas pré-históricas.

Havia, por um lado, uma concordância com as pesquisas tradicionais sobre a arte rupestre brasileira no que se referia à necessidade de classificar, descrever e situar em cronologia relativa o registro rupestre para compreendê-lo e melhor associá-lo à seqüência das camadas arqueológicas regionais. Por outro lado, eu buscava alternativas para a tendência homogeneizadora e estabilizadora das classificações vigentes, que ora pareciam unir manifestações distintas numa mesma categoria, a partir de características temáticas compartilhadas, ora pareciam atribuir a tradições distintas expressões que poderiam ser vistas em conjunto. Neste último caso, conjuntos temáticos pareciam ser isolados e definidos sem contemplação das articulações possíveis entre eles e das características de inserção espacial destas manifestações (nos suportes, nos abrigos e na paisagem natural). Os estilos, nestas classificações, pareciam servir principalmente para indicar evoluções nas manifestações gráficas regionais.

A noção de estilo utilizada neste trabalho, conforme já desenvolvido, dialoga com debates das duas últimas décadas sobre os significados da cultura material (Conkey, 1987, 1990; Hegmon, 1992; Hodder, 1982, 1986; Hodder e Hutson, 2003; Pfaffenberger, 2001;

Wiessner, 1983, 1984 e outros). Estilo na arte rupestre é abordado aqui enquanto prática que se dá em contexto particular. As especificidades que o caracterizam (gráficas, técnicas, na relação com outros estilos e com a paisagem natural, etc.) estão relacionadas a contextos de significados que lhe são próprios. O foco da atenção está nas semelhanças e nas diferenças que podem ser observadas nas expressões estilísticas, considerando que o estilo se define igualmente pela repetição e pelo contraste. Potencialmente, a diferenciação estilística permitiria então trabalhar com questões relativas à dinâmicas não apenas temporais, mas também sociais. A conceituação de estilo adotada não inviabilizava a intenção original da tese, de buscar compreender o desenvolvimento regional das tradições identificadas, descrever novas expressões e organizar a arte rupestre regional em cronologia relativa. O componente normativo da noção de estilo utilizada permite trabalhar com a idéia de que é possível identificar expressões rupestres que se alinhem culturalmente¹⁴. Deste modo, a pesquisa se deu tomando por referência as tradições e estilos já identificados e descritos na região. Pretendia-se refinar as caracterizações e discutir os limites das categorizações disponíveis e ampliá-las, se necessário.

Para definir os estilos foram privilegiadas características temáticas, técnicas e de inscrição no espaço, do suporte à inserção dos abrigos na paisagem (Isnardis, 2004; Prous, 1996-97; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Ribeiro e Prous, 2004). Resultaram da classificação estilística doze estilos, boa parte deles associada às tradições rupestres antes mencionadas, identificadas e descritas desde vinte anos atrás (Guidon, 1981; Pessis, 1989; Pessis e Guidon, 2000; Prous, 1989, 1992, entre outros) e ao Complexo Montalvânia, definido a partir de sítios do norte mineiro nos anos de 1990 (Silva e Ribeiro, 1996; Prous, 1996-97). Esta atribuição dos estilos às tradições se deu em função de padrões temáticos de similaridades. Por exemplo, estilos caracterizados por figuras geométricas policrômicas foram atribuídos à Tradição São Francisco, estilos de figuras naturalistas de seres antropomorfos engajados em cenas, à Tradição Nordeste e assim sucessivamente.

A análise dos resultados parciais da pesquisa, relativos à sequência cronológica relativa dos estilos mostrou-se, todavia, incompatível com a noção de tradição praticada no estudo da arte rupestre brasileira. Com a atenção igualmente dedicada à similaridade e à diferença entre os momentos de cronologia relativa agrupados em estilos, observou-se que,

¹⁴ De acordo com Conkey (1990) qualquer concepção de estilo tem, necessariamente, um caráter normativo.

entre outros aspectos, alguns estilos apresentavam características temáticas comuns a mais de uma tradição e que podiam apresentar comportamentos distintos de uma área a outra onde ocorriam. Estas características tendiam a ser diluídas e perder visibilidade nas macro-análises voltadas à descrição das tradições.

Havia tradições que apareciam de modo alternado na sequência relativa elaborada, outras para as quais não havia elementos suficientes de cronologia relativa para estabelecer seqüenciamento entre elas (o que permite trabalhar com a hipótese de sincronia) e, mais importante, não parecia possível adequar satisfatoriamente a sequência de rupturas na arte rupestre com aquela das camadas arqueológicas. Estas questões sugeriam que os critérios de classificação deviam ser tornados mais flexíveis, adaptados às contingências contextuais da arte rupestre em estudo.

Muitas vezes pareceu que a organização do registro rupestre em tradições no lugar de facilitar, dificultava as análises. Pensar, por exemplo, que os estilos *São Francisco* e os estilos *Montalvânia* se relacionavam a distintas comunidades de autores embotava o estudo das associações e dos diálogos observados entre estas representações, restringindo a explicação a contatos indiretos entre os autores dos estilos, através de figuras preexistentes nos abrigos ocupados. Também reduzia a visibilidade de oposições sutis em diversos aspectos do comportamento destes estilos, da seleção temática à distribuição espacial.

Nesse ponto da pesquisa, estabeleceu-se a insatisfação com a lógica conceitual que sustenta o conceito de tradição rupestre. A aplicação de uma noção de tradição rupestre enquanto padrão temático confere rigidez às classificações na medida em que direciona a análise para a identificação de semelhanças tomando por parâmetro um conjunto fixo de elementos. A noção vigente de tradição rupestre em muito se sustenta na idéia de que os conjuntos de temas representados com mais frequência na arte rupestre são manifestações de repertórios culturais, donde repertórios temáticos distintos distinguem repertórios culturais (Isnardis, 2004:46-47; Pessis e Guidon, 2000[1992]:21; Prous, 1999b:255). Nesta abordagem, a arte rupestre é interpretada como reflexo passivo da orientação cultural de seus autores, onde as mudanças nos padrões de continuidade gráfica são indicativas de mudanças culturais. A noção de tradição rupestre como repertório temático, por sua vez manifestação de repertório cultural, está fortemente enraizada na arqueologia brasileira desde a presença estruturalista nos primórdios da pesquisa sistemática da arte rupestre. No pensamento de

Lévi-Strauss, de grande impacto nas análises da arte paleolítica europeia desenvolvidas por Leroi-Gourhan (1965) e Laming (1962?), a ordem simbólica da cultura pode ser inclusive reconstruída através de inventários. Lévi-Strauss sugeria que inventariando todos os costumes e crenças reais ou possíveis, poder-se-ia elaborar com os mesmos uma tabela periódica (como a dos elementos químicos) agrupando-os em famílias, onde seria preciso apenas reconhecer aqueles efetivamente adotados pelas sociedades. As sociedades humanas, assim como seus indivíduos, não criariam costumes: escolheriam combinações em um repertório ideal passível de reconstrução (Lévi-Strauss, 1955:203).

A noção de tradição como repertório temático também encontra suporte em outras correntes antropológicas, não estruturalistas. Ela também pode ser trabalhada segundo a conceituação de Geertz de cultura enquanto sistema simbólico público, concebido não como padrões concretos de comportamento, mas como mecanismos de controle para governar o comportamento:

Não dirigido por padrões culturais – sistemas organizados de símbolos-significantes – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais, e sua experiência não teria praticamente qualquer forma. A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade (Geertz, 1989(1978):33).

Neste sistema simbólico os significados são objetivos, sociais e públicos, já em uso corrente na comunidade quando nasce o indivíduo e permanecendo após sua morte, com modificações (acréscimos, subtrações e outras alterações parciais) das quais ele participou ou não (Geertz, 1989[1978]). Lévi-Strauss e Geertz disponibilizam dois conceitos de cultura que permitem discutir e validar a aplicação da noção de tradição rupestre como repertório temático e cultural. Outra opção conceitual é disponibilizada por Goodenough (1981), em cuja noção de cultura como sistema cognitivo os repertórios, em vez de públicos, são privados e mentais (Castro, 2003).

Pode-se, todavia, buscar uma perspectiva de tradição e estilo arqueológico que considere que nem toda a produção da cultura material seja manifestação inconsciente e involuntária da orientação cultural de seus produtores. Que considere, principalmente, que o estilo, como toda prática social, tem potencial para a mudança e renovação cultural, donde a

dificuldade de chegar a interpretações satisfatórias (para mim) da arte rupestre trabalhando com as rígidas categorias convencionais de tradição e estilo.

Existem outras concepções de cultura que não lidam com a idéia de repertório e que permitem discutir e tentar compreender a noção de tradição e o componente normativo do estilo sem se restringir aos repertórios temáticos¹⁵. Tradição arqueológica também pode ser discutida de acordo com a proposta de Marshall Sahlins de estrutura na história e enquanto história, em que os conceitos culturais são utilizados ativamente para se engajar no mundo e adquirem novos conteúdos empíricos na ação, alterando a cultura enquanto a reproduzem (Sahlins, 1999[1987]:179 e ss). Essa noção de cultura não é marcada pela dicotomia entre continuidade e mudança, ou estrutura e história, mas pela síntese. Ela é interacional e dinâmica, uma “indissolúvel síntese de coisas como passado e presente, sistema e evento, estrutura e história” (Sahlins, 1999[1987]:193).

Pressuponho que os estilos regionais que estudei sejam modulados por uma orientação cultural e que essa orientação cultural seja arqueologicamente acessível através da identificação de padrões. A questão está no que definimos como padrão. Homogeneidade temática pode deixar de ser um padrão privilegiado de análise se observamos que outras características do registro rupestre como as técnicas utilizadas, suportes, uso ou evitação de abrigos ou áreas específicas, etc. se associam de modo relevante às características temáticas compondo um padrão que sintetiza, de modo complementar, semelhanças e diferenças. A discussão desenvolvida aqui sugere que tradições rupestres poderiam ser melhor definidas se as análises partissem do estudo comparativo de estilos regionais e não o contrário. No limite, pode-se discutir se o ideal não seria deixarmos temporariamente de lado as amplas categorizações culturais e buscarmos antes compreender o registro arqueológico das ocupações pré-históricas em suas particularidades temporais e espaciais, para depois observar como estas especificidades se alinham. A noção de estilo adotada neste trabalho procura descentrar a atenção dos padrões de similaridade para buscar os contrastes e as diferenças que possam ser observadas em distintos aspectos da arte rupestre. Defendo que as concepções de estilo como prática social e produção cultural que têm sido discutidas nas últimas duas

¹⁵Algumas destas concepções, inclusive, não foram gestadas na antropologia, como é o caso da Biologia do Conhecer de Maturana (1997[1988]), onde a cultura não é algo que se possui, mas uma rede de conversações que define um modo de viver e de agir: um meio interacional do qual se faz parte e que justamente por isto alinha modos de agir (Castro, 2003).

décadas podem ser operacionalizadas em classificações que permitam evidenciar aspectos mais dinâmicos das sociedades pré-históricas.

Capítulo 2

Para compreender a paisagem natural da região da pesquisa

2.1 - Paleoambiente da região dos cerrados: oscilações climáticas e variações vegetacionais no Pleistoceno Final e ao longo do Holoceno

Os estudos de seqüências polínicas de sedimentos lacustres de vários pontos da América do Sul indicam, para o período entre ao menos cerca de 27.000 a 23.000 anos AP, a instalação de uma fase fria e de umidade oscilante de dimensões continentais, seguida por fases secas longas e diacrônicas que caracterizam o pós-glacial. O Holoceno é marcado por oscilações na umidade, com eventos geralmente curtos e diacrônicos de seca, especialmente no Holoceno médio.

As condições gerais do fim do Último Máximo Glacial, mais frias e úmidas que as atuais, porém com variações na umidade, são evidenciadas por dados provenientes de sedimentos lacustres da área nuclear dos cerrados (Lagoa Bonita e Águas Emendadas, no Distrito Federal, e Cromínia, em Goiás), do centro mineiro (Lagoa dos Olhos d'Água) e do Alto Paranaíba, limite sul dos cerrados (Serra Negra e Serra do Salitre) (Barberi, 1994; 2001; De Oliveira e outros, 2005; Salgado-Laboriau e outros, 1998).

De modo geral considera-se que a atual composição florística dos cerrados começou a se instalar no Pleistoceno Final, há cerca de 15-13.000 anos, acompanhando o retorno de condições climáticas mais amenas e úmidas, após a fase seca do Último Máximo Glacial. Por volta de 13.000 AP, em condições climáticas menos extremas que as anteriores, mas ainda frias, surgem os elementos florísticos característicos do cerrado de Lagoa Bonita, de modo incipiente mas em expansão contínua durante o Holoceno (De Oliveira e outros, 2005).

Episódios mais longos de seca são registrados em Águas Emendadas e Cromínia, onde a vegetação de cerrado só se instala ou retorna em torno de 7.000 AP. Oscilações climáticas são evidenciadas em Lagoa Bonita onde, após um retorno das condições úmidas, nova fase seca é registrada entre 13-7.900 AP. O aumento efetivo da temperatura e umidade em Lagoa Bonita é registrado apenas em 6.300 AP, com a instalação da vereda. Curto episódio de seca é

registrado cerca de 5.000 AP na Lagoa Bonita, quando ocorrem os valores máximos de partículas de carvão e queda no pólen de *Mauritia*. Cerca de 2.500-2.000 AP, a expansão dos cerrados arbóreos, matas de galerias e veredas indicam uma fase de umidade maior que a atual em Lagoa Bonita e Águas Emendadas (Salgado-Laboriau e outros, 1997; Barberi, 2001; De Oliveira e outros, 2005).

Entre 17/11.000 AP, o registro sedimentar de Lagoa dos Olhos d'Água, MG (19°38'S/43°54'W), demonstra uma associação de *Podocarpus* e *Caryocar*, em região com cotas altimétricas inferiores a 1.000m, num mosaico florestal sem equivalentes modernos. A presença de *Podocarpus* na Lagoa dos Olhos d'Água nesse período indica condições climáticas frias e úmidas até cerca de 15.000 AP, quando a progressão das condições secas favoreceu a expansão da população de *Caryocar* indicativa das formações de cerrado, em detrimento das populações de *Podocarpus*, típicas de florestas tropicais (De Oliveira, 1992, *apud* De Oliveira e outros, 2005). O intervalo entre 10.000-7.000 AP mostra um hiato de sedimentação, correspondente à instalação de clima com invernos mais quentes e verões mais frios, além de menor precipitação pluviométrica. Após 7.000 AP ocorre a expansão do cerrado, das matas ciliares e veredas. A instalação de clima sazonal é confirmada pela concentração de carvões que aumenta com a expansão do cerrado (De Oliveira e outros, 2005; Salgado-Laboriau e outros, 1997).

Na Lagoa da Serra Negra (18°55'S/46°50'W) e Lagoa Campestre de Serra do Salitre (19°S/46°50'W), ambas no Alto Paranaíba (MG), as seqüências polínicas demonstram a presença de árvores de florestas frias e úmidas (*Araucaria angustifolia* e *Drimys brasiliensis*) em elevações superiores a 1.000m (Ledru, 1993; Ledru e outros, 1996). As florestas de araucária alcançaram sua expansão máxima na região do Alto-Paranaíba cerca de 14.000 AP, recuando no Pleistoceno final. Suas últimas ocorrências são registradas nos estratos datados de 10.000 AP (Serra Negra) e 8.000 AP (Serra do Salitre) – (Ledru, 1993). Em Serra do Salitre, o intervalo entre 9.500-5.000AP é caracterizado por um padrão sazonal mais marcado e altas temperaturas. Uma fase seca entre 5.500 e 4.500 AP provoca o recuo da vegetação arbórea e a sedimentação detrítica na lagoa. Entre 4.000 e 3.000 AP, a dispersão de florestas semidecíduais indica o retorno de condições mais úmidas (Ledru e outros, 1996). Aumento das temperaturas e diminuição na precipitação pluviométrica são evidenciados pelo registro

de Serra Negra em torno de 5.000 AP, quando passam a predominar os elementos florísticos de cerrado e floresta semidecidual (Barberi, 2001; Salgado-Laboriau, 1997).

Salgado-Laboriau e colegas (1998) sugerem, a partir de dados de Águas Emendadas, Cromínia, Lagoa Santa e Lago Valencia (Venezuela), que áreas de cerrado e topos de platôs das regiões de terras baixas teriam sofrido severas restrições hídricas entre cerca de 19.000 e 6-5.000 AP devido a eventos de seca rigorosa. O início da fase seca do Último Máximo Glacial não é, entretanto, sincrônico nas diferentes áreas. Para Salgado-Laboriau (1997) ele está relacionado às latitudes dos sítios (quanto maior a latitude mais tardia pode ser a fase seca), à forma do continente e ao posicionamento das cadeias montanhosas. A mudança na localização da Zona de Convergência Intertropical para latitudes mais baixas, de acordo com Martin e outros (1997) foi responsável pelas variações paleoclimáticas do Glacial Tardio e Holoceno, na medida em que provocou aumento de precipitação nas maiores latitudes.

No que se refere ao Holoceno, os registros das diferentes regiões são marcados por oscilações na umidade, tanto com queda, quanto com aumento na precipitação, em episódios não sincrônicos e de curta duração. Tais características (pequena duração dos eventos e diacronismo) dificultam o estabelecimento de uma causa única para estas variações, mas Barberi (2001) ressalta que o aumento do nível do mar devido ao derretimento dos glaciais pode ter contribuído para a diminuição do caráter de continentalidade no interior das terras baixas tropicais, com reflexos nas condições climáticas extremadas. Assim, as variações nas amplitudes e idades dos fenômenos climáticos poderiam ser explicadas pelo condicionamento local (ação de parâmetros físicos e biológicos de cada área) destas oscilações (Barberi, 2001; De Oliveira e outros, 2005).

Os sítios arqueológicos aqui estudados estão distribuídos entre as latitudes 13°30'N e 15°15'S e longitudes 44°40'W e 43°45'W; enquanto que os dados acima exposto têm como fonte áreas localizadas, aproximadamente, entre as latitudes 3°N-20°S e longitudes 42°-49°W. Destes, os que se posicionam em latitudes mais próximas às da região norte mineira e sudoeste baiana são os sítios Veredas das Águas Emendadas (15°34'S/47°35'W) e Lagoa Bonita (15°35'S/47°41'W). Cotejando os dados acima expostos e inserindo a região norte mineira e sudoeste baiana no contexto paleoambiental disponível, teríamos, em síntese, o quadro abaixo descrito.

Pleistoceno Final (13-10.000 AP)

Condições climáticas mais frias e úmidas que as atuais são registradas em latitudes mais ao sul das áreas em estudo, nos limites meridionais dos cerrados, e ao norte, em áreas atualmente tomadas pelos domínios do cerrado e da mata atlântica. Em Serra Negra e Serra do Salitre, a umidade é crescente neste período, com temperaturas também em aumento progressivo em Serra Negra (De Oliveira, 1992; Ledru e outros, 1996). Também na Lagoa dos Olhos d'Água (MG) e em Barreirinhas (MG) são evidenciadas condições mais frias e úmidas (De Oliveira, 1992; Pessenda e outros, 2005). Em todas estas áreas foi registrada a presença de árvores de florestas frias neste período.

A megafauna extinta de Lagoa Santa, datada do Pleistoceno final, é composta por mamíferos adaptados a formações vegetais abertas ou semi-abertas, com alguns gêneros mais adaptados a áreas florestais, outros indicativos de climas significativamente mais frios que os atuais. Em conjunto, os exemplares da fauna extinta de Lagoa Santa sugerem um mosaico de formações vegetais, com savanas, vegetação xerófila e matas ciliares (Marshall e outros, 1984; Kipnis, 2002; Kipnis e Scheel-Ybert, 2005).

Em Cromínia uma longa fase seca predomina em todo o Pleistoceno Final e Holoceno inicial, até cerca de 7.000 AP, com existência apenas de vegetação esparsa (Salgado-Laboriau e outros, 1997). As áreas posicionadas em latitudes mais próximas ao norte mineiro e sudoeste baiano, Águas Emendadas e Lagoa Bonita (DF), apresentam registro divergente neste período. Em Águas Emendadas perdura a longa fase seca que se instala por volta de 21.000 AP; enquanto que o registro de Lagoa Bonita evidencia uma fase mais úmida no Pleistoceno final, com surgimento incipiente de cerrado em 13.000 AP (Barberi, 2001; De Oliveira e outros, 2005).

Em latitudes mais baixas, ao norte da região que interessa aqui, os dados da Serra dos Carajás demonstram também uma fase seca, entre 12.500-10.500 AP, quando a floresta estava afastada do platô e da área ao redor (Absy, 1996). Já no nordeste, próximo à costa do Ceará, o Pleistoceno final foi marcado por clima mais úmido, um intervalo na longa fase seca e dominada pela caatinga que dominou todo o Pleistoceno final e Holoceno inicial. O episódio de maior precipitação, ocorrido entre 15.500 e 11.800AP, é considerado o período de maior umidade da região (Behling e outros, 2000).

Os registros disponíveis para a região nuclear dos cerrados brasileiros indicam que ao final do Pleistoceno a região apresentava condições climáticas muito mais frias e secas que as atuais. Entretanto, a maior umidade detectada em Lagoa Bonita por esta época, com formação inicial de cerrado em condições de temperaturas ainda baixas, demonstra que o retorno de situações climáticas mais úmidas não ocorreu de modo sincrônico em todo o Brasil Central.

Bitencourt (1998, 2004) e Bitencourt e Schmitz (1994) analisaram os minerais e pólenes presentes nos sedimentos do abrigo BA-RC-28 (Abrigo do Morro Furado) na Serra do Ramalho, em busca de indicadores de variações climáticas. Segundo estes autores, a presença de gesso no perfil do sítio reflete um período seco, associado a evaporação de soluções. Este mineral apresenta-se no abrigo no longo intervalo entre 21.000 e 9.000 AP, indicando um período bastante seco. A camada correspondente encontra-se ainda impregnada de cinzas que não foram lavadas ou dissolvidas, apontando para uma ausência de chuvas no período. A predominância de polens não arbóreos (*Amaranthaceae* e *Asteraceae*), atestam igualmente condições de clima seco (Bitencourt, 2004).

A partir do estudo do remanescente faunístico de níveis arqueológicos de dois sítios do Vale do Rio Peruaçu (Lapa dos Bichos e Lapa do Boquete), Kipnis (2002) propõe utilizar os restos esqueléticos de mocó (*Kerodon rupestris*), preá (*Cavia aperea* e *Galea spixii*), anta (*Tapirus terrestris*) e capivara (*Hydrochaeris hydrochaeris*) como indicadores climáticos. O mocó, resistente aos déficits hídricos de longas estações secas, é endêmico da caatinga brasileira, habitando áreas semi-áridas e afloramentos rochosos. O preá, por sua vez, ocupa uma variedade de formações vegetacionais abertas, com distribuição extensiva em áreas de caatinga, cerrado, agreste e seções da Floresta Atlântica. Já a capivara é característica de ambientes semi-aquáticos e nas regiões de cerrado permanece restrita às florestas de galeria, enquanto a anta é adaptada a áreas de florestas com suprimento permanente de água. Valendo-se da distribuição dos restos esqueléticos destas espécies nas camadas arqueológicas dos abrigos citados, Kipnis conclui que o Pleistoceno final foi definido por um clima seco, com ausência de restos de capivara e anta e abundância de restos de mocó e preá. Restos de megamastofauna extinta são encontrados atualmente nos vales estreitos dos tributários do rio Peruaçu, indicando vegetações abertas e rasteiras no Pleistoceno para comportar esta megafauna (IBAMA, 2005; Prous, 1996-97).

As ocupações humanas pioneiras da região são datadas em cerca de 12.000 BP (Fogaça, 2001; Kipnis, 2002; Prous, 1996-97; Rodet, M. J., 2006). Neste período, as áreas da Serra do Ramalho, Montalvânia e Vale do Peruaçu possivelmente se apresentavam com temperaturas mais baixas que as atuais e clima mais seco.

Holoceno Inicial (10.000-7.000 AP)

Na Serra Negra as condições de umidade instaladas durante o Pleistoceno final permaneceram em atuação no início do Holoceno, enquanto que na Serra do Salitre o período é marcado por um padrão sazonal mais acentuado, com temperaturas mais altas.

Episódios de oscilação na umidade e precipitação são registrados em sítios posicionados em diferentes latitudes. Fases mais secas com recuo da vegetação são evidenciadas ao sul da região em estudo (Lagoa dos Olhos d'Água e Cromínia); em latitudes similares, a oeste da região (Águas Emendadas); em latitudes mais baixas, a nordeste, com retorno da vegetação de caatinga no Ceará e expansão do cerrado no Maranhão.

Fases úmidas, provavelmente com estações secas mais prolongadas durante os períodos de menor umidade, são registradas no Holoceno inicial em Lagoa Bonita, com expansão do cerrado já desde o Pleistoceno final. A nordeste da região, no rio Icatu (médio São Francisco), as condições climáticas à época eram mais frias e úmidas que as atuais, contudo com aumento progressivo das temperaturas e queda na umidade (De Oliveira e outros, 1999). A noroeste, em latitudes ainda mais baixas, a Serra dos Carajás apresenta evidências de aumento da umidade neste período, com desenvolvimento da floresta entre 10.500 e 7.700 AP (Absy, 1996).

Ledru e outros (1998), a partir do registro polínico de sítios posicionados entre as latitudes 15° e 35°S, propõem a instalação de condições climáticas áridas no período entre 10-7.000 AP, provocando hiato sedimentar em alguns locais e a formação de vegetação xerófila em outros. Já para Barberi (2001) e De Oliveira e colegas (2005), da área nuclear dos cerrados às menores latitudes, no Holoceno inicial há uma tendência ao aumento oscilatório da umidade e variação na precipitação, provavelmente com a presença de estações secas mais longas durante os períodos de menor umidade.

A análise polínica do Abrigo do Morro Furado indica que o desenvolvimento de florestas estacionais semidecidual e decidual tenha se iniciado por volta de 9.000 AP

(Bitencourt, 1998). A reconstrução paleoambiental através dos minerais presentes no sedimento do abrigo leva Bitencourt e Schmitz (1994; Bitencourt, 2004) a sugerirem que o intervalo entre cerca de 8.000 e 6.800 AP tenha comportado condições climáticas menos secas que as anteriores, apontadas pela ausência de gesso no sedimento, pela expansão da vegetação arbórea no cânion e pela lixiviação dos sedimentos da fase final, entre 7.500 e 6.800 AP.

Kipnis (2002) sugere a presença de curtas estações de clima mais ameno na transição Pleistoceno/Holoceno, gerando precipitação suficiente para suportar as matas de galerias (ao menos em parte do ano) cuja existência é indicada pelos restos de macacos e coelhos (*Sylvilagus brasiliensis*) no Holoceno inicial. Níveis arqueológicos datados de 10.000 AP no abrigo do Boquete (vale do rio Peruaçu) evidenciaram forte umidade com importantes gotejamentos no abrigo, levando Prous (1997-98) a sugerir a presença de clima mais sazonal. De acordo com Kipnis (2002), uma melhora climática, com estação seca mais curta, se instalou na região por volta de 8.000 AP, apontada pela presença de restos de anta na Lapa do Boquete. Estudos polínicos deste autor mostraram que a sedimentação das lagoas da área das cabeceiras do rio Peruaçu não começou antes deste período (Lagoa do Jatobá, 8830 $\pm$ 110 AP; Lagoa Azul em 5770 $\pm$ 80 AP; Lagoa Formosa, 3490 $\pm$ 60 AP). Estes pólenes lacustres indicam também a presença de cerrado na área por volta de 8.000 AP (Prous, 1996-97).

Parece possível considerar, portanto, que no Holoceno inicial a região em estudo estivesse passando por condições em geral mais úmidas que as dominantes no período anterior, entretanto sujeita a fases secas mais prolongadas. Destaca-se, contudo, o intervalo entre cerca de 9-7.000 AP, no qual são observadas mudanças climáticas com aumento na umidade na Serra do Ramalho; nas cabeceiras do Peruaçu e no cânion do Peruaçu. Em algumas áreas há indícios de formações vegetais similares aos atuais: cerrado nas cabeceiras do rio Peruaçu (área vizinha às cabeceiras do rio Cochá) e matas estacionais na Serra do Ramalho.

Holoceno Médio (7.000-4.000 AP)

O Holoceno médio nas terras baixas tropicais é marcado por condições mais efetivas de aumento na precipitação e temperatura, entretanto com oscilações de curta duração na umidade, com queda e aumento na precipitação (De Oliveira e outros, 2005).

Nos sítios em latitudes mais altas (Serras do Salitre e Negra), para o período há indicações de condições úmidas e frias não sincrônicas, com variações para clima mais sazonal ou fases mais secas, como a de Serra do Salitre entre 5.500-4.500 AP (Barberi, 2001; Salgado-Laboriau, 1997). Na Lagoa dos Olhos d'Água a vegetação de cerrado se estabelece no Holoceno médio, com a diminuição gradual da precipitação (De Oliveira e outros, 2005).

Os sítios do centro-oeste brasileiro - Águas Emendadas, Lagoa Bonita e Cromínia, além de Lagoa Santa (MG) - mostram de modo geral o estabelecimento de climas mais úmidos e quentes, com presença de fase seca curta na Lagoa Bonita (entre 7.900 e 6.300 AP).

Nas regiões norte e nordeste, os registros indicam o predomínio de fases secas, com retorno da caatinga em Barreirinhas, curtos episódios secos com expansão de cerrado em Carajás entre 7.000 e 4.600 AP (De Oliveira e outros, 2005) e clima progressivamente mais árido no rio Icatu, com estabelecimento da moderna caatinga por volta de 4.500 AP.

As escavações do Abrigo do Morro Furado evidenciaram uma intensa queda de blocos rochosos no começo deste período, provocada pela água de infiltração no calcário fraturado em uma fase mais úmida (Bitencourt e Schmitz, 1994).

Os registros disponíveis indicam, portanto, a presença de condições gerais mais úmidas no Holoceno médio, entretanto com possibilidades de ter sofrido episódios de seca¹⁶.

Holoceno Recente (4.000 AP – Presente)

De acordo com Barberi (2001), a partir de 4.000 AP as condições climáticas atuais começam a se estabelecer. Por volta de 4.000-1.500 AP em Lagoa dos Olhos d'Água, cerca de 3.000-1.500 AP em Lagoa Santa, 2.500 AP em Águas Emendadas e 2.100 AP em Lagoa Bonita. A composição florística da Serra do Salitre em 4.000 AP era similar à atual (Ledru, 1993; Ledru e outros, 1994); também no vale do rio Icatu, na região nordeste, as atuais condições semi-áridas se estabeleceram por volta de 4.000 AP. Segundo Barberi (2001), com o efetivo aumento da umidade no Brasil Central em torno de 2.000 AP estão dadas as condições climáticas necessárias ao estabelecimento do atual padrão de distribuição da vegetação.

¹⁶ Tais episódios de seca têm sido identificados no registro arqueológico do Holoceno médio através da ausência ou baixa frequência de sinais de ocupação humana em diversas regiões do país por Araújo e colegas (2003). Estes autores defendem a hipótese de um hiato de ocupação humana no Arcaico, resultado do abandono de até regiões inteiras em função de eventos de seca rigorosa.

Condições climáticas mais úmidas no Vale do Peruaçu seriam indicadas pela presença de restos esqueléticos de anta e capivara, espécies adaptadas a ambientes florestais e úmidos (matas ciliares), no intervalo entre cerca de 4.000 e 750AP (Kipnis, 2002).

Assume-se, portanto, que ao longo dos últimos quatro milênios as áreas da Serra do Ramalho, Montalvânia e Vale do Peruaçu tenham assumido configurações climáticas e vegetacionais similares às atuais.

2.2 - Da exuberância subterrânea do cânion do Peruaçu à paisagem dissecada de Montalvânia: aspectos da evolução do carste no alto-médio São Francisco

2.2.1 - Elementos de geologia regional

Serra do Ramalho, Montalvânia e Vale do Peruaçu (cânion e Serra do Cardoso) são áreas vizinhas ou adjacentes inseridas na formação geológica denominada Grupo Bambuí, que se estende por mais de 300.000 km² pelos estados de Minas Gerais, Bahia, Goiás e Tocantins, com topografia e arquitetura extremamente variadas (Bitencourt, 1998; Bitencourt e Rodet, 2002). A cronologia do Grupo foi obtida através da identificação de fósseis de estromatólitos colunares do Proterozóico Superior, entre 800Ma e 600Ma, e por datações isotópicas, Rb-Sr, entre 900Ma e 700Ma (Bitencourt, 1998). A litoestratigrafia do Grupo Bambuí apresenta as seguintes formações, da base para o topo: Sete Lagoas-Januária/Itacarambi, Serra de Santa Helena, Lagoa do Jacaré-Nhandutiba, Serra da Saudade e Três Marias. As formações Sete Lagoas-Januária/Itacarambi, Serra de Santa Helena, Lagoa do Jacaré-Nhandutiba e Serra da Saudade pertencem ao Subgrupo Paraopeba, suas litologias são as mais observadas na região em estudo: calcários e dolomitos da Formação Sete Lagoas-Januária/Itacarambi; pelitos e calcários da Formação Santa Helena; siltitos, margas, calcários pretos e oolíticos e dolomitos da Formação Lagoa do Jacaré-Nhandutiba e os pelitos da Formação Serra da Saudade. A Formação Três Marias é composta por sedimentação detrítica, arcósios e siltitos, e predomina na região da barragem de Três Marias e Serra de São Domingos (MG), ausente na região (Bitencourt, 1998; PROJETO RADAMBRASIL, 1982).

No norte mineiro e sudoeste baiano, as seqüências do Grupo Bambuí são representadas principalmente pelas formações Lagoa do Jacaré-Nhandutiba, entre 510 e 650m

de altitude, e Serra da Saudade, entre 650 e 750m. Folhelhos, siltitos, calcários e margas da Formação Serra de Santa Helena afloram em Montalvânia em cotas entre 520 e 580m de altitude e, de modo pontual, em afloramentos de mármore e calcários rosáceos na Serra do Ramalho, em cotas inferiores a 450m. As rochas da Formação Lagoa do Jacaré formam o maciço carbonatado desnudado onde se desenvolvem os relevos cársticos. Já a Formação Serra da Saudade, bem definida na região de Lagoa Santa, perto de Belo Horizonte, preservou-se apenas em alguns locais no vale do São Francisco (Bitencourt, 1998; Moura, 1996-97; Schobbenhaus e outros, 1984; PROJETO RADAMBRASIL, 1982).

A partir de 750m de altitude, nas paisagens de planalto (compartimentos superiores da Serra do Ramalho e do Vale do Peruaçu), os arenitos cretáceos da Formação Urucua constituem a cobertura dos maciços carbonatados. Tal cobertura formou-se após um hiato erosivo do Proterozóico Superior ao Mesozóico Superior. A perenidade dos rios da região (Formoso, Carinhanha, Cochá e Peruaçu) é garantida pelos arenitos Urucua que dominam nos terrenos das nascentes destas drenagens (prancha 1).

2.2.2 - Caracterização do carste nas áreas da pesquisa

De acordo com Bitencourt e Rodet (2002), as pesquisas no domínio cárstico do Grupo Bambuí são dispersas e não contextualizadas na evolução geral do carste do maciço carbonatado. Dentre as áreas em apreço, apenas na Serra do Ramalho a morfogênese cárstica é melhor conhecida (Bitencourt, 1998; Bitencourt e Rodet, *op. cit.*). Alguns aspectos da evolução geomorfológica do Vale do Peruaçu têm sido discutidos (Piló, 1989, 1997a e b; Rodet, J. e outros, 2005; Rodet e Rodet, 2001), mas a área de Montalvânia carece de estudos geomorfológicos e morfogenéticos. No entanto, similaridades observadas na morfogênese cárstica da Serra do Ramalho (cânion do Morro Furado) e do cânion do rio Peruaçu sugerem uma evolução guiada por condições regionais que seriam válidas para toda a porção central da bacia sanfranciscana (Bitencourt e Rodet, 2002).

Serra do Ramalho

A Serra do Ramalho estende-se por alguns milhares de quilômetros quadrados no sudoeste do estado da Bahia. Localiza-se na margem esquerda do São Francisco, desde o rio Carinhonha, que limita os estados de Minas Gerais e Bahia, até o rio Corrente, na Bahia.

No setor noroeste da Serra do Ramalho podem ser definidos os seguintes compartimentos morfológicos: Topo, Maciço Carbonatado, Talvegues (*glacis*) e Fundos de Vales (Bitencourt, 1998). Estes domínios indicam etapas de uma morfogênese complexa, que causou a exumação do pacote carbonático, a redução da cobertura pelito-arenítica, o aplainamento das superfícies e o desenvolvimento do carste. No Setor Leste da Serra apresenta-se um quinto compartimento, representado pela Depressão do Rio São Francisco (pranchas 2 e 3).

O **Planalto** constitui o reverso da cuesta, situado entre 650 e 800m de altitude. Neste domínio predomina a seqüência litológica superior do Grupo Bambuí, os pelitos da Formação Serra da Saudade e os arenitos da Formação Urucuia. Os afloramentos de pelitos são encontrados entre 750m e 650m de altitude, são friáveis e alterados, podendo apresentar intercalações de argilitos, formando as camadas mais resistentes do perfil. Os afloramentos de arenitos, presentes a partir de 750m de altitude, são residuais e constituem a cimeira do planalto com áreas planas e relevos de mesetas.

O maciço carbonatado compõe a frente da cuesta, com vertentes abruptas e carstificadas. É formado por rochas carbonatadas expostas, calcários e dolomitos da Formação Lagoa do Jacaré. Os calcários são encontrados entre 570m e 540m de altitude no setor noroeste da Serra do Ramalho e dispõem-se em camadas horizontais a subhorizontais; apresentam relevo ruiforme com lapiás, torres e pináculos. Foram identificadas seis formas superficiais de relevo cárstico, segundo seu grau de evolução: lapiás, abismos, anfiteatros, vales cegos e cânions. Essas formas são resultantes de uma combinação entre a atividade do endocarste e erosão química da superfície rochosa segundo a estrutura, natureza e textura dos calcários. Neste compartimento localiza-se o maior número de sítios arqueológicos conhecidos, cerca de setenta, a maior parte dos quais em abrigos rochosos. Sítios a céu aberto, mais raros, foram identificados em áreas abertas do compartimento (Schmitz e outros, 1996).

Prancha 1 - Mapa de localização regional e coluna estratigráfica do Grupo Bambuí

Os talwegues que guarnecem as bordas do maciço são superfícies inclinadas que evoluíram na zona deprimida e periférica do maciço carbonatado, situadas entre 520m e o nível atual de base. Sua topografia é ondulada, com formação de dolinas, e é constituída por colúvios no contato com o maciço e por formações pedológicas no setor central do talvegue, com predomínio de solos vermelhos e amarelos. Estas superfícies são irrigadas, na temporada das secas, apenas pelas águas das ressurgências cársticas no contato com os afloramentos. As drenagens de superfície são ativadas somente durante a estação das chuvas.

Os **fundos de vales** são percorridos pelos rios Formoso e Corrente, no setor noroeste da Serra do Ramalho, cuja perenidade é garantida por condições pluviométricas e litológicas (reservatório arenítico) da região de suas nascentes, o planalto da Serra Geral. O sistema de circulação de águas cársticas do maciço depende essencialmente da água das chuvas, já que a cobertura arenítica da Serra do Ramalho não é mais suficiente para garantir a perenidade do sistema de circulação. Os fundos de vales representam o nível de base atual, a partir do qual as formas evoluem em função de processos morfogenéticos, cársticos ou pedológicos. Os sedimentos móveis desta unidade são formados por aluviões.

A **Depressão Sanfranciscana** constitui um pediplano com altitudes entre 500 e 440m. Seu relevo é caracterizado por extensos planos inclinados que partem das escarpas da Serra do Ramalho e por afloramentos residuais, cortados por córregos temporários, sendo o Canabrava o principal deles. Representa a principal zona de descarga dos aquíferos do compartimento carstificado.

Nos talwegues e nas faixas deprimidas que caracterizam o fundo do vale do rio Carinhonha e a planície sanfranciscana são conhecidos sobretudo sítios a céu aberto de grupos ceramistas. São locais próximos às drenagens temporárias que correm desde o maciço, nas áreas planas mais próximas às grandes ressurgências cársticas e à margem dos rios.

Sistema evolutivo da Serra do Ramalho

Bitencourt (1998) e Bitencourt e Rodet (2002) propõem um sistema evolutivo para a Serra do Ramalho de acordo com a transformação, no espaço e no tempo, das formas cársticas anteriormente apresentadas, desde as mais básicas (lapiás) até as mais evoluídas (anfiteatros, vales secos e cânions), guiada pela rede de fraturas do maciço (falhas e diáclases de direção

geral NNE-SSW). De acordo com os autores, quatro seriam as etapas de evolução do carste local (prancha 2):

Etapa 1: aplainamento da superfície do planalto da Serra do Ramalho, provocando o desprendimento da cobertura pelito-arenítica e a exumação do maciço carbonático, permitindo a entrada de água nos calcários e fendas do maciço. Supõe-se, hipoteticamente, o desenvolvimento de um carste sob cobertura – os testemunhos cársticos correspondentes, que confirmariam a hipótese, não foram identificados;

Etapa 2 : superfície intermediária de aplainamento, onde a cobertura pelito-arenítica ainda se manteria de modo importante o suficiente para garantir uma drenagem perene no carste (funcionando como reservatório hídrico). Esta cobertura é encontrada atualmente nos cumes dos morros testemunhos que aparecem individualizados nos talvegues do norte da Serra do Ramalho. A individualização desses relevos é testemunho de um estágio de erosão mais avançado no norte da Serra que no noroeste, resultante do desprendimento total das coberturas pelito-areníticas, que se apresentam de modo mais residual no norte da Serra. Às expensas desse segundo aplainamento da cobertura desenvolveram-se os talvegues. Nesta etapa também teria se desenvolvido um fluviocarste como o do Vale do Peruaçu e de outras áreas do Grupo Bambuí. As variações no nível de base provocaram a desorganização do carste sob cobertura, com abatimentos das antigas galerias das cavernas que permitiram a abertura de cânions e abrigos.

Etapa 3 : representa a instalação do nível de base atual. Nesta fase evoluíram as formas cársticas superficiais mais recentes (lapiás). Os talvegues foram modelados com a formação de dolinas e depósitos de inundações (elementos de decantação e areias grossas) e formaram-se acumulações clásticas, paulatinamente colonizadas pela vegetação (Bitencourt e Rodet, 2002). A cobertura arenítica encontra-se muito reduzida neste estágio para assegurar a alimentação perene do maciço, drenado apenas na estação das chuvas. Coincide, possivelmente, com o início do uso humano do carste local.

Etapa 4: estágio atual e de atividade cárstica moderada. O carste consiste principalmente em formas residuais, drenadas apenas na estação chuvosa, com formação de lapiás.

Prancha 2 - Aspectos morfológicos e evolutivos do carste da Serra do Ramalho

Prancha 3 - Aspectos do carste da Serra do Ramalho

Vale do Peruaçu

O Vale do Peruaçu situa-se a aproximadamente 150 km ao sul da Serra do Ramalho, na divisa entre os municípios de Januária e Itacarambi. O Vale pode ser descrito a partir de quatro compartimentos geomorfológicos: cimeira, transição cimeira/cânion, cânion e depressão sanfranciscana (M. J. Rodet e outros, 2002; M. J. Rodet, 2006) – pranchas 4 e 5.

O **Alto Vale** ou **Cimeiras** (830 -750m de altitude) é caracterizado por grande superfície plana e arenosa (arenitos Urucuia) com colinas residuais, entrecortada por leves declives que formas vales rasos. Área das nascentes do rio Peruaçu, com presença de lagoas e veredas de buritis (*Mauritia sp.*).

Malgrado as campanhas de prospecções realizadas (Rodet, M.J. 2006; Rodet, M.J. e outros, 2002), não conhecemos sítios pré-históricos na região das cabeceiras do Peruaçu. Esta autora chama a atenção para o fato de que a maioria dos variados recursos locais são perecíveis (madeira, frutos, fauna), com ausência quase total de rochas sólidas, e que a acidez do solo poderia ter impossibilitado a conservação de vestígios de exploração destes recursos.

A **Zona de Transição** (720-657m de altitude) constitui-se no contato entre a superfície aplainada arenosa e a incisão do Vale do Peruaçu. Neste compartimento observam-se os primeiros afloramentos rochosos (calcário e arenito, principalmente) e as primeiras drenagens cársticas.

Na zona de transição são encontradas acúmulos de blocos de rochas silicosas, fontes exploradas na pré-história em sítios líticos a céu aberto. Também são encontrados sítios a céu aberto dos ceramistas da pré-história tardia (acampamentos? Aldeias?), compondo os principais tipos de sítios arqueológicos do compartimento.

O **Cânion** está posicionado entre 674 e 570m de altitude e caracteriza-se por morros tabulares com incisão do vale do rio Peruaçu, que pouco a pouco forma um vale profundo no platô calcário desaparecendo por seis vezes dentro de grutas-túneis de até 100 m de altura por 50 m de largura. Entre estes fragmentos de uma antiga e enorme caverna, o abatimento do teto abriu um cânion profundo de quase 200 m, cuja travessia se faz ao longo de 17 km (Rodet, J. e outros, 2005).

A maior parte dos sítios arqueológicos conhecidos encontra-se no cânion. São sítios que apresentam seqüências estratigráficas com vestígios bem conservados que recuam desde a

transição Pleistoceno/Holoceno até os tempos históricos, com milhares de gravuras e pinturas em suas paredes e blocos abatidos. Nas partes mais abertas do cânion e nas confluências com antigos afluentes são conhecidos sítios de ocupação a céu aberto. As cavidades rochosas de maior área abrigada foram utilizadas intensamente em vários momentos pré-históricos, para ocupação sazonal ou permanente, para realização de rituais, para preservar alimentos. Na Serra do Cardoso, frente de escarpa que conecta o cânion à depressão sanfranciscana, são conhecidos dezenas de pequenos abrigos no sopé do maciço, geralmente com arte rupestre.

O compartimento da **Depressão Sanfranciscana** posiciona-se entre os 500 e 440m de altitude e representa a zona de descarga dos aquíferos cársticos desenvolvidos no cânion. Trata-se de grande faixa deprimida, de topografia plana e suavemente ondulada, com dolinas e uvalas rasas, ocupadas por lagoas sazonais, e morros rochosos residuais bem individualizados e destacados na paisagem, com pequenas cavernas em suas bases.

A depressão sanfranciscana certamente abrigou ocupações humanas pré-históricas, entretanto sua exploração em tempos históricos para agropecuária e assentamentos urbanos destruiu a maior parte deles. Ainda assim, conhecemos aldeia ceramista instalada em paleoterraço do rio (Koole e Prous, 2000), além de sítios líticos e cerâmicos no contato da planície com a escarpa.

Morfogênese e evolução do carste do rio Peruacu

A evolução cárstica local tem sido discutida especialmente por Piló (1989, 1997a) e Rodet e Rodet (2001, 2005); aqui são apresentados aspectos do esquema proposto por estes últimos autores (prancha 4).

A reativação de falhas normais brasileiras (abertura do oceano Atlântico) resultou na estruturação de vale em graben e começo da pedimentação da atual planície sanfranciscana. A escarpa de linha de falha da Serra do Cardoso é resultado do evento de rebaixamento do bloco que aloja atualmente o leito do rio e soerguimento de blocos laterais (Moura, 1997; Piló, 1989, 1997a; J. Rodet, inf. pess.). Nesta fase o rio atravessava o compartimento carbonatado, protegido pela cobertura impermeável (pelitos e arenitos), até a emersão do substrato calcário a montante no compartimento, formando um carste incipiente. Águas superficiais passaram

Prancha 4 - Estágios evolutivos do carste da bacia do Rio Peruaçu

Prancha 5 - Paisagens do cânion do Peruaçu

então a ter acesso subterrâneo, formando uma grande rede cárstica conectada com a planície aluvial. Perdas sucessivas na cobertura pelito-arenítica resultaram em vários tributários e em uma poderosa drenagem subterrânea. O entupimento da drenagem principal no atual médio curso do Peruaçu provocou a inundação de uma grande área e a formação do polje Terra Brava. A captura subterrânea desta área por um pequeno rio permitiu a reabertura da rede de drenagem e o retorno da incisão erosiva do cânion (Rodet e Rodet, 2005).

Montalvânia

A área de Montalvânia situa-se próxima à divisa entre os estados de Minas Gerais e Bahia, distante cerca de 100km ao norte do Vale do Peruaçu. Avançando aproximadamente 50km em direção norte, alcança-se os afloramentos mais meridionais da Serra do Ramalho. A área de Montalvânia pertence à bacia dos rios Cochá e Carinhanha, únicas drenagens perenes da área, tributárias pela margem esquerda do alto-médio curso do rio São Francisco (pranchas 6 e 7).

Baggio Filho descreve o relevo da área a partir de três compartimentos geomorfológicos, seguindo diferenças na litologia e topografia: Compartimento Carstificado, Compartimento Intermediário e Compartimento da Depressão dos rios Cochá e Carinhanha (Baggio Filho, 1991).

Compartimento Carstificado: desenvolve-se entre as cotas altimétricas 750-500; é composto por calcários e dolomitos sobre os quais evoluíram as morfologias exocársticas e endocársticas. Dentre estas formas têm destaque os maciços residuais (*humes*), bastante individualizados e destacados na paisagem; paredões escarpados sulcados por lapiás verticais e horizontais; afloramentos baixos lapiezados; cavernas, dolinas e arcos cársticos, sendo que estes últimos são testemunhos de seção transversal de antigo sistema endocárstico.

Compartimento Intermediário: desenvolve-se sobre metapelitos, entre 620 e 580 m de altitude; caracteriza-se por relevo colinar suavemente ondulado, com dolinas convexas ravinadas. Sobre este compartimento entalhou-se o vale do rio Cochá.

Compartimento da Depressão do rio Cochá e Carinhanha: desenvolve-se entre 500 e 440m de altitude, numa faixa deprimida suavemente ondulada onde se instala o rio Cochá e funde-se com a depressão do rio Carinhanha a NE. A depressão do rio Cochá apresenta

morfologia de vale em *graben*, separando dois grandes blocos, a Serra do Parrela e a Serra da Pitarana.

De acordo com Bitencourt e Rodet (2002), a maior ou menor conservação da cobertura pelito-arenítica relaciona-se diretamente ao grau de evolução dos relevos cársticos das rochas carbonatadas, numa proporção inversa entre a evolução do carste e a preservação do manto pelito-arenítico. Na área de estudo em Montalvânia, os arenitos Urucuia que ofereciam cobertura ao pacote carbonático foram completamente erodidos, provocando uma dissecação extrema do maciço calcário-dolomítico e resultando no carste mais residual dentre as áreas pesquisadas. O contexto estrutural local, com menor espessura do pacote de rochas carbonatadas, é outro elemento que pode estar associado à evolução cárstica de Montalvânia (Baggio Filho, 1991).

Ainda de acordo com Bitencourt e Rodet (*op. cit.*), uma das conseqüências do desnudamento excessivo dos maciços carbonáticos é a redução da circulação aquífera: sem o reservatório constituído pelas rochas areníticas, o carste não pode manter suas atividades fluviais, sendo alimentado apenas na temporada das chuvas. Os únicos rios perenes da área, Cochá e Carinhanha, têm suas cabeceiras nas áreas de chapada onde predominam os arenitos Urucuia, não estando associados ao sistema de alimentação do carste. Sem condições de manter suas atividades fluviais, predominam no carste os processos clásticos de preenchimento de depressões e talvegues, bem como o desmoronamento de paredes e tetos de cavernas, criando uma paisagem pobre em grandes e espetaculares paisagens subterrâneas.

Um dos resultados indiretos da evolução cárstica em Montalvânia que interessa diretamente à pesquisa da arte rupestre regional é a presença de “películas” de calcita que cobrem pisos e bases de parede de numerosos abrigos na área, sistematicamente aproveitados como suporte para as gravuras do Complexo Montalvânia (estilo CMG, ver capítulo 5). Apesar de se apresentar em abrigos de todas as áreas pesquisadas, há uma notável concentração de sítios deste estilo em Montalvânia, mais que o dobro de abrigos conhecidos no Vale do Peruaçu ou na Serra do Ramalho (foto 1).

Estas “películas” são depósitos laminares de calcita, resultantes de dissolução química provocada por escoamento de águas sobre uma parede ou um piso rochoso saturado de CaCO_3

(J. Rodet e M. J. Rodet, inf. pess.)¹⁷ e podem se formar tanto em uma galeria subterrânea como em paredes ou pisos de abrigos. Como o carste de Montalvânia é mais recortado pela erosão superficial, os condutos cársticos são facilmente desmantelados, expondo entradas de cavernas e abrigos que eventualmente apresentam a "película" de calcita. A exposição mais freqüente torna então mais acessíveis os locais de formação dos depósitos laminares de calcita, que nas demais áreas podem existir fora do alcance humano.

Condições locais de evolução cárstica e preservação das lâminas de calcita (como variações climáticas mais leves e ação biológica) podem estar na base da conservação das lâminas ao longo do tempo, assim como estes depósitos podem estar ligados a escoamentos recentes de água (holocênicos?), podendo, a princípio, se formar inclusive atualmente, durante a estação das chuvas. Em porções do piso sub-horizontal da Lapa do Possêidon (coberto pela lâmina de calcita e por milhares de gravuras), foi observado que onde há acúmulo de sedimento há também remobilização da calcita, pela ação dos ácidos húmicos e conseqüente destruição do suporte. Em locais de forte ventilação também se nota a descamação destas superfícies (foto 2). Condições de exposição como estas podem ter sido responsáveis pela destruição dos depósitos laminares de calcita em sítios do Peruaçu, por exemplo. Ao menos na Lapa do Malhador, Maria Jacqueline Rodet notou testemunhos da lâmina de calcita parcialmente destruída pela ação eólica na parede do abrigo (aproveitada pelas gravuras mencionadas – foto 3).

Como nas demais áreas apresentadas, os sítios arqueológicos mais numerosos de Montalvânia consistem em abrigos rochosos, localizados no Compartimento Carstificado. Parece claro que os grupos de autores do Complexo Montalvânia estabeleceram uma relação ímpar com uma peculiaridade da geomorfologia cárstica regional: a formação das lâminas de calcita que criou um suporte escuro e brilhante, pano de fundo contrastante para suas gravuras, claras e foscas. Nenhum dos demais grupos de “gravadores rupestres” fez uso destas superfícies. Somam-se hoje quase uma centena de sítios conhecidos e largas faixas de afloramentos nunca prospectados. Os abrigos estudados mostram um aproveitamento meticuloso das superfícies calcitadas acima discutidas, compondo pequenos painéis de 1m² (se o suporte escuro e lustroso possuir apenas estas dimensões) ou vastos lençóis de rocha

¹⁷ As informações que se seguem baseiam-se em estudo inédito da morfogênese da Lapa do Possêidon, em Montalvânia, desenvolvido por Joël Rodet e em observações sobre as descamações de painéis com picoteamentos realizadas por M. Jacqueline Rodet.

picoteada, com milhares de figuras em dezenas de metros quadrados. Os sítios sondados e escavados demonstram seqüências estratigráficas também longas e tão recuadas quanto aquelas do Vale do Peruaçu – os dados disponíveis indicam uma ocupação de mesma antiguidade em Montalvânia e no Peruaçu (cf. capítulo 3).

Aldeamentos e demais áreas utilizadas a céu aberto são pouco conhecidas e em geral situam-se nas suaves encostas do compartimento intermediário e no compartimento da depressão dos rios Cochá e Carinhanha.

Foto 1 – Gravuras sobre suporte com película de calcita (Lapa do Possêidon – Montalvânia. Foto S. Picasso)

Foto 2 – Superfície calcitada erodida (Labirinto do Perdido, Montalvânia)

Foto 3 – Gravuras em testemunho de suporte calcitado (Lapa do Malhador, cânion do Peruaçu)

Prancha 6 - Compartimentação simplificada do relevo da área de Montalvânia

Prancha 7 - Paisagens cársticas de Montalvânia

Da magnificência dos salões do Vale do Peruaçu ao maciço dissecado de Montalvânia, pode-se organizar hierarquicamente a geomorfologia das áreas em estudo, desde a que apresenta um carste menos evoluído (Vale do Peruaçu) até a que apresenta relevo cárstico mais residual (Montalvânia), com a Serra do Ramalho ocupando uma posição intermediária entre estes dois extremos regionais. O Peruaçu oferece paisagens fechadas (a largura do cânion principal não ultrapassa 150m), com horizonte dominado por altas escarpas e suntuosas entradas de cavernas. Montalvânia, pelo contrário, é descrita por seus belos cenários descobertos, com campos de lapiás a perder de vista, magníficos abrigos e cavernas, porém menos numerosos, em escarpas que não nos fazem tombar a cabeça para trás para serem admiradas. Na Serra do Ramalho as formas cársticas são modestas, ainda que grandiosas e exuberantes cavernas com rios subterrâneos guardem mistérios de aventureiros que nelas entraram e nunca mais saíram; são paisagens entremeadas de espaços abertos e fechados.

Como a colonização humana na região é posterior à formação destes relevos, pode-se considerar que as populações pioneiras se depararam com paisagens cársticas distintas entre si, mas similares às que atualmente nos encantam a vista. Do mesmo modo, diferentes contextos hídricos e florísticos podem (e podiam) ser contrapostos na região, configurando, por um lado, fontes alternativas e relativamente próximas de recursos alimentares e, por outro, delimitando cada uma das áreas através de características ambientais particulares.

2.3 - Frio e seco, quente e úmido - os ciclos climáticos atuais

O clima regional apresenta características transicionais do subúmido ao semi-árido, com ambiente submetido a ciclos climáticos semestrais definidos por um período seco e frio, de maio a outubro, e uma fase quente e úmida, de novembro a abril. As temperaturas são caracterizadas por valores elevados e pequenas oscilações ao longo do ano, sendo que as variações ocorrem em função da altitude. Nas zonas elevadas, as temperaturas médias situam-se entre 19° e 22°C; nas zonas deprimidas, entre 22° e 27°C. As mais altas temperaturas se dão durante o mês de outubro, sob efeito da baixa nebulosidade, baixa umidade do ar e do regime de ventos quentes e secos do nordeste; podem apresentar médias de 23°C nas áreas altas e de 26°C nas regiões mais baixas (vales). No período da seca, especialmente nos meses

de junho e julho, as temperaturas caem acentuadamente, chegando a 7°C ou 8°C abaixo das médias. Nas zonas de vales podem atingir uma média de 22°C e nas zonas elevadas podem alcançar 19°C (Moura, 1997; PROJETO RADAMBRASIL, 1982).

As precipitações médias, no período da seca, não atingem 1mm por mês e em setembro chegam a 15mm/mês. Entre setembro e outubro a precipitação chega a 61mm/mês e, em novembro, já no regime das chuvas, alcança 161mm/mês. De março a abril a precipitação reduz-se de 94mm para 45mm e, em maio, encerrando as chuvas de verão, a precipitação média não ultrapassa 13mm/mês (Fogaça, 2001).

2.4 - Sobre *buritis* e *barrigudas* – os domínios vegetais do norte mineiro e sudoeste baiano

Não existem mapeamentos fitogeográficos para nenhuma das áreas em estudo. Os dados disponíveis dizem respeito, sobretudo, a mapeamentos regionais de pequena escala como do PROJETO RADAMBRASIL (1982); a classificações e descrições em grande escala das formações vegetais de Januária, contudo sem apresentar mapeamentos específicos (Ferreira, 1980, *apud* Moura, 1997); ou ainda, uma descrição geral da vegetação da Serra do Ramalho (Brina, 2001).

As formações vegetais encontradas nas áreas em estudo foram muito afetadas pelas atividades econômicas desenvolvidas nos últimos séculos, notadamente a pecuária, o desmate de madeiras de lei (a aroeira, por exemplo, característica da Floresta Estacional Decidual, foi praticamente erradicada do norte mineiro) e atividades carvoeiras.

De acordo com o PROJETO RADAMBRASIL (1982), quatro grandes domínios vegetais têm ocorrência distribuída pelo norte mineiro e sul da Bahia: Cerrado, Caatinga, Floresta Estacional Semidecidual (Floresta Tropical Subcaducifólia) e Floresta Estacional Decidual (Floresta Tropical Caducifólia ou Mata Seca). Nas mesmas áreas são encontradas também áreas de tensão ecológica (enclaves) – pranchas 8 a 10.

O **cerrado** na região está associado aos arenitos e siltitos dos terrenos aplainados dos platôs (na Serra do Ramalho e no Vale do Peruauçu), mas aparece também, de modo residual, sobre as coberturas terciárias e quaternárias da região, especialmente em cotas superiores a 750m de altitude (Bitencourt, 1998; Moura, 1997). Define-se como uma vegetação

xeromorfa, oligotrófica, com fisionomias que variam do arbóreo denso ao gramíneo-lenhoso. De modo geral, o cerrado apresenta espécimes arbóreos de pequeno porte, isolados ou agrupados sobre um tapete graminóide hemicriptófito (PROJETO RADAMBRASIL, 1982). Sua composição florística é heterogênea, com centenas de espécies identificadas, mas apenas 28 delas são encontradas em 50% ou mais das áreas de ocorrência do cerrado. De todos os sistemas biogeográficos da América do Sul, o cerrado é o que apresenta a maior variedade de frutos comestíveis, regularmente distribuídos ao longo do ano (De Oliveira e outros, 2005).

Sobre os terrenos do Subgrupo Paraopeba, o cerrado apresenta sobretudo o estrato superior arbóreo e o inferior recoberto por gramíneas. Este último pode ser muito ralo, podendo ser substituído por árvores muito finas e linheiras de até 1,8m de altura. No período das secas sofre substantiva redução de sua folhagem, portando fisionomias que vão da semideciduidade até a perda total das folhas, assumindo uma paisagem semelhante a da caatinga (PROJETO RADAMBRASIL, 1982).

Dentre as espécies florísticas da flora mais frequentes na região em estudo, destacam-se: pau-terra-de-folha-miúda (*Qualea parviflora*), pau-terra-folha-larga (*Qualea grandiflora*), paus-santos (*Kielmeyera* sp.), jatobá-do-cerrado (*Byrsonima* sp.), lixeira (*Curatella americana*), barbatimão-folha-miúda (*Dimorphandra mollis*), pau-de-tucano (*Vochysia* sp.), carvoeiro (*Sclerolobium aureum*), capitão-do-campo (*Terminalia argentea*), pau-jacaré (*Callisthene* sp.), gonçalo-alves (*Astronium fraxinifolium*), tingui (*Magonia pubescens*) e goiabinha do campo (*Alibertia* sp.) – (*idem, ibidem*).

Na região das nascentes dos rios Cochá e Peruaçu, sobre terrenos pré-cambrianos da Formação Urucuia, ocorrem as *veredas*. Vegetação característica de áreas encharcadas, estas formações acompanham os principais rios, formando estreitas faixas orientadas no sentido SO-NE. Os buritis (*Mauritia flexuosa*) e buritiranas (*Mauritia armata*) são definidores deste tipo de formação vegetal e chegam a formar comunidades homotípicas nos baixios deste ambiente (PROJETO RADAMBRASIL, 1982).

Nas áreas em estudo, a **Caatinga** pode ser encontrada em suas formas hiperxerófila - nas escarpas íngremes e sobre os afloramentos calcários do Vale do Peruaçu, Montalvânia e Serra do Ramalho - e arbórea alta no compartimento de transição do Vale do Peruaçu. Pode ser caracterizada como uma vegetação lenhosa, decidual, formada por fanerófitas espinhentas, cactáceas suculentas, áfilas e tufos de gramíneas. Na Caatinga Hiperxerófila são encontradas

espécies de pequeno porte, adaptadas à economia de água: cactus, plantas com espinhos ou sem folhas para conter a transpiração, bromélias que absorvem e conservam a umidade na base das folhas (Brina, 2001; Moura, 1997; PROJETO RADAMBRASIL, 1982). Na composição florística da Caatinga destacam-se a umburana (*Bursera leptophloes*), *Neoglaziovia variegata*, *Peireschia bahiensis*, braúna (*Schinopsis brasiliensis*), *Aspidosperma* spp., *Mimosa* spp., *Acacia* spp., licuri (*Syagrus coronata*) e cactáceas dos gêneros *Cereus*, *Pilocereus*, *Melocactus*, entre outros. De acordo com a equipe da Divisão de Vegetação do PROJETO RADAMBRASIL, não há espécies que caracterizam a Caatinga: a maior parte de sua flora provém da Floresta Ombrófila, apesar da enorme diferença entre os ambientes que comportam as duas formações vegetais.

A **Floresta Estacional Semidecidual**, em sua subformação aluvial, ocupou originalmente a planície do rio São Francisco, compondo sua mata ciliar. No PROJETO RADAMBRASIL, ela é definida como formação florestal relacionada ao clima de duas estações (chuvosa e quente, seca e fria) com forte variação térmica. Os elementos arbóreos dominantes são adaptados à queda de temperatura nos meses mais frios, apresentando estacionalidade foliar. No conjunto florestal, a porcentagem de árvores caducifólias se situa entre 20 e 50%. As espécies mais características deste domínio são a barriguda (*Cavanillesia arbórea*), braúna (*Schinopsis brasiliensis*), aroeira (*Astronium urundeuva*), canjarana (*Cabralea cangerana*), *Sapidosperma* spp., ipê (*Tabebuia* sp.), cedro (*Cedrela fissilis*), canafístula (*Cássia*), *Jatropha*, *Mimosa*. Trata-se de uma das formações vegetais mais devastadas da região, forçada a ceder lugar, na planície sanfranciscana, a vastas pastagens e lavouras e núcleos urbanos.

A **Floresta Estacional Decidual**, ou Mata Seca, ocorre em largas extensões ao longo do vale do São Francisco, sobre as vertentes das rochas carbonáticas do Grupo Bambuí. Sua composição é bastante diversificada, semelhante à anterior, contudo com uma perda de folhas igual ou superior a 50% durante a estação desfavorável. Esta formação confunde-se com o estrato arbóreo da caatinga, compartilhando grande número de espécies. Os cipós ocorrem frequentemente, como o cipó-verdadeiro (*Adenocalymma* sp.), imbé (*Philodendron* sp.), cipó-tingui (*Serjania* sp.), etc. As espécies arbóreas mais frequentes são a barriguda (*Cavanillesia arbórea*), pau-d'arco roxo (*Tabebuia ipe*), aroeira (*Astronium urundeuva*), barriguda-de-espinho (*Ceiba ventricosa*), braúna (*Schinopsis brasiliensis*), ipê-amarelo (*Tabebuia*

chrysotricha), angico (*Anadenanthera macrocarpa*), garapa (*Apuleia molaris*), imburana (*Commiphora leptophloeos*), peroba (*Aspidosperma pyrifolium*), pau-pintado (*Andira stipulacea*). Dentre as espécies ligadas à caatinga, está o mandacaru (*Cereus jamacaru*), leguminosas espinhentas (gêneros *Acacia* e *Mimosa*), cansanção-branco (*Cnidoscolus* sp.), umbu (*Spondia tuberosa*), catingueira (*Parapiptadenia* sp.) entre outras (Brina, 2001; PROJETO RADAMBRASIL 1982)).

A alternância dos fatores condicionantes da vegetação - clima, litologia, relevo e ação humana - promove mudanças paulatinas na fitofisionomia que resultam no aparecimento de uma faixa de tensão no contato entre os domínios florísticos, na forma de ecótonos ou enclaves. Na área do Vale do Peruaçu (na planície sanfranciscana), em Montalvânia e em manchas ao sul, leste e oeste da Serra do Ramalho, foram identificados enclaves no contato do cerrado com a mata seca. São formações florestais com presença de espécies de ambos os domínios (PROJETO RADAMBRASIL, 1982).

Prancha 8 - Formações vegetais da Serra do Ramalho

Prancha 9 - Aspectos da vegetação de Montalvânia

Prancha 10 - Formações vegetais do Vale do Peruaçu

Capítulo 3

Contexto humano regional: arte rupestre e camadas arqueológicas

O propósito deste capítulo é introduzir a discussão do contexto arqueológico da arte rupestre em estudo. Todavia, a dificuldade de correlacionar as pinturas e gravuras e o restante do registro arqueológico obrigam a considerar em separado duas seqüências estratigráficas distintas: uma nos suportes rochosos, outra nos pisos sedimentares. A primeira destas seqüências regionais apenas tem sido alvo de estudos detalhados desde meados da última década, dirigidos à identificação de momentos seqüenciais de realização de figuras (Isnardis, 2004; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Silva e Ribeiro, 1996), enquanto a segunda é analisada já se vão quase trinta anos (por exemplo, Fogaça, 2001; Junqueira e Malta, 1981-82; Prous, 1992; Prous e Fogaça, 1999; Prous e Schlobach, 1997; Prous e outros, 1984, 1994; Rodet, M.J. 2006; Rodet, M. J.e outros, 1996-97, 2002). É sobre a seqüência estratigráfica dos pisos dos sítios arqueológicos que me detenho na segunda seção deste capítulo.

Em primeiro lugar exponho as linhas gerais das tradições rupestres já caracterizadas no Brasil central e que ocorrem na região da pesquisa. Na periodização do registro arqueológico do norte mineiro e sudoeste baiano, apresentada em seguida, tento evidenciar os elementos de cronologia relativa e absoluta que permitem inserir alguns dos momentos de realização de arte rupestre na periodização da pré-história regional. A seqüência arqueológica aqui apresentada será retomada ao longo dos próximos capítulos, principalmente no capítulo 6, que estabelece o ordenamento seqüencial dos estilos identificados nesta pesquisa, e no capítulo 9, que sintetiza o conjunto de dados da tese e os anteriores, buscando problematizar esta variação estilística no contexto humano de ocupação pré-histórica regional.

3.1 – As tradições rupestres identificadas no Brasil Central

Estudos realizados a partir da década de 1970 pelas Missões Arqueológicas Franco-Brasileiras no Piauí e no centro de Minas Gerais e desde o decênio seguinte também no norte mineiro pelo Setor de Arqueologia da UFMG, permitiram registrar e caracterizar os principais conjuntos gráficos que se apresentam no Brasil Central e Nordeste, ao menos os de maior

dispersão. Trata-se das tradições Nordeste, Agreste, São Francisco e Planalto; Complexo Montalvânia e unidades estilísticas Piolho de Urubu e Desenhos. Estas manifestações estão presentes nas áreas desta pesquisa e serão apresentadas a seguir de modo sintético, com vistas principalmente a resumir as informações disponíveis sobre as ocorrências de cada uma delas e facilitar a leitura dos próximos capítulos.

Tradição Agreste

A Tradição Agreste foi definida a partir de sítios de Pernambuco e Piauí. Entre suas principais características estão o tamanho avantajado de representações de seres vivos (antropomorfos ou zoomorfos), geralmente representadas isoladas ou acompanhadas por outras figuras de tamanho bem menor que o delas. Em Pernambuco parecem ser comuns as mãos; grafismos geométricos com maior ou menor elaboração aparecem nas duas regiões (Aguilar, 1986; Martin, 1997; Pessis e Guidon, 2000). Pelo que se pode notar nas ilustrações publicadas, parece ser típico deste conjunto a representação de detalhes anatômicos das figuras de seres vivos e adornos nos grafismos antropomorfos. Aparecem joelhos, cotovelos, panturrilhas, pés e mãos destacados e adereços como cocares, pulseiras, braceletes, adornos auriculares etc., que não costumam ser freqüentes nas demais tradições (prancha 11). Nos sítios do agreste pernambucano e da Paraíba estas manifestações ocorrem preferencialmente em abrigos amplos e de fácil acesso (Aguilar, 1986).

No Piauí as figuras da Tradição Agreste foram classificadas em dois subconjuntos, um deles ocorre de modo intrusivo entre os estilos da Tradição Nordeste, o outro é mais recente (Pessis e Guidon, 2000). Na região em estudo, figuras similares a estas são as mais antigas nos suportes de vários abrigos.

Tradição São Francisco

A Tradição São Francisco foi definida na década de 1980 a partir do estudo de sítios do cânion do rio Peruaçu (Prous, 1989; Prous e outros, 1980, 1984). Suas manifestações ocorrem apenas em pintura e são caracterizadas pela predominância de figuras geométricas (que podem chegar aos 80 cm de comprimento) com formas e composições variadas e freqüentemente policrômicas, em cores contrastantes. Os cartuchos (figuras ovais alongadas) representam uma parcela significativa dos grafismos representados, aparecendo em todos os

sítios onde esta tradição ocorre e sendo considerado seu elemento emblemático (Isnardis, 2004). Em alguns abrigos, desenhos de armas (propulsores e seteiras) são atribuídos a este conjunto e aparecem também grafismos biomorfos e antropomorfos esquemáticos, via de regra em monocromia, e representações pouco numerosas de figuras zoomorfas e possíveis figuras fitomorfas (lagartos, peixes, “espigas de milho”¹⁸ e “cactáceas”). A escolha de suportes amplos, iluminados, lisos e elevados é também característica destas manifestações (Prous, 1992, 1994; Ribeiro e Isnardis, 1996-97).

Estudos crono-estilísticos realizados em sítios do Peruaçu (Isnardis, 2004; Ribeiro e Isnardis, 1996-97) permitiram isolar quatro momentos locais de representação (prancha 11). A temática do primeiro momento é bastante simples, refere-se basicamente a geométricos lineares, antropomorfos esquematizados e zoomorfos em pequenas dimensões; as figuras são geralmente monocromáticas, em vermelho e menor uso do preto e amarelo. No segundo momento, considerado o mais típico da tradição, novos grafismos foram introduzidos; há geométricos diversos representados (cartuchos, “grades” “redes”, bastonetes), pequenos biomorfos e antropomorfos esquemáticos e armas (propulsores e seteiras), em grande tamanho; as cores mais comuns são o vermelho e o amarelo¹⁹. No momento seguinte há uma forte supressão temática, as representações de seres vivos e armas desaparecem e as figuras geométricas passam a ser ainda mais elaboradas que no momento anterior; além do vermelho e do amarelo há a inovação do uso mais freqüente do preto. Uma figura da Lapa do Veado (cânion do Peruaçu) característica deste momento foi datada por C¹⁴ em 2.680+/- 180 AP (Russ e outros, 1990). Com o último momento sanfranciscano, há tanto um resgate de figuras anteriormente representadas, quanto a introdução de novas. As figuras geométricas típicas são mantidas, mas aparecem novas e elaboradas composições a partir de losangos encaixados, formando “redes” e “grades”. Retornam os antropomorfos, desta vez mais naturalistas e compondo associações temáticas com figuras geométricas, e os zoomorfos. O tratamento cromático das figuras é também incrementado em diversas combinações de preto, amarelo, vermelho e com introdução do branco.

¹⁸ De modo geral interpretações de grafismos aparecem entre aspas.

¹⁹ Entre o segundo e o terceiro nível de pinturas sanfranciscanas há intrusão de figuras do Complexo Montalvânia nos sítios do Peruaçu. Na vizinha região do rio Cochá percebe-se o inverso: figuras geométricas bicromáticas sanfranciscanas inseridas entre os momentos de representação *Montalvânia* (Ribeiro e Isnardis, 1996-97).

Prancha 11 - Tradição Agreste e Tradição São Francisco

Nas áreas em pauta, a Tradição São Francisco aparece entre as mais antigas manifestações rupestres, posterior às primeiras ocorrências da Tradição Agreste.

Complexo Montalvânia

O conjunto temático mais típico da área de Montalvânia apresenta-se em pintura e gravura (prancha 12). Caracterizado por uma relativa restrição temática, este conjunto comporta essencialmente figuras antropomorfas e bio-antropomorfas²⁰ (as que mais aparecem) e geométricas. Os seres antropomorfos possuem grande diversidade morfológica e variadas sugestões de movimento. Alguns são muito esquematizados, outros apresentam detalhamento anatômico (dedos, sexo, pés e mãos destacados). Já os grafismos geométricos são sempre muito simples, tanto em gravura quanto em pintura, e correspondem principalmente a figuras semilunares, anéis, “grades”, “pentes”, ziguezagues, alinhamentos de pontos e linhas sinuosas. “Pés”, “objetos” (armas, “cestas” e outros possíveis instrumentos), zoomorfos (sauros e quelônios) e, raramente, “sóis” também podem parecer em painéis *Montalvânia*, mas nunca são tão numerosos quanto as figuras das primeiras categorias descritas.

As associações temáticas sistematicamente relacionam figuras antropomorfas ou antropomorfizadas às demais figuras (geométricas, pés, armas, “sóis”, etc.). Algumas vezes estas associações envolvem figuras mais naturalistas, deixando evidente a relação figura humana e figura geométrica ou pés, armas, etc. Outras vezes as associações apenas são percebidas em análises contextuais dos painéis, onde se observam jogos gráficos de transformação de figuras ‘não humanas’ (pés, armas, geométricos) em seres antropomorfizados (ver capítulo 7).

Anteriormente, as figuras gravadas de Montalvânia eram consideradas uma *fácie* da Tradição São Francisco, devido à sua diferenciação técnica e à presença de alguns temas comuns, enquanto as figuras pintadas eram associadas aos momentos sanfranciscanos mais “recentes” (Prous, 1989a, 1992, 1994; Prous e outros, 1980, 1984). Com as posteriores análises crono-estilísticas de sítios do Peruaçu e de Montalvânia estes grafismos foram

²⁰ Classificamos como *bio-antropomorfos* aqueles grafismos que, embora muito esquematizados, sugerem figuras antropomorfas e apresentam-se envolvidos nas mesmas associações temáticas em que aparecem essas últimas.

classificados em um conjunto particular, composto por estilos distintos com diversos momentos cronológicos de decoração. A anterior união dos conjuntos *São Francisco* e *Montalvânia* em uma mesma tradição guiou-se, principalmente, pelo suposto compartilhamento de temas. Entretanto, o refinamento das análises temáticas e estilísticas de sítios onde estas figuras foram representadas indicou que os temas e tratamento estilístico característicos de um correspondiam justamente aos menos expressivos no outro (Silva e Ribeiro, 1996; Silva, M., 2002).

Estima-se que as representações em gravura do Complexo Montalvânia sejam muito antigas. Na Lapa do Boquete (cânion do Peruaçu) há gravuras geométricas (“redes”, anéis, linhas sinuosas, etc.) feitas em um bloco abatido, utilizado entre cerca de 9.500-7.000 AP (Prous, 1999d). As pinturas, aparentemente, começaram a ser representadas quando os abrigos já tinham recebido pinturas sanfranciscanas em suas paredes e tetos. Não há informações diretas que relacionem as gravuras às pinturas, sejam do Complexo Montalvânia, sejam das tradições Agreste e São Francisco.

Unidade Estilística Piolho de Urubu

A chamada unidade estilística²¹ Piolho de Urubu foi primeiro identificada no cânion do rio Peruaçu (Prous, 1989; Prous e outros, 1980, 1984). É composta majoritariamente por representações zoomorfas, incluindo também, em pequeno número, grafismos fitomorfos, antropomorfos e geométricos lineares. Destacam-se os desenhos de zoomorfos e fitomorfos por seu tamanho avantajado e seu estilo naturalista, que produzem forte impacto visual. Todas as figuras são pintadas em monocromia e chapadas, variando a cor predominante de um sítio a outro (prancha 12).

As figuras raramente se superpõem entre si, distribuindo-se de forma homogênea pelos painéis que ocupam. Os zoomorfos têm detalhes anatômicos ressaltados - como galhadas nos cervídeos, curvatura do pescoço e joelhos nas aves pernaltas, nadadeiras nos peixes, tufos de pêlos nos tamanduás - e volumes corporais bem demarcados. É freqüente a representação destes detalhes de um modo assistemático, com diferentes partes do corpo de um mesmo animal recebendo tratamento diferenciado ou compondo figuras de “anatomia incoerente”:

²¹ O Setor de Arqueologia da UFMG considera como *unidade estilística* aqueles grafismos classificados em conjunto por seus padrões de similaridade temática, mas não atribuído a qualquer das tradições existentes ou elevado ao *status* de tradição por não ter sido ainda identificado em outras regiões.

quadrúpedes com joelhos em apenas duas das pernas, animais com dedos apenas nas patas dianteiras, aves ou quadrúpedes com dedos ou cascos em apenas uma das patas, cervídeos com três chifres ou três cascos. Há, contudo, figuras pintadas com acentuado grau de naturalismo. Os antropomorfos foram representados tanto de forma muito esquemática (apenas tronco, membros superiores e inferiores, lineares), quanto com detalhes anatômicos e sugestões de movimento (membros articulados ou curvilíneos). A representação numérica destas figuras varia regionalmente, sendo bastante discretas e pouco numerosas no Peruaçu, visualmente destacadas e mais numerosas em Montalvânia (Ribeiro e Isnardis, 1996-97).

Nas regiões mineiras onde este conjunto foi estudado (Peruaçu e Montalvânia), seus grafismos se sobrepõem claramente às pinturas *São Francisco* e *Montalvânia*. Em um sítio do Peruaçu (Lapa dos Desenhos) foram pintados pés de milho, indicando a contemporaneidade de seus autores com a prática da horticultura.

Unidade Estilística Desenhos

A temática *Desenhos* é marcadamente naturalista, são pequenas (média de 15 cm) e detalhadas gravuras de aves e cervídeos, além de raros e esquemáticos seres antropomorfos (Prous, 1989; Prous e outros, 1980, 1980). Como nas figuras *Piolho de Urubu*, os detalhes anatômicos são representados de modo assistemático. Estas gravuras foram feitas em paredes, pisos inclinados e blocos abatidos (prancha 13).

Em três dos sítios onde gravuras *Desenhos* ocorrem no cânion do Peruaçu e no único sítio conhecido fora do cânion (Lapa do Gigante, Montalvânia), o suporte foi preparado com uma demão de tinta vermelha que cobriu os grafismos anteriores. O fundo vermelho resultante parece relacionar-se mais ao destaque das pequenas figuras picoteadas sobre o fundo vermelho que à negação ou ruptura com os conjuntos anteriormente representados. Isto porque, apesar da tinta que recobre os grafismos mais antigos, vemos que em alguns sítios (lapas do Gigante e dos Desenhos) as gravuras se relacionam espacialmente de modo harmônico com as figuras mais antigas, formando pares e/ou grupos ou mantendo a mesma distribuição espacial previamente organizada (Isnardis, 2004; Ribeiro 1996/97c).

Em razão da semelhança temática, é possível que as gravuras *Desenhos* correspondam a um estilo tardio e de técnica diferenciada aparentado à unidade estilística *Piolho de Urubu* (Isnardis, 2004; Prous e outros, 1994;). Na Lapa dos Desenhos, sítio mais intensamente

ocupado pelas gravuras, há outras semelhanças entre as duas unidades estilísticas, sobretudo na distribuição espacial das figuras e em associações homogêneas²² que os autores mais recentes, *Desenhos* produziram com os grafismos precedentes, *Piolho de Urubu* (Isnardis, 2004).

Tradição Nordeste

A Tradição Nordeste foi caracterizada no Piauí por N. Guidon (1975) e Pessis (1989; Pessis e Guidon, 2000[1992], etc.) e no Rio Grande do Norte por Martin (1982, 1997, por exemplo). É caracterizada pela representação, em proporções equivalentes, de antropomorfos e zoomorfos, com figurações menos freqüentes de “objetos” e fitomorfos e, mais raro ainda, de geométricos (Guidon, 1991; Martin, 1997). O maior traço distintivo deste conjunto são as figurações naturalistas e dinâmicas envolvidas em cenas cotidianas (costa a costa, “cópulas”, “danças”, “jogos”, “procissões”, “execuções”, “lutas”...). Com variações locais e temporais destas características, a tradição se manifestaria no nordeste em diferentes variedades cronostilísticas, denominadas sub-tradições, complexos e estilos.

No Vale do Peruaçu foram pintados antropomorfos de corpo ovalados e membros filiformes dispostos em arranjos dos quais participam “tridáctilos” que evocam “cenas familiares”. Zoomorfos também são observados, ainda que com menor freqüência, assim como grande número de traços aparentemente anárquicos que acompanham os grafismos, algumas vezes emoldurando, outras vezes se imiscuindo entre as formas figurativas (Ribeiro e Isnardis, 1996-97). Algumas das cenas e associações emblemáticas da tradição podem ser encontradas, ainda que sejam pouco numerosas: a cena da árvore, arranjos “costa a costa”, cópulas, etc. As figuras foram realizadas algumas vezes com pigmentos em suspensão (tinta), mas predominam as figuras em pigmentos secos (*crayon*), na maioria das vezes na cor preta, mas também em amarelo, vermelho e branco. É característica desse conjunto a ocupação da periferia dos painéis pintados pelos conjuntos mais antigos, assim como de nichos e porções descamadas do suporte (Prous, 1994).

²² Associações por proximidade imediata entre grafismos de uma mesma categoria, por exemplo, par cervídeo/cervídeo.

Prancha 12 - Complexo Montalvânia (gravuras e pinturas) e unidade estilística Piolho de Urubu

Prancha 13 – Unidade estilística Desenhos e Tradição Nordeste

No centro de Minas Gerais, as figurações *Nordeste* aparecem também em gravura e pintura, assemelhando-se às da sub-tradição Seridó, com os típicos antropomorfos cabeça-de-castanha (em forma de meia lua). Estas figuras têm tamanho maior que as do norte mineiro, podendo alcançar 40 ou 50 cm e até mais. Raramente formam cenas como as “procissões” da Lapa do Ballet, aparecem principalmente isoladas ou em pequenos grupos, por vezes apenas uma figura foi pintada nos abrigos.

Em Minas Gerais a Tradição Nordeste encontra-se entre as mais recentes representações de arte rupestre. No centro mineiro suas pinturas são posteriores àquelas da Tradição Planalto. Apesar de figuras das tradições Nordeste e Agreste aparecerem nos mesmos sítios no centro mineiro, suas pinturas geralmente não se superpõem, ambas são recentes mas não sabemos qual a ordem de sucessão entre elas. No norte do estado ela é posterior à Tradição São Francisco e à unidade estilística Piolho de Urubu. Já no Piauí, avalia-se que estas figuras sejam muito antigas, estimando-se sua idade em cerca de 12.000 AP (Pessis, 1999; 2003, etc.).

A Tradição Nordeste foi identificada em outras áreas do planalto centro-oriental brasileiro, no Mato Grosso (Wüst e Vaz, 1998) e em Goiás (Schmitz e outros, 1984, 1986); foi identificada também no sopé dos Andes, atingindo as terras baixas ocidentais da Bolívia, do Peru e da Colômbia (Prous e Ribeiro, 2005).

3.2 - Ocupações arqueológicas do norte mineiro e sudoeste baiano

Nos decênios de 1960 e 1970 distintas equipes de arqueologia deram início às prospecções e sondagens arqueológicas na região em estudo (Calderón, 1969; Carvalho e Cheuiche, 1975; Dias Jr. 1975; Dias Jr. e outros, 1976; Gruhn, 1983; Prous e outros, 1977, por exemplo). A partir dos anos de 1980 tiveram lugar pesquisas intensivas e sistemáticas na áreas do cânion do Peruaçu (desenvolvidas pela equipe coordenada por André Prous (Setor de Arqueologia/UFMG e Missão Arqueológica Franco-Brasileira de Minas Gerais) e na Serra do Ramalho (coordenadas por Pedro Ignácio Schmitz - UNISINOS/UCG).

No Peruaçu, sete abrigos foram sondados ou escavados pelo Setor de Arqueologia na década de 1980: lapas do Boquete, da Hora, do Malhador, do Caboclo, do Índio, dos Bichos e Lourenço (Prous, 1997). Destes sítios, a Lapa do Boquete foi escolhida para estudos mais sistemáticos por apresentar excelentes condições de preservação de vestígios orgânicos e

inorgânicos e por já apresentar, em 1988, as datações mais antigas para a ocupação do carste local (cerca de 11.000 anos AP). Deste modo, a Lapa do Boquete foi intensivamente trabalhada durante nove anos, ao longo do período entre 1988 e 1996, totalizando uma área escavada de cerca de 150m², incluindo o salão principal do abrigo e a área externa defronte. Entre 1992 e 1995, dois outros abrigos tiveram suas sondagens iniciais ampliadas, as lapas do Malhador e dos Bichos, totalizando 15m² no primeiro deles e 11m² no segundo. Dos sítios a céu aberto conhecidos na área dos municípios de Januária e Itacarambi, que correspondem a algumas dezenas, apenas cinco foram alvo de estudos mais sistemáticos, como coleta e mapeamento de materiais em superfície ou escavações. Nos sítios líticos da Tronqueira, Antônio Cardoso, Ateliê do Janelão e Ateliê do Judas foram realizadas coletas de superfície. No sítio lítico Terra Brava (cânion) e na aldeia ceramista do Russinho, instalada na Depressão Sanfranciscana, foram desenvolvidas escavações de superfícies mais amplas (Koole e Prous, 2000; Rodet, M. J., 2006).

Em Montalvânia, no começo do decênio de 1970, as lapas do Labirinto de Zeus, Possêidon, Dragão e Mamoneira foram sondadas pelas equipes do Instituto de Arqueologia Brasileira (Labirinto de Zeus) e, posteriormente, pelo Setor de Arqueologia da UFMG com apoio da Missão Arqueológica Franco-Brasileira de Minas Gerais (também sob coordenação de André Prous). Destes sítios, apenas a Lapa do Dragão recebeu escavações mais intensivas, com decapagem de 23m² em 1977 (Prous e outros, 1977; 1996/97). Nenhum sítio a céu aberto foi trabalhado na área de Montalvânia.

Sítios arqueológicos da Serra do Ramalho foram estudados nos anos de 1980 no escopo do projeto Serra Geral, executado pelo Instituto Goiano de Pré-História da UCG e o Instituto Anchietano de Pesquisas (UNISINOS), sob coordenação de Pedro Ignácio Schmitz. Dos cinco abrigos localizados pelo projeto, somente dois foram escavados: BA-RC-28 (Abrigo do Morro Furado), onde cerca de 15m² foram escavados, e BA-RC-52, sítio ceramista a céu aberto. Dois outros sítios a céu aberto foram identificados e seu material de superfície coletado e dois outros abrigos tiveram sua arte rupestre reproduzida e vestígios de superfície recolhidos (Schmitz e outros, 1996).

Estes estudos confirmam a presença humana destas áreas já desde a transição Pleistoceno/Holoceno e subsidiam a síntese exposta adiante das ocupações regionais desde

então. Todavia, os dados disponíveis provêm sobretudo de sítios em abrigos rochosos que em nenhum momento parecem ter sido utilizados como moradia principal, ainda que em alguns períodos eles tenham sido mais freqüentados. Pouco sabemos dos sítios de habitação pré-histórica, especialmente quando os períodos em questão se referem ao Holoceno inicial e médio. Ainda não conhecemos os locais onde eram desenvolvidas as etapas iniciais das cadeias operatórias da maioria das indústrias líticas e cerâmicas, entre inúmeros outros aspectos dos assentamentos pré-históricos²³.

Também é preciso ponderar o quanto conhecemos das ocupações pré-históricas em abrigo, muito melhor documentadas que as ocupações a céu-aberto. A maioria dos abrigos escavados se concentra no cânion do Peruaçu e tem características físicas similares: áreas abrigadas amplas e regulares, boas condições de iluminação e ventilação, disponibilidade de água nas cercanias – enfim, condições favoráveis ao uso humano. Todos são também ricos em arte rupestre, o que de antemão confirmaria sua utilização anterior à ocupação portuguesa²⁴. Sabemos que ao menos em dois períodos da pré-história do cânion do Peruaçu abrigos com estas características foram utilizados como cemitério, mas não sabemos se em outras épocas os enterramentos se davam fora do cânion ou em outros tipos de abrigo. Analisando a distribuição dos sítios rupestres do Peruaçu, vê-se que as unidades estilísticas têm ‘comportamentos gráficos’ próprios, que algumas vezes coincidem com características físicas e de implantação dos abrigos no cânion (Isnardis, 2004). Não sabemos que outro uso, além da arte rupestre, foi feito dos abrigos menores e/ou de pisos irregulares, menos ventilados e

²³ O problema maior é que, se há vinte ou trinta anos os sítios em abrigo foram priorizados pelas pesquisas por sua maior visibilidade em relação aos sítios a céu aberto (Prous, 1997), hoje a situação de pouca visibilidade dos demais sítios é agravada pelas intensas atividades agropastoris mecanizadas e pela crescente urbanização das áreas cársticas. Boa parte dos acampamentos e aldeamentos a céu aberto do norte de Minas e do sudoeste da Bahia foi destruída por construções de moradias, agricultura mecanizada ou carvoeiras clandestinas; pontos de afloramento de rochas silicosas foram e têm sido explorados para pavimentação de vias de trânsito regular e mais...

²⁴ Não existem relatos históricos sobre a prática da arte rupestre no Brasil. Os relatos do século XVI e início do XVII dizem respeito sobretudo ao litoral e à Amazônia. Nesta última região é conhecida mais de uma centena de sítios rupestres, mas não há atribuição, nos relatos dos cronistas e viajantes, da arte rupestre aos indígenas históricos (para informações sobre estes relatos ver Martin, 1997 e Pereira, 2004). Com exceção do litoral sul, a costa brasileira não é rica em sítios rupestres – seus domínios são os sertões. Então, pode-se supor que nestas áreas litorâneas os portugueses contataram grupos que não praticavam tradicionalmente a arte rupestre – os grupos que o faziam poderiam estar no interior. Mas se poucos séculos depois, quando os paulistas e portugueses efetivaram a invasão do interior do território, a arte rupestre não tinha mais visibilidade nos grupos contatados, a ponto desta prática não ser mencionada nos relatos dos europeus, pode-se igualmente supor que esta não fosse uma atividade recorrente – ou, pelo contrário, seria importante a ponto de ter sido mantida em segredo dos invasores? As várias notícias de achados rupestres ao longo dos séculos posteriores à Conquista geralmente atribuem as gravuras e pinturas aos antepassados dos índios contatados (Debret, 1972 [1834]; Martin, 1997; Spix e Martius, 1981 [1831]) – ou a São Tomé (Holanda, 2000; Romeiro e Raminelli, 1999).

iluminados, mais distantes da água; não sabemos quais abrigos foram escolhidos/rejeitados pelos usuários humanos ao longo da pré-história regional e para quais atividades²⁵. A ocupação de abrigos rochosos em paisagens abertas, como por exemplo na escarpa escalonada que conecta o cânion do Peruaçu à planície sanfranciscana, ou, ainda, nos morros residuais nas depressões dos rios Cochá/Carinhanha e São Francisco é quase desconhecida, exceto pela arte rupestre representada em alguns deles. São locais que, potencialmente, dada sua implantação diferenciada na paisagem (no contato com a vasta planície e próximos ao grande São Francisco), poderiam fornecer outras informações (e outros tipos de informações) sobre as estratégias pré-históricas de uso do ambiente cárstico.

Outra grande limitação, e sem dúvida a mais visível, é a relativa ausência de correlações seguras entre as ocupações que podem ser distinguidas nos pisos arqueológicos e aquelas dos suportes rochosos: as gravuras e pinturas, presentes virtualmente em todos os sítios arqueológicos em abrigo.

A seqüência arqueológica regional

A mais ocupação humana dos abrigos do norte mineiro que temos notícia se iniciou por volta de 12.000 AP e no sudoeste baiano por volta de 9.000 AP. Dispomos de datações diretas (datação por C¹⁴ de pigmento de figura) e indiretas (datações mínimas e máximas para bloco gravado enterrado e datação relativa pela temática de vegetais cultivados) que confirmam a prática da arte rupestre desde cerca de 9-7.000 AP até o período dos agricultores ceramistas.

O grande desafio, que estamos ainda longe de vencer, é por um lado estabelecer bases confiáveis para demarcar o início desta atividade (e para a discussão de toda uma série de possíveis implicações sócio-simbólicas do surgimento desta prática nos grupos pré-históricos) e, por outro lado, definir quais estilos estavam sendo representados em quais momentos.

Cerca de 12.000 a 9.500 AP

²⁵ Nos abrigos escavados, o registro do Holoceno médio foi perturbado por estruturas posteriores (sepultamentos e silos), dificultando, senão impedindo, a interpretação dos vestígios. Seria então o caso de buscar aqueles sítios de menor importância para o enterramento de silos e de cadáveres das populações do Holoceno recente e que, por conseguinte, poderiam manter preservadas as camadas de ocupações humanas anteriores.

No contexto geral do Brasil Central, considera-se que a atual composição florística dos cerrados tenha começado a se instalar aproximadamente entre 15.000 e 13.000 anos. Os dados paleoclimáticos existentes (cf. capítulo 2) sugerem que a transição Pleistoceno/Holoceno foi marcada por um clima em geral mais seco e frio que o atual, ainda assim com condições menos extremas que as anteriores.

Todas as áreas estudadas têm abrigos com ocupação humana datada da transição Pleistoceno/Holoceno (lapas do Boquete e dos Bichos no Peruaçu, Lapa do Dragão em Montalvânia e possivelmente, o Abrigo do Morro Furado na Serra do Ramalho). Os estudos de Bitencourt (1998, 2004) e Bitencourt e Schmitz (1994) indicam a instalação de um período bastante seco na Serra do Ramalho entre 21.000 e 9.000 AP. A ocupação humana mais evidente no Abrigo do Morro Furado (a partir de 9.500 AP) coincide com a instalação de condições mais amenas no entorno do abrigo. A atuação de aspectos microclimáticos pode ter criado condições mais úmidas em alguma(s) áreas já na passagem do Pleistoceno/Holoceno, este talvez tenha sido o caso do norte de Minas Gerais.

As escavações no Abrigo do Morro Furado (nº14 no mapa) revelaram possíveis vestígios arqueológicos datados desde cerca de 18.000AP. Trata-se geralmente de peças lascadas em calcário e vestígios de animais, que entretanto poderiam ter morrido naturalmente no abrigo, sem terem sido necessariamente parte da dieta alimentar humana (Schmitz e outros 1996).

Nas lapas do Boquete e dos Bichos (cânion do Peruaçu, n^{os} 159 e 164 no mapa) e do Dragão (Montalvânia, n^o 92 no mapa) existem vestígios bem datados de uma ocupação humana iniciada por volta de 12-11.000 anos AP. Estes sítios teriam sido utilizados de modo episódico porém continuamente até cerca de 9.500 AP no Peruaçu, para atividades técnicas cotidianas, sem evidências de uso como moradia principal (Fogaça, 2001; Prous e outros, 1996-97; Rodet, M. J., 2006). Na Lapa do Boquete, buracos de poste, estruturas de combustão com artefatos líticos e ósseos em seu interior e entorno, concentrações de peças líticas e espaços vazios (por exemplo acúmulo de peças maiores e mais pesadas junto às concreções) sugerem uso compartimentado da área interna do abrigo (Fogaça, 2001; Ribeiro e outros, 1996).

A **indústria lítica** deste período é caracterizada pela produção de suportes unifaciais para instrumentos sobre lascas robustas, com modificações concentradas em apenas uma das

faces. Ainda que apenas um fragmento de ponta de projétil (partida durante o processo de confecção) tenha sido encontrado na Lapa do Boquete, o refugo de lascamento de pontas bifaciais é freqüente neste sítio e na Lapa do Dragão. Neste último sítio são também freqüentes os indícios de retoque de instrumentos pequenos e delicados (Prous, 1996-97; Prous e outros, 1996-97). Os vestígios líticos desta época são relacionados às etapas finais das cadeias operatórias (Fogaça, 2001; Rodet, M. J., 2006); e demonstram a adoção de complexas estratégias de prolongamento da vida útil dos instrumentos (Fogaça, 2001, 2002). Como matérias-primas, foram utilizadas principalmente variações de sílex escuro, homogêneo e fino, arenito silicificado e, eventualmente, calcário (Fogaça, 2002; Prous e outros, 1992, 1996-97; Rodet, M. J., 2006).

A **indústria óssea** do período é composta por espátulas polidas em metacarpos de cervídeo, que sugerem fabricação e utilização nos abrigos, e no Peruaçu um tubo ósseo foi preenchido com um bastão de pigmento vermelho – para uso como *crayon*?. Os restos vegetais são sobretudo coquinhos carbonizados, que podem ter sido utilizados como alimento ou combustível (Prous, 1996-97). Apesar de recuperados aos milhares, os restos ósseos de animais correspondem a poucos indivíduos; são principalmente tatus, pequenos cervídeos e roedores (mocós e preás). Conchas de grandes bivalves aparecem concentradas nas fogueiras das camadas mais antigas da Lapa do Boquete (Prous, *op. cit*; Kipnis, 2002; Veloso e Resende, 1992).

Pigmentos processados foram achados em camadas arqueológicas desta época no Peruaçu e em Montalvânia, mas não há nenhuma evidência de seu emprego na arte rupestre (Prous, 1996-97; Prous e outros, 1996-97).

Cerca de 9.500 a 8/7.000 AP

As condições climáticas deste período são em geral mais úmidas que aquelas que prevaleceram anteriormente. Kipnis (2002) aponta que a sedimentação das lagoas da área de cabeceiras do peruaçu começou por volta de 9.000 AP, com aumento da umidade.

No Abrigo do Morro Furado, Schmitz e colaboradores (1996) observam que por volta de 9.500 AP há um aumento relativo na freqüência dos vestígios líticos e orgânicos, sugerindo uso mais intenso do abrigo em proporção ao período anterior; reduz-se o uso do calcário local, enquanto crescem os testemunhos de uma indústria unifacial em calcedônia. O **instrumental**

lítico é principalmente expedito, com raspadeiras, raspadores, denticulados, bicos, pontas e talhadores sobre lascas; foram encontrados alguns percutores. Os artefatos mais formais parecem ser raras “lesmas” e a ausência de pontas bifaciais ou de indícios de sua fabricação são destacados. Os restos de alimentação sugerem caça generalizada de animais de pequeno porte: são moluscos terrestres e aquáticos (mais raros), répteis, aves e pequenos mamíferos. Ao menos moluscos e pequenos mamíferos serviram de alimento, suas carapaças e ossos aparecem queimados (Schmitz e outros, 1996).

Na **indústria lítica** recuperada no cânion do Peruauçu, o sílex escuro é substituído em cerca de 9.500 AP por uma variedade maior de matérias primas de fontes locais cujas lascas, menores que as anteriores, são utilizadas sem retoque ou com regularização de parte do gume; os instrumentos formais são pouco numerosos (Fogaça, 2001; Prous e outros, 1996-97; Rodet, M. J., 2006). O calcário lascado aparece discretamente nos abrigos, mas na Lapa do Malhador o uso desta rocha aparece de modo intenso em grandes lascas unifaciais datadas em cerca de 8.000 AP (Rodet, M. J., 2006). Na Lapa do Boquete, após um curto intervalo de ocupação mais freqüente que a anterior (aproximadamente entre 9.500-9.300 AP), o registro arqueológico sugere um decréscimo na intensidade da utilização do abrigo (Fogaça, 2001). Por outro lado, sítios como o Boquete externo e a Lapa do Malhador foram utilizados a partir desta época. Os materiais líticos dos abrigos tendem a permanecer relativos às etapas de *façonnage* e retoque dos instrumentos, enquanto na área externa da Lapa do Boquete são encontradas as etapas iniciais de debitage (Rodet, M. J., *op. cit.*).

Na Lapa do Dragão, as camadas arqueológicas da ocupação humana pioneira são sucedidas por uma camada (VI) sem datações cujos vestígios líticos dão sinais de transição entre a indústria inicial do abrigo e as indústrias seguintes (Prous e outros, 1996-97). Estão presentes lascas de retoques finos e lascas laminares com talões preparados, batedor de arestas e núcleos de exploração mais sistemática, como os que aparecem nas camadas VII e VIII, além de raspadeira circular, muitos blocos de pigmento e fragmentos de calcita lascada, que são relativamente mais comuns em camadas posteriores, V e IV.

Cerca de 8/7.000 a 4.000 AP

O Holoceno médio no Brasil central é marcado, de modo geral, por aumentos mais efetivos na precipitação e nas temperaturas, apesar de oscilações na umidade (queda e

aumento na precipitação). Por volta de 7.000 AP há indícios de uma fase bem mais úmida nas camadas geológicas do Morro Furado (Bitencourt e Schmitz, 1994).

A ocupação dos abrigos no Peruaçu é mal conhecida neste período pois são inúmeros os fatores de perturbação dos solos arqueológicos, como tocas de animais e fossas escavadas a partir de níveis posteriores. Nos sedimentos preservados observa-se a presença de uma **indústria lítica simples**, sem instrumentos formais, com poucos núcleos e instrumentos sobre lascas não retocadas, os vestígios respondem sobretudo pelas fases finais da cadeia operatória (Prous, 1996-97, Rodet, M. J., 2006). O registro arqueológico mostra uma acentuada mudança no uso dos abrigos rochosos a partir de cerca de 8 ou 7.000 mil anos atrás, representada por sepultamentos, a primeira evidência direta de prática de arte rupestre e numerosos indícios de processamento de pigmentos minerais.

Por esta época os abrigos do cânion do Peruaçu passaram a ser utilizados para sepultar homens e mulheres, adultos e crianças; os **enterramentos** mais antigos conhecidos têm datações de cerca de 7.000 anos AP no Boquete²⁶. Estes corpos foram depositados em decúbito dorsal ou de bruços, as crianças completamente envolvidas por pigmentos coloridos e o adulto possivelmente coberto por blocos calcários. Na Lapa do Malhador, uma mulher foi sepultada de modo similar (em decúbito dorsal e com a porção inferior do corpo coberta por blocos), mas o enterramento não foi datado. Como enxoval fúnebre, além dos pigmentos vermelhos e amarelos, uma das crianças trazia uma gargantilha de contas de osso, a outra possuía restos de fibras vegetais trançadas. Com os adultos foram deixados instrumentos: quebra-coco sobre o tórax do homem e plainas de concha sobre a omoplata e mandíbula feminina (Prous e Schlobach, 1997).

As camadas arqueológicas de cerca de 8-7.000 anos mostram uma profusão de **pigmentos minerais** processados ou brutos, além de possíveis áreas de preparação dos mesmos (Prous, 1996-97, 1999c; Prous e outros, 1996-97). É certo que pigmentos participam dos sepultamentos infantis, mas é também possível que uma parte do material recuperado no solo tenha sido destinada a pintar as paredes dos abrigos. Prous (1999c) acredita que por esta época as manifestações sanfranciscanas já estariam presentes nos abrigos do cânion do Peruaçu. Um bloco tombado sobre uma camada arqueológica datada em mais de 9.000 AP, na Lapa do Boquete, apresenta incisões lineares, *cupules* e gravuras geométricas (Prous, 1999) -

²⁶ Datação relativa máxima de 7.154 +/- 150 AP para o sepultamento 1 e mínima de 6.900 AP para o sepultamento 2 (Prous e Schlobach, 1997).

prancha 14. Datações de fogueiras permitem definir um intervalo entre 9.350 AP (fogueira no nível que cobre a base das incisões) e 7.810 +/- 80 AP (nível que cobre o bloco quase completamente) para a realização dos sulcos, depressões e gravuras. Não é possível afirmar que a arte rupestre tenha começado a ser praticada nesta época, mas as evidências sugerem que este pode ter sido um período de maior atividade que os anteriores.

Na Lapa do Dragão, os **pigmentos** são observados em profusão desde a camada VI (entre 8-6.000?), até camada V (4.000 AP). Nesta camada foram encontrados blocos de pigmentos com marcas de raspagem, refugo ferruginoso e lentes coloridas (pelo derrame de líquidos com pigmentos?), sugerindo locais de preparação de pigmentos (Prous e outros, 1996-97). Não foram localizados **sepultamentos** no sítio, mas as paredes do abrigo estão repletas de pinturas do Complexo Montalvânia.

O **registro lítico** das camadas V e IV da Lapa do Dragão comporta grande quantidade de blocos, seixos e lascas de arenito de grande tamanho, batedores em seixo e lascas de descorticação, indicando que fases iniciais da cadeia operatória foram realizadas no abrigo. Há também sílex, muito calcário lascado e cristais de calcita, alguns lascados. Além de um instrumental expedito de lascas sem retoque ou com regularização de gume, nota-se a presença de grandes artefatos retocados sobre lascas unifaciais robustas (raspadeiras circulares e raspadores côncavos) e refugo de lascamento de pontas bifaciais (Prous e outros, 1996-97).

Schmitz e colaboradores observam que a **indústria lítica** das camadas escavadas no Morro Furado (Serra do Ramalho) permanece unifacial por todo o Holoceno, geralmente com artefatos expeditos e poucos instrumentos formais, mas há introdução de outras matérias-primas, como o arenito e o quartzito. Materiais pigmentados não são descritos. Há menção a falanges de pé humano em nível datado em 6.805 +/- 90 AP (Schmitz e outros, 1996:129).

Cerca de 4.000 a 2.500 AP

Este intervalo destaca-se não por mudanças tecnológicas no registro arqueológico, mas pela ausência de informações. Os abrigos foram pouco utilizados e para fins específicos; sabemos que um deles consistia em **pintar os suportes rochosos**. Há uma datação direta de 2.680 +/- 180 AP (Russ e outros, 1990) de uma figura da Tradição São Francisco na Lapa do Veado. Atividades posteriores (“silos” e sepultamentos) remexeram substantivamente

também estes sedimentos, dificultando a reconstituição dos níveis arqueológicos. Por outro lado, as melhores condições de preservação de vestígios orgânicos tornam possível recuperar inúmeros exemplares da flora e fauna locais (Resende e Veloso, 1992).

Sítios a céu aberto desta época são conhecidos no cânion do Peruaçu (Terra Brava e Liasa), mas contêm apenas vestígios líticos. Em um dos níveis mais antigos do sítio Terra Brava (cerca de 3.000 AP) foram encontrados **pigmentos brutos** (Prous, 1996-97). Na Lapa do Boquete, o que se observa das **indústrias líticas** do período é um instrumental simples sobre restos brutos de debitage em sílex, calcário e quartzo hialino – mas o material é escasso. Na Lapa do Índio e no sítio Terra Brava, Rodet (2006) nota vestígios de indústrias sobre grandes suportes unifaciais e pequenas lascas utilizadas brutas, retiradas de núcleos pequenos e médios.

Na Lapa do Dragão, parece haver uma redução na quantidade de **pigmentos** recuperados nas escavações a partir da camada IV (menos de 4.000 AP). Nesta mesma camada são observados indícios de abandono humano do abrigo, como níveis ou lentes estéreis. Entre 3-2.000 AP o registro arqueológico do Dragão é pobre e não permite caracterizar ocupações ou indústrias; novos momentos de abandono do abrigo são visíveis em níveis estéreis. Algumas grandes lascas com retoque setorial foram encontradas, assim como fogueiras de alimentação, estruturadas por pedra e com concentrações de coquinhos queimados e boa parte dos ossos de fauna encontrados nas escavações. Os **vestígios faunísticos** são principalmente de mamíferos, seguidos por répteis e anfíbios (Prous e outros, 1996-97). O abrigo parece ter sido muito pouco visitado neste período e há poucos pigmentos minerais, até para sugerir um eventual uso ritual do abrigo.

Apesar de seguramente observados apenas desde cerca de dois mil anos, é possível que as práticas agrícolas tenham começado a se desenvolver na região desde cerca de 4-3.000 AP. Negativos de fossas similares àsquelas das estruturas enterradas contendo vegetais cultivados (“silos”), são encontrados no Peruaçu em camadas datadas desta época (Prous, 1996-97). Muito significativa é a presença, em “silos” datados entre 1.000 e 500 AP, de várias morfologias de grãos de milho e diversidade de raças, desde raças primitivas a outras mais elaboradas. Estes aspectos dos vestígios vegetais sugerem a Freitas e Martins (2003) grande intimidade dos agricultores deste período com os processos reprodutivos do milho que seria indicativa de uma introdução bastante anterior do cultivo de grãos.

Pinturas rupestres que sugerem representações de vegetais cultivados (milho e tubérculos) atribuídas a ou mais antigas que um estilo com datação relativa de cerca de 3.000 AP (estilo da Tradição São Francisco) também sugerem formas de cultivo anteriores ao surgimento da cerâmica no registro arqueológico (Prous, 1996-97).

Cerca de 3000 - 700AP?

Como já discutido em capítulo anterior, as condições climáticas dos últimos milênios seriam muito similares às atuais; estima-se que em torno de 2.000 AP as condições climáticas necessárias ao padrão atual de distribuição da vegetação no Brasil central já estavam instaladas nesta região (Barberi, 2001).

Mudanças radicais são evidentes em vários aspectos do registro arqueológico correspondente a cerca de 2.500-2.000 anos atrás. Uma relativa maior frequência no uso dos abrigos, mudanças na tecnologia lítica, distintos padrões de sepultamento dos mortos e surgimento de novas tecnologias (cultivo de vegetais, cerâmica e polimento de instrumentos) aparecem na caracterização de ocupações regionais de ceramistas. As evidentes representações rupestres de plantas cultivadas (estilo *Piolho de Urubu*) são distintas das anteriores e se superpõem claramente a vários estilos.

Em todas as áreas são numerosas as fogueiras deste período, geralmente estruturadas por pedras; muitas vezes o sedimento dos níveis arqueológicos corresponde basicamente a cinzas (Prous, 1996-97; Prous e outros, 1996-97). São fogueiras alimentares ou associadas aos depósitos alimentares (ver abaixo), indicando um uso mais intensivo e freqüente dos abrigos que qualquer um dos períodos anteriores.

Na **produção lítica** deste período são encontrados instrumentos simples de pequeno ou médio porte e lascas pequenas em sílex utilizadas brutas. Sobre arenito, calcário e quartzo, M. J. Rodet (2006) encontra indícios de debitage mais elaborada para produção de instrumentos unifaciais e bifaciais. Os instrumentos retocados são muito raros e geralmente atípicos, dentre eles destacam-se espessos raspadores côncavos. No fim do intervalo há um aumento na variedade de matérias-primas utilizadas (jaspe, calcedônia, sílex de granulometria variada, além de arenito, calcário e quartzo hialino), na produção de peças com retoque bifacial e lascas com córtex de rio. Por esta época apareceram as primeiras peças picoteadas e

polidas regionais, sobretudo lâminas de machado e mós (Prous, 1996-97; Prous e outros, 1994; Rodet, M. J., 2006).

Os **restos vegetais** são muito numerosos e provêm particularmente de depósitos estruturados de vegetais enterrados nos abrigos, os “silos”, datados de cerca de 1.500 AP. Alguns “silos” mais estruturados podem ter sido preparados e posteriormente transportados e enterrados; outros, menos estruturados, devem ter sido organizados já dentro das covas. O tamanho destes depósitos varia muito, os maiores podiam exigir fossas de mais de um metro de profundidade. A abertura de uma destas covas perturbou todo o sedimento holocênico na Lapa da Hora. O conteúdo destes depósitos é variado: além de sementes, há restos de vegetais com as partes comestíveis já consumidas (cascas, folhas, fibras, etc.), flores, raízes, madeira, etc. Lítico lascado, contas de colar, cordas, cerâmica, resina e corantes, penas, ossos e conchas também aparecem nestes depósitos. Alguns “silos” foram retirados posteriormente, mas não todos, apenas na Lapa do Boquete foram recuperados trinta deles durante as escavações (Resende e Cardoso, 1996). As discussões acerca da função e significado destas estruturas não são conclusivas. Seu conteúdo é pobre para ser considerado como reserva alimentar ou de sementes; por outro lado a presença de vegetais comestíveis, medicinais e as sementes não permitem tratá-los como depósitos de lixo. A presença de penas de pássaros e adornos em todos eles e o fato de que muitos não foram retirados na pré-história, alguns com mais de mil anos, sugere uma função simbólica (Prous, 1996-97; Resende e Cardoso, 1996). Depósitos similares parecem ter sido enterrados em Montalvânia (Prous e outros, 1996-97) e na Serra do Ramalho (Schmitz e outros, 1996). Restos alimentares encontrados fora destes depósitos no Peruaçu indicam caça mais variada e de animais maiores que nos períodos precedentes, como cervídeos e felinos (Prous e outros, 1984).

A datação mais antiga disponível para os “silos” é de cerca de 1.500 AP, mas a prática de enterrar estes depósitos parece ter se iniciado antes disto, como dito, o negativo de covas similares aparece em níveis de mais de 3.000 AP. Parece também ter prosseguido até períodos históricos: há um fragmento de ferro num dos “silos” recuperados na Lapa da Hora (Prous e outros, 1984) e um dos remanescentes Xacriabá que auxiliava nas escavações conhecia a prática tradicional de colocar cinzas sobre materiais comestíveis enterrados nos abrigos para despistar os roedores (Resende e Cardoso, 1996).

Depois de um possível intervalo de milênios, os abrigos voltaram a ser utilizados como **cemitério**, talvez desde 2.000 AP, seguramente em 810 +/- 40 (única datação direta para enterramento do período). Os dados ainda não são suficientes para avaliar possíveis distinções de idade ou gênero nos cemitérios, os corpos são de homens, mulheres e crianças, de recém nascidos a adultos maduros. As práticas funerárias são muito diversas das anteriores. Nas lapas do Boquete e do Malhador, aos adultos e adolescentes parece ter sido destinada a posição sentada, enquanto as crianças foram deitadas lateralmente ou enterradas em pequenas urnas (bebê recém nascido). Os corpos foram protegidos com capas, esteiras de vegetais (folhas ou trançados) ou cestos, impedindo seu contato direto com a terra – função também cumprida pela urna que protegia o bebê. Os enterramentos dos adultos e do adolescente parecem ter recebido uma estrutura externa de proteção, como um teto. O enxoval fúnebre é rico e variado: plainas e quebra-cocos com a mulher, pote cerâmico, cabaças, balaio com ferramentas²⁷, arco e seteira com o homem adulto, cabaça e pote cerâmico com o rapaz. A criança tinha um colar de contas e grande quantidade de pigmentos (que não se destacam nos demais sepultamentos). O bebê foi enfeitado com penugem branca de ave e um colar de contas; ao lado da urna foram depositadas flores, sementes, cabaça e um objeto de fibras, não identificado (Prous e Schlobach, 1997).

A **cerâmica** que acompanha estes sepultamentos ocorre em todo o norte mineiro desde cerca de 2.500 AP até ao menos a chegada dos novos conquistadores ao território brasileiro, a partir do século XVI. São pequenos recipientes globulares, modelados e sem decoração. À argila foi misturado calcário, carvão vegetal ou areia, variando de sítio a sítio. A oxidação é grande (entre 60 e 100% da espessura das paredes) e os potes, geralmente de paredes finas (cerca de 0,7cm) marrons ou alaranjadas, foram depois tratados com brunhidura, recebendo um aspecto escuro e brilhante. Os potes não são encontrados em grande número nos abrigos, sugerindo que as cabaças fossem utilizadas de modo mais importante no cotidiano (Prous, 1996-97; Prous e outros, 1996-97; 1994). Os vestígios destes ceramistas (prancha 14) mostram um uso intensivo dos ambientes cársticos: foram encontrados em abrigos e cavernas, nas proximidades dos afloramentos calcários ou ao longo das drenagens secundárias, próximos das grutas e abrigos (Prous, 1996-97).

²⁷ No balaio de fibras de cipós havia lâminas polidas de machado, goiva em concha, faca em sílex, espátulas em osso, materiais para encabamento (cordões, resina e cera, tiras de entrecasca), um buril de dente de paca e vários outros para reposição (Prous e Schlobach, 1997).

Prancha 14 - Artefatos e estruturas arqueológicas de abrigos do cânion do Peruaçu

Na Lapa do Dragão há um piso datado em 1.100 AP com grande quantidade de conchas de *Strophocheilidae* no interior de fogueiras cercadas por blocos de calcários. Na base desta camada, perturbada por tocas de animais, há vestígios da preparação de “silos” (cordas, palha e coquinhos). Nesta camada e nas duas anteriores foram encontrados fragmentos de calcário com depressões (almofariz), um deles com manchas de pigmento (Prous e outros, 1996-97). O instrumental lítico que em Montalvânia ocorre em sub-superfície e superfície não parece se distinguir muito é descrito abaixo.

Uma aldeia às margens do São Francisco foi ocupada por ceramistas que deixaram vestígios de **tecnologia distinta**, tanto lítica quanto cerâmica, mas contemporânea daquelas antes descritas. Áreas de habitação, trabalho (preparação cerâmica e lascamento da pedra) e cemitério foram identificadas no sítio Russinhos, datado entre 1.050+/- 60 AP e 510+/-70 AP (Koole e Prous, 2000).

Na **indústria lítica** do sítio Russinhos observa-se lascamento bipolar de sílex preto de má qualidade e debitage unipolar expedita de sílex de boa qualidade. Núcleos discoidais indicam que estes lascadores eram capazes de trabalhos mais organizados, ainda que não o fizessem com frequência. São poucos os instrumentos retocados encontrados (raspadores, raspadeiras e uma peça pedunculada inacabada). Pré-formas de lâminas lascadas foram produzidas, a julgar pelo refugo característico, assim como lâminas polidas (Prous, 1996-97). As primeiras fases de debitage estão ausentes no sítio, enquanto são numerosos os instrumentos fragmentados, sugerindo a M. J. Rodet (2006) sua utilização no local. Esta arqueóloga trabalha com a hipótese de que as matérias-primas utilizadas por estes ceramistas estavam sendo captadas nas jazidas do cânion e que as fases iniciais de debitage deste instrumental lítico possam ser encontradas nos abrigos do carste. Prous (1996-97) constata a eventual presença de lascamento bipolar de sílex preto em abrigos do cânion do Peruaçu e da Serra do Cardoso e a atribui à passagem destes ceramistas pela zona cárstica.

A **cerâmica** deste sítio compreende formas simples, com utilização de areia, argilas diversas, carvão e cacos moídos no tempero da pasta. Prous (1996-97) destaca a aparente mistura de características *Una*, *Tupiguarani* e *Aratu* nesta tecnologia.

Quatro **enterramentos** foram encontrados no sítio, adultos e crianças. Muitos outros foram destruídos pela erosão do barranco do rio onde se instalava a aldeia. Os corpos dos adultos foram ‘dobrados’ desde a base da coluna para caberem em fossas ovais, enquanto as

crianças foram sepultadas dentro de pequenas urnas. Nenhum enxoval acompanhava os mortos; parece possível que o acompanhamento funerário fosse orgânico e não tenha se preservado.

Nas camadas superiores do abrigo do Morro Furado foram recuperadas fossas com folhas secas, moluscos, cordas, tecidos e vegetais (sementes de frutas e sabugo de milho) que poderiam corresponder aos “**silos**” do Peruaçu. A cerâmica aparece em estratigrafia desde cerca de 2.000 AP, mas é muito pouco freqüente. **Fragmentos cerâmicos** similares àqueles encontrados em sub-superfície nos abrigos são, por outro lado, abundantes em sítios a céu aberto, não datados. São cacos de vasilhames utilitários pequenos e sem decoração, provavelmente manufaturados com acordelamento. As paredes são finas (entre 0,5 e 0,8 cm) e a superfície externa é alisada, cinza, marrom ou alaranjada – alguns cacos têm um alisamento que sugere polimento (Schmitz e outros, 1996). Também na Bahia, as aldeias destes ceramistas são encontradas próximas aos maciços, no contato da planície sanfranciscana com os afloramentos – Sítio Cana-Brava e nas áreas mais abertas da zona cárstica (BA-RC-52 e BA-RC-53), nas vizinhanças dos tributários dos rios São Francisco e Formoso (Schmitz e outros, 1996).

Cerca de 700AP a ? - o registro arqueológico de superfície dos abrigos

A variabilidade do registro arqueológico de superfície dos abrigos do norte de Minas e sudoeste da Bahia, e de sítios a céu aberto com materiais equivalentes, sugere que um contexto humano regional já marcado por forte dinâmica e diversidade sócio-cultural antecedeu a chegada dos sertanistas e posteriormente dos colonos portugueses e paulistas. Esta dinâmica pode ser observada nas mudanças tecnológicas e na variabilidade da cultura material que aparece já no período anterior e parece crescer nos séculos que antecedem a Conquista. As ocupações ceramistas antes descritas podem ter entrado em contato (ao menos indireto) com os invasores europeus; já foi dito que em um dos “silos” do cânion do Peruaçu havia um fragmento de metal. Uma indústria cerâmica ainda mais recente que a *Una* é encontrada nos sítios da região, especialmente nas planícies aluviais (rios São Francisco e Corrente). A indústria lítica que se apresenta de modo dominante na superfície dos abrigos e nos sítios a céu aberto é distinta das anteriores, ainda que pareça se desenvolver a partir dos lascadores *Una*. Na arte rupestre, uma profusão de estilos distintos, que se superpõe ao estilo

sanfranciscano datado em aproximadamente 3.000AP e às figuras de pés de milho *Piolho de Urubu*, parece concorrer na ocupação dos suportes rochosos.

Na **indústria lítica** tardia do norte mineiro, as fases iniciais da cadeia operatória apenas são encontradas nos locais de obtenção de matéria-prima. Nos abrigos são observadas lascas iniciais de debitage e blocos menores (descorticados) dos quais eram retiradas lascas pequenas e médias, além de lascas robustas e corticais que serviam de suporte a plano-convexos e lâminas de machado. Numerosos instrumentos retocados eram produzidos a partir destas peças. Em Montalvânia, muitos deles são fruto do reaproveitamento de instrumentos quebrados: peças com dupla pátina mostram que peças líticas abandonadas nos pisos dos abrigos foram posteriormente reutilizadas. Ocasionalmente são encontrados indícios de lascamento bipolar no Peruaçu e em Montalvânia (Prous e outros, 1996-97, 1994; Rodet, M. J., 2006, Rodet, M. J. e outros, 1996-97).

A **tecnologia cerâmica tardia** da região é classificada como Tupiguarani (Prous e outros, 1994; Schmitz e outros, 1996). A ausência de datações não permite atribuir com segurança a chegada desta tecnologia apenas aos movimentos populacionais desencadeados pela Conquista Ibérica. Grupos de ceramistas Tupiguarani (ou sua tecnologia cerâmica) podem ter antecedido os sertanistas e colonos no norte mineiro e sudoeste baiano, no contexto de expansão territorial destes grupos anterior à pressão dos europeus. De todo modo, estima-se que a produção regional desta cerâmica foi contemporânea ao menos ao período final de produção *Una* e, possivelmente, *Russinhos*.

A cerâmica Tupiguarani aparece principalmente nos sítios a céu aberto conhecidos na região, fora das áreas escarpadas dos cânions do Peruaçu e do Morro Furado (Serra do Ramalho). Apenas na área de Montalvânia, mais aberta, ela é frequentemente encontrada em superfície nos abrigos. São potes manufaturados por roletes justapostos, de paredes geralmente espessas (até mais que 2cm). O antiplástico é dado por areias de diferentes granulometrias, cacos moídos (em Montalvânia, Serra do Ramalho e rio Corrente) e rochas trituradas (calcário, hematita, quartzo, etc.). Os vasilhames podem ser pequenos e abertos com bordas extrovertidas e reforçadas externamente e internamente (Peruaçu); potes hemisféricos ou em calota de esfera com bordas diretas e engobo externo (Bahia); tigelas de bordas reforçadas externamente, carenadas e decorados com linhas de unguiação (Peruaçu) ou engobo interno (Bahia). Nos sítios a céu aberto do norte mineiro predominam as igaçabas de

borda sem reforço e que podem apresentar carenas marcando o ponto de inflexão. Uma aldeia Tupiguarani foi localizada próxima ao rio Corrente, a noroeste do Morro Furado, com três possíveis fundos de habitação evidenciados por concentrações de material cerâmico. Vários fragmentos apresentam pintura vermelha ou preta sobre fundo branco; em Montalvânia e na Serra do Ramalho são frequentes os cacos com decoração plástica (corrugado e ponteadada na parte superior do bojo). Alguns cacos têm um alisamento grosseiro e irregular na face externa, como um escovado.

Nos abrigos do Peruaçu, potes inteiros tupiguarani foram encontrados em nichos protegidos ou em superfície, depositados junto às paredes de fundo. Prous avança a possibilidade de que a presença destes potes seja resultado de troca entre populações *Una* e *Tupiguarani*, mas outras questões interessantes são levantadas pela ocorrência episódica desta cerâmica no cânion. Análises das cerâmicas do abrigo do Malhador indicam que potes *Una* e *Tupiguarani* foram confeccionados com a mesma pasta, sugerindo que as(os) mesmas(os) ceramistas fizeram ambas as cerâmicas ou que trabalharam juntas(os) - (Prous, 1996-97).

Em abrigos do sudoeste da Bahia, Schmitz e seus colaboradores observam pouca distinção entre o material lítico das camadas sem cerâmica e as posteriores, com cerâmica. Nos sítios a céu aberto dos ceramistas, pelo contrário, o **material lítico** é abundante, levando os autores a sugerirem a existência de funções diferenciadas para os sítios em abrigo e a céu aberto (Schmitz e outros, 1996:82). As matérias primas utilizadas não são de boa qualidade e incluem o sílex, o arenito silicificado, arenito e calcário; os autores mencionam que o sílex recebeu um tratamento térmico prévio ao lascamento (*idem, ibidem*, p.104). Essa indústria se caracterizaria pelo lascamento unipolar e bipolar de grandes suportes parcialmente corticais, com picoteamento restrito às lâminas de machado (polimento não foi observado). Estas lâminas são muito numerosas, geralmente em sílex, com lascamento grosseiro e forma petalóide. Há também lascas pequenas e médias trabalhadas com retoques simples e periférico e lascas utilizadas brutas. Os núcleos foram explorados desorganizadamente, resultando em formas prismáticas e foram encontrados percutores característicos: sub-esféricos ou discóides, regularmente picoteados. Os arqueólogos acreditam que estas peças foram utilizadas nas etapas iniciais das cadeias operatórias (lascamento dos blocos e nódulos) e nas etapas finais de preparação das lâminas, para o picoteamento das mesmas.

Essa indústria lítica aparece no sudoeste da Bahia tanto em sítios com cerâmica *Una* quanto *Tupiguarani* de acordo com Schmitz e colegas (1996), enquanto Prous (1996-97) credita vestígios líticos similares do norte mineiro aos ceramistas *Una*. Parece ter havido, na pré-história regional tardia, tendências gerais de lascamento da pedra (lascamento unipolar e bipolar, produção de instrumentos bifaciais sobre suportes robustos parcialmente corticais e pontas bifaciais) compartilhadas por grupos de agricultores que se diferenciavam em suas tecnologias cerâmicas, seus padrões de sepultamento e a implantação de suas aldeias na paisagem. O estudo da seqüência estilístico-sucessória da arte rupestre regional (capítulo 6) sugere que eles se distinguiam também em suas representações rupestres.

* * *

Em resumo, podem-se observar duas grandes rupturas na seqüência arqueológica regional dos últimos doze mil anos, demarcando três grandes momentos de padrões tecnológicos associados (Prancha 15).

O primeiro destes momentos corresponderia a ocupação humana inicial da região e se estenderia entre **12.000 AP e 9.500 AP**, conhecida principalmente através de uma indústria lítica que combina a produção de instrumentos formais e padronizados sobre espessos suportes unifaciais à produção de instrumental expediente a partir de matérias-primas selecionadas, geralmente homogênea e de grãos finos, com produção de pontas de projétil no norte de Minas Gerais. Essa indústria comporia um padrão tecnológico de ampla dispersão no Brasil centro-oriental durante este período antigo, classificado como Tradição Itaparica (Schmitz, 1980). Diversos autores têm associado a homogeneidade desta indústria em áreas diferentes e distantes à existência de fortes laços sociais entre grupos que compartilhavam os mesmos territórios (Bueno, 2004; Dias, 2005; Kipnis, 2002, 2003; Schmitz e outros, 1989).

O segundo momento regional parece se estender entre cerca de **9.500 AP e 4-3.000 AP**. Apesar da forte ruptura com o registro arqueológico do período anterior, boa parte deste intervalo é mal conhecida, as camadas arqueológicas relativas ao Holoceno médio estão comprometidas em quase todos os abrigos e não temos sítios a céu aberto mais antigos que 4-3.000 AP. O registro lítico de camadas preservadas sugere o desenvolvimento de uma indústria composta por variadas matérias-primas de captação local, com raros artefatos

formais ou padronizados (apenas na Lapa do Dragão), e instrumental composto principalmente por lascas utilizadas brutas ou com poucas modificações. Outras mudanças significativas são notadas no registro arqueológico regional, subseqüentes à ruptura na indústria lítica. Por volta de 9-7.000AP os grupos indígenas regionais seguramente já utilizavam os abrigos para prática da arte rupestre (como indica o bloco gravado recuperado nas escavações da Lapa do Boquete) e para sepultar seus mortos. A este momento foram atribuídas as pinturas da Tradição São Francisco na região, a partir da alta frequência de pigmentos processados nos pisos arqueológicos (Prous, 1999a, 1996-97) e pela correspondência entre níveis arqueológicos antigos e pinturas mais antigas (Schmitz e outros, 1996).

A ruptura no padrão *Itaparica* é observada em vastas regiões do Brasil central, onde esta indústria é substituída por indústrias regionais. Bueno (2004), que estudou os padrões de tecnologia lítica do médio Tocantins, interpreta essa variabilidade pós-*Itaparica* num contexto de regionalização processada na transição do Holoceno antigo para o médio. Para este arqueólogo, a fragmentação do padrão tecnológico lítico de ampla dispersão poderia estar relacionada à redefinição de territórios e de redes de contato e aliança entre os grupos, dando lugar a diferentes indústrias líticas expeditas, especialmente adaptadas aos recursos locais²⁸.

O registro lítico do norte mineiro e sudoeste baiano não permite ainda testar esta hipótese – faltam os sítios de captação de matéria prima, das etapas iniciais das cadeias operatória e os sítios de ocupação principal. Dos cinco sepultamentos conhecidos deste período, dois têm datações relativas que os distanciam em poucos séculos, um é cerca de dois mil anos mais jovem e os outros dois não foram datados (Prous e Schlobach, 1997). Por ora parece imprudente relacionar apenas dois enterramentos seqüenciais e no mesmo abrigo a uma maior fixação regional dos grupos aos quais pertenceriam estes indivíduos. Como dito, conhecemos as camadas arqueológicas de basicamente um tipo de abrigo: amplos, iluminados, ventilados, fartos em suportes verticais e/ou lisos e repletos de arte rupestre. Sepultamentos de outros períodos podem estar em outros tipos de abrigo ou terem sido feitos a céu aberto. Todavia, temos duas datações confiáveis para a arte rupestre: uma vem de um bloco gravado enterrado, outra vem da datação direta de pigmento de uma figura. Ambas

²⁸ O autor defende que o padrão *Itaparica* estaria relacionado à exploração de recursos variados de amplos territórios, onde os instrumentos formais padronizados seriam um *toolkit* transportado pelos caçadores coletores (Bueno, 2004).

definem um intervalo relativo de representações rupestres entre 9-7.000 AP e 3-2.500AP. Se intensificamos nossa compreensão da arte rupestre regional parece possível que tenhamos, num futuro próximo, maiores elementos de caracterização da ocupação humana regional num período para o qual faltam-nos camadas arqueológicas preservadas mas em que, por outro lado, os abrigos parecem ter sido utilizados principalmente para realização de gravuras e pinturas.

O relativamente curto intervalo de tempo entre 4.000 e 2.500AP parece especialmente importante para a compreensão da dinâmica cultural pré-histórica durante o Holoceno recente, mas as camadas arqueológicas regionais desta época foram danificadas por sepultamentos e silos mais recentes. Para Barberi (2001), o intervalo entre 4.000-2.000AP corresponde à instalação das condições climáticas atuais em diversas áreas do Brasil central e no médio São Francisco. Em cerca de 2.000 AP, com o aumento da umidade, começam a se estabelecer os padrões da vegetação atual no Brasil Central (Barberi, 2001).

As escavações da Lapa do Dragão evidenciaram vários níveis estéreis entre 4-2.000AP (Prous e outros, 1996-97). Estes momentos de abandono do abrigo podem corresponder a mudanças comportamentais dos grupos locais com relação ao ambiente cárstico, ao abandono da área pelos grupos do período anterior, ou abandono apenas deste abrigo. As camadas arqueológicas regionais anteriores a esta franja temporal apresentam a indústria lítica, os sepultamentos e a profusão de materiais pigmentados que começam a surgir no registro arqueológico a cerca de 9.500 anos atrás. As camadas mais recentes que 4-3.000 AP mostram nova indústria lítica, o surgimento da cerâmica e de vegetais cultivados. Essa ruptura sucede um hiato de ocupação que ainda não identificamos bem, corresponde a uma substituição populacional ou não conhecemos o registro arqueológico de uma transição entre uma economia de caça e coleta e outra agrícola?

A cerca de 2.000 anos atrás, as tecnologias agrícolas e cerâmicas já estavam espalhadas por boa parte do Brasil central. Em algumas áreas, as análises das indústrias líticas entre 5-2.000 AP indicam continuidade entre os caçadores coletores tardios e os primeiros ceramistas (Bueno, 2004; Wüst, 1990). Este não parece ser o caso do norte de Minas e sudoeste da Bahia. Nesta região, pelo contrário, a cerâmica irrompe bruscamente, associada a um padrão tecnológico lítico bem distinto do pré-estabelecido. Os responsáveis por estes vestígios recentes estão bem estabelecidos na região por volta de **2.500AP**.

As indústrias líticas dos agricultores ceramistas são completamente distintas das anteriores (destacam-se as lâminas bifaciais de machado e os instrumentos polidos), mas guardam alguma semelhança com o instrumental pioneiro na região (instrumentos unifaciais sobre lascas robustas)²⁹. Este aparato lítico pode ser encontrado em sítios com diferentes tecnologias cerâmicas, diferentes padrões de sepultamentos e, provavelmente, diferentes estilos de arte rupestre. Um destes estilos poderia ser o *Piolho de Urubu*, claramente superposto às figurações sanfranciscanas (pigmento de um grafismo representante destas últimas recebeu uma datação direta de 2.680+/- 180 AP). As várias superposições de outros estilos às figuras *Piolho de Urubu*, indicam que também no registro rupestre podem ser observadas as mudanças que caracterizaram a pré-história regional nos últimos dois milênios.

Os dados expostos nas páginas anteriores demonstram que a arte rupestre ainda precisa ser tratada à parte. Com exceção das correlações propostas por Prous (1999a, 1996-97) e Schmitz e colegas (1996) entre a Tradição São Francisco e os caçadores coletores de cerca de 7.000 AP e entre o estilo *Piolho de Urubu* (e pinturas pós-sanfranciscanas no Morro Furado) e os ceramistas *Una*, não dispomos de nenhuma periodização que contemple a variabilidade do registro rupestre regional.

Uma série de questões iniciais são então colocadas por esta pesquisa: se a organização de uma seqüência estilístico-sucessória detalhada da arte rupestre regional (cap. 6) pode ser melhor cotejada ao registro arqueológico em estratigrafia (comparação estratigrafia parede/piso) do que as amplas classificações em tradições rupestres; se os resultados desta comparação confirmam as atribuições anteriores; e se é possível, através do estudo da arte rupestre, problematizar períodos ou ocupações pré-históricas sob perspectivas que permitam integrar o registro arqueológico de modo mais amplo (cap. 9).

²⁹ Bueno (2004) observa este mesmo fenômeno nos conjuntos líticos recentes do médio Tocantins. O arqueólogo atribui parte desta similaridade ao contato indireto entre lascadores de períodos distintos, favorecido pela presença em superfície dos instrumentos padronizados *Itaparica*.

INSERIR LEGENDA PRANCHA 15

Prancha 15 - Seqüência arqueológica esquemática do norte mineiro e sudoeste baiano

Capítulo 4

Metodologia da pesquisa e apresentação dos sítios rupestres

4.1 - As áreas da pesquisa e a seleção das amostras

As pesquisas iniciais sobre a arte rupestre do norte mineiro deram-se com sítios de Montalvânia, na década de 1970. Dezenas de sítios foram registrados e documentados nesta época, assim como abrigos no extremo sudoeste da Serra do Ramalho, uns 30km ao norte dali. Alguns anos depois, no decênio de 1980 começaram os levantamentos no cânion do Morro Furado, no noroeste da Serra do Ramalho, cerca de 80km ao norte de Montalvânia (Schmitz e outros, 1996) e no cânion do Peruaçu, a menos de 100km ao sul de Montalvânia (Prous, 1997).

O investimento nos estudos da arte rupestre desta região ao longo das últimas décadas deu-se de modo desigual, concentrado no Peruaçu, mas seus resultados permitiam supor um enorme potencial para estudos regionais de variação estilística pela diversidade temática que os sítios apresentavam e pela riqueza de informações de cronologia relativa (superposições, pátinas diferenciadas, etc.). Depois de vários anos de estudo de sítios rupestres de Montalvânia (Ribeiro, 1996-97 a,b,c, 1997; Ribeiro e Panachuk, 1996-97; Silva e Ribeiro, 1996) e de alguns sítios do cânion do Peruaçu (Andrade e Ribeiro, 1999; Ribeiro 2001), pareceu importante ampliar a área da pesquisa para inserir a análise comparativa entre sítios de Montalvânia e do Peruaçu num contexto regional que permitisse discutir os marcados contrastes observados no registro rupestres destas áreas. Para comparar melhor as duas áreas, era preciso conhecer o que havia fora delas e entre elas.

As pesquisas desenvolvidas com a arte rupestre do cânion do Peruaçu e de Montalvânia ao longo da década de 1990 permitiram a elaboração de questões relativas a crono-estilística regional que não encontravam respostas a partir apenas do *corpus* de sítios estudados nestas áreas. Inicialmente estas questões diziam respeito principalmente à extensão geográfica da Tradição São Francisco, muito freqüente no Peruaçu e quase ausente em Montalvânia. Devido a esta ocorrência desigual em duas áreas vizinhas, havia alguma discrepância nas seqüências sucessórias locais. Fazia-se necessário, então, delinear a extensão

e alcance dessas manifestações gráficas nas áreas adjacentes para buscar elementos que permitissem melhor relacionar as seqüências sucessórias identificadas nos vales do rios Peruaçu e Cochá. A inclusão da Serra do Ramalho na pesquisa ampliou significativamente a região estudada, fazendo crer que novas expressões estilísticas poderiam ser identificadas ao norte do rio Carinhanha. De fato, a arte rupestre da Serra do Ramalho possui variação estilística similar ao cânion do Peruaçu, mas com manifestações, sobretudo recentes, que lhe são exclusivas na região estudada.

O projeto inicial desta pesquisa propunha levantar sítios rupestres entre o cânion do Peruaçu e Montalvânia, por um lado, e ampliar a área trabalhada na Serra do Ramalho, onde dispunha-se de informações de sítios no sul (Prous e outros, 1977) e no noroeste (Schmitz e outros, 1996). Logo ficou claro que a região idealizada para a cobertura da tese possuía dimensões que exigiam recursos muito além do disponível para serem trabalhadas. A região cobre cerca de 17.000km² no sudoeste da Bahia e extremo norte de Minas Gerais (mapa 1), englobando parte dos territórios municipais de Serra do Ramalho, Coribe, Cocos, Carinhanha e Feira da Mata (Bahia), Montalvânia, Juvenília, Manga, Itacarambi e Januária (Minas Gerais). A opção adotada foi a de amostrar as áreas sem informação (quase toda a Serra do Ramalho e entorno do cânion do Peruaçu) e intensificar as prospecções na área de Montalvânia, onde não dispúnhamos da localização exata de várias dezenas de sítios, visitados uma vez nos anos de 1970 e nunca trabalhados. Os levantamentos arqueológicos realizados em todas as áreas conjugaram checagem de informações prévias (informações orais das populações locais e registros do Setor de Arqueologia da UFMG), prospecções sistemáticas no entorno dos sítios localizados e em afloramentos mais escarpados e/ou destacados na paisagem.

Assim, a amostra de sítios rupestres da Serra do Ramalho é composta por abrigos localizados no nordeste da Serra, sul, sudoeste e noroeste, sendo que neste último setor os trabalhos se restringiram aos sítios identificados pela equipe de Schmitz nos anos de 1980. Não foi possível efetivar uma campanha de prospecções no setor norte da Serra, de modo que não há informações para essa área. Eventualmente, foi possível localizar sítios arqueológicos mais ao norte da Serra do Ramalho (Pedra Escrita) ou a leste, na depressão do rio São Francisco (Caldeirão Verde I, II e III, Cana-Brava).

Em Montalvânia a maioria dos sítios conhecidos está em dois grandes blocos de rochas carbonatadas, as serras da Pitarana, ao norte, e a Serra do Aristeu, ao sul, cortadas pelo rio Cochá. O rio Carinhanha separa esta área da anterior; pouco mais de uma dezena de quilômetros afasta os primeiros afloramentos da Serra do Ramalho.

Ao sul de Montalvânia, um longo trecho distancia as primeiras concentrações de sítios desta área daquelas no norte da Serra do Cardoso. Em linha reta, são cerca de 50 km de carste, para os quais temos pouca informação arqueológica (Baeta e outros, 2005; Rodet, M. J., 2006). A Serra do Cardoso faz a conexão entre o cânion do Peruaçu e a planície sanfranciscana. O cânion se desenvolve por cerca de 17km a oeste da Serra do Cardoso, e apresenta a maior concentração proporcional de sítios da região. Os sítios da Serra do Cardoso estão distribuídos por cerca de 20 km a norte e a sul do médio-baixo curso do Peruaçu.

Ainda que a cobertura não tenha sido sistemática em nenhuma das áreas, os sítios conhecidos se distribuem por relevos cársticos com distintos graus de evolução, permitindo estudar abrigos de variada inserção na topografia, diferentes tamanhos e morfologias de acordo com a área onde se encontram. Os acervos rupestres são muito diversificados, alguns abrigos possuem apenas poucas figuras homogêneas, ou um pequeno painel, outros têm milhares de figuras de mesmo estilo, de vários estilos.... Alguns sítios têm piso rochoso onde não se vê nenhum material de superfície, outros têm pisos sedimentares profundos, com datações de 11.000 AP para os materiais arqueológicos enterrados.

Conhecemos mais de 200 sítios rupestres na região, somando os abrigos identificados nas prospecções da tese àqueles já conhecidos (IBAMA, 2004; Isnardis, 2004; Solá, 1996-97; Schmitz e outros, 1996). A abordagem adotada, pesquisa regional, pressupõe estudos em duas escalas espaciais distintas. Por um lado, é interessante que a região seja o mais ampla possível, para que se possam comparar áreas distintas que se destaquem no interior dela. Mas antes disso são necessários estudos crono-estilísticos detalhados de sítios para a elaboração das seqüências sucessórias locais a serem contrastadas. Uma segunda questão operacional a ser resolvida reside na amostragem da arte rupestre regional. Nas áreas ainda não estudadas foi empregada a metodologia de levantamento de acervos rupestres que o Setor de Arqueologia da UFMG vem praticando desde meados dos anos de 1990: reproduções estratégicas de painéis que oferecessem mais informações crono-estilísticas, maior número de

superposições ou painéis típicos do sítio ou área; estes calques foram realizados em cerca de vinte abrigos. Diversos sítios com importantes acervos rupestres foram copiados pela equipe do Setor da Arqueologia da UFMG nos últimos anos; aqueles cuja reprodução ficou sob minha responsabilidade entre os anos de 1996 e 2001 foram analisados nesta pesquisa ou em pesquisas anteriores e utilizados aqui (lapas do Gigante, Mamoneira, Dragão, Serra Preta, do Sol e Labirinto de Zeus, em Montalvânia, e lapas do Tikão, Piolho de Urubu e da Hora, no Peruaçu). Todos os sítios rupestres, decalcados ou não, foram descritos e fotografados, para alguns foram feitos croquis de arte rupestre, quase todos topografados ou ao menos com indicação de medidas em croquis de caderno.

Os calques (relevés) realizados nos sítios foram processados em duas etapas. Inicialmente foram digitalizados com escâner ou fotografia digital, as imagens remontadas em um programa gráfico de imagens vetoriais (CorelDRAW) e seu conteúdo (figuras e anotações sobre superposições, tonalidades, grau de pátina, técnica de execução etc.) vetorizado. Os arquivos eletrônicos apresentam as figuras dos calques distribuídas em camadas correspondentes aos momentos de crono-estilística relativa indicados em campo, ou a agrupamentos guiados por características tecno-estilísticas (cores, tintas, temática, etc.) similares.

Foram elaboradas seqüências crono-estilísticas para 22 sítios³⁰, utilizando a documentação produzida nas campanhas de campo feitas para esta tese e em campanhas anteriores do Setor de Arqueologia da UFMG. Eventualmente, reproduções antigas foram levadas a campo e conferidas.

4.2 - As análises de crono-estilística relativa

A definição dos momentos crono-estilísticos dos sítios buscou associar as informações gráficas e de cronologia relativa disponíveis para o acervo do abrigo. São observadas as superposições, descamações do suporte, a temática, o tratamento estilístico das figuras (se totalmente preenchidas, vazadas, com contorno aberto, preenchimento parcial, mono ou

³⁰Na Serra do Ramalho os abrigos Pingueira do Correa, Caldeirão Verde, Gravatá, Magnífico, Mata do Cipó II, Nicho do Tatu, Pedro Cassiano I e II, Tamarindo II, Vazante Cercada I, Boqueirão, Desenhos dos Índios, Morro da Lapinha, Pingueira do Bomfim, Serra Azul e Morro da Espera, Morro Furado; em Montalvânia a Lapa da Serra Preta e Labirinto de Zeus; no Peruaçu as lapas do Tikão, da Hora e Piolho de Urubu.

policrômicas, etc.) e a ocupação de espaços preferenciais, além de outros elementos técnicos e cronológicos como diferenças de pátina; técnica de execução (pintura a dedo ou a pincel; gravura por picoteamento, por polimento; desenho com lápis seco, com lápis oleoso, etc.); aparência da tinta e dos tons; desgaste dos grafismos e densidade do picoteado, no caso de gravuras, além da avaliação do estado de conservação dos grafismos (que pode comprometer sua visualização e das superposições) e distribuição dos painéis na topografia dos abrigos.

Buscou-se primeiro caracterizar individualmente cada um dos níveis de figuras, com a descrição de seus atributos característicos (temas, técnicas, cores, tratamento estilístico, associações temáticas observáveis) e comparação com os imediatamente superpostos. Em alguns casos, vê-se que há relações de diacronia relativa entre figuras cujas tintas se superpõem, mas os temas, associações e tratamento estilístico são os mesmos. Nestes casos, foram privilegiados os atributos temático-estilísticos e estes níveis reunidos em um só, mas mantidas as indicações de que as figuras foram feitas em momentos distintos.

Isnardis (2004) estudou os sítios rupestres do cânion do Peruaçu relacionando os momentos crono-estilísticos identificados a aspectos físicos dos abrigos onde ocorriam, como tamanho, morfologia, tamanho da área abrigada, relação com a calha principal do rio, etc. Sabia-se que preferências por suportes específicos notabilizavam alguns estilos (Prous, 1989; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Silva e Ribeiro, 1996) e que relações com figuras pré-estabelecidas nos abrigos podiam influenciar os autores das novas figuras (Prous e Seda, 1987). Isnardis mostrou que além destas escolhas de suporte e possivelmente dos abrigos em função da presença de arte rupestre anterior, atributos físicos dos sítios podiam ter sido relevantes na escolha dos locais onde gravar ou pintar no Peruaçu (Isnardis, 2004). A metodologia de análise por esse autor – caracterizar os momentos crono-estilísticos de arte rupestre em função também de atributos físicos dos abrigos onde se apresentavam – foi aqui aplicada a cento e sete sítios da região, para os quais se dispunha das informações necessárias (anexos 1 e 2). Cinquenta e um destes sítios estão na Serra do Ramalho; trinta e três em Montalvânia e vinte e três na Serra do Cardoso; para o cânion do Peruaçu foram utilizados os dados oferecidos por Isnardis (2004). O conjunto das informações disponíveis para os sítios alimentou um banco de dados (ver anexo 1) a partir do qual foram confeccionadas tabelas relacionando os momentos crono-estilísticos aos atributos físicos dos abrigos. Várias tabelas foram elaboradas na medida em que os momentos crono-estilísticos iam sendo organizados

em estilos. O anexo 1 já apresenta a arte rupestre regional em estilos, alguns deles compostos por vários momentos crono-estilísticos.

Os atributos físicos dos abrigos priorizados pelas análises foram posição topográfica, proximidade com cursos ou corpos d'água, tamanho da área abrigada, tipo de piso, tipo de suporte e grau de exposição dos painéis elaborados pelos autores do estilo em questão (anexo 2). A grande maioria dos sítios nunca foi escavada, deste modo não se dispõe de informações quanto a pisos habitacionais arqueológicos e frequência de outros usos dos abrigos que não para a prática da arte rupestre. Aspectos como maior ou menor exposição do sítio à insolação e condições de ventilação, que podem ser relevantes na escolha de locais para estadias, especialmente mais prolongadas, não foram considerados nesta proposição de contextos estilísticos.

Esta classificação estilística foi aplicada a um grande número de abrigos e permitiu identificar e descrever previamente doze estilos. Todavia, acreditava-se que uma descrição estilística mais robusta deveria contemplar aspectos não gráficos dos estilos, como análises de sua distribuição espacial. Acreditava-se também que, na contrastação entre estilos distintos, poderiam ser encontrados elementos que auxiliassem sua compreensão. Estas análises foram mais intensas nos estilos sanfranciscanos e *Montalvânia*, os conjuntos gráficos regionais mais estudados, portanto melhor conhecidos e para os quais dispomos de mais reproduções de sítios na região como um todo.

Parece clara a necessidade de conjugar estratégias de reconhecimento regional, voltadas ao estabelecimento de seqüências cronológico-relativas da arte rupestre, a levantamentos sistemáticos e amplos em abrigos escolhidos em função das características das seqüências sucessórias. Cada uma destas ações permite discutir questões distintas e igualmente relevantes e é a soma dos resultados de ambas que oferece uma descrição estilística detalhada.

4.3 – Os sítios rupestres regionais – algumas descrições

No capítulo 2, descrevi os aspectos físicos da região e de cada uma das áreas da pesquisa – Serra do Ramalho, Montalvânia e cânion do Peruaçu/Serra do Cardoso – e no

capítulo anterior discuti suas seqüências arqueológicas. Aqui, apresento alguns dos sítios rupestres estudados.

Os sítios da Serra do Ramalho adiante apresentados estão entre os mais informativos para a discussão das tradições São Francisco e Agreste, para a identificação de novas unidades de análise e para o estabelecimento da seqüência sucessória local.

Quando a equipe de André Prous retomou os trabalhos em Montalvânia, no início da década de 1990, foram escolhidos dois sítios para análises sistemáticas: as lapas do Possêidon e do Gigante (Silva e Ribeiro, 1996). Parecia-nos que o primeiro deles era típico do conjunto de gravuras dominante na região, portanto adequado a uma caracterização mais refinada deste conjunto. O segundo deles, Lapa do Gigante, pareceu a princípio representativo da seqüência crono-estilística do cânion do Peruaçu, além de apresentar o conjunto de gravuras mais comum em Montalvânia. Dispúnhamos então, potencialmente, de condições de observar se haveria variação estilística no conjunto gravado e de elaborar previamente uma ordenação seqüencial das gravuras e pinturas de Montalvânia que fosse válida para discutir, em conjunto com o cânion do Peruaçu, a arte rupestre do norte de Minas Gerais (Ribeiro, 1996/97c, 1997; Silva e Ribeiro, 1996). O avançar das pesquisas fez perceber que a Lapa do Gigante talvez seja, entre os mais de cinquenta sítios rupestres conhecidos na área, o que possui a maior quantidade de momentos crono-estilísticos de realização de pinturas e gravuras, confirmando sua importância para a definição de uma seqüência crono-estilística relativa para a área. Nele estão, por exemplo, as únicas representações de gravuras *Nordeste* de toda a região norte mineira e sudoeste baiana e as únicas gravuras *Desenhos* conhecidas fora do Peruaçu. Dois outros sítios, as lapas do Dragão e da Serra Preta Leste apresentam alguns dos estilos que não foram identificados ou cujas figuras são pouco numerosas na Lapa do Gigante.

No cânion do rio Peruaçu conhecemos dezenas de abrigos ricamente utilizados para a elaboração de painéis com pinturas ou gravuras. As seqüências sucessórias relativas dos sítios do cânion subsidiaram as primeiras ordenações crono-estilísticas da arte rupestre do norte mineiro, já na década de 1980 (por exemplo Prous e outros, 1984). Ao longo destes anos de pesquisas, a arte rupestre do Vale do rio Peruaçu foi classificada de acordo com cinco principais conjuntos temático-estilísticos: a tradição São Francisco, seguida pelo Complexo Montalvânia, unidades estilísticas Piolho de Urubu e Desenhos e Tradição Nordeste. Nos últimos tempos, os trabalhos priorizaram dois destes conjuntos, a Tradição São Francisco

(Isnardis, 2004; Isnardis e Miranda, 1999; Ribeiro e Isnardis, 1996-97, entre outros) e o Complexo Montalvânia (Ribeiro, 2001; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Silva, 1996-97, 2002), enfatizando a diferenciação e caracterização dos momentos crono-estilísticos de execução destas figuras.

Fora do cânion do Peruaçu, na frente de escarpa que conecta o fluviocarste à planície sanfranciscana (Serra do Cardoso) vários abrigos possuem arte rupestre, alguns com maior variação estilística, outros com menor. Em geral o ordenamento crono-estilístico destes sítios equipara-se ao do cânion, de modo que eles não serão descritos individualmente. Os dois sítios do cânion apresentados adiante (lapas do Tikão e do Piolho de Urubu) apresentam a maioria dos momentos crono-estilísticos identificados na área por Isnardis (2004) e Ribeiro e Isnardis (1996-97). Outrossim, o estudo do Tikão e do Piolho de Urubu forneceu elementos que auxiliam a discussão dos limites das tradicionais classificações estilísticas (capítulo 7).

Sítios da Serra do Ramalho

Abrigo do Morro Furado (nº14 no mapa)

O abrigo está situado no setor noroeste da Serra do Ramalho, na entrada de um grande cânion drenado por um rio subterrâneo, acessível a partir de um forte desnível. O abrigo apresenta uma parte plana com cerca de 32m por 10m de largura máxima, delimitada do lado direito por uma coluna a partir de onde há um grande número de blocos desabados. A parede rochosa do lado esquerdo do sítio, até a coluna, é vertical, relativamente regular e lisa. A partir da coluna vêm-se paredes escalonadas, com pequenos tetos e espeleotemas. As pinturas se estendem por cerca de 50m, cobrindo praticamente todas as superfícies disponíveis do sítio, entretanto concentradas nas paredes centrais do abrigo. O conjunto rupestre do sítio foi reproduzido e disponibilizado por Schmitz e colegas (1996). Esta equipe escavou o abrigo, recuperando camadas arqueológicas datadas em 9.500AP (capítulo 3).

O conjunto rupestre do Abrigo do Morro Furado é composto sobretudo por figuras geométricas policrômicas, atribuídas por Schmitz e colegas (*op. cit.*) à Tradição São Francisco. A seguir, exponho a organização dos momentos cronológico-relativos de pinturas elaborada a partir das observações feitas em campo sobre as superposições e diferenças nos graus de pátina (prancha 16).

Prancha 16 – Abrigo do Morro Furado, croqui topográfico e crono-estilística relativa

Momento 1

Inicialmente foram pintados geométricos simples (grades, pentes, alinhamentos de bastonetes) em monocromia e bicromia de vermelho e amarelo. Estas figuras podem ser vistas principalmente nas porções medianas da parede central do abrigo, mas ocorrem também nos suportes escalonados à direita. Como as superfícies centrais do abrigo estão manchadas e desbotadas pela ação continuada do intemperismo e repletas de superposições que obliteram a visualização das figuras, não foi possível confirmar se tais grafismos são de fato pouco numerosos ou se já não são visíveis.

Momento 2

As pinturas seguintes são belos grafismos geométricos em bicromia de vermelho e amarelo. Algumas figuras são extremamente sofisticadas, agrupando diferentes formas geométricas, outras são mais simples. Apresentam um traçado firme e cuidadoso e se dispõem nas porções mediana e superior do suporte central do sítio e nos suportes altos da parede recortada à direita. Suas dimensões estão entre os 30 e 70cm e foram distribuídas pelos suportes do sítio em grupos de figuras dispostas lado a lado, sem se superporem entre si.

Momento 3

Dois novos grupos de grafismos se superpõem claramente aos anteriores, mas não foram encontradas evidências de cronologia relativa entre eles.

Um desses conjuntos constitui-se de grafismos geométricos monocromáticos e bícromáticos de baixa variação tipológica. São basicamente bastonetes verticais ligados por um traço perpendicular (a figura que mais se repete), “tridáctilos”, redes e outros geométricos simples. Estes grafismos se caracterizam pela simplicidade de suas formas, se comparados ao momento anterior, e pelo uso da cor preta em monocromia ou bicromia com vermelho ou amarelo. Não se evitou dispor essas figuras sobre as geométricas mais antigas, pelo contrário, estes grafismos são mais encontrados justamente sobre os anteriores; por vezes retocando-os.

No outro grupo estão figuras monocromáticas de seres vivos e geométricos simples em preto, vermelho e laranja. São antropomorfos e biomorfos esquemáticos e estáticos, isolados ou, preferencialmente, em pequenos grupos ou alinhados em “cirandas”. As figuras em preto são mais numerosas nos suportes à esquerda do sítio, até então muito pouco ocupado pelas figuras geométricas. As figuras em vermelho são mais comuns nos suportes escalonados à direita no abrigo, bem como na coluna. Além dos antropomorfos e biomorfos há algumas

representações de “pés” e geométricos (grades, pentes, anéis, alinhamentos de bastonetes, figuras losangulares, etc.).

Momento 4

Duas figuras isoladas sobrepõem-se aos conjuntos anteriores e apresentam pátina clara, bem diferenciada. São representações zoomorfas (peixe e tatu com 40 e 50cm de comprimento, respectivamente), em bicromia de amarelo contornado em preto.

Abrigo Pedro Cassiano II (nº 24 no mapa)

A pouco mais de 100m de uma ressurgência hídrica temporária há um abrigo no terço médio da encosta, com numerosas pinturas. O abrigo Pedro Cassiano localiza-se no setor leste da Serra do Ramalho, onde o maciço calcário domina a planície sanfranciscana. O sítio possui um patamar superior com teto baixo, liso e regular, e piso de grandes blocos abatidos onde se vê material arqueológico. Por todo o teto do patamar e nas paredes do abrigo existe uma grande profusão de pinturas em superposição.

As pinturas cobrem os suportes do abrigo de modo sistemático, em algumas áreas pode-se dizer que a rocha nem é mais visível. Aparentemente não houve uma distribuição espacial diferenciada nos conjuntos, todos eles parecem estar em todas as superfícies. O Abrigo Pedro Cassiano é um sítio “chave” para o entendimento da crono-estilística regional, nele pode ser observada boa parte dos conjuntos gráficos identificada na Serra do Ramalho (prancha 17).

Momento 1

O momento mais antigo de pinturas parece ser formado por pinturas de tamanho variado em monocromia de laranja e vermelho escuro. Trata-se de grandes antropomorfos (aproximadamente 60cm) e figuras geométricas de menor tamanho (círculos simples e concêntricos, alinhamentos de bastonetes, “grades” e agrupamentos circulares de pontos). Estas figuras se distribuem pelo teto do abrigo.

Momento 2

No momento seguinte foram pintados grafismos geométricos bícromicos, em amarelo contornado em laranja ou vermelho vinho. Estas figuras também apresentam tamanho variado; algumas bastante elaboradas ocupam tanto o teto quanto as paredes verticais.

Pertence a este conjunto um grande grafismo (90cm) composto por uma haste horizontal com pingentes circulares, que também aparece em outros sítios da área.

Momento 3 A, B e C

O conjunto de figuras de maior destaque visual no abrigo apresenta-se em três níveis de superposições.

A) - Inicialmente foram pintados seres vivos e figuras geométricas em amarelo vivo, por vezes contornado em vermelho. São figuras com tamanho máximo de 30 cm, distribuídas pelo teto e parede, que representam peixe, quadrúpede e biomorfos cujos membros se unem formando um losango, além de um curioso desenho geométrico formado por ziguezagues entremeados compondo losangulares na junção de seus vértices e com “dedos” em suas terminações.

B) - As figuras seguintes aparecem no teto. São figuras bícromicas, sempre com o amarelo contornado em vermelho, de gigantescos antropomorfos e geométricos simples. Os antropomorfos são naturalistas, com dedos e articulações, e podem ter dimensões absurdas – um deles, parcialmente descamado, possui mais de 2m dos pés aos joelhos.

C) - Em seguida aparecem geométricos mais elaborados e um antropomorfo com preenchimento geométrico do corpo, também em bicromia de amarelo contornado em vermelho. De modo geral, o tamanho destas figuras é menor (60 cm em média).

Momento 4

Sem superposições observadas com as figuras mais tardias do momento 3C, aparecem “grades” e “redes” em vinho, tipologicamente diferenciadas das mais antigas e agrupamentos circulares e alinhamentos de pontos acompanhados por sauros, em laranja.

Momento 5

Finalmente, foram desenhados zoomorfos e figuras geométricas em *crayon* amarelo; figuras que se repetem em vários sítios.

Abrigo João Gravatá (nº 26 no mapa)

O Abrigo João Gravatá encontra-se a 150m de uma gruta com ressurgência temporária cujas galerias, parcialmente alagadas, atuam como reservatório natural durante todo o ano e a pouco mais de 1km a oeste dos abrigos Pedro Cassiano. O sítio é composto por um patamar abrigado a meia encosta, formado pelo desprendimento de um grande bloco do maciço, a

aproximadamente 15 m de altura desde a base do afloramento. O abrigo abre-se para noroeste e em seu teto vêem-se dezenas de pinturas, assim como em algumas de suas paredes verticais (prancha 18).

Momento 1

Inicialmente foram pintados seres zoomorfos, bio-antropomorfos e grafismos geométricos simples e lineares. São pouco menos que vinte figuras, dispostas em pares ou tríades ao longo de todo o teto. Os zoomorfos são peixes e um “quelônio”, que aparecem em 5 pares de peixes e um par peixe/“quelônio”. Esses zoomorfos são monocromáticos em preto, amarelo e vermelho, ou bícromáticos (vermelho/amarelo, preto/amarelo); as demais figuras deste momento são monocromáticas em vermelho.

Momento 2

Este é o conjunto dominante no sítio. São em torno de quarenta figuras pintadas em branco, algumas apresentando contorno, detalhes anatômicos ou adereços em vermelho, que podem ser sincrônicos ou acréscimos posteriores. São principalmente figuras antropomorfas de tamanhos muito variados (de 0,9 a 1,8m) e naturalistas (com articulações, dedos, olhos e orelhas, podendo apresentar adereços - brincos), acompanhadas de “membros avulsos” (apenas braços ou pernas) e raros desenhos geométricos. Estas figuras foram pintadas em três tintas de tonalidades e consistência distintas, duas delas superpostas entre si.

Momento 3

Após os grandes antropomorfos brancos, pequenas figuras em tons de vermelho e amarelo cobrem o teto. São bio-antropomorfos semelhantes aos do momento 1, sauros, geométricos simples (círculos concêntricos e bastonetes) e possíveis “objetos”.

Momento 4

Finalmente, superpostos aos grupos acima descritos, foram desenhados “pentos”, “grades” e traços anárquicos em *crayon* preto e amarelo.

Grafismos únicos e isolados

São grafismos que aparecem em outros sítios num contexto gráfico maior, mas que aqui são únicos e não se superpõem aos demais. Trata-se de um pequeno quadrúpede em monocromia de vermelho, similar à figura também isolada que aparece no sítio Pingueira do Bomfim e na Lapa da Serra Azul I. O outro grafismo único é uma extensa figura bícromática

(aproximadamente 1,5m), composta por uma haste horizontal com pingentes circulares, que aparece também no Abrigo Pedro Cassiano II e no Abrigo Magnífico.

Morro da Lapinha (nº 50 no mapa)

A Lapinha é um grande abrigo de dissolução, localizado no terço superior da encosta, com patamar superior a 5m do piso atual e um conduto ornamentado no fundo. O piso do abrigo é formado por blocos com acúmulo de sedimento em algumas zonas, onde podem ser vistos fragmentos cerâmicos e lascas de sílex. As porções do teto alcançadas desde o patamar foram cobertas por aproximadamente duas centenas de pinturas. Nas paredes verticais externas do abrigo existe um outro painel, com menos figuras, bastante danificado pela ação das intempéries.

A vegetação na área é composta por cerrado, ainda bastante preservado, e a 400 m do sítio há um minadouro de água. Foi reportado que a pouco mais de 100m do abrigo, no interior de uma grande dolina coberta por sedimento e antigamente utilizada para lavoura, urna cerâmica com esqueleto foi encontrada uma por antigos moradores.

Momento 1 A e B

As figuras do momento 1 são as mais numerosas e dão a tônica ao acervo do sítio. São encontradas principalmente no teto do patamar, formando um painel espetacular visto desde antes de se adentrar o abrigo (prancha 19). Estas figuras foram pintadas também nas paredes verticais na entrada do abrigo, mas o suporte está coberto por escorrimentos minerais e os grafismos são vistos sobretudo em transparência. No teto do patamar podem ser observados dois momentos de pinturas:

A) - São essencialmente grafismos geométricos, sobretudo de “grades”, “redes”, bastonetes e cartuchos, entre 20 e 50 cm. Também foram pintados antropomorfos esquemáticos, “pés” e peixe. As figuras são principalmente bícromicas (amarelo contornado em vermelho), com alguns casos de monocromia. Nota-se um trocadilho gráfico de passagem da figura antropomorfa à grade ou pente (ou o contrário). Entre estas figuras estão numerosos cartuchos.

B) - As figuras seguintes mostram geométricos mais elaborados e um menor número de temas figurativos, como seres antropomorfos, peixes e pés. As figuras são sobretudo

preenchidas em amarelo e contornadas em vermelho, mas há raras figuras em vermelho e preto.

Momento 2

As manifestações que se sucedem às acima descritas são monocromáticas em vermelho escuro, de tamanho bem menor que as anteriores e consistem em desenhos geométricos lineares. São pouco numerosas e foram pintadas apenas no teto do patamar.

Momento 3

Sobre as pinturas geométricas foram pintados raros peixes contornados e preenchidos por traços.

Sítios de Montalvânia

Lapa do Gigante³¹(nº 90 no mapa)

A Lapa do Gigante encontra-se no terço superior de uma encosta da Serra do Parrela, 40m acima de um vale secundário e cerca de 2,5 km do rio Cochá. O sítio é composto por uma gruta de pequenas dimensões em forma de abside, com paredões externos formando dois pequenos abrigos laterais. O piso da gruta foi rebaixado em cerca de 2m de profundidade por escavações amadoras na década de 1970.

No Gigante encontramos alguns milhares de grafismos pintados e gravados em momentos diferentes. Os autores desses grafismos valeram-se, preferencialmente, das partes baixas do suporte para gravuras e das partes altas para pinturas. Esse aproveitamento diferencial do espaço é perceptível apenas nos setores do sítio que apresentam paredes verticais, sendo que as zonas de altura mediana dessas paredes apresentam uma faixa intermediária de sobreposição das duas técnicas. Tal compartimentação foi reforçada por linhas horizontais paralelas, pintadas em dois momentos distintos, que acompanham as linhas de diáclase nas paredes do sítio. Nas paredes externas do abrigo as linhas pintadas são acompanhadas por alinhamentos de pontos gravados, sempre paralelamente e abaixo delas. Todos os suportes lisos foram aproveitados, inclusive o teto de uma pequena “toca” no lado de fora da Lapa (prancha 20). A compartimentação espacial entre gravuras e pinturas

³¹ A partir de Prous e outros, 1977; Ribeiro, 1996-97 e Solá, 1996-97.

dificulta, senão impede, organizar os momentos de uma e outra técnica em ordem cronológica. A crono-estilística observada no sítio é a que segue:

PINTURAS

Momento 1

As primeiras manifestações rupestres do sítio são grandes figuras antropomorfas na cor branca (medindo $\cong$ 80 cm), restritas aos suportes verticais e à parte alta das paredes da gruta, pintadas com duas tintas diferentes, uma bem diluída e outra espessa e de tom forte. Acompanham estes antropomorfos grades, pentes e outras figuras geométricas. Neste momento, inicia-se um aproveitamento dos nichos de dissolução da rocha (*wall-pockets*) que perdurará por toda a ocupação dos suportes do sítio; um deles aparece contornado por um traço de tinta neste primeiro conjunto de figuras.

Momento 2

Após esses grafismos, encontram-se figuras geométricas (pontos, pastilhas, bastonetes, grades etc.), antropomorfas esquematizadas, biomorfas e “objetos”, ocupando quase todos os painéis e representadas em monocromia (vermelho) e bicromia (vermelho e amarelo). Neste momento são pintadas as linhas horizontais paralelas - em vermelho, amarelo e preto- que acompanham as diáclases nos abrigos Norte e Sul, dividindo o suporte em partes “alta” e “baixa”. Vários nichos naturais de dissolução foram contornados e receberam traços divergentes, evocando “sóis” radiados, enquanto outros foram apenas contornados.

Os momentos crono-estilísticos acima descritos são os únicos grupos de pinturas do sítio que nunca se sobrepõem a gravuras. Entretanto, a maioria de suas figuras foi disposta nas partes altas do suporte, enquanto que as gravuras aparecem preferencialmente nas partes baixas. Deste modo, não há como afirmar de maneira definitiva a anterioridade destas pinturas em relação àquelas picoteadas.

Momento 3 A e B

A) - Num terceiro momento surgem pinturas sobretudo naturalistas em preto, feitas com tinta bem diluída e tom pálido. Apresentam diferenças na densidade das tintas e superposições, mas a temática permanece a mesma. Representam aves de tipos variados, cervídeo, antropomorfos lineares e novos traços que reforçam os “sóis” do grupo anterior. Esses grafismos, de tamanho variado, limitam-se às paredes verticais (gruta e abrigo sul).

Prancha 17 - Lapa do Pedro Cassiano II, perfil topográfico e crono-estilística relativa

Prancha 18 - Abrigo João Gravatá, planta baixa, perfil topográfico e reprodução parcial de arte rupestre

Prancha 19 – Morro da Lapinha: perfil topográfico e sequência estilística relativa

Prancha 20 – Lapa do Gigante: planta baixa, perfis topográficos e crono-estilística relativa das pinturas e gravuras

B) - Sobrepostas, encontram-se pinturas realizadas com tinta pastosa em tom alaranjado forte e em preto, também ocorrem apenas no interior da gruta e do abrigo Sul. De tamanho mediano ($\cong 40$ cm), estas figuras representam animais de forma bastante naturalista (aves, sauro, felino) e seres antropomorfos com cabeça e membros bem caracterizados; um deles incorpora dois nichos da parede em seu tronco e um outro, bem esquematizado, apresenta longo tronco e pernas, pequena cabeça e braços e sexo bem definido. As figuras em preto deste conjunto não se sobrepõem às anteriores, também em preto, mas há casos de superposições entre preto e laranja.

Momento 4

Após as figuras antropomorfas e zoomorfas naturalistas, reaparecem desenhos geométricos nas cores vermelho, amarelo e preto. De tamanho mediano, ocupam a porção centro-sul do sítio e também se utilizam de nichos para compor novos “sóis”; eventualmente reforçam grafismos antigos (grade, pente). Possivelmente neste momento foram pintadas linhas horizontais paralelas, em preto e vermelho, que evidenciam a compartimentação técnica da arte rupestre dentro da gruta, com gravuras abaixo das linhas e pinturas acima (no momento 1 estas linhas paralelas foram pintadas apenas nos painéis externos do sítio). O momento 4, além de apresentar alguns dos temas típicos do segundo momento de decoração da Lapa, reforça diversas das figuras geométricas antigas.

Momento 5

Dentre as figuras mais “recentes”, encontramos pequenos quadrúpedes não identificados e “pentes” na cor branca (em tinta bem espessa) que ocupam apenas a parede do interior da gruta e retocam algumas figuras.

Momento 6

Sobrepostas a elas, aparecem novas figuras em branco (desta vez em tinta rala e diluída): grandes antropomorfos ($\cong 70$ cm), um possível objeto e um sol radiado. Esses grafismos (menos que uma dezena de figuras) apresentam-se alinhados horizontalmente na parte mediana da parede da gruta. Em vários sítios de Montalvânia há, num período “recente”, um conjunto em branco caracterizado por figurações de seres vivos (grafismos antropomorfos e zoomorfos) acompanhados por figuras geométricas e “objetos”.

Momento 7 (?)

Estas figuras, pouco numerosas, apresentam-se superpostas apenas às pinturas mais antigas, dos momentos 1 e 2. Podem ser mais antigas ou mais recentes que os momentos 3,4 e 5. São figuras em vermelho, branco e preto, de tamanho médio ($\cong 15$ cm) representando seres antropomorfos dinâmicos, agrupados em “cirandas” ou frente a frente com os membros unidos; biomorfo de corpo redondo; armas; geométricos (“asterisco”, semicírculos concêntricos, bastonetes, pentes etc.). São comuns os retoques em figuras mais antigas com estas tintas. Essas pinturas parecem se restringir às partes superiores dos painéis decorados, e concentram-se nos abrigos laterais do sítio e na “toca” (painel IV), sendo as únicas a ocupá-la. É evidente o cuidado tomado em não superpor essas figuras às mais antigas, ocupando espaços até então desprezados.

GRAVURAS

Diferenças temático-estilísticas, superposições, diferenças no grau de pátina, estado de conservação³² e densidade do picoteado³³ das figuras, permitiram subdividir as gravuras da Lapa do Gigante em cinco momentos de realização.

Momento 1A, B e C

A) - O primeiro deles corresponde a grafismos presentes em todos os setores do sítio, mesmo em partes da parede consideradas “altas”. Comporta uma temática pouco variada - “pés”, linhas sinuosas e grafismos não classificados. Grande parte de suas figuras não pode mais ser identificada tematicamente, pois o suporte, em alguns locais, foi recoberto por uma película de calcita que suavizou os relevos; em outros pontos, as gravuras estão cobertas por fuligem, muito patinadas ou ainda encobertas por outras figuras (gravadas ou pintadas).

B) - As figuras posteriores apresentam temática mais diversificada, contudo com morfologias padronizadas. São representações de figuras biomorfas, antropomorfas e

³² Ao longo do tempo, os limites dos pontos de rocha retirados com o picoteamento tendem a consumir-se com o atrito provocado pela ação de partículas movidas pelo vento e até de animais que se esfregam nos paredões. O toque curioso de visitantes também degrada as figuras, impregnando-as de matéria orgânica, polindo-as e colaborando com seu desgaste. A avaliação desse desgaste possibilita um elemento de apoio para a definição da relação cronológica entre os grafismos – as figuras mais antigas tendem a apresentar maior desgaste.

³³ A superfície picoteada das figuras possui uma densidade variável de um grafismo para outro. Essa diferença foi medida através de um cartão de papel com um pequeno furo (no caso, de 0.5 cm de diâmetro) que, colocado sobre a gravura, permite a contagem dos pontos de rocha retirados durante o picoteamento. Desta forma, foram definidos três intervalos de densidade de picoteamento na Lapa do Gigante: baixa (até 3 pontos por furo), média (cerca de 5 pontos por furo) e alta (toda a rocha dentro do furo foi picoteada) – Ribeiro, 1996-97b.

geométricas, “pés” e armas. São pouco mais de um milhar de grafismos, concentrados no interior da gruta e nas extremidades dos abrigos laterais próximas à gruta.

C) - O momento seguinte apresenta características marcantes de outros sítios da região (como a Lapa do Possêidon): a utilização de suportes cobertos com o lustro natural que amplia o contraste entre as partes gravadas (mais claras e foscas) e o fundo (escuro e brilhante), assim como a predileção por formas alongadas e curvilíneas. A temática é relativamente pobre - basicamente grafismos antropomorfos (que podem ser radiados, compósitos, etc.) e figuras geométricas (pontos, círculos, grades etc.). Concentra-se na parte baixa da parede do abrigo sul, único suporte do sítio que apresenta o lustro. Como quase todas as gravuras do sítio, estas foram feitas por picoteamento; entretanto, talvez devido ao trabalho que demandaria picotear todo o espaço interno das figuras - que podem chegar a medir 50 cm de comprimento -, os pontos de picoteamento no seu interior encontram-se bem mais espaçados que nas gravuras dos outros conjuntos gráficos. Ou seja, a densidade de seu picoteado é baixa: para execução das gravuras foram utilizados menos golpes por cm² que em qualquer outro dos conjuntos gravados do sítio.

Momento 2 (?)

São pequenas gravuras de zoomorfos (aves, répteis, “caranguejos”, cervídeos e símios) picoteadas nos painéis I e III e na extremidade direita do painel II-C. Sobrepõem-se aos grafismos em pintura e às gravuras antes descritas. No painel III, onde há o maior número destas gravuras, elas foram picoteadas sobre uma camada previamente pintada com tinta vermelha, resultando em maior visibilidade das figuras gravadas, que se destacam em tons cinzentos sobre o fundo colorido.

Momento 3 (?)

Sobreposto às gravuras do momento 1, aparece um pequeno número de grafismos antropomorfos de tamanho reduzido, corpos filiformes e postura dinâmica, muito semelhantes às pinturas da Tradição Nordeste do Peruacu e do Piauí. Localizam-se preferencialmente na parte superior do painel II-A. Não há, todavia, elementos de cronologia relativa entre estas gravuras e aquelas do momento 2.

Prancha 21 - Lapa do Dragão, planta baixa, localização dos painéis pintados e crono-estilística relativa

Lapa do Dragão³⁴ (nº 92 no mapa)

A Lapa do Dragão está a cerca de 4km a norte da Lapa do Gigante, na margem esquerda do rio Cochá. O sítio é composto por dois abrigos anexos, localizados na porção sul de uma grande dolina de desabamento que formou uma depressão em ferradura bem fechada. A cerca de 1km da dolina há um leito seco e, percorrendo aproximadamente 4km desde o abrigo, alcança-se o rio Cochá. As sondagens abertas no sítio em 1977 recuperaram pisos ocupacionais que recuam a 11.000 AP.

Milhares de figuras aparecem em paredes verticais irregulares e no teto de um dos abrigos, subdivididas em sete painéis, a partir de características do relevo dos suportes (prancha 21). A maior parte das figuras, quase 80%, foi atribuída ao Complexo Montalvânia (Ribeiro e Panachuk, 1996-97). A ordenação crono-estilística do sítio pode ser assim descrita:

Momento 1

As pinturas mais antigas são apenas duas figuras de seres vivos, uma no painel II e uma no painel IIA. Trata-se de um grafismo antropomorfo em preto e um cervídeo em vermelho, ambos de grande tamanho (cerca de 60 cm).

Momento 2

As figuras do momento seguinte são a maioria das presentes no sítio e foram pintadas sobretudo em vermelho e laranja, com algumas em preto ou amarelo. Fortes diferenças nos graus de pátinas dos grafismos sugerem que os painéis com estas pinturas foram elaborados durante um longo período de tempo. A monocromia é dominante, mas aparecem algumas policrômicas (vermelho e amarelo ou vermelho, preto e amarelo). Os grafismos são geométricos (grades, pentes, conjuntos de pontos, principalmente), antropomorfos, biomorfos, raros zoomorfos (sauro, quadrúpede e “aracníformes”, figura que aparece recorrentemente no momento antigo também em outros sítios e depois desaparece), além de possíveis “objetos”.

As figuras mais patinadas ocupam predominantemente os suportes do Abrigo I, sobretudo os painéis O e II, de suporte vertical, mas aparecem também no Abrigo II, nos painéis IV e IVA. Os grafismos de pátina mais clara, em maioria no sítio, foram pintados aos pares ou em pequenos grupos de figuras similares; concentram-se nos painéis do Abrigo II, que possui nichos, pequenos tetos e “degraus”. Percebe-se que as figuras tendem a ser maiores onde a parede decorada é vertical (o que faz com que sejam mais visíveis) e menores

³⁴ A partir de Ribeiro e Panachuk, 1996-97 e Prous e outros, 1996-97.

nos nichos e tetos, sendo necessário aproximar-se do suporte para vê-las, por vezes subindo nas concreções estalagmíticas.

Momento 3

Superpostas às figuras anteriormente descritas há um momento geométrico bicrômico: são figuras de “grades” e “pentes” pintadas em preto, vermelho, amarelo e laranja, nos painéis O e II. Estas figuras podem ser bem maiores (até 40 cm) que as geométricas do momento 1. Como nas lapas da Mamoneira e do Gigante (Ribeiro, 1996-97a e c), estas figuras foram realizadas preferencialmente em superposição às representações de seres vivos mais antigas, resultando em conjuntos formados por “grades” que parecem sustentadas por figuras antropomorfas ou que parecem prender biomorfos ou zoomorfos pintados num momento anterior. Estes grafismos geométricos são encontrados sobretudo nas partes altas dos suportes verticais da Lapa do Dragão, bem vistosos e visíveis à distância.

Momento 4

Após essas figuras geométricas, há figuras antropomórficas, biomórficas e geométricas em vermelho, que aparecem sobretudo nos painéis do Abrigo I. São pouco numerosas e evitam se superpor, entre si e aos momentos anteriores, ocupando predominantemente as margens dos painéis já decorados. Estas figuras são similares àquelas do momento 2.

Momento 5

Neste momento foram pintados grafismos antropomorfos e biomorfos (extremamente esquematizados e quase sempre agrupados em “cirandas”), antropomorfos dinâmicos isolados, figuras geométricas e zoomorfas (cervídeo, ave, símio) e alguns possíveis “objetos”. Estas figuras são monocromáticas em preto, realizadas em duas tintas, uma bem espessa e a outra rala e diluída. Estas figuras reproduzem os tipos de antropomorfos e biomorfos dos momentos 2 e 4, porém esquematizando-os. Os animais são semelhantes às representações *Piolho de Urubu* encontradas no Vale do Peruaçu. Apresentam os mesmos temas e convenções típicas, como aves pernaltas e representações parciais de detalhes anatômicos dos animais.

Momento 6

São figuras elaboradas em *crayon* preto, vermelho e amarelo, sobretudo desenhos geométricos e alguns biomorfos pequenos e muito discretos, limitados às zonas marginais dos

painéis. Como ocorre também em outros sítios de Montalvânia e da região vizinha do Vale do Peruaçu, esse grupo de grafismos aparece com frequência retocando e reforçando grafismos anteriores, reutilizando temas de momentos mais antigos.

Momento 7

Sem superposição com as figuras do momento 6, mas também mais recentes que as anteriores, há nos painéis II e VI algumas figuras em branco (possível “objeto”, desenhos biomorfos e geométricos). Talvez estas figuras sejam equivalentes às zoomorfas e antropomorfas tardias que aparecem na Lapa da Mamoneira (Ribeiro, 1996-97a), mas não são suficientemente características na Lapa do Dragão para que possamos compará-las com segurança.

Lapa da Serra Preta Leste (nº114 no mapa)

O sítio localiza-se no terço médio da encosta de um maciço residual isolado, dominando a planície sanfranciscana. Compõe-se de uma vasta parede lisa e quase vertical voltada para nordeste, oferecendo pequena área abrigada, com piso inclinado para fora do abrigo, com blocos desabados em aproximadamente dois terços de sua extensão; à direita, a plataforma é mais ampla e abrigada, apenas neste local há deposição de sedimento. Na extremidade leste do sítio a plataforma é mais abrupta e projetada para frente, onde se formou uma cornija, um excelente mirante de onde é possível ver boa parte da planície aluvial do São Francisco. As paredes da lapa estão bastante cobertas por pinturas e no piso observam-se fragmentos de sílex lascado e cerâmica. Cerca de 2km em direção norte separam este sítio daqueles da Serra do Cipó, também num maciço residual.

As pinturas são numerosas, talvez tenham compreendido mais de um milhar, contudo estão tão degradadas que boa parte delas não pode mais ser reconhecida. Onde a parede é muito vertical e exposta ao sol da manhã (painel I), o suporte vem sofrendo esfoliação contínua e parte das figuras está muito desbotada. Onde a plataforma é maior e mais abrigada (painel II), escorrimentos minerais, raízes, casulos de insetos e microorganismos cobrem as figuras.

Aproximadamente 50% do acervo do sítio foi reproduzido em calques, mas os levantamentos concentraram-se no suporte mais comprometido pelos descamamentos (painel I). Estudos das reduções e do levantamento fotográfico demonstraram uma distribuição

desigual dos grupos estilísticos nos suportes; deste modo, alguns grupos estão bem representados nas reproduções, outros aparecem pouco e sem superposições e outros só foram registrados em fotografias. Para tentar caracterizar e ordenar as manifestações do sítio, as fotos foram utilizadas como complemento aos calques, mas como estão sendo considerados apenas os elementos de cronologia relativa observados em campo (superposições aliadas às diferenças nos graus de pátina), muitos dos grupos estilísticos da lapa não aparecem relacionados entre si no quadro proposto (prancha 22).

Momento 1

As pinturas que aparentemente foram as primeiras a serem realizadas no sítio distribuem-se pelos dois painéis, predominantemente nas áreas alcançáveis por um adulto de pé. São figuras monocromáticas vermelhas de antropomorfos e bio-antropomorfos, os mais numerosos; armas (setas, seteiras e propulsores), além de outros possíveis “objetos”; zoomorfos (sauros); geométricos simples e lineares (“aspas”, alinhamentos de pontos e tracejados) e “sol”, formado por círculos concêntricos radiados. Alguns antropomorfos apresentam calcanhares destacados, dedos e sexo bem marcado. Os sauros são as maiores figuras, chegando a 70 cm; os antropomorfos e bio-antropomorfos medem entre 25 e 40 cm e as demais figuras são de tamanho bem menor.

Momento 2

Constituído por figuras bicromáticas e monocromáticas, antropomórficas e geométricas. Estas figuras aparecem sobrepostas entre si, mas as pátinas são indiferenciáveis nestes grafismos. As pinturas são antropomorfas pouco naturalistas e geométricas, principalmente linhas sinuosas ou curvas, encadeamentos de figuras losangulares com “braços” e/ou “pernas” e outros geométricos; biomorfos e setas. Ocupam preferencialmente as partes altas do painel I, aparecendo menos no II.

Momento 3 (?)

Outras figuras são totalmente preenchidas, pintadas em branco com traço grosseiro e tinta mal diluída, de tamanho variável entre 20 e 50 cm. As representações são de zoomorfos (sauros, símios e quadrúpedes não identificados), antropomorfos e bio-antropomorfos e geométricos simples. Os antropomorfos e bio-antropomorfos podem ser naturalistas – com indicação de membros, dedos e cabeça – ou muito esquemáticos. Estas figuras foram feitas a

partir de duas tintas, uma mais grossa e de tom mais vivo que a outra, que se sobrepõem entre si, entretanto sem superposições observadas com as pinturas do momento 2.

Momento 4

Sobre estas pinturas aparecem, em amarelo monocromático, grafismos antropomorfos e biomorfos, losangulares com apêndices, um cervídeo e um alinhamento de uma dezena de “tridáctilos” que parece marcar um caminho, atravessando boa parte do painel I.

Momento 5

Finalizando a ordenação que foi possível estabelecer, aparecem pequenos grafismos em *crayon* vermelho, com tamanho médio de 15 cm, representando antropomorfos e sauros.

Conjuntos sem informações de cronologia relativa

1) - Grandes (até 80cm) e elaborados grafismos geométricos bicrômicos foram representados no topo do painel II. São poucas figuras e sugerem diacronia entre si: um par de cartuchos pretos com preenchimento geométrico e uma “grade” em laranja e preto apresentam muita pátina e desbotamento; a poucos metros deles vê-se um “leque” em amarelo e vermelho, pouco patinado e desenhado após uma descamação do suporte no qual, mais abaixo, existem muitas pinturas do momento 1.

2) – um grupo de figuras foi pintado a delicados traços de pincel fino ou com os dedos, em tons de vermelho escuro, apenas no Painel I. São pequenos zoomorfos e antropomorfos naturalistas ou esquemáticos (entre 5 e 15cm), representados principalmente em grupos, desde a base do suporte até uma altura de quase 3m do piso atual. Os zoomorfos são sauros, cervídeo e outros quadrúpedes que sugerem roedores. Alguns foram pintados de cabeça para baixo, como se descessem pela parede. Os antropomorfos aparecem em “cirandas”, podem ter detalhes anatômicos bem destacados e “cocar”. Um arranjo destas figuras sugere uma cena, onde dois antropomorfos parecem se enfrentar no centro de um círculo formado por quadrúpedes. Não há superposições entre este conjunto e os demais, a não ser um caso de retoque nos grafismos que compõem a “cena”. Apesar do retoque, em amarelo, aparecer sobre a tinta vermelha das figuras, esta interferência pode ser de autoria de qualquer um dos outros conjuntos ou fazer parte da própria concepção original do arranjo. Estes grafismos ocupam com exclusividade pequenas faixas do suporte e este talvez seja um sinal de sua posição na cronologia relativa do sítio: sendo mais recentes, teriam sido feitas em áreas ainda não utilizadas.

Prancha 22 - Lapa da Serra Preta Leste: crono-estilística relativa e reprodução parcial de arte rupestre

Sítios do cânion do rio Peruaçu

Lapa do Tikão (nº 169 no mapa)

A Lapa do Tikão está no terço superior da torre onde se abre a Clarabóia de Troncos, belíssima caverna na qual o rio Peruaçu corre subterrâneo por algumas centenas de metros. Na base leste da torre corria outra drenagem, que desaguava logo a jusante da ressurgência de Troncos. Este córrego, hoje seco, na altura do Tikão descia encachoeirado sobre um leito de calcário com desníveis que podem chegar a mais de 2m de altura. O Tikão é um sítio composto por um amplo salão (cerca de 25x15m de área abrigada) com abrigos laterais externos. O piso é inclinado desde o talude externo até o fundo do salão e apresenta uma área central com sedimento fino e fofo, delimitada por concrecionamentos estalagmíticos, coluna e blocos mais próximos à parede. O piso sedimentar não foi escavado ou sondado, mas os constantes processos erosivos provocados pela ação do vento e das chuvas têm exposto materiais líticos, cerâmicos e “silos” (ver capítulo 3).

A arte rupestre do Tikão consiste em mais de um milhar de figuras, das quais cerca de uma centena são baixos relevos (gravuras e incisões) e o restante são pinturas e desenhos a lápis. O acervo rupestre do sítio foi totalmente reproduzido através de calques em meados da década de 1990 e localizado na planta topográfica do sítio, permitindo uma observação mais refinada do uso do espaço disponível no abrigo para a confecção da arte rupestre (ver capítulo 7). Devido ao uso marcadamente seletivo dos suportes do abrigo para receber figuras gravadas ou pintadas, resulta impossível ordenar crono-estilisticamente os momentos de realização da arte rupestre do Tikão. Suas figuras serão apresentadas por grupos estilísticos, de acordo com os suportes que ocupam: piso, paredes e tetos.

Piso

Em blocos desabados com superfícies regulares e inclinadas e nas concreções estalagmíticas no centro da área abrigada do sítio são encontradas gravuras (prancha 23). Talvez as mais antigas sejam conjuntos de *cupules* (incisões circulares côncavas), já bastante erodidas e regularizadas. Encontramo-las em dois conjuntos com cerca de vinte cada, num bloco próximo ao painel III e na grande concreção no centro do abrigo. Na base desta grande concreção, gravuras de “pé”, “seta”, bastonetes e linha sinuosa, também erodidas e com relevos bastante desgastados, superpõem-se às *cupules*. Em outra concreção, menos alta e

com topo mais aplainado, parecem ter sido gravados pés em tamanho natural (que ocorrem também na Lapa do Malhador), o que se pode inferir mais pelo que seriam os calcanhares, ainda visíveis, e alguns dedos.

Grafismos figurativos aparecem num bloco com superfície inclinada e lisa, perto do painel I. São pequenos cervídeos e outros animais não mais reconhecíveis pelo desgaste dos contornos das figuras, equivalentes às gravuras que aparecem nas lapas dos Desenhos e do Boquete, afiliadas à unidade estilística Desenhos. Após a execução destas gravuras na Lapa do Tikão, incisões profundas ou superficiais foram abertas no bloco.

Entretanto, as gravuras não têm grande destaque na Lapa do Tikão – são as pinturas que, de fato, dão a tônica ao sítio. As figuras pintadas da lapa podem ser atribuídas principalmente à Tradição São Francisco, ao Complexo Montalvânia e a uma manifestação local da Tradição Nordeste.

Paredes verticais - Conjunto1

Um conjunto de figuras geométricas de grande destaque visual, porém com poucos indivíduos, foi pintado em policromia na Lapa (ver painéis Coluna e IV na prancha 24). São figuras geométricas simples ou elaboradas, predominantemente em bicromia, mas também com ocorrência de monocromia e tricromia, em tons de vermelho, amarelo, preto, laranja e (mais raramente) branco. Os grafismos são de grande tamanho, podendo alcançar 70 cm de comprimento. As figuras mais simples são lineares, formadas por carimbos de círculos concêntricos; alinhamentos horizontais de bastonetes; alinhamentos verticais de ziguezagues; pentes, grades e “halteres”, além de um “sol” radiado, todas elas com traços de cores alternadas (vermelho e preto ou amarelo e vermelho), com exceção dos carimbos, sempre vermelhos. Outras figuras são totalmente preenchidas, como cartuchos, círculos, semicírculos e retângulos, e, quando bícromicas, aparecem sistematicamente com contorno na cor mais escura (vermelho ou preto) e preenchimento na cor mais clara (amarelo ou vermelho), geralmente representadas em duplas. Os grafismos abstratos mais sofisticados combinam diferentes formas básicas dentre as acima descritas. São principalmente figuras compostas por um retângulo de contorno, preenchido por linhas paralelas horizontais e/ou verticais, com os interstícios entre as linhas ocupados por pequenos elementos geométricos diferentes (triângulos, losangos, pontos). Os grafismos figurativos são muito raros, mas existem: são antropomorfos esquemáticos preenchidos em amarelo e contornados em preto ou vermelho.

A repartição destas figuras pelos suportes do sítio é evidentemente seletiva: elas são exclusivas das superfícies verticais, especialmente se amplas, altas e destacadas visualmente. No painel I estão os antropomorfos e o “sol”, além de várias grades, pentes e bastonetes. Tais grafismos podem ter ocupado amplos setores do painel I, mas o mau estado de conservação do painel não permite identificar mais que vestígios de traços alternados nas cores vermelha e amarela ou preta e vermelha. As maiores concentrações de figuras estão nos painéis da Coluna e IV, podendo atingir 8m de altura desde o piso atual. Em painéis escalonados (II e III), figuras geométricas bicrômicas e mais elaboradas podem aparecer episodicamente, mas sempre nas superfícies verticais voltadas para a frente do abrigo. Nestes casos, estão geralmente associadas às figuras monocrômicas do conjunto 2, repetindo seus esquemas de naturalização de figuras geométricas (ou vice-versa) ou se integrando a estes esquemas.

Os elementos de cronologia relativa são raros. As pinturas bicrômicas do painel I são as mais patinadas e alteradas dentre as geométricas deste conjunto, mas o painel como um todo é o mais comprometido do sítio. Recorrendo à seqüência estilística sanfranciscana observada em outros abrigos do Peruaçu, é possível que estas figuras do painel I pertençam aos momentos mais antigos de representação da Tradição. As figuras dos painéis Coluna e IV, por sua vez, pela diversidade de formas geométricas, presença de armas e incremento no uso de várias cores (especialmente o branco, comum no momento mais tardio) podem ser associadas aos momentos sanfranciscanos intermediário e tardio.

Tetos e suportes irregulares - Conjunto 2

A grande maioria das figuras do Tikão corresponde a um conjunto pintado em monocromia de vermelho, laranja, amarelo ou preto (em ordem decrescente de freqüência), com raros casos de bicromia de vermelho com amarelo (reproduções parciais dos painéis II, III e III Bis aparecem nas pranchas 23 e 24). O conjunto foi atribuído ao Complexo Montalvânia (Ribeiro e Isnardis, 1996-97) e o Tikão pode ser considerado um dos sítios mais representativos desta unidade de análise no cânion do Peruaçu. Temas figurativos e abstratos foram igualmente representados, em tamanhos que variam pouco, entre 10 e 30cm para a maioria. Ainda que pouco numerosas, há tanto figuras bem menores (5cm), quanto maiores que o intervalo médio (até 45cm). De modo geral, não há discrepâncias significativas de tamanho entre grafismos figurativos e abstratos.

As figuras mais naturalistas são os seres antropomorfos, os “pés”, “mãos” e os objetos. Os primeiros podem apresentar detalhes anatômicos (pés e/ou mãos bem destacados, sexo masculino, barriga, articulações, orelhas) e forte sugestão de movimento, indicada pela posição dos membros (braços ou pernas erguidas, flexionadas, abertas, etc.). Também podem ser mais esquemáticos e estáticos, sem evocação de dinamismo, por vezes “incompletos” (apenas tronco, cabeça e braços ou pernas). Os “pés” foram pintados predominantemente em pequenos conjuntos e podem ter de três a sete dedos. As representações de mãos, pintadas ou carimbadas, são por hora únicas no cânion. Os objetos são mais raros e podem ser setas, seteiras, propulsores, sacolas e ‘halteres’ (tomados por objetos por aparecerem também nas mãos de figuras antropomórficas); quase nunca aparecem isolados, estão sempre em grupos ou associados a seres antropomórficos, seja ao lado deles, seja em suas mãos (pouco frequente). As figuras geométricas são muito pouco variadas e correspondem às formas básicas (círculo, semicírculo, losango, reta, triângulo, “aspa”, quase sempre só contornadas), com poucas composições unindo mais de uma destas formas. Mais comuns são as figuras compostas pela repetição de uma forma básica, como grades, pentes, ziguezagues, losangos justapostos, etc.

Estas categorias de figuras distribuem-se de modo bastante organizado pelos suportes do sítio. Elas ocupam principalmente as superfícies irregulares, tetos ou escalonamentos, presentes nos painéis II, II Bis, III e III Bis. As figuras geométricas parecem ser as menos seletivas, estão presentes nos suportes verticais, amplos ou compartimentados (painel I e paredinhas dos escalonamentos invertidos dos painéis II, II Bis, III e III Bis), e nos horizontais, sejam mais ou menos amplos. Ainda assim, percebe-se que as figuras compostas por alinhamentos horizontais de traços (pentes, grades, alinhamentos de pontos e bastonetes) são mais numerosas onde o suporte é vertical; são elas que dominam a visão no painel I, por exemplo. Também os “pés” e as “mãos” são mais comuns nas superfícies verticais. Os primeiros estão especialmente nas pequenas superfícies verticais que compõem degraus nos painéis II e III. Dentre as “mãos”, duas delas foram pintadas no painel II e outras quatorze foram carimbadas no painel IV, a 1,6m de altura do piso atual. Estas são as únicas figuras que existem abaixo da linha dos 2m de altura no painel IV. Já as representações antropomórficas são mais naturalistas na proporção inversa da visibilidade do suporte. É nos tetos, sejam pequenos e a até 2m de altura, ou mais amplos e baixos (painéis II, II Bis, III e III Bis), que

estão predominantemente as figuras com maior detalhamento anatômico e as armas que as acompanham – inclusive os raros casos de figuras humanas empunhando objetos.

Os elementos de distinção crono-estilística no interior do conjunto são poucos. As diferentes pátinas e tintas indicam um uso inicial de tons de laranja, de vermelhos claros e preto, seguido por novo preto e um vermelho escuro e vivo que passa a ser dominante. Contudo, não foi possível observar grandes modificações temáticas ou no uso do espaço associadas às tintas, pátinas ou superposições. As associações entre figuras que geometrizam/naturalizam os seres antropomorfos foram pintadas principalmente em diferentes tons de laranja e vermelho, sendo mais numerosas em vermelho escuro vivo, descrito acima como dominante. Os “pés” também são mais numerosos neste tom de vermelho, assim como os grafismos antropomorfos naturalistas, o que certamente se deve ao fato de que a maioria das figuras deste conjunto foi pintada com esta tinta. Frustrando a expectativa de ordenar crono-estilisticamente as figuras do Tikão, os resultados da análise sugerem que uma mesma temática foi pintada no abrigo, em momentos que se distinguem por pátinas desde muito acentuadas até muito claras, tintas e raras superposições.

Foi encontrado um único caso de superposição confiável entre os conjuntos 1 e 2. No painel I há uma figura antropomorfa dinâmica (prancha 25), similar àquelas que ocorrem nos suportes escalonados do painel III, sobreposta a um dos seres antropomorfos bicrômicos.

Conjunto 3A e B

Resta descrever os desenhos a *crayon* que aparecem em quase todos os painéis. Estas figuras podem ser divididas em dois grupos, diferenciados pela temática, posição topográfica das figuras e, principalmente, pelos diálogos estabelecidos com os demais grafismos do sítio. Estes conjuntos são evidentemente as figuras mais recentes nos painéis pintados.

A) – Um destes grupos assemelha-se às figuras do cânion que são consideradas uma manifestação local da Tradição Nordeste (Prous, 1989; Ribeiro e Isnardis, 1996-97). São desenhos de seres vivos (antropomorfos e zoomorfos), por vezes acompanhados de geométricos ou “setas”, feitos a lápis preto, vermelho ou branco (prancha 25). Os desenhos são miniaturizados, entre 5 e 10cm, mas algumas figuras humanas aparecem em tamanho maior (cerca de 30 cm). As figuras de modo geral são pouco detalhadas, aparecem isoladas ou em grupos, mas raramente formam cenas – há apenas uma no Tikão, de cópula. São encontradas principalmente nos suportes verticais amplos do painel I e nas superfícies

restritas, mas também verticais, do painel II. Muito raramente aparecem em tetos, nos painéis II, III e III Bis. As superfícies escolhidas para fazer os desenhos são os descamamentos que destruíram parcialmente figuras dos conjuntos 1 e 2, áreas na periferia dos painéis já ocupados ou espaços deixados vazios entre figuras pré-existentes. As superposições com as demais figuras são poucas e geralmente parciais – nunca cobrem ou obliteram a figura anterior - o que se deve principalmente a esta escolha de locais até então desprezados.

B) - O outro grupo de desenhos se manifesta de modo muito diferente. As figuras são principalmente traços anárquicos e cópias de grafismos mais antigos, algumas vezes aparecem animais (aves, tamanduá e outros quadrúpedes) toscamente desenhados com pigmento mineral seco (*crayon*) – prancha 25 C e D. A diferença principal entre os dois grupos de desenhos em *crayon* está na relação com as demais figuras do sítio. O grupo dos animais e traços anárquicos forma conjuntos em áreas descamadas do painel I, mas aparece também nos painéis escalonados na forma de retoques, cópias grosseiras ou “rabiscos” sobre as figuras do conjunto 2. Há um reconhecimento das figuras deste conjunto, expresso pelas intervenções (retoques, cópias) que não atinge tão intensamente os grafismos dos conjuntos 1 e 3A.

Lapa do Piolho de Urubu (nº172 no mapa)

A Lapa do Piolho de Urubu está no terço médio de uma torre próxima à segunda ressurgência do rio Peruaçu. O abrigo é grande, com vastas e regulares paredes verticais, e o piso é irregular, composto por blocos desabados. Um grande desmoronamento ocupa uma das laterais do abrigo. O acervo rupestre do sítio é rico e variado, mas encontra-se danificado por inúmeros fatores naturais de degradação. As observações quanto à distribuição espacial dos grafismos esbarram no fato de um dos princípios painéis ter sido quase completamente destruído, restando apenas alguns indícios da grande densidade das pinturas que o ocupavam. O total de figuras reproduzidas da lapa soma aproximadamente 600, o que se estima representar mais de 90% das pinturas que atualmente ainda podem ser vistas. É possível que um terço ou mais do acervo original do sítio tenha se perdido.

O suporte pintado foi subdividido em quatro painéis, de I a IV, com divisões em alguns deles em função da degradação sofrida e dos arranjos de figuras. Uma esquematização da ordenação crono-estilística do sítio, descrita abaixo, pode ser vista na prancha 26.

Momento 1

Inicialmente foram pintados grafismos antropomorfos em monocromia de vermelho. São figuras grandes (grafismos parcialmente destruídos ou obliterados por outros, mais recentes, têm mais de 40cm) e pouco numerosas, com adereços nos braços. Estas pinturas são encontradas apenas no painel IA, sob uma camada de sais minerais. A não ser que outras figuras como estas tenham sido desenhadas no painel IIA, parcialmente destruído por descamações, elas foram pintadas apenas neste local.

Momento 2

O segundo conjunto identificado nos suportes da lapa compõe-se de figuras situadas sobretudo nos painéis III (de suporte discreto e pouco visível, onde são praticamente as únicas figuras desenhadas) e IIB, mas foi possível percebê-las também sob a camada branca de sais no painel IA e em raros representantes no painel IIC. São principalmente grafismos bio-antropomorfos e antropomorfos, “pés”, geométricos e armas, com uso de bicromia e monocromia. As figuras humanas podem se apresentar desde “estáticas” a “dinâmicas”, com membros mais curvos, representação de dedos e sexo; podem aparecer isoladas ou agrupadas lado a lado, com tamanho entre 15 e 30 cm. Os grafismos geométricos são lineares e simples: “grades” e “pentos” com as barras transversais retilíneas ou em ziguezague; bastonetes e cartuchos, de tamanhos variados, geralmente menores que 30 cm. Nota-se a presença, entre as figuras geométricas, de elementos de um “trocadilho gráfico” que envolve figuras antropomorfas e geométricas (losangulares com apêndice sugerindo membros e alinhamentos de bastonetes unidos por um traço transversal). As armas são mais elaboradas, aparecem apenas seteiras, monocrômicas ou em bicromia de vermelho e amarelo.

Momento 3 A,B e C

Sobrepostas às figuras acima, aparecem pinturas geométricas elaboradas. Originalmente, talvez estas figuras se distribuíssem por todos os painéis que apresentam superfícies amplas e regulares. Hoje elas são vistas em grande quantidade apenas nos painéis IIB e IIC, mas são inúmeros os fragmentos de parede na base do painel IIA que apresentam restos de figuras deste tipo. Na faixa superior deste painel ainda existem figuras geométricas descamadas e, após um exame atento, algumas delas são observadas sob a camada branca de sais minerais do painel IA. De modo geral, este conjunto aparece nas porções média e alta dos

painéis, formando belos arranjos de figuras bicrômicas. Três níveis de superposições foram observados:

A) - As figuras são cartuchos, “grades”, “objetos” (seteiras e outros possíveis instrumentos), peixes e antropomorfos esquemáticos, cujo tamanho pode alcançar 60cm. As cores são o vermelho, amarelo e preto em bicromia variada, com um caso de figura que combina as três cores.

B) - Nos grafismos pintados em seguida foram suprimidos os temas mais naturalistas, não há antropomorfos, peixes ou armas, apenas figuras geométricas elaboradas, mantendo-se a predominância dos cartuchos. Estas figuras foram percebidas apenas nos painéis IIB e IIC.

C) - As pinturas geométricas que podem as mais recentes deste conjunto foram dispostas especialmente nas margens superiores do painel II, em arranjos muito altos de figuras, bem acima das demais. São muito raras suas superposições com as pinturas mais antigas; sua posição na crono-estilística da lapa deve-se principalmente às comparações com outros sítios onde estes grafismos aparecem. Além dos grafismos geométricos bicrômicos que perpassam todo o conjunto, dentre estas figuras aparecem antropomorfos esquemáticos, isolados ou em dupla, e geométricos monocrômicos. Há também o uso da cor branca, que não aparece nos demais momentos sanfranciscanos.

Momento 4

Sobre os conjuntos acima descritos, foram pintados zoomorfos (aves, macacos, sauros, tatus, cervídeos e outros quadrúpedes) e poucos antropomorfos, de tamanhos variados em amarelo e laranja. As figuras em amarelo são apenas pequenas aves (20 cm) e aparecem sempre subpostas às demais figuras, em laranja, com tamanho entre 20 e 80cm. Parece ser típico deste estilo a escolha, para cada sítio em que aparece, de um animal emblemático mais representado que os demais, ou o único a ser pintado (Isnardis, 2004; Ribeiro e Prous, 2004). No Piolho de Urubu este papel é desempenhado pelas aves, que respondem por quase a metade do número de figuras zoomorfas. Os demais animais tendem a aparecer em números pares (4 macacos, 2 cervídeos, 2 outros quadrúpedes, 2 sauros...). Destaca-se ainda uma possível representação de parto, única no registro rupestre local. Este conjunto se apresenta apenas no painel IA, não há sinais dele nos outros painéis visíveis nem nos fragmentos caídos do painel IIA. Suas pinturas foram feitas depois que a camada de sais minerais já havia se

formado, o resultado é um fundo branco para as pinturas de cores vivas, o que oferece um contraste exuberante.

É preciso considerar que quando os autores destas figuras chegaram ao sítio, já havia grande densidade de pinturas superpostas em todos os suportes mais regulares (painéis I e II). Contudo, no painel IA as figuras anteriores já não eram mais tão visíveis, cobertas pelos sais minerais. Parece ser o caso de uma busca de contraste para ressaltar as figuras, nesse caso com aproveitamento de um elemento natural: a camada branca de sais minerais.

Momento 5

Dentre as figuras posteriores estão desenhos realizados com pigmento seco, *crayon*, em preto, laranja e amarelo. Os suportes predominantemente utilizados são os não ocupados pelas figuras anteriores, ou as margens dos painéis já pintados; eles ocorrem em maior número nas superfícies reunidas no painel IV. O tema mais comum neste conjunto é o antropomorfo, que aparece isolado, no típico arranjo “costas a costas” ou em “cirandas” com dezenas de indivíduos. Podem ser desde muito naturalistas, com braços erguidos, pernas dobradas e adornados com “cocares”, até muito esquemáticos, como os que aparecem reunidos em “cirandas”. Os zoomorfos também são bem naturalistas: por exemplo, há cervídeos alinhados, alguns de cabeça para baixo, como que abatidos; um felino cuja posição sugere salto; uma ave de asas abertas. O tamanho médio destes antropomorfos e zoomorfos é 10cm.

Figuras sem informações de cronologia relativa

Além das delicadas figuras acima (momento 5), há outras ocorrências em *crayon* preto, que repetem basicamente estes grafismos, entretanto com traço grosseiro e pouco cuidadoso, comumente retocando as figuras mais antigas, refazendo seu contorno e/ou colorindo-as. Parece se tratar de outro estilo, mas não há superposição entre eles. Os *lápiz* (compostos pigmentados sólidos) utilizados também diferem, este é mais oleoso e de ponta mais grossa, seus traços são mais espessos. Estas figuras estão entre as mais “recentes” do sítio e apesar de pouco numerosas, existem claras superposições entre elas e figuras do momento 4. São também posteriores à grande parte do processo de descamação que destruiu o painel IIA, onde aparecem nas cicatrizes dos deslocamentos.

Diversos outros grupos de pinturas aparecem nos momentos mais recentes de ocupação dos suportes do sítio, a maioria deles sem ordenação entre si. Todos foram pintados no painel IIB, nas demais superfícies vê-se um ou outro desses grupos (ver prancha 26).

Prancha 23 - Lapa do Tikão, planta baixa, cortes topográficos e reprodução parcial das pinturas do painel III e das gravuras em blocos e concreções

Prancha 24 - Lapa do Tikão, perfis topográficos e reprodução parcial de arte rupestre

Prancha 25 – Lapa do Tikão, figuras em *crayon*

Prancha 26 - Lapa do Piolho de Urubu, perfis topográficos, crono-estilística relativa e reprodução de arte rupestre

Capítulo 5

Recriando a tradição: a variação estilística na arte rupestre regional

Existe uma sólida base de referência para as análises da arte rupestre do norte mineiro e sudoeste baiano, constituída por mais de trinta anos de pesquisas desenvolvidas por equipes distintas. Sítios com pinturas da Serra do Ramalho foram apresentados e classificados inicialmente por Calderón, no final dos anos de 1960 (Calderón, 1969, 1970 e 1971). A região foi retomada posteriormente pelas equipes do Instituto Anchietano de Pesquisas-Unisinos e do Instituto Goiano de Pré-História-UCG que tornaram públicas as reproduções da arte rupestre dos principais sítios (Schmitz e outros, 1984;1997). Os abrigos com arte rupestre de Montalvânia começaram a ser conhecidos arqueologicamente na década de 1970, através do PRONAPABA e do IAB-RJ (Carvalho e Cheuiche, 1975; Dias Jr. 1975; Dias Jr. e outros, 1976). Em 1974, a Missão Arqueológica Franco-Brasileira de Minas Gerais realizou seus primeiros trabalhos na área, descrevendo a arte rupestre local (Prous e outros, 1977) e inserindo-a em sínteses regionais posteriores (Leite, 1985 e 1989; Prous, 1989,1994; Prous e outros, 1981-82). Desde 1993, a região tem sido trabalhada de modo mais sistemático pelo Setor de Arqueologia da UFMG, ainda que com esforços concentrados nas análises de arte rupestre, cujas análises têm sido divulgadas desde 1995 (Ribeiro, 1997; 1996-97 a,b,c; 2001; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Ribeiro e Panachuk, 1996-97; Silva; 1996-97, 2002; Silva e Ribeiro, 1996). Desde os anos de 1980, pesquisadores do Setor de Arqueologia da UFMG têm estudado a diversidade estilística na arte rupestre do Vale do Peruaçu (Isnardis, 2004; Leite, 1989 e 1990; Prous, 1989a,1994; Prous e Junqueira, 1995; Prous, Junqueira e Malta, 1984; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Silva; 1996-97, 2002; Silva e Ribeiro, 1996, etc.). O mais recente destes trabalhos (Isnardis, *op. cit.*) foi o mais utilizado aqui para as discussões e comparações entre as ocorrências do cânion do Peruaçu e as das demais áreas da pesquisa, por apresentar um quadro atual e detalhado das análises.

Este capítulo é dedicado a evidenciar a mudança estilística interna às tradições rupestres já identificadas na região e a cronologia relativa que interessa mais de perto é a que pode ser observada internamente às tradições. A apresentação dos dados cronológicos disponíveis para os estilos aqui apresentados (datações absolutas e relativas, bem como

seqüências estilísticas) que permitiram ordenar minimamente o conjunto de estilos regionais identificados será feita no capítulo 6, o próximo.

No capítulo anterior, expliquei que a definição dos estilos incluiu a busca de associações entre os momentos crono-estilísticos relativos e as características físicas dos abrigos onde ocorrem (tamanho, tipo de piso e de suporte, proximidade com a água, etc.). Com isto, procurei verificar se estilos poderiam aparecer recorrentemente vinculados a tipos específicos de abrigos. Para ao menos cento e sete sítios da região da pesquisa, existem informações sobre aspectos estilísticos, cronologia relativa e atributos físicos dos abrigos (ver anexo 2 para descrição dos atributos considerados na análise). Estas informações constam nos calques e croquis dos painéis rupestres, fotografias, topografias, descrições e medições de campo e permitiram a confecção da tabela que aparece no anexo 1. Os sítios analisados distribuem-se do seguinte modo: cinquenta e um na Serra do Ramalho; trinta e três em Montalvânia e vinte e três na Serra do Cardoso. Os sítios do cânion do Peruaçu não foram incluídos na análise quantitativa, para eles foram utilizados os dados obtidos por Isnardis (2004), que analisou a distribuição das unidades estilísticas nos sítios do cânion levando em conta os tipos de abrigos ocupados e sua inserção na paisagem.

O estudo tomou por base e ponto de partida as classificações disponíveis para a arte rupestre regional, descritas no capítulo 3: tradições São Francisco, Agreste e Nordeste, Complexo Montalvânia e unidade estilística Piolho de Urubu. Os abrigos e painéis rupestres foram analisados em busca de elementos que permitissem identificar variações estilísticas internas aos repertórios tradicionais descritos nas publicações do Setor de Arqueologia da UFMG e descrever novas expressões estilísticas. Foi possível definir doze estilos regionais, sendo que três deles podem ser associados à **Tradição Agreste** (A1, A2 e A3); três outros à **Tradição São Francisco** (SF1, SF2 e SF3); dois estilos ao **Complexo Montalvânia** (CMG e CMP) e um à **Tradição Nordeste** (NE1), sendo que várias outras representações isoladas, atribuídas à Tradição Nordeste por outros autores, não foram consideradas nesta classificação. Três outros estilos não apresentam elementos suficientemente fortes de afiliação a nenhum destes conjuntos, podendo consistir-se em formas muito modificadas de representação de alguns destes repertórios ou manifestações novas - são apresentados como estilos de **atribuição duvidosa** (AD1 a AD3). Quando existem informações de cronologia relativa para

estes estilos, elas indicam que as figuras de atribuição duvidosa estão entre as últimas a terem sido pintadas nos sítios.

Para sua descrição, os estilos foram agrupados de acordo com a tradição rupestre à qual se afiliariam, em ordem sucessória apenas entre si. A ordem de apresentação de cada tradição, por sua vez, respeita a cronologia relativa observada entre os estilos iniciais de cada uma. Assim, como as mais antigas pinturas dos abrigos das áreas estudadas são atribuídas à Tradição Agreste, os estilos *Agreste* são inicialmente caracterizados, do mais antigo ao mais recente. Posterior a ela, encontramos nos abrigos as pinturas iniciais da Tradição São Francisco, cujos estilos são descritos em seguida aos estilos *Agreste*, e assim sucessivamente.

Tradição Agreste

Estilo A1

Dentre os sítios contabilizados, os dezesseis abrigos com painéis do estilo A1 distribuem-se quase igualmente pela base, terço médio e topo das encostas, com ligeira vantagem daqueles situados à meia encosta (38% contra 31%). Boa parte dos sítios (44%) dista entre 50m e no máximo 200m de um ponto de captação de água; podem apresentar área abrigada de pequeno (31%) ou médio (31%) porte, sendo mais utilizados aqueles de piso regular, sedimentar (38%) ou rochoso (31%). Suportes verticais regulares foram os mais aproveitados (63%), mas se destacam visualmente os painéis da Serra do Ramalho, compostos em tetos de superfícies regulares (prancha 27). A boa visibilidade da maioria dos suportes ocupados garante que estes antropomorfos de tamanho avantajado, mesmo quando em número reduzido no abrigo, capturem de imediato o olhar do visitante. Os raros sítios (cerca de uma dezena) utilizados dentre os conhecidos no Peruaçu apresentam algumas destas características: a escolha dos suportes e a posição topográfica dos abrigos (terço superior ou topo das encostas). A este estilo foram atribuídos os momentos iniciais de pinturas dos sítios Pedro Cassiano II, Gravatá, Gigante, Dragão e Piolho de Urubu, apresentados no capítulo 4 (rever pranchas 17,18,20,21 e 26).

As figuras deste estilo são principalmente chapadas e monocromáticas em branco ou preto, seguidas pelo vermelho, laranja e, mais raro, o amarelo. Mas em todas as áreas são encontradas figuras com tratamento estilístico bastante variado: chapadas bicromáticas com contorno aberto ou fechado, monocromáticas apenas contornadas ou compostas por traços

justapostos (prancha 27). As figuras são sempre de tamanho agigantado, alcançando mais de 1,5m de comprimento. Destaca-se nestas figuras a aparência das tintas utilizadas. Qualquer que seja a cor empregada, as tintas tendem a ser ralas e heterogêneas, muitas vezes o suporte rochoso pode ser visto em transparência sob a fina camada de tinta dos grafismos. Episodicamente podem ser observadas tintas diferentes, mais espessas e homogêneas. Muitos grafismos foram pintados a dedo, mas na maioria deles, especialmente os maiores, a tinta foi espalhada com grossos pincéis que deixaram nítidas marcas de seus feixes de fibras.

Quadro 1– Comparação entre características do estilo A1 em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. RAMALHO
posição	base de encosta		**		
	média encosta		**		
do abrigo na topografia	topo de encosta		**		
	local		**		
relação com a água	perto		**		
	médio		**		
	distante		**		
	muito distante		**		
tamanho da área	P		**		
	M		**		
abrigada do sítio	G		**		
	MG		**		
tipo de piso	sedimentar regular		**		
	sedimentar irregular		**		
tipo de suporte	rochoso regular		**		
	rochoso irregular		**		
visibilidade dos painéis	parede v. regular		**		
	parede v. irregular		**		
	teto regular		**		
	teto irregular		**		
tratamento estilístico	variado		**		
	apenas chapado		**		
	detalhamento anatômico/adereços		**		
figuras	antropomorfas		**		
	zoomorfas		**		
	mãos		**		
	geométricas		**		
associação fig. antropomorfa /'sol'			**		
figuras por sítio			**		

** - A partir de Isnardis, 2004

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

Na Serra do Ramalho e na margem direita do rio Cochá (Montalvânia), a ênfase temática recai sobre os grandes personagens antropomorfos naturalistas. Já nas proximidades

do rio Carinhanha, em ambas as margens, e no Peruaçu, os grafismos zoomorfos foram também representados, aparecendo nos mesmos abrigos que as grandes figuras humanas. De modo geral estas figurações são ricas em detalhes anatômicos (articulações, orelhas, pés, mãos, batatas da perna exageradamente grandes etc.), por vezes com traços fisionômicos como olhos, nariz e boca (Serra do Ramalho) - extremamente raros em manifestações rupestres fora da Amazônia - e costumam apresentar adereços (pulseiras, braceletes, brincos e adornos de cabeça).

Episodicamente os membros dos seres antropomorfos sugerem movimento (João Gravatá e Pedro Cassiano II - Serra do Ramalho), mas de modo geral predominam as representações “estáticas”. A associação temática mais comum vincula os grandes seres humanos a figuras circulares de tamanho bem menor, como anéis, círculos concêntricos e círculos simples ou concêntricos radiados (“sóis”). Estas figuras podem aparecer sobre o tronco dos antropomorfos (Pedro Cassiano II, Mata do Cipó II, Lapinha, em Montalvânia, etc.) ou a seu lado (Tamarindo II, João Gravatá, Vazante Cercada, na Serra do Ramalho; Mamoneira, Labirinto de Zeus, Lapinha, em Montalvânia, etc.). Na Lapa do Tamarindo II e na Lapa do Gigante³⁵, a associação ser antropomorfo/círculo radiado incorpora os nichos de dissolução do suporte (*wall pockets*). Os buracos da parede foram contornados e/ou radiados nas mesmas tintas utilizadas na elaboração de grandes figuras antropomorfas dispostas ao lado deles.

Também é comum a associação por proximidade imediata entre antropomorfos, representados lado a lado em número de dois, no máximo três – mais raramente em arranjos que sugerem “famílias”, como uma figura menor ao lado de duas de mesmo tamanho ou uma grande e outra menor (Piolho de Urubu (Peruaçu), Labirinto de Zeus (Montalvânia), etc.). Aparecem ainda grades e outras figuras geométricas, associadas por proximidade recorrente aos seres humanos. Na Lapa da Mamoneira (Montalvânia) há ainda um caso de uma enorme figura (1,30m) de corpo filiforme, quatro membros e cabeça de ave, sugerindo uma forma modificada do “homem/ave” descrito nas representações pernambucanas (Martin, 1997).

³⁵ Nesse sítio os *wall pocket* foram tão utilizados (registramos cerca de 40 deles transformados em ‘sóis’) e com tantas tintas e gravações superpostas que é difícil distinguir quais intervenções se relacionam a quais momentos de pintura.

Prancha 27 – Estilo A1

De modo geral estas figuras não são numerosas nos abrigos e distribuem-se de modo esparsos pelas superfícies escolhidas, com seres antropomorfos isolados ou envolvidos nos arranjos já descritos.

Estilo A2

Este estilo, já descrito como *Piolho de Urubu* (Prous, 1992,1994; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Isnardis, 2004), pôde ser identificado em sete abrigos dentre os contabilizados. São locais situados sobretudo nos terços médios e topo das encostas (43% cada caso) e que correspondem a abrigos de área abrigada pequena, grande ou muito grande (29% cada categoria), com pisos sedimentares regulares (57%). Prevalece a escolha por suportes verticais (57%) e de boa visibilidade. Isnardis (2004) observou que dentre os sítios utilizados pelos autores deste estilo no Vale do Peruaçu (cerca de quinze), predominam aqueles de amplas áreas abrigadas e pisos sedimentares, ainda que não se possa visualizar uma implantação específica na paisagem.

O estilo A2 caracteriza-se por grandes representações de seres vivos, sempre monocromáticas (preto, vermelho ou laranja). O traço das figuras é cuidadoso e apurado, as tintas espessas e homogêneas. O destaque maior é dado aos animais, principalmente quadrúpedes (cervídeos, felinos, tamanduás, tatus e roedores), mas há também peixes e aves, acompanhados por seres antropomorfos e, mais raramente, figuras geométricas lineares (prancha 28). O tamanho dos grafismos é variado, mas são raras as figuras pequenas - de modo geral, suas dimensões situam-se entre 40 e 60 cm. No Peruaçu, grafismos fitomorfos (palmeiras e pés de milho) podem ocorrer nos painéis atribuídos a este estilo. Sobressai nestas pinturas a representação assistemática dos detalhes anatômicos nos animais (apenas uma articulação, casco em apenas uma pata dos cervídeos, ou dedos em apenas uma perna da ave, etc.). Os painéis do estilo A2 são relativamente mais ocupados que aqueles do estilo A1, mas também há abrigos onde apenas uma ou poucas figuras esparsas foram pintadas. Ao menos em dois sítios (Lapa do Gigante, em Montalvânia e Mata do Cipó, na Serra do Ramalho) repete-se a associação entre figuras antropomorfas e circulares, observadas no estilo A1. Na Lapa do Gigante, os nichos naturais de dissolução da parede calcária (*wall-pockets* de formatos arredondados) foram incorporados às figuras, substituindo seu tronco ou

cabeça (Ribeiro, 1997). Já na Mata do Cipó, círculos concêntricos aparecem sobre o tronco ou ao lado dos personagens antropomorfos.

No cânion do Peruaçu e na Serra do Cardoso, as figuras antropomorfas que acompanham os animais pintados são raras, de tamanho sempre menor que o das figuras zoomorfas e geralmente apresentam pouca sugestão de movimento; a partir de Montalvânia, em direção ao norte, elas são mais numerosas, praticamente equivalendo em número aos grafismos zoomorfos na Serra do Ramalho. As figuras humanas podem apresentar maior sugestão de dinamismo (principalmente nas lapas do Dragão e Mamoneira), mas, de modo geral, permanecem “estáticas”.

Quadro 2 – Comparação entre características do estilo A2 em cada área

característica/área		S.CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. RAMALHO
posição	base de encosta	*	**		
	média encosta	*	**		
do abrigo na topografia	topo de encosta	*	**		
relação com a água	local	*	**		
	perto	*	**		
	médio	*	**		
	distante	*	**		
	muito distante	*	**		
tamanho da área abrigada do sítio	P	*	**		
	M	*	**		
	G	*	**		
	MG	*	**		
tipo de piso	sedimentar regular	*	**		
	sedimentar irregular	*	**		
	rochoso regular	*	**		
	rochoso irregular	*	**		
tipo de suporte	parede v. regular	*	**		
	parede v. irregular	*	**		
	teto regular	*	**		
	teto irregular	*	**		
visibilidade dos painéis	boa	*	**		
	média	*	**		
	nenhuma	*	**		
detalhamento anatômico/adereços			**		
figuras	antropomorfas		**		
	zoomorfas		**		
	mãos		**		
	geométricas		**		
associação fig. antropomorfa / 'sol'			**		
figuras por sítio			**		

LEGENDA:

- não ocorre
- ▤ menos de 20% ou muito pouco
- ▥ 21 a 40% ou pouco
- ▦ 41 a 60% ou médio
- ▧ mais de 61% ou muito

* - apenas um sítio

** - a partir de Isnardis, 2004

Esta diferenciação local parece relacionada a uma seleção temática cuja prática é observada tanto intra-sítio quanto entre sítios de uma mesma área. Deste modo, no cânion do Peruaçu encontramos um sítio, Lapa dos Desenhos, onde uma grande diversidade de animais é atribuída a este estilo. Nos demais abrigos, suas pinturas representam um ou dois temas preferenciais e específicos: aves na Lapa do Piolho de Urubu, tamanduás na Lapa do Índio, tucanos nas lapas do Janelão e do Malhador, artrópodes na Lapa do Boquete, etc. (Isnardis, 2004; Ribeiro e Prous, 2004). Em Montalvânia, predominam as aves na Lapa do Gigante, acompanhadas por cervídeos; apenas cervídeos e felinos na Lapa da Mamoneira, sempre acompanhados de numerosos antropomorfos. Na Lapa do Dragão, sítio formado por dois grandes abrigos anexos, observa-se que num dos abrigos foram pintados raros grafismos antropomorfos de tamanho reduzido acompanhando animais, um de cada espécie (um cervídeo, um símio, uma ave, um sauro), enquanto que no abrigo ao lado existem dezenas de antropomorfos e zoomorfos de tamanho equivalente, porém estes últimos são apenas cervídeos (Ribeiro e Panachuk, 1996-97). Na Serra do Ramalho também se vê uma certa especialização temática nos abrigos ocupados: cervídeos no Abrigo Joãozinho; lagartos no Quincas; aves e geométricos no Desenhos dos Índios e antropomorfos e geométricos no Mata do Cipó.

Este estilo pode ser reconhecido nos sítios do Gigante, do Dragão e do Piolho de Urubu (respectivamente momentos 3,5 e 4), entre os sítios descritos no capítulo 4.

Estilo A3

O estilo A3 foi identificado em doze sítios, em Montalvânia e na Serra do Ramalho. Dentre os abrigos analisados, aqueles em que ocorre o estilo A3 são preferencialmente de pequena área abrigada (42%), situados no topo do pacote calcário (50%) e à média distância de pontos de captação de água. A maior parte dos sítios apresenta pisos rochosos regulares (42%), com aproveitamento, sobretudo, de superfícies verticais regulares (42%), suportes iluminados e de boa visibilidade.

As figuras do estilo A3 foram pintadas principalmente em monocromia de branco, ocasionalmente em amarelo (Baixão da Canoa, Serra Preta leste) e seu tamanho fica entre 40 e 50 cm (prancha 29). Se comparadas às do estilo A2, estas figuras são grosseiras e de traço desleixado; a aparência das tintas não sugere nenhuma preocupação especial com sua

consistência ou homogeneidade. As representações são sobretudo zoomorfas (lagartos, aves, cervídeos, felinos, quadrúpedes não identificados e peixes), mas as figuras geométricas (anéis simples e concêntricos, círculos, alinhamentos de bastonetes, grades, pentes, linhas sinuosas e outros) podem ser numerosas (lapas da Mata do Cipó, Tamarindo II e Nicho do Tatu na Serra do Ramalho; lapas do Cipó, Serra Preta e Mamoneira, em Montalvânia). Os seres antropomorfos podem ser freqüentes apenas em alguns sítios, mas são geralmente esquemáticos, ainda que alguns possam ser grandes (até 70cm), naturalistas e com detalhamento anatômico (Lapa do Cipó, Tamarindo II e Mata do Cipó) – mas o detalhamento anatômico, seja sistemático ou parcial, não caracteriza este conjunto. São comuns as figuras de pés e mãos carimbadas (ou pintadas livremente), ausentes dos demais estilos possivelmente *Agreste* da região, mas muito citadas nas descrições do nordeste do país (Aguiar, 1986; Martin, 1997).

As figuras classificadas no estilo A3 tanto podem consistir de seres antropomorfos ou zoomorfos isolados (lapas do Gigante, Cipó e Serra Preta em Montalvânia), quanto de conjuntos de numerosos grafismos zoomórficos e geométricos (Mamoneira, Montalvânia). As associações temáticas mais comuns parecem ser entre grafismos antropomórficos e círculos e entre zoomorfos e diferentes formas geométricas, recorrentemente pintados em proximidade imediata ou superposição. Círculos simples ou concêntricos superpostos aos troncos dos seres antropomorfos ou dispostos a seu lado aparecem em vários sítios (lapas da Mata do Cipó na Serra do Ramalho e Gigante em Montalvânia). Grandes conjuntos de figuras geométricas (‘bolas’ na Lapa da Mamoneira; grades e outras formas na Lapa do Cipó; “nuvens” de pontos na Lapa da Mata do Cipó) em proximidade recorrente com sauros e aves lembram os painéis da Chapada Diamantina descritos por Beltrão (2000) e atribuídos à Tradição Cosmológica. Em Montalvânia, os abrigos situados em altitudes mais elevadas (lapas do Cipó, do Sol e Serra Preta) são os mais ricos em representações de aves, enquanto que no único abrigo conhecido situado em base de encosta (Mamoneira) os lagartos são numericamente mais expressivos, estando ausentes pinturas de aves.

A este estilo foram atribuídas figuras das lapas do Gigante (momentos 5 e 6) e Serra Preta (momentos 3 e 4), descritas no capítulo anterior.

Quadro 3 – Comparação entre características do estilo A3 em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. DO RAMALHO
posição do abrigo na topografia	base de encosta	?	?		
	média encosta				
	topo de encosta				
relação com a água	local	?	?		
	perto				
	médio				
	distante				
	muito distante				
tamanho da área abrigada do sítio	P	?	?		
	M				
	G				
	MG				
tipo de pisos	sedimentar regular	?	?		
	sedimentar irregular				
	rochoso regular				
	rochoso irregular				
tipo de suporte	parede v. regular	?	?		
	parede v. irregular				
	teto regular				
	teto irregular				
visibilidade dos painéis	boa	?	?		
	média				
	nenhuma				
detalhamento anatômico/adereços		?	?		
figuras	antropomorfas	?	?		
	zoomorfas				
	mãos				
	geométricas				
associação fig. antropomorfa /'sol'		?	?		
figuras por sítio		?	?		

LEGENDA:	
	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

* * *

As diferenças nas características definidas para estes três estilos opõem principalmente o estilo inicial (A1) aos mais recentes (A2 e A3). Entre as figuras de A1 e A2 foram representados diversos outros estilos (ver adiante, estilos SF1, SF2, SF3 e CMP). Inúmeras superposições em sítios de Montalvânia (lapas da Mamoneira e do Gigante) e da Serra do Ramalho (Mata do Cipó II) mostram que as figuras do estilo A3 se sobrepõem diretamente ao estilo A2 nestas áreas.

Perpassa estes estilos a temática de grandes seres vivos naturalistas associados a ‘sóis’, bem como a escolha de superfícies amplas e lisas para elaborar seus painéis. Também parece comum entre eles a ocupação não muito densa dos painéis e, de modo similar, a utilização de poucos abrigos dentre os disponíveis nas áreas onde ocorrem estes estilos.

Quadro 4 – Comparação entre características dos estilos A1, A2 e A3

característica/estilo		A1	A2	A3
posição do abrigo na topografia	base de encosta			
	média encosta			
	topo de encosta			
relação com a água	local			
	perto			
	médio			
	distante			
	muito distante			
tamanho da área abrigada do sítio	P			
	M			
	G			
	MG			
tipo de piso	sedimentar regular			
	sedimentar irregular			
	rochoso regular			
	rochoso irregular			
tipo de suporte	parede v. regular			
	parede v. irregular			
	teto regular			
	teto irregular			
visibilidade dos painéis	boa			
	média			
	nenhuma			
tratamento estilístico	variado			
	chapado monocromático			
figuras	antropomorfas			
	zoomorfas			
	mãos/pés			
	geométricas			
associação fig. antropomorfa /'sol'				
detalhamento anatômico/adereços				
figuras por sítio				

LEGENDA:

	não ocorre
	até 25% ou muito pouco
	26 a 39% ou pouco
	40 a 59% ou médio
	mais de 60% ou muito

Os painéis dos estilos A2 e A3 são encontrados principalmente em posições topográficas mais altas que no estilo A1 e relativamente mais distantes de fontes de captação

de água. Aparentemente, abrigos com pisos sedimentares regulares foram escolhidos com mais frequência, embora o estilo A1 ocorra em abrigos com qualquer um dos tipos de piso.

As figuras de A2 e A3 são todas chapadas e monocromáticas, enquanto que as de A1, apesar de predominantemente monocromáticas e chapadas, podem se apresentar episodicamente com grande variedade de tratamentos estilísticos (chapadas, vazadas, contorno aberto, monocromáticas, bicromáticas, etc.). Os seres antropomorfos naturalistas (com articulações, pés, orelhas, etc.) e adornados (com brincos, anéis, pulseiras, etc.) não aparecem nas figuras dos estilos A2 e A3. O estilo A2 apresenta uma maior ênfase nas representações de animais, enquanto que as figuras geométricas parecem ganhar maior destaque no estilo A3, onde são mais numerosas e relativamente mais sofisticadas. Em alguns abrigos o estilo A3 parece enfatizar os arranjos com aves, sauros, sóis e inúmeros geométricos (pontos, grades, anéis, pentes, linhas retas ou sinuosas, etc.). Uma diferença significativa distingue os estilos A2 e A3: as características das tintas utilizadas. As tintas A2 são espessas, homogêneas e aplicadas com cuidado à parede, enquanto as tintas A3 são diluídas, heterogêneas e a cor predominante, o branco, aparece em painéis A2 apenas muito raramente.

Tradição São Francisco

Na região em estudo, são conhecidas dezenas de sítios com figurações que podem ser atribuídas à Tradição São Francisco, tal como definida por Prous e colaboradores desde a década de 1980 (por exemplo, Prous, 1992; Prous e Junqueira, 1995; Prous e outros, 1984). A maioria deles, mais de vinte, está localizada no cânion do rio Peruaçu. Dos sítios que constam da tabela do anexo 1, trinta e sete têm figuras atribuídas a este conjunto.

As análises de Prous (1989, 1992, 1994, 1996-97) o levaram a diferenciar três estilos sanfranciscanos na área: *Januária*, *Caboclo* e *Rezar*. Posteriormente, análises mais detalhadas dos mesmos abrigos resultaram na individualização de quatro níveis crono-estilísticos ou momentos de decoração da Tradição São Francisco (Isnardis, 2004; Isnardis e Miranda, 1999; Ribeiro e Isnardis, 1996-97). A expansão da região de estudo para o norte, até o sudoeste da Bahia, a conseqüente inclusão de dados de um número maior de abrigos com pinturas sanfranciscanas resultou numa reorganização das informações que de certo modo confirma a classificação original de Prous em três estilos.

Prancha 28 – Estilo A2

Prancha 29 – Estilo A3

Estilo SF1

Os painéis do estilo SF1 aparecem em apenas sete dos cento e sete sítios contabilizados, predominando na Serra do Ramalho. Em todas as áreas, suas ocorrências são pouco numerosas e se dão em abrigos cuja posição topográfica pode ser tanto a base das encostas (38%), quanto o topo (38%). Os abrigos estão geralmente perto dos cursos de água (75%) e predominam aqueles de área abrigada de médio tamanho (43%). O piso pode ser rochoso irregular (50%), mas foram também utilizados suportes de abrigos com piso sedimentar regular (38%). O suporte preferencial consiste em tetos amplos e regulares (63%), quase sempre visualmente destacados. No cânion do Peruaçu talvez quinze abrigos ou mais tenham estas pinturas; são abrigos que têm grande área abrigada e piso sedimentar regular, os sítios se localizam afastados da calha principal do cânion ou em vales secundários. Os painéis foram elaborados via de regra em suportes verticais amplos e iluminados, que receberam poucas figuras (Isnardis, 2004).

Principalmente belas figuras geométricas entre 15 e 50cm de tamanho compõem este estilo, em monocromia de vermelho, laranja, amarelo, preto e, episodicamente, branco (prancha 30), com ocorrência ocasional de bicromia (vermelho e amarelo). As tintas são de modo geral espessas e homogêneas, apenas as ocasionais figurações em branco da Lapa do Rezar (cânion do Peruaçu) apresentam uma tinta diluída e não tão homogênea. A maioria das pinturas foi traçada com o dedo; algumas, menores e de traço mais delicado, podem ter sido realizadas com pincéis de fibras - os indícios do uso destes artefatos são sutis linhas de tinta nas extremidades dos traços.

Aparecem círculos concêntricos, anéis, conjuntos de pontos, triângulos e outras pequenas formas geométricas, bastonetes, grades e pentes; “v” encaixados verticalmente, etc. Estas figuras geométricas apresentam dois modos básicos de organização. Um deles consiste em arranjos onde um mesmo elemento geométrico mínimo se repete em alinhamentos horizontais ou encaixados (triângulos, círculos, losangos, ziguezagues, bastonetes, etc. – ver figuras da Lapa do Veado e Lapa da Hora na prancha 30). No outro, mais raro, estes mesmos elementos mínimos têm um espaço gráfico circunscrito, formando os grafismos visualmente mais destacados do conjunto: são retângulos ou quadrados preenchidos por pequenas e idênticas figuras de quadrados, triângulos, etc. em alinhamentos horizontais ou diagonais (ver figuras da Mata do Cipó II na prancha 30). Menos comuns são as figuras que combinam

diferentes formas geométricas mínimas, inaugurando uma tendência que será desenvolvida à exaustão no estilo posterior.

Quadro 5 – Comparação entre características do estilo SF1 em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. RAMALHO
posição	base de encosta	*	**	*	
	média encosta	*	**	*	
do abrigo na topografia	topo de encosta	*	**	*	
	local	*	**	*	
relação com a água	perto	*	**	*	
	médio	*	**	*	
	distante	*	**	*	
	muito distante	*	**	*	
tamanho da área abrigada do sítio	P	*	**	*	
	M	*	**	*	
	G	*	**	*	
tipo de piso	MG	*	**	*	
	sedimentar regular	*	**	*	
	sedimentar irregular	*	**	*	
	rochoso regular	*	**	*	
tipo de suporte	rochoso irregular	*	**	*	
	parede v. regular	*	**	*	
	parede v. irregular	*	**	*	
	teto regular	*	**	*	
visibilidade dos painéis	teto irregular	*	**	*	
	boa	*		*	
	média	*		*	
tratamento estilístico	nenhuma	*		*	
	monocromia				
temática	bicromia				
	geométrica				
	seres vivos				
figuras por sítio					

* - apenas um sítio

** - a partir de Isnardis, 2004

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

Os grafismos figurativos são raros e correspondem principalmente a seres antropomorfos esquemáticos, com ocorrência de sauros e peixes no cânion do Peruaçu (Isnardis, 2004; Ribeiro e Andrade, 1999; Ribeiro e Isnardis, 1996-97). Dentre os antropomorfos esquemáticos pintados no Abrigo Magnífico (Serra do Ramalho), nota-se um jogo de imagens que coloca uma figura sobre os “ombros” da outra, compondo um

alinhamento vertical de antropomorfos que será recorrentemente representado pelo estilo posterior (prancha 30).

Estilo SF2

O estilo SF2 pode ser encontrado em trinta e sete sítios dentre os estudados na Serra do Cardoso, Montalvânia e Serra do Ramalho e em mais de vinte abrigos dentre os conhecidos no cânion do Peruaçu (de acordo com as tabelas apresentadas por Isnardis, 2004). De modo geral, os abrigos com suportes utilizados pelo estilo sanfranciscano anteriormente apresentado foram reocupados por SF2, em todas as áreas de estudo. Não são observadas claras preferências por abrigos em alguma partição topográfica específica. Na Serra do Ramalho estas figurações aparecem mais em sítios situados no topo do pacote carbonático, com pouco uso de abrigos na base e quase nenhum abrigo à meia encosta; os tamanhos predominantes de área abrigada são os pequenos e médios. Em Montalvânia, este estilo aparece em sítios situados em todas as posições topográficas; os abrigos de grande porte, por sua vez, são mais comuns. No Peruaçu, tanto são abrigos que têm grande área abrigada e piso sedimentar regular, quanto sítios de área restrita e piso irregular. Os sítios localizam-se principalmente afastados da calha principal do cânion ou em vales secundários, mas também foram ocupados abrigos no cânion principal (Isnardis, *op. cit.*). Já na Serra do Cardoso, são mais numerosos os sítios na base das encostas e de pequena área abrigada – mas este é o tipo de abrigo dominante na área.

Os suportes mais utilizados estão em paredes verticais regulares, seguidas por tetos regulares ou compartimentados por estalactites e colunas. Na Serra do Ramalho, em Montalvânia e na Serra do Cardoso, estas figuras foram pintadas em superfícies altas e visualmente destacadas mas de fácil acesso, ao alcance da mão a partir do piso atual ou sobre patamares e blocos desabados. Não há, em nenhuma destas áreas, painéis muito altos, alcançáveis com o apoio de escadas, andaimes ou escaladas de concreções e pilastras – o que é freqüente no cânion do Peruaçu.

Os painéis deste estilo apresentam figuras tratadas em bicromia, quase sempre com preenchimento em amarelo e contorno em vermelho, com raro uso do preto. Estas tintas são geralmente de “boa” qualidade, consistentes e homogêneas. Os traços costumam ser da espessura do dedo indicador, em algumas figuras que são formadas por linhas mais grossas ou

figuras totalmente preenchidas é possível observar a junção de traços feitos com o dedo (Morro da Lapinha, Serra do Ramalho). No Peruaçu notam-se figuras feitas com pincel.

Os temas geométricos do estilo SF1 são mantidos, mas são introduzidos motivos mais elaborados, como sofisticadas “redes” e “grades” ou grafismos formados por um emaranhado de linhas curvas; cartuchos (muito comuns no Peruaçu e raros nas demais áreas); grafismos losangulares, etc. (prancha 31). Os grafismos geométricos são acompanhados por seres antropomorfos esquemáticos, isolados ou em alinhamentos horizontais (frequentemente com figuras unidas pelos braços e/ou pernas) que envolvem de dois a seis indivíduos; peixes e “pés”. Os grafismos antropomorfos esquemáticos parecem compor um jogo gráfico que envolve figuras desenhadas isoladamente; figuras dispostas uma ao lado da outra com seus troncos ligados por uma ou duas barras transversais e, novamente, uma figura isolada, com uma ou duas barras em seu tronco – um “trocadilho gráfico” como os descritos adiante nos estilos *Montalvânia* (ver adiante prancha 46 do capítulo 7). Todos estes elementos foram pintados no Morro da Lapinha (Serra do Ramalho); a figura isolada com as barras transversais, que parece sintetizar o jogo de figuras, aparece em diversos sítios (Pingueira do Bomfim e Magnífico, na Serra do Ramalho; Lapa do Cipó, em Montalvânia; Caverna Pintada, na Serra do Cardoso, etc.). Os grafismos figurativos (antropomorfos, peixes e “pés”) são raros ou não aparecem na Serra do Cardoso onde, por sua vez, são mais numerosos os cartuchos. No Peruaçu, representações de armas eventualmente aparecem nos mesmos painéis ‘geométricos’. Os elementos “astronômicos” podem ser numerosos nos sítios da Serra do Cipó e na Lapa do Gigante (todos em Montalvânia), onde foram pintados belíssimos “sóis” bícromos, “estrelas” e “luas” em coloridos arranjos que incluem linhas sinuosas, grades e pentes.

No cânion do Peruaçu e na Serra do Ramalho é notável o maior investimento na composição de figuras geométricas sofisticadas, denominadas *Caboclas* (Prous, 1989; Prous e outros, 1984). No Peruaçu, onde a prática gráfica sanfranciscana foi mais intensa e puderam ser identificados ao menos quatro momentos crono-estilísticos (Isnardis, 2004; Ribeiro e Isnardis, 1996-97), observa-se que estas figuras de maior elaboração são mais frequentes naqueles dois níveis mais recentes, especialmente o 3º deles. Já na Serra do Ramalho, as refinadas e complexas formas geométricas apresentam-se nas mesmas tintas e pátinas dos demais temas que caracterizam o estilo SF2 (prancha 31). Estas são figuras que primam pela

combinação de diferentes elementos geométricos mínimos em sua composição, como um contorno retangular com losangos e triângulos, linhas retas, pontos, ziguezagues, etc. em seu interior. As composições são bastante distintas das figuras mais elaboradas do estilo SF1, que demonstram uso repetido dos mesmos elementos na elaboração dos grafismos (por exemplo, um retângulo preenchido por dezenas de losangos em linhas diagonais). As figuras SF2 combinam diferentes formas geométricas – comparar pranchas 30 e 31.

Quadro 6- Comparação entre características do estilo SF2 em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. DO RAMALHO
posição	base de encosta		*		
	média encosta		*		
do abrigo na	topografia		*		
relação	local		*		
	perto		*		
com a	médio		*		
	distante		*		
água	muito distante		*		
tamanho	P		*		
	M		*		
da área	G		*		
abrigada	MG		*		
tipo	sedimentar regular		*		
	sedimentar irregular		*		
de	rochoso regular		*		
	rochoso irregular		*		
tipo	parede v. regular		*		
	parede v. irregular		*		
de	teto regular		*		
	teto irregular		*		
suporte	boa		*		
	média		*		
visibilidade	nenhuma		*		
dos	monocromia				
painéis	bicromia				
tratamento	geométrica simples				
estilístico	geom. sofisticada				
temática	seres vivos				
	cirandas de fig. antr.				
	elems. astronômicos				
figuras por sítio					

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

* - a partir de Isnardis, 2004

Prancha 30 – Estilo SF1

Prancha 31 – Estilo SF2

Prancha 32 – Estilo SF3

É preciso considerar que a produção destas figuras exige a aplicação de maiores recursos técnicos que as demais: maior gasto de tempo na execução das dezenas de pequenos elementos geométricos; maior número de tintas (no Peruaçu pode ser notado o uso de quatro cores - vermelho, amarelo, preto e branco - em figuras geralmente bícromicas ou policrômicas); uso combinado de diferentes instrumentos em algumas delas, etc. Tanto na Serra do Ramalho quanto no Peruaçu, estes grafismos mais elaborados são menos numerosos que aqueles geométricos mais simples e não estão presentes em todos os abrigos com pinturas sanfranciscanas. Em locais como a Serra do Cardoso, eles praticamente não aparecem. Associando esta menor frequência à evidente maior demanda técnica na execução destas figuras, parece possível sugerir que as figuras *Caboclas* configurem uma temática especial, reservada a situações ou lugares específicos.

Figuras que podem ser atribuídas a este estilo aparecem em todos os sítios descritos no capítulo 3, sendo que os abrigos com painéis mais típicos seriam o Morro Furado (momento 2), Morro da Lapinha (momento 1), Tikão (conjunto 1) e Piolho do Urubu (momento 3).

Estilo SF3

Apenas em abrigos do cânion do Peruaçu observa-se um grupo tardio de figuras que, em organização crono-estilística prévia da Tradição São Francisco, Prous (1989) e Prous e outros (1984) denominaram *estilo Rezar*. Trata-se de vistosas figuras bícromicas (branco, preto, amarelo e vermelho em combinações de até três cores) que aparecem emoldurando os painéis pintados da lapa epônima e que, acreditava-se, seriam quase exclusivas deste sítio. Desde então, estes grafismos têm sido considerados a manifestação mais recente da Tradição São Francisco, sendo identificados em diversos abrigos do cânion (Isnardis, 2004; Miranda e outros, 2001; Ribeiro e Isnardis, 1996-97).

O estilo SF3 distingue-se do anterior pela ampliação temática, pelos casos de retoques e incorporação de grafismos mais antigos e pelo respeito preservacionista às figurações pré-existentes. Junto aos grafismos geométricos tipicamente sanfranciscanos (principalmente cartuchos, redes e figuras losangulares) reaparecem os sauros, peixes e antropomorfos, muitos deles alinhados em cirandas (Andrade e Ribeiro, 1999; Isnardis, 2004). Na Lapa do Rezar, inúmeras figuras antigas em branco (geométricas e sauros do estilo SF1) neste momento foram retocadas, acrescidas de um contorno em cor contrastante ou reproduzidas. Casos de

retoques das figuras sanfranciscanas anteriores são também comuns na Lapa dos Desenhos, segundo Isnardis (2004). De modo geral, a disposição destas figuras deu-se sem superposições: elas se encontram em superfícies até então não utilizadas, nas margens superiores dos painéis ou ‘encaixadas’ nos espaços livres entre outros grafismos (prancha 32).

Estas figuras estão presentes apenas no Peruaçu, onde ocupam grandes abrigos de pisos regulares ou irregulares; em cânions secundários ou na calha principal do rio; no terço médio de encostas suaves ou no terço superior de vertentes abruptas (Isnardis, 2004). As superfícies preferenciais parecem ter sido aquelas elevadas ou porções mais altas de painéis já ocupados, o que ocorre em Rezar, no Tikão e no Piolho de Urubu, por exemplo.

* * *

No que diz respeito aos atributos físicos dos abrigos escolhidos, as diferenças entre os estilos SF1 e SF2 são poucas - ao estilo SF3 não se aplica uma contrastação regional, por se apresentar apenas no Peruaçu. Em relação aos sítios em que ocorre o estilo sanfranciscano inicial, SF1, os abrigos escolhidos para receber figuras do estilo SF2 estão relativamente mais próximos da água (entre 200 e 500m ou menos, enquanto que os abrigos SF1 estão entre 200 e 500m ou mais) e são de menor tamanho (pequeno, ao passo que os abrigos SF1 são de porte médio, ou grande e muito grande).

As características gráficas dos três estilos podem ser contrastadas regionalmente e já foram apresentadas. Dentre elas, destaca-se a densa ocupação dos suportes com figuras do estilo SF2, por vezes com superposições entre si, enquanto que os demais estilos são proporcionalmente mais econômicos em figuras, especialmente SF1.

Perpassa estes estilos a escolha por abrigos de pisos sedimentares regulares e a localização dos painéis de pinturas, em superfícies regulares, geralmente altas e bem visíveis. Também é uma característica comum entre eles a presença de formas geométricas elaboradas, que mesmo não sendo dominantes estão presentes em todos os estilos. A explosão de cores e formas que caracteriza o estilo SF2 se dá de modo particular no cânion do Peruaçu e será explorada em capítulo posterior (capítulo 8), onde discuto a distribuição espacial dos estilos na região. No Peruaçu, as diferenças estilísticas entre SF3 – de ocorrência por enquanto restrita ao cânion - e os outros dois estilos sanfranciscanos são grandes. A ampliação temática, retoques de figuras mais antigas e inserção de grafismos nos painéis de modo a

evitar superposições marcam um distanciamento em relação aos estilos sanfranciscanos anteriores. A discussão do estilo SF3 será retomada no capítulo 7.

Quadro 7 – Comparação entre características dos estilos SF1, SF2 e SF3

característica/estilo		SF1	SF2	SF3
posição do abrigo na topografia	base de encosta			* *
	média encosta			* *
	topo de encosta			* *
relação com a água	local			* *
	perto			* *
	médio			* *
	distante			* *
	muito distante			* *
tamanho da área abrigada do sítio	P			* *
	M			* *
	G			* *
	MG			* *
tipo de piso	sedimentar regular			* *
	sedimentar irregular			* *
	rochoso regular			* *
	rochoso irregular			* *
tipo de suporte	parede v.regular			* *
	parede v. irregular			* *
	teto regular			* *
	teto irregular			* *
visibilidade dos painéis	boa			
	média			
	nenhuma			
tratamento estilístico	monocromia			
	bicromia			
temática	geométrica simples			
	geom. sofisticada			
	seres vivos			
	cirandas de fig. antr.			
	elemnts. astronômicos			
figuras por sítio				

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 25% ou muito pouco
	26 a 39% ou pouco
	40 a 59% ou médio
	mais de 60% ou muito

** - dados não sistematizados ou não disponíveis

Complexo Montalvânia

O Complexo Montalvânia apresenta-se em dois estilos regionais: em gravura e em pintura. Juntos, estes estilos podem ser encontrados em quase oitenta por cento dos sítios contabilizados, o que faz deste conjunto estilístico o mais típico do norte mineiro e sudoeste baiano.

Estilo em gravura (CMG)

Foram registrados trinta sítios com gravuras deste estilo, dos quais a metade se encontra em Montalvânia (prancha 33). A grande maioria deles situa-se na base dos

afloramentos (73%), com água disponível no próprio local (43% deles). Os abrigos preferenciais apresentam pisos sedimentares regulares (70%); aqueles de pequena área abrigada respondem por 53% do total considerado, mas excepcionalmente encontramos estas gravuras em sítios de área grande ou muito grande (como as lapas Pingueira do Juarez, do Possêidon, Labirinto de Zeus e outros, em Montalvânia). Aparentemente, importante fator de determinação da presença de gravuras é o suporte, mais que qualquer outra característica dos abrigos. Parece haver uma norma rígida no que se refere às superfícies utilizadas, naturalmente cobertas por um lustro escuro e brilhante, provocado pelo escoamento de água. Tal suporte aparece principalmente em pisos de relevo subhorizontal e ondulado, ou em blocos abatidos, utilizados em 56% dos casos; as gravuras também podem ser encontradas em bases de paredes verticais (40%) que apenas muito ocasionalmente não apresentam a película de calcita que confere lustro ao suporte (painel central do Gigante, Nicho das Gravuras). Estas superfícies geralmente estão em locais de pouca incidência de luz, em partes mais internas e escuras dos abrigos, situação que comprometeria a visibilidade dos painéis gravados não fosse o grande contraste promovido pelas gravuras foscas e claras no suporte brilhante e escuro. Havendo este suporte em grandes extensões, podemos encontrar centenas de figuras no mesmo sítio, pois via de regra o suporte disponível foi sistematicamente coberto de grafismos. Este é o caso da Lapa do Possêidon, o mais rico abrigo gravado da região: em seus suportes ondulados e quase no nível do piso atual vêem-se cerca de quatro milhares de gravuras (Silva, 2002).

No cânion do Peruaçu há uma instigante ausência relativa destas manifestações, são pouquíssimos os sítios com conjuntos gravados que possam ser atribuídos ao Complexo Montalvânia. Na Lapa do Malhador, aparecem gravuras semelhantes às de Montalvânia num piso estalagmítico e em faixas de suporte vertical; em ambos os casos nota-se um polimento natural por escoamento de água. Na base de um grande concrecionamento na Lapa do Tikão, vê-se gravuras de “pé”, “seta”, bastonetes e linha sinuosa, figuras erodidas e com relevos já bastante desgastados. Há ainda, na Lapa de Rezar, um pequeno grupo de figuras geométricas e biomorfas picoteadas num grande bloco desabado, similares às gravuras *Montalvânia*.

Prancha 33 – Estilo CMG

Também num bloco abatido, na Lapa do Boquete foram gravados grafismos circulares, linhas onduladas, “rede” e possíveis biomorfos (rever prancha 14). As gravuras menos sintomáticas consistem em impressões de “pés” de tamanho próximo ao natural em blocos caídos ou grandes concrecionamentos (lapas do Malhador e do Tikão), que entretanto aparecem também em sítios de Serranópolis (Schmitz e colaboradores, 1997a e b).

O estudo experimental³⁶ de picoteamento de gravuras indica que as figuras foram realizadas por percussão indireta, possivelmente utilizando como cinzel um seixo alongado (o que facilita a apreensão e controle dos gestos) com a extremidade levemente trabalhada de forma triédrica - o que deixa uma cicatriz puntiforme (Morais, 1989; Silva, 2002). O resultado do emprego hábil desta técnica são figuras de contornos precisos e bem definidos, com densidade variável de cicatrizes, de acordo com a quantidade de matéria retirada da superfície rochosa original. Na Lapa do Gigante (Montalvânia), sítio descrito no capítulo anterior, a densidade do picoteado foi medida através de uma exaustiva contagem das cicatrizes de impacto presentes nas figuras³⁷, fazendo possível notar que a densidade do picoteado tende a ser maior em proporção inversa ao tamanho das figuras (Ribeiro, 1996-97c). Episodicamente, algumas figuras podem apresentar contornos imprecisos e cicatrizes acidentais fora de seus limites, sugerindo que picoteamento por percussão direta também tenha sido utilizado (Silva, 2002). Em alguns sítios (Possêidon, Gigante, Abrigo da Divisa, e outros) é comum encontrarmos figuras com o contorno retocado por incisão; neste caso, as cicatrizes lineares paralelas sugerem o uso de uma lasca como cinzel (Ribeiro, *op. cit.*). Na Lapa do Gigante, dezenas de “pés”, alguns antropomorfos e biomorfos foram cuidadosamente cobertos por tinta vermelha ou amarela, sem que saibamos se a camada de tinta fazia parte da concepção original das figuras ou se foram acrescentadas posteriormente.

Este estilo comporta essencialmente figuras antropomorfas e bio-antropomorfas (as que mais aparecem), figuras geométricas, “pés” e representações de objetos (armas, “cestas” e outros possíveis instrumentos) em variadas combinações temáticas. Em alguns sítios podem ser encontradas ainda representações de sauros, “quelônios” e “sóis”, estes últimos geralmente associados a seres antropomorfos. Notável é a presença dos chamados “elementos de

³⁶ Temos disponível um breve estudo realizado em 1989 buscando caracterizar as gravuras *Desenhos* do cânion do Peruaçu (Morais, 1989). Como se trata também de gravuras picoteadas sobre suporte calcário, temos desde então aplicado seus resultados aos sítios gravados de Montalvânia.

³⁷ Um cartão de papel com um furo de 5mm de diâmetro foi colocado sobre as gravuras para contagem dos pontos de impacto.

ligação”, linhas retas ou curvas que parecem cumprir a função de reforçar graficamente as associações temáticas, unindo as figuras que as compõem.

Quadro 8 – Comparação entre características do estilo CMG em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. do RAVALHO
posição do abrigo na topografia	base de encosta		**		
	média encosta		**		
	topo de encosta		**		
relação com a água	local		**		
	perto		**		
	médio		**		
	distante		**		
	muito distante		**		
			**		
tamanho da área abrigada do sítio	P		**		
	M		**		
	G		**		
	MG		**		
tipo de pisso	sedimentar regular		**		
	sedimentar irregular		**		
	rochoso regular		**		
	rochoso irregular		**		
tipo de suporte	piso		**		
	parede v. regular		**		
	parede v. irregular		**		
	teto regular		**		
	teto irregular		**		
visibilidade dos painéis	boa		**		
	média		**		
	nenhuma		**		
temática	geométrica				
	figs. dinâmicas				
	figs. estáticas				
	antro/ama				
	antro/geo				
	cirandas/acrobatas				
	armas				
	pés				
	animais				
	elem. astron.				
detalhamento anatômico					
figuras por sítio					

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

** - dados não sistematizados ou não disponíveis

Entre as figuras antropomorfas e bio-antropomorfas encontra-se grande diversidade morfológica, grafismos de postura variada (de “estáticos” a muito “dinâmicos”); alguns esquematizados, outros com certo detalhamento anatômico (dedos, sexo e, mais raramente,

articulações, pés e mãos destacados). Já os grafismos geométricos são sempre muito simples, tanto em gravura quanto em pintura, principalmente semilunares, anéis, “grades”, “pentes”, ziguezagues, alinhamentos de pontos e linhas sinuosas. O tamanho dos grafismos é bastante variado de sítio a sítio e de tema a tema, entre 5cm para os menores e cerca de 40cm para os maiores (geralmente armas), havendo um ser antropomorfo de 50cm no Gigante e outro com cerca de 80cm na Lapa do Vulcano. Mas com exceção destas figuras e das armas, que podem ser as maiores figuras nos abrigos, as demais apresentam um tamanho médio entre 10 e 20cm.

As associações temáticas envolvendo as figuras antropomorfas são numerosas e variadas. A figura humana é exaustivamente relacionada a armas e “pés”, por vezes unindo os dois temas numa só figura: antropomorfos cujos membros terminam em setas; “pés” antropomorfizados, com cabeça e membros, etc. Destaca-se a recorrente associação por proximidade imediata, superposição ou com auxílio de elementos de ligação entre armas e/ou antropomorfos e figuras seminulares e anelares. Há também exemplos de jogos gráficos com formas humanas e geométricas, onde as figuras tanto podem ser tomadas por grafismos antropomorfos geometrizados, quanto por formas geométricas antropomorfizadas. As associações temáticas identificadas nas gravuras *Montalvânia* são melhor exploradas no capítulo 7.

Em dois sítios de Montalvânia (lapas do Gigante e Possêidon) foi possível observar elementos de cronologia relativa que permitiram identificar distintos momentos de realização das gravuras (Ribeiro, 1996-97c; Silva, 1996-97, 2002). As figuras mais antigas seriam sobretudo seres antropomorfos pouco diferenciados, “pés”, armas e linhas sinuosas – mas nos raros sítios onde existem estas figuras mais antigas, elas estão tão erodidas que é difícil recuperar formas que caibam nas classificações usuais. As figuras posteriores estão menos degradadas e é possível observar maior investimento nas representações biomorfas, antropomorfas e nas formas geométricas, além de “pés” e armas. Este momento de gravação dos painéis é constituído por grande quantidade de figuras ocupando sistematicamente os suportes escolhidos. Aparecem os quelônios e as primeiras figuras contorcidas, forçadas a se inserir em espaços já exíguos para não se superpor às preexistentes. Na Lapa do Gigante, caracteriza este momento uma acentuada simplificação e padronização das formas de representação e uma preferência por grafismos com dimensões reduzidas e corpos cheios. Os suportes são então repletos de figuras de picoteado muito denso e que costumam apresentar

um traço de contorno, a partir do qual o grafismo teria sido executado, o que é também comum na Lapa do Possêidon. Finalmente, as figuras que seriam as mais “recentes” apresentariam predileção por formas alongadas ou filiformes e curvilíneas; existe uma relativa restrição temática, com supressão dos quelônios e “pés”, ocorrendo basicamente grafismos antropomorfos (que podem ser radiados, combinados em “cirandas” ou “acrobacias”, etc.), armas e figuras geométricas (pontos, círculos, grades etc.). As figuras humanas tornam-se então mais dinâmicas e mais detalhes anatômicos (como sexo, dedos, pescoço etc.) tendem a ser representados. A idéia de movimento sugerida pela forma dos membros das figuras é ressaltada e os grafismos geométricos multiplicam-se. Destacam-se neste momento as associações temáticas envolvendo figuras mais antigas, relacionadas graficamente através de linhas curvas ou retas que as unem (elementos de ligação); permanece a tendência à ocupação sistemática dos suportes disponíveis. A distribuição dessas figuras nos suportes indica uma preocupação em manter os arranjos anteriores, com a manutenção da prática de retorcimento dos grafismos. Este recurso, além de demonstrar respeito às figuras anteriores (não se superpondo) mantém a integridade da concepção estética dos grafismos, todavia ao preço de uma redução de tamanho, de uma contorção dos corpos etc.

As informações de cronologia relativa disponíveis para as gravuras na área de Montalvânia mostram mudanças sucessivas na morfologia das figuras nestes dois sítios. Contudo, a ênfase em figuras geométricas simples e nos seres antropomórficos; associações temáticas envolvendo estas figuras, pés e objetos e evitação de superposição, estão presentes em todos estes momentos de realização de gravuras. Não há ampliações ou restrições temáticas significativas e as características gerais destas gravuras são impressionantemente similares.

As gravuras muito erodidas e as fortes diferenças de grau de pátina, que podem ser observadas em figuras de alguns poucos sítios, como as lapas do Gigante e do Possêidon, sugerem uma prática de longa duração deste estilo. Os aspectos físicos dos abrigos, incluindo o tipo de suporte escolhido e sua localização na topografia do sítio, as associações temáticas e algumas vezes até a morfologia das figuras respondem por um padrão que pode ser observado com nitidez em toda a região de ocorrência das gravuras *Montalvânia*. Variações são expressas na singularidade temática de cada abrigo. Assim, a Lapa do Gigante seria o sítio das representações humanas estandardizadas e dos longos alinhamentos de “pés” (juntas, estas

categorias respondem por quase 50% das gravuras do sítio – Ribeiro, 1996-97c). O sítio da Esquadrilha destaca-se pelas armas tanto de grande tamanho (propulsores) quanto diminutas (setas); o Abrigo da Divisa, pelos círculos concêntricos e propulsores, e assim por diante. Reunindo e centralizando estas associações temáticas estaria a Lapa do Possêidon, o sítio mais rico dentre os conhecidos e o que reúne todos os temas e associações observadas no universo gráfico das gravuras do Complexo Montalvânia³⁸. Algo similar é observado na Serra do Ramalho: no Abrigo Magnífico foram gravadas apenas *cupules*, no Alcides praticamente só círculos e antropomorfos de corpo redondo e na Lapa do Veado, apenas *cupules* e pontos. Por este caminho, as diferenças entre os sítios, e dentro dos momentos de execução de gravura nos sítios, não seriam estilísticas, mas fruto de outras diferenciações (acontecimentos vinculados à prática gráfica, distinção entre ‘artistas’, etc.); diferenças que poderiam estar material e espacialmente projetadas nos abrigos ‘especializados’ em alguns temas. Todavia, seria preciso aumentar o rol de acervos reproduzidos para investir mais nas análises internas e comparativas visando identificar idiossincrasias e confirmar uma possível organização em função de sítios principais.

Estilo em pintura (CMP)

Os setenta e quatro abrigos que receberam as pinturas do estilo CMP estão em geral na base das encostas (57%), com disponibilidade de água a uma distância máxima de 200m dos sítios (46%), ou, de modo similar àquele observado nas gravuras, muitas vezes os próprios locais onde a água pode ser encontrada foram escolhidos para pintar (36%). Os sítios são sobretudo de pequeno porte (48% deles), sendo que na Serra do Ramalho há um número equivalente de abrigos de tamanho pequeno e médio; prevalece, entretanto, a escolha por locais de piso sedimentar regular (54%) em todas as áreas. Suportes verticais regulares e superfícies verticais ou horizontais irregulares foram igualmente utilizados (39% cada tipo) na elaboração de painéis geralmente baixos e de visibilidade discreta. Esporadicamente, estes grafismos podem aparecer a cinco metros de altura ou mais, aproveitando superfícies irregulares como “pingentes” de teto em “caixa de ovos” ou lisas e emolduradas por concrecionamentos e colunas (Tamarindo I e Pedra Escrita, na Bahia, lapas da Mamoneira,

³⁸ O papel da Lapa do Possêidon como sintetizador do universo de associações temáticas particulares aos sítios do Gigante, da Esquadrilha e do Labirinto de Zeus foi originalmente apontada por Silva, 2002.

Dragão e do Tikão, em Minas Gerais). Em todas as áreas, os sítios mais densamente ocupados por estas pinturas apresentam-nas em superfícies com escalonamento invertido (tetos ou paredes), onduladas ou emolduradas por concrecionamentos (prancha 34). Vários abrigos ocupados com figuras deste estilo possuem “painéis secretos” que somente podem ser observados após uma detalhada investigação dos suportes dos sítios (lapas da Mata do Cipó II (Serra do Ramalho), da Mamoneira e do Gigante (Montalvânia), do Tikão (Peruaçu), João Lima e Abrigo da Rede (Serra do Cardoso), entre outros).

As tintas das pinturas do estilo CMP foram provavelmente feitas a partir de pigmentos minerais em suspensão, aplicados à rocha com os dedos. Muito ocasionalmente observa-se indícios de uso de pincel na execução das figuras, como finas linhas de tinta fora dos limites do grafismo (deixadas por pincel de fibras) ou figuras com traços muito regulares e estreitos que sugerem o uso de um graveto ou similar na aplicação da tinta. As pinturas deste estilo apresentam-se, em todas as áreas, em monocromia com vermelho dominante, havendo ocorrências menos numerosas do preto, laranja, amarelo e branco. Há vários sítios onde se vêem representações bícromicas combinando amarelo e vermelho, ou vermelho e preto. Os sítios com mais figuras bícromicas são encontrados na Serra do Ramalho (Serra Azul, Quincas, Boqueirão, Desenhos dos Índios); ainda que raras, as figuras bicoloridas estão presentes também em Montalvânia (Lapa do Sol, Labirinto de Zeus) e no Peruaçu (Piolho de Urubu, Lapa do Sol). Estas tintas são de modo geral muito homogêneas e espessas, indicando cuidadosa preparação. É notável a similaridade da tinta vermelha dominante em todas as áreas onde este estilo ocorre. Como não dispomos de análises químicas das tintas, este é um aspecto da pesquisa da arte rupestre regional que deve aguardar desenvolvimentos futuros.

Os grafismos são de tamanho médio, geralmente entre 10 e 30 cm para a maioria dos seres vivos, alcançando no máximo 40cm naqueles casos de antropomorfos com maior detalhamento anatômico. Fogem desta regra apenas as representações de “sóis”, que em alguns sítios podem alcançar dimensões mais avantajadas. Tanto é possível observar abrigos com pequenos conjuntos de figuras, quanto painéis densamente ocupados, muitas vezes com figuras apenas justapostas, muito raramente em superposição. Estes painéis repletos de pinturas parecem ecoar o *horror vacui* que notabiliza as gravuras *Montalvânia*.

Tal como no estilo em gravura, nas pinturas os seres biomorfos, antropomorfos e as formas geométricas respondem pelos grafismos mais numerosos. Inúmeras figuras biomorfas

(figuras de seres vivos onde não se identifica ao certo se são seres animais ou humanos) aparecem engajadas nos mesmos arranjos e associações temáticas que as figuras antropomorfas, nestes casos trato ambas as categorias por representações relativas a figura humana. As figuras humanas podem apresentar pouca sugestão de movimento ou podem ser muito “agitadas” e “dinâmicas”. Os seres mais “estáticos” (geralmente troncos retos e membros simétricos também retos ou flexionados) com certa frequência possuem detalhes anatômicos (pés destacados, articulações, “orelhas”, sexo, etc.) e, mais raramente, portam adornos ou armas. Em alguns sítios, como as lapas do Dragão, da Mamoneira e da Vazante Cercada, são extremamente comuns as figuras humanas esquematizadas organizadas em “cirandas”. Os seres animados apresentam membros mais longos e curvilíneos, podem ter os troncos retorcidos e apresentam-se em posturas variadas; geralmente estão isolados, em pares simétricos, ou, mais raramente, organizados em “cirandas”. As figuras geométricas são muito frequentes, embora pouco diversificadas: são formas básicas que se repetem exaustivamente (redes, grades, pentes, anéis, semicirculares, alinhamentos de “aspas” e pontos, ziguezagues, etc.); nota-se também um “pente” com terminações arredondadas, semelhante a uma série de colcheias musicais. Pinturas de “pés” surgem com destaque variável de sítio a sítio (frequentes na Lapa do Tikão, Vale do Peruaçu, e nos sítios da Fazenda Cabeceirinha, Serra do Ramalho). Os seres zoomórficos estão presentes em poucos exemplares, mas em praticamente todos os sítios mais ricamente utilizados. Os animais mais recorrentes são quelônios de pescoço curvo; aparecem ainda répteis (lagartos) cervídeos (especialmente nos sítios de Montalvânia e do sul da Serra do Ramalho) e “aracnídeos”. As representações de objetos (“cestas”, armas e outros possíveis instrumentos) são simples e com reduzida variação morfológica, mas ocorrem em todas as áreas, apenas ocasionalmente estão associadas de maneira direta aos antropomorfos por proximidade espacial.

São inúmeros os jogos de imagem deste estilo, com destaque visual para aquele, típico das gravuras, que antropomorfiza as representações de instrumentos (ver foto do sítio Pedra Escrita na prancha 34). Estes “homens-instrumento” apresentam posturas que sugerem movimento: são seres antropomorfos com membros muito longos e curvos, com setas nas terminações dos “braços” ou “pernas”; propulsores com membros e cabeça, etc. - ocorrências extremamente similares às que aparecem gravadas.

Prancha 34 – Estilo CMP

Quadro 9 – Comparação entre características do estilo CMP em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. DO RAMALHO
posição do abrigo na topografia	base de encosta		**		
	média encosta		**		
	topo de encosta		**		
relação com a água	local		**		
	perto		**		
	médio		**		
	distante		**		
	muito distante		**		
tamanho da área abrigada do sítio	P		**		
	M		**		
	G		**		
	MG		**		
tipo de piso	sedimentar regular		**		
	sedimentar irregular		**		
	rochoso regular		**		
	rochoso irregular		**		
tipo de suporte	parede v. regular		**		
	parede v. irregular		**		
	teto regular		**		
	teto irregular		**		
visibilidade dos painéis	boa		**		
	média		**		
	nenhuma		**		
temática	geométrica				
	figs. dinâmicas				
	figs. estáticas				
	antro/arma				
	antro/geo				
	cirandas/acrobatas				
	armas				
	pés				
	animais				
	elem. astron.				
detalhamento anatômico					
uso de bicromia					
figuras por sítio					

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

** - dados não sistematizados ou não disponíveis

As mais típicas associações entre figuras relacionam figuras antropomórficas às geométricas. Associações com figuras de tipo “grade” são muito comuns e podem se dar por superposição ou proximidade imediata. Em vários sítios (Tamarindo, Salobo, Hermes II, Sales III, Morro da Mesa e outros) foram pintados principalmente grafismos antropomorfos justapostos a “grades”, ou sob estas – em geral esses sítios constituem abrigos situados em entradas de cavernas com rio subterrâneo. Este estilo está associado, em alguns sítios, a uma “lente” de figurações geométricas bicrômicas que ora se superpõe a ele (lapas do Dragão e Mamoneira, em Montalvânia), ora se espraia em torno de suas figuras, sem superposições

(Lapa do Boqueirão na Serra do Ramalho). Estes grafismos geométricos são principalmente “grades” arredondadas ou quadrangulares que, quando superpostas, compõem com as figuras antropomorfas arranjos onde os seres vivos animados são “presos” nas grades ou as sustentam. Esta “lente” de figuras geométricas aparece apenas nas áreas de Montalvânia e Serra do Ramalho e foi atribuída à Tradição São Francisco (Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Silva e Ribeiro, 1996).

Os autores deste estilo foram profícuos na representação de “trocadilhos gráficos” de passagem da figura humana à geométrica, ou de geometrização da figura humana. Nos suportes densamente ocupados pelo estilo CMP podemos encontrar todas as etapas da transformação antropomorfo/“ciranda”/grade-bastonete, ou vice-versa (observar reprodução da Lapa do Dragão na prancha 34). Outras representações “transformam” as figuras losangulares em antropomórficas (ou o contrário). Na maioria das vezes trata-se de figuras em posições “acrobáticas”, os “pés” de uma sustentados pelas “mãos” de outra e assim sucessivamente. Neste trocadilho gráfico, o eixo de organização do motivo é preferencialmente vertical e, ao invés da representação de todas as etapas da transformação - tal como nas transformações em cirandas e grades - o que se vê é apenas a colocação de uma figura mais naturalista ao lado dos acrobatas esquematizados, como que indicando a relação de naturalização/geometrização entre eles. É virtualmente impossível indicar a direção destas transformações, se de figurativo a geométrico ou o contrário, já que ou todas as etapas da transmutação aparecem nos mesmos painéis, ou os motivos geometrizados são costumeiramente acompanhados por figuras mais naturalistas. Na Lapa dos Desenhos dos Índios (Serra do Ramalho) vêem-se seres biomorfos (quelônios? antropomorfos?) de corpo arredondado preenchido por um xadrez bicrômico. O corpo destas figuras é uma “grade” arredondada, como as que aparecem no sítio do Boqueirão. Parece tratar-se de um trocadilho gráfico que remete à associação temática ser vivo/“grade”, desta vez fundindo os dois motivos num só tema (prancha 34). A riqueza e variedade dos jogos de imagens deste estilo apresentam-se ainda no desdobramento das figuras losangulares em ziguezagues, sempre em proximidade imediata com grafismos antropomorfos reconhecíveis. O estudo destas figurações demonstra uma freqüente decomposição morfológica (ou recomposição) da figura antropomórfica até (ou desde) seu elemento geométrico mais básico, aqui rastreado até o bastonete e o ziguezague, mas que talvez resulte finalmente (ou tenha origem) nos

alinhamentos e conjuntos de pontos e “aspas” que podem ser numerosos em alguns painéis do estilo CMP.

Em praticamente toda a região estudada foi possível observar que as pinturas do estilo *Montalvânia* apresentam-se com pátinas diferenciadas e com superposições (raras) em alguns abrigos (lapas dos Desenhos dos Índios e Boqueirão na Serra do Ramalho, Mamoneira e Dragão em Montalvânia e Toca Vermelha na Serra do Cardoso). Estes elementos de cronologia relativa, apesar de pouco numerosos, permitem observar algumas mudanças na morfologia das figuras, a variação na frequência com que os temas são representados e, talvez, a introdução de algumas mudanças nas associações temáticas. Em alguns sítios aparecem numerosas figuras de seres antropomorfos “agitados”, com forte sugestão de movimento, em pátinas bem mais claras ou superpostos a figuras “estáticas” com ou sem detalhamento anatômico. Realizadas com as mesmas tintas e apresentando pátinas similares nos mesmos painéis, encontram-se armas (substancialmente mais frequentes em tintas e pátinas diferenciadas) e figuras antropomorfas “estáticas” e esquemáticas, ou com detalhamento anatômico. Também em tintas mais vivas e com pátinas mais claras, são numerosas as figuras de armas antropomorfizadas, providas de membros e cabeças, assim como os trocadilhos entre figuras losangulares e antropomorfas que resultam em “acrobatas”. Talvez tenha havido um momento tardio com uma tendência à economia nas representações, fundindo seres humanos e armas e pulando etapas da geometrização ou antropomorfização das figuras. Já em sítios como a Lapa do Tikão, todas estas características aparecem em figuras feitas com praticamente todas as tintas e pátinas observadas no abrigo.

O estilo CMP pode ser reconhecido em todos os sítios apresentados no capítulo anterior.

* * *

A intensa variação de graus de pátina observada nas pinturas e gravuras *Montalvânia* sugere que estes estilos possam ter sido praticados por grande intervalo de tempo. A presença destas gravuras e pinturas pôde ser identificada em quase 80% dos sítios computados e, em cada uma das três áreas onde estes abrigos se situam, mais de 70% deles apresentam figuras *Montalvânia*.

Os principais elementos de diferenciação entre os estilos *Montalvânia* são as técnicas de execução das figuras e localização dos suportes onde foram elaborados os painéis. O estilo CMG é composto por gravuras em superfícies naturalmente polidas e geralmente nos pisos dos abrigos, enquanto o outro estilo responde por pinturas realizadas em paredes irregulares e tetos baixos ou escalonados.

Quadro 10 – Comparação entre características dos estilos CMG e CMP

característica/estilo		CMG	CMP
posição do abrigo na topografia	base de encosta		
	média encosta		
	topo de encosta		
relação com a água	local		
	perto		
	médio		
	distante		
	muito distante		
tamanho da área abrigada do sítio	P		
	M		
	G		
	MG		
tipo de piso	sedimentar regular		
	sedimentar irregular		
	rochoso regular		
	rochoso irregular		
tipo de suporte	piso		
	parede v. regular		
	parede v. irregular		
	teto regular		
	teto irregular		
visibilidade dos painéis	boa		
	média		
	nenhuma		
temática	geométrica		
	figs. dinâmicas		
	figs. estáticas		
	antro/arma		
	antro/geo		
	cirandas/acrobatas		
	armas		
	pés		
	animais		
	elem. astron.		
detalhamento anatômico			
uso de bicromia			
figuras por sítio			

LEGENDA:

□ não ocorre

▤ menos de 20% ou muito pouco

▥ 21 a 40% ou pouco

▦ 41 a 60% ou médio

▧ mais de 61% ou muito

Boa parte dos painéis dos estilos *Montalvânia* é bem visível desde os centros dos abrigos, mas esta exposição demanda alguma ponderação. No caso das gravuras, a boa visibilidade é garantida somente pelo contraste entre as figuras (foscas e claras) e a rocha suporte (brilhante e escura), porque as superfícies escolhidas costumam ser encontradas em

zonas mais escuras e no fundo dos abrigos. Do mesmo modo que, muitas vezes, é necessário luz artificial para observá-las em detalhe, pode ter sido necessário iluminação para realizá-las. As pinturas demonstram que houve uso sistemático de superfícies muito discretas, como paredes e tetos irregulares ou tetos baixos. A maioria dos abrigos mais utilizados - como as lapas dos Desenhos dos Índios, Boqueirão, Tamarindo I, Mata do Cipó II e Pedra Escrita (na Serra do Ramalho); Lapas do Cipó e do Sol (em Montalvânia); lapas do Tikão (cânion do Peruaçu) e Toca Vermelha, João Lima e Abrigo da Rede (na Serra do Cardoso) - apresentam uma ocupação das superfícies rochosas pelas figuras deste estilo em que os suportes verticais e lisos foram preteridos em função de superfícies também lisas, porém horizontais ou irregulares, compartimentadas ou escalonadas, de pouca visibilidade, muitas vezes repletas de figuras. A análise estatística da frequência dos tipos de suportes indica, no conjunto de sítios onde as pinturas deste estilo ocorrem, igual frequência no uso de suportes verticais regulares e suportes horizontais ou verticais irregulares. É importante considerar que esta análise geral pode estar revelando o uso das superfícies disponíveis mais comuns (verticais) na maioria dos abrigos da região e disfarçando a utilização sistemática de suportes de ocorrência mais rara (lisos, porém escalonados ou naturalmente compartimentados).

Se consideramos que o critério de escolha dos abrigos pode ter sido a presença de determinados suportes, como creio, os demais atributos físicos dos sítios gravados perdem relevância na análise. No caso dos abrigos pintados, a análise destes critérios pode ser mais reveladora porque, como dito, são numerosos os sítios com pinturas CMP que não possuem as superfícies discretas e escalonadas ou compartimentadas. É o caso dos abrigos e entradas de gruta com estas pinturas e outros sítios próximos de fontes de água. Se, no caso das gravuras, a proximidade da água poderia ser casual devido à presença do suporte polido - esta sim definidora - a localização das pinturas perto ou no local de captação de água sugerem uma continuidade na presença destes estilos em sítios associados a água. Estes estilos exibem uma interação entre arte rupestre e particularidades geomorfológicas dos abrigos que não é observada em nenhuma das demais unidades estilísticas em estudo. Os suportes das gravuras, que preservaram uma película de calcita escura e brilhante de locais onde houve escoamento de água, e os suportes compartimentados por concrecionamentos ou escalonados que receberam numerosas pinturas, são resultantes da dinâmica evolutiva do carste regional, como visto no capítulo 2. O uso destas superfícies - sua apropriação como suporte para painéis

rupestres - vincula os autores dos estilos *Montalvânia* às paisagens cársticas de um modo muito particular. Esse vínculo é reforçado também pela freqüente presença desta arte rupestre em locais bem próximos da água e em entradas de cavernas com acesso ao lençol freático. Há, creio, uma destacada associação do ambiente subterrâneo com a ocorrência dos grafismos destes estilos, associação que não é observada nas pinturas sanfranciscanas ou em qualquer outro conjunto gráfico registrado na região. Nos capítulos 7 e 8, essa associação será desenvolvida a partir do estudo da Lapa do Tikão - um dos mais ricos abrigos com figuras do estilo CMP - e a partir da distribuição dos abrigos utilizados pelos estilos *Montalvânia* na região.

Outras características comuns aos estilos *Montalvânia* são essencialmente gráficas, relativas a temas, associações temáticas e à morfologia das figuras. É preciso destacar que, dentre as unidades estilísticas estudadas, nenhuma apresenta de modo tão marcante o respeito preservacionista que caracteriza as figurações *Montalvânia*. As superposições são evitadas ao extremo, seja com outros grafismos *Montalvânia*, seja com figuras atribuídas a outras unidades estilísticas. Quando ocorrem, as superposições sugerem fortemente ser um recurso estilístico de realce ou representação das associações temáticas que caracterizam o conjunto, mesmo quando envolvem figuras de outros estilos.

Tradição Nordeste

As ocorrências regionais atribuídas à Tradição Nordeste apresentam-se principalmente no norte mineiro. Conhecemos dezenas de sítios com painéis ou figuras isoladas atribuídas a esta tradição; todavia, são manifestações extremamente diferenciadas entre si, nas técnicas, na freqüência com que ocorre a temática que lhe seria característica e na morfologia das figuras. Dentre os conjuntos rupestres presentes no norte mineiro, a Tradição Nordeste foi a que menos atenção recebeu dos arqueólogos dedicados ao tema. Ainda que a presença de diferenças estilísticas nestas manifestações já tenha sido apontada (Isnardis, 2004; Prous, 1994), elas permanecem sendo descritas em conjunto (Isnardis, 2004; Ribeiro e Isnardis, 1996/97). O que se observa são possíveis ocorrências de vários estilos, um deles melhor caracterizado (descrito adiante), por ser mais freqüente, outro(s) com manifestações pontuais, por vezes individuais nos abrigos.

Em Montalvânia e na Serra do Cardoso, a pesquisa contabilizou dez sítios com painéis *Nordeste*, compostos por técnicas diferenciadas e variações temático-estilísticas. No cânion

do Peruaçu, outros tantos abrigos com estes grafismos são conhecidos (Prous, 1994). As figuras são sempre pouco numerosas e ocupam áreas marginais em painéis já elaborados por dezenas ou centenas de figuras de outros estilos, resultando em raros casos de superposições.

Na área de Montalvânia as ocorrências *Nordeste* apresentam-se em gravura, pintura e em pigmento seco. Na Lapa do Gigante existe um pequeno painel com gravuras antropomorfas lineares e filiformes, cujo tamanho não ultrapassa 15 cm. São figuras extremamente “dinâmicas”, representadas de perfil ou de frente, em arranjos “costa a costa”, de cabeça para baixo, ajoelhados etc. Na Lapa da Serra Preta, foram pintados em tinta vermelha grafismos antropomorfos alongados e quadrúpedes com tamanho entre 5 e 15cm. São belos personagens antropomorfos em alinhamentos horizontais, de braços dados (cirandas) ou lado a lado; figuras humanas isoladas com adereços de cabeça; grupos de animais (há um curioso conjunto de pequenos quadrúpedes de cabeça para baixo, como que descendo da parede) e uma única cena explícita: dois antropomorfos frente a frente (posição de confronto? – prancha 35) envolvidos por uma ciranda de quadrúpedes. Grafismos antropomorfos e zoomorfos similares, mas em menor número, aparecem ainda na Lapa do Cipó e na Gruta da Onça. Já nas lapas do Salobo I e II e do Grotão, foram desenhadas com pigmento seco, vermelho ou preto, espetaculares procissões e duplas de guerreiros armados, cenas de cópula, além de sofisticadas figuras geométricas (Lapa do Grotão).

Em alguns sítios na Serra do Cardoso (lapas do Casal, da Pitomba e Fabão), aparecem duplas de antropomorfos filiformes ou alongados, dispostos dorso a dorso ou frente a frente com os braços estendidos. Temas típicos também são encontrados nos sítios do Vale do Peruaçu - como as cenas de cópula e da árvore (lapas do Janelão, Cavalos, Índio, Tikão, entre outros sítios) - representados sobretudo com figuras filiformes em *crayon*, dispostas isoladamente nos painéis; aparecem também alinhamentos de aves e quadrúpedes. Na Lapa do Janelão, há um grupo de figurinhas em tinta branca que representa seres zoomorfos e antropomorfos, com ao menos um caso de figura antropomorfa engajada numa cena de caça ao tatu, capturando-o pelo rabo. Representações incomuns no Piauí, como palmeiras e uma possível coleta de coquinhos em uma delas podiam ser vistas na Lapa do Malhador antes da destruição quase total de seu acervo rupestre – a reprodução do sítio foi registrada em Borges e colegas, 1991.

Estas são as figuras que apresentam elementos temáticos mais típicos da Tradição Nordeste, tal como definida em sítios do Piauí (Guidon, 1991; Pessis, 1989, 2004; Pessis e Guidon, 2000, etc.), contudo dispersos na grande variação técnica e morfo-temática que elas expressam. Estão presentes arranjos característicos da tradição, como as cenas de cópula, da árvore, caça ao tatu, os antropomorfos com adornos de cabeça, armados, ou em pares com os braços erguidos (de costas ou de frente) e as procissões de guerreiros. Estes temas são descritos com frequência principalmente nos estilos mais antigos identificados no Piauí (Serra da Capivara e Serra Talhada). No cânion do Peruaçu, entretanto, acredita-se que estas representações estão entre as últimas a ocupar os suportes rochosos (Silva, e outros, 1989; Prous, 1994). Se por um lado sabemos que elas são mais tardias que diversos outros estilos no Peruaçu, não dispomos ainda de dados para as pinturas de Montalvânia, nem ordenação cronológica relativa entre as diferentes ocorrências *Nordeste*.

Um conjunto mais representativo de grafismos, muito comum no cânion do Peruaçu e na Serra do Cardoso, pode ser caracterizado com mais segurança por sua frequência e homogeneidade. Sua descrição segue abaixo.

Estilo NE 1

Na Serra do Cardoso - a frente de escarpas que bordeja o Parque Nacional Cavernas do Peruaçu - estão onze destes sítios, localizados preferencialmente na base dos afloramentos (42%). A distância até os locais com disponibilidade de água está geralmente entre 50 e 200m (67%) e os abrigos costumam ser de pequeno porte (42%), com pisos regulares, sedimentares ou rochosos (42%). Estas figuras ocupam principalmente suportes verticais irregulares (42%). No cânion do Peruaçu são conhecidos algumas dezenas de sítios com estes grafismos, mas como as ocorrências atribuídas à Tradição Nordeste no Peruaçu (as antes descritas e as equivalentes ao estilo NE1) foram consideradas como um único conjunto, não há como usar os dados dos aspectos físicos dos abrigos (Isnardis, 2004) em contraste àqueles da Serra do Cardoso.

Prancha 35 – Tradição Nordeste e Estilo NE1

Estes grafismos são costumeiramente numerosos, algumas vezes aparecem em conjuntos na periferia de painéis ocupados (Lapa do Giovane e Cânion da Minará, na Serra do Cardoso e sítios do Peruaçu). Apenas raramente são uma ou duas figuras (Grutinha do Casal) e muitas vezes são praticamente as únicas no painel ou mesmo no abrigo (por exemplo, Lapa do Casal, Lapa do Véio Gera). Tanto Isnardis (2004) quanto Silva e colegas (1989) mencionam a existência, no cânion do Peruaçu, de pequenos abrigos que apresentam exclusivamente grafismos *Nordeste*, fazendo crer que se trate das figurinhas deste estilo.

Quadro 11 – Comparação entre características do estilo NE1 em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. DO RAMALHO
posição do abrigo na topografia	base de encosta		**		*
	média encosta		**		*
relação com a água	topo de encosta		**		*
	local		**		*
	perto		**		*
	médio		**		*
	distante		**		*
tamanho da área abrigada do sítio	muito distante		**		*
	P		**		*
	M		**		*
	G		**		*
tipo de piso	MG		**		*
	sedimentar regular		**		*
	sedimentar irregular		**		*
	rochoso regular		**		*
tipo de suporte	rochoso irregular		**		*
	parede v. regular		**		*
	parede v. irregular		**		*
	teto regular		**		*
visibilidade dos painéis	teto irregular		**		*
	boa		**		*
	média		**		*
temática	nenhuma		**		*
	geométrica				
	zoomorfa				
	antropomorfa				
	cirandas				
posição marginal nos painéis	grupos familiares				
sítios exclusivos					
figuras por sítio					

* - apenas um sítio

** - dados não sistematizados ou não disponíveis

LEGENDA:	
	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

A maior parte das ocorrências nos sítios trabalhados na Serra do Cardoso corresponde a grafismos zoomorfos, antropomorfos e geométricos simples (grades, redes, pentes e alinhamentos de bastonetes), executadas em *crayon* preto (cor dominante) ou vermelho. Os animais representados são sobretudo cervídeos e aves, dotados de grande sugestão de movimento e tamanho reduzido (cerca de 5cm). Os seres antropomorfos que os acompanham apresentam corpos redondos ou ovais e membros filiformes, sem detalhamento anatômico ou evocação de dinamismo, e podem chegar a 15 cm. Costumeiramente apresentam-se em grupos “familiares” (dois maiores e um menor, ou duplas de tamanhos diferentes) que podem ser acompanhadas, esporadicamente, por um “tridáctilo”. As cenas explícitas estão ausentes, mas a maioria dos pequenos conjuntos envolve figuras antropomorfas ou zoomorfas e geométricas.

Nos sítios do cânion do Peruaçu aparecem arranjos de figuras geralmente muito pequenas (cerca de 5 a 10cm) em preto, de corpos ovais e membros filiformes. Os seres antropomorfos costumam formar arranjos “familiares” ou “cirandas”, que em alguns sítios são delimitados por traços anárquicos nas margens de painéis construídos por figuras mais antigas. Aparecem também duplas de figuras com os braços erguidos, por vezes acompanhadas por um “tridáctilo”. Os seres zoomorfos (principalmente quadrúpedes e aves) apresentam-se em cores diversificadas (vermelho, amarelo, branco e preto) isolados, em pares ou alinhamentos (lapas do Tikão, Piolho de Urubu, etc.). Alguns abrigos, como a Lapa da Hora, possuem centenas de desenhos deste tipo, entretanto focados especialmente nas representações zoomorfas de tamanho bem maior (até cerca de 30 cm) e concentradas na margem do teto do abrigo.

* * *

As figuras tipicamente *Nordeste* conhecidas no norte mineiro são poucas, presentes em poucos abrigos e com uma variação técnica, temática e morfológica grande o bastante para impedir sua imediata atribuição a uma única manifestação local da tradição. Será preciso aguardar pesquisas sistemáticas com esses grafismos, dirigidas à investigação de uma possível sequência sucessória na variação técnico-temática-estilística que eles apresentam. Dados de

cronologia relativa poderão auxiliar no entendimento destas belas figurinhas, que podem ter sido feitas em momentos distintos. Também é possível que seja o caso de um estilo que agregue temas presentes em diferentes estilos locais do Piauí com uso de variadas técnicas de representação (gravura, pintura e desenho); contudo as informações disponíveis não são suficientes para tal classificação.

Quadro 12 – Comparação entre características das ocorrências *Nordeste* regionais

característica/área		NE 1	OUTROS
posição	base de encosta		**
	média encosta		**
do abrigo na	topografia		**
relação com a água	local		**
	perto		**
	médio		**
	distante		**
	muito distante		**
tamanho da área abrigada do sítio	P		**
	M		**
	G		**
	MG		**
tipo de piso	sedimentar regular		**
	sedimentar irregular		**
tipo de suporte	rochoso regular		**
	rochoso irregular		**
visibilidade dos painéis	parede v. regular		**
	parede v. irregular		**
	teto regular		**
	teto irregular		**
temática	boa		**
	média		**
	nenhuma		**
temática	geométrica		
	zoomorfa		
	antropomorfa		
	cirandas		
	grupos familiares		
	caça ao tatu		
	cópula		
	cena da árvore		
	dos a dos		
	guerreiros		
posição marginal nos painéis			
sítios exclusivos			
figuras por sítio			

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

** - dados não sistematizados ou não disponíveis

O grupo mais coeso de grafismos, *Nordeste 1*, apresenta em comum com as figuras acima comentadas principalmente a ocupação periférica de painéis já ocupados. Os temas compartilhados são poucos, principalmente os grupos “familiares” e os seres antropomorfos em duplas ou grupos, alinhados e com os braços erguidos. Os arranjos mais característicos, como as cenas de cópula, da árvore, de caça e os guerreiros, que já são escassos nas outras representações, praticamente não ocorrem neste estilo. Também os grafismos zoomorfos e numerosos geométricos diferenciam este estilo das demais ocorrências *Nordeste*.

Consideradas em conjunto, chama a atenção a presença destas manifestações apenas no norte mineiro. As figuras mais típicas são encontradas apenas no cânion do Peruaçu e nas imediações do rio Carinhanha, em Montalvânia. Já o estilo *Nordeste 1* não se apresenta nos sítios de Montalvânia.

Estilos de Atribuição Duvidosa

Estilo AD1

Os dezessete abrigos onde o estilo AD1 foi identificado apresentam-se principalmente na base das escarpas (65% deles), parte da vezes com água disponível no próprio local das pinturas (em 47% dos casos). Os sítios podem ter área abrigada de pequeno porte (35%) e piso sedimentar regular (59%). Os painéis foram elaborados sobretudo em tetos baixos e regulares (59%), de boa visibilidade.

Suas figuras aparecem apenas em monocromia de vermelho claro, aparentemente pintadas somente com o uso dos dedos (prancha 36). O tamanho é variado, desde 5cm até cerca de 40cm. As figuras são essencialmente geométricas, sem grandes elaborações formais. As formas angulares e lineares (grades, redes, pentes, losangulares, triangulares, bastonetes, etc.) predominam sobre os grafismos circulares – dentre estes, destacam-se “sóis” com radiado interno que aparecem ao menos no Labirinto de Zeus (Montalvânia) e na fazenda Minará (Serra do Cardoso). Destacam-se aquelas figuras compostas a partir de alinhamentos de pontos (pentes e grades, principalmente, mas também “nuvens” de pontos); as “escadas” (traços verticais paralelos unidos por barras perpendiculares), que podem ser muito numerosas na Serra do Cardoso, e as figuras formadas por losangos justapostos verticalmente, presentes em todas as áreas. Grafismos antropomorfos foram pintados ocasionalmente são de modo geral esquemáticos e podem aparecer associados (por superposição, justaposição ou

proximidade imediata recorrente) a “grades” ou nuvens de pontos (Pingueira do Bomfim, Labirinto de Zeus e sítios da Fazenda Minará). Em alguns sítios (Labirinto de Zeus em Montalvânia e Cânion da Minará, na Serra do Cardoso), estas figuras são numerosas e algumas se superpõem a outros estilos, mas na maioria dos casos são poucas figuras em painéis exclusivos onde os grafismos não se superpõem entre si. Geralmente não se notam diferenças de pátnas entre estas figuras.

Quadro 13 – Comparação entre características do estilo AD1 em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. DO RAMALHO
posição do abrigo na topografia	base de encosta			*	
	média encosta			*	
relação com a água	topo de encosta			*	
	local			*	
tamanho da área abrigada do sítio	perto			*	
	médio			*	
	distante			*	
	muito distante			*	
tipo de piso	P			*	
	M			*	
	G			*	
	MG			*	
tipo de suporte	sedimentar regular			*	
	sedimentar irregular			*	
	rochoso regular			*	
	rochoso irregular			*	
visibilidade dos painéis	parede v. regular				
	parede v. irregular				
	teto regular				
	teto irregular				
temática	boa				
	média				
	nenhuma				
	geométrica				
	losangos justapostos				
	fig. pontilhadas				
	"escadas"				
figuras por sítio					

LEGENDA:

- não ocorre
- ▤ menos de 20% ou muito pouco
- ▥ 21 a 40% ou pouco
- ▦ 41 a 60% ou médio
- ▧ mais de 61% ou muito

* - apenas 1 sítio

A principal diferença entre este estilo e os estilos *Montalvânia* é a ausência dos elementos temáticos mais característicos dos estilos CMG e CMP, como os seres antropomorfos animados, as armas e os trocadilhos gráficos. Contudo, as figuras AD1 parecem ser bem mais recentes que as outras, como mostro no capítulo 6.

Quadro 14 – Comparação entre características do estilo AD1 e de estilos *Montalvânia*

característica/estilo		AD1	CMG	CMP
posição do abrigo na topografia	base de encosta			
	média encosta			
	topo de encosta			
relação com a água	local			
	perto			
	médio			
	distante			
	muito distante			
tamanho da área abrigada do sítio	P			
	M			
	G			
	MG			
tipo de piso	sedimentar regular			
	sedimentar irregular			
	rochoso regular			
	rochoso irregular			
tipo de suporte	piso			
	parede v. regular			
	parede v. irregular			
	teto regular			
	teto irregular			
visibilidade dos painéis	boa			
	média			
	nenhuma			
temática	geométrica			
	figs. dinâmicas			
	figs. estáticas			
	antro/arma			
	antro/geo			
	cirandas/acrobatas			
	armas			
	pés			
	animais			
	elem. astron.			
	losangos justapostos			
	fig. pontilhadas			
	"escadas"			
sinais de diacronia				
evitação de superposição				
figuras por sítio				

LEGENDA:

□ não ocorre

▤ menos de 20% ou muito pouco

▥ 21 a 40% ou pouco

▦ 41 a 60% ou médio

▧ mais de 61% ou muito

Diversos elementos característicos do estilo AD1 são coincidentes com atributos dos estilos *Montalvânia*. Os alinhamentos verticais de losangos são típicos das geometrizações/naturalizações das pinturas *Montalvânia*, assim como a associação grafismo antropomorfo/“grade”. Os atributos físicos mais comuns dos abrigos em que estas pinturas ocorrem são similares àqueles dos estilos *Montalvânia*: abrigos de piso sedimentar na base dos afloramentos com disponibilidade local de água, onde foram utilizados suportes discretos, neste caso principalmente tetos baixos e regulares. A mesma observação feita na comparação entre os estilos do Complexo Montalvânia cabe aqui: a busca por suportes específicos tornaria

improdutiva a análise das demais características físicas dos abrigos escolhidos. A evitação de superposição também é comum a estas figuras e àquelas *Montalvânia*. Outra coincidência é espacial, como mostro no capítulo 8: todos os abrigos utilizados por este estilo têm figuras do estilo CMP.

Estilo AD2

Estas manifestações correspondem a desenhos feitos a *crayon* em trinta abrigos dentre os analisados. Os sítios utilizados situam-se preferencialmente na base das encostas (50%) e, parte deles, perto de pontos de acesso à água (43% deles). De modo geral, a área abrigada dos sítios é de pequeno porte (47%), mas em Montalvânia houve um uso equivalente de abrigos de tamanho pequeno e grande (45% cada caso). O suporte predileto destes desenhos é vertical, irregular (47%) ou regular (43%), quase sempre bem destacado visualmente.

Quadro 15 – Comparação entre características do estilo AD2 em cada área

característica/área		S. CARDOSO	PERUAÇU	MONTALV.	S. DO RAMALHO
posição	base de encosta		**		
	média encosta		**		
do abrigo na topografia	topo de encosta		**		
	local		**		
relação com a água	perto		**		
	médio		**		
	distante		**		
	muito distante		**		
			**		
tamanho da área abrigada do sítio	P		**		
	M		**		
	G		**		
	MG		**		
tipo de piso	sedimentar regular		**		
	sedimentar irregular		**		
	rochoso regular		**		
	rochoso irregular		**		
tipo de suporte	parede v. regular		**		
	parede v. irregular		**		
	teto regular		**		
	teto irregular		**		
visibilidade dos painéis	boa		**		
	média		**		
	nenhuma		**		
temática	geométrica				
	zoomorfa				
	antropomorfa				
	fitomorfos				
	traços anárquicos				
retrócos, reforços					
reprodução figuras antigas					
figuras por sítio					

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

** - dados não sistematizados ou não disponíveis

São desenhos grosseiros, feitos com a utilização de pigmento seco na cor preta, com uso esporádico do vermelho, e geralmente pequenos (até 15 cm). Seus autores foram pródigos na interferência em figuras mais antigas, através de retoques e reforços, e na repetição de grafismos já representados (prancha 37).

Quadro 16 – Comparação entre características do estilo AD2 e ocorrências regionais da Tradição Nordeste

característica/área		AD2	NE 1	OUTROS NE
posição	base de encosta			**
	média encosta			**
do abrigo na topografia	topo de encosta			**
	local			**
relação com a água	perto			**
	médio			**
	distante			**
	muito distante			**
tamanho da área	P			**
	M			**
abrigada do sítio	G			**
	MG			**
tipo de piso	sedimentar regular			**
	sedimentar irregular			**
	rochoso regular			**
	rochoso irregular			**
tipo de suporte	parede v. regular			**
	parede v. irregular			**
	teto regular			**
	teto irregular			**
visibilidade dos painéis	boa			**
	média			**
	nenhuma			**
temática	geométrica			
	zoomorfa			
	antropomorfa			
	cirandas			
	grupos familiares			
	caça ao tatu			
	cópula			
	cena da árvore			
	dos a dos			
	guerreiros			
	fitomorfos			
	traços anárquicos		?	
posição marginal nos painéis				
sítios exclusivos				
figuras por sítio				

LEGENDA:

	não ocorre
	menos de 20% ou muito pouco
	21 a 40% ou pouco
	41 a 60% ou médio
	mais de 61% ou muito

** - dados não sistematizados ou não disponíveis

Dentre seus grafismos próprios estão grades e pentes, aves e quadrúpedes, raros antropomorfos, representações de tubérculos (na Serra do Ramalho) e conjuntos de traços anárquicos, o mais típico tema destas ocorrências. Estes desenhos aparecem também em

diversos sítios no cânion do Peruaçu, sempre reproduzindo figuras anteriores e “rabiscando” os suportes.

Existem alguns elementos que permitem analisar estas figurinhas em comparação àquelas das manifestações locais da Tradição Nordeste. De imediato, emerge o compartilhamento da técnica de *crayon*, que na região é encontrada apenas em painéis atribuídos a esta tradição. O fato de emaranhados de traços por vezes emoldurarem as figurinhas *Nordeste* em vários sítios do cânion do Peruaçu, sugere uma associação entre estes dois grupos (Prous, 1989; Isnardis, 2004). Entretanto, estes desenhos são muito distintos estilisticamente entre si para serem tomados em conjunto e como sincrônicos.

Dentre os sítios em estudo onde ocorrem estes desenhos de atribuição duvidosa, existem figurações *Nordeste* em apenas 6 deles (25%) e sem o “emolduramento” de grafismos antropomorfos e zoomorfos que observamos no Peruaçu. O “emolduramento” dos desenhos figurativos pelos traços anárquicos pode indicar cronologia relativa entre eles (“molduras” mais recentes que as outras figuras).

Estilo AD3

O estilo AD3 pode ser encontrado em doze sítios cuja área abrigada costuma ser de pequeno porte (67%) e o piso sedimentar regular (50%), com ligeira vantagem daqueles localizados nas médias encostas (42%) sobre os sítios nas bases dos afloramentos (33%). São abrigos com disponibilidade local de água (42%) ou entre 50 e 200m de distância desta (42%), sendo que metade dos sítios está situada em afloramentos nas margens de rios ou córregos. As figuras foram pintadas predominantemente em suportes verticais, irregulares (50%) ou amplos e regulares (42%), sempre formando painéis bem visíveis.

As figuras são de tamanho médio, entre 20 e 40cm e geralmente monocromáticas em vermelho escuro, laranja e ocre (prancha 38). As tintas são densas, porém geralmente utilizadas com economia, não recobrimo por igual o interior das figuras. Não se notam indícios de uso de pincel, apenas dedos (por vezes impressões digitais podem ser vistas nas extremidades das figuras, onde restou menos tinta para ser aplicada). Não são figuras propriamente belas, tampouco mal feitas. Em muitas delas o traço é cuidadoso e as figuras bem delineadas, mas o resultado final é um tanto grosseiro. Os grafismos mais numerosos e diversificados são zoomorfos (cervídeos, felinos, tamanduás, tatus, símios, roedores,

quelônios, sauros, aves, etc.); são figuras naturalistas, mas sem grandes detalhamentos anatômicos (apenas cascos, caudas e orelhas). Há uma relativa escassez de representações humanas, que quando ocorrem são pouco naturalistas e de mesmo tamanho, ou menores, que os animais. As representações de “mãos” (em geral pintadas, e não carimbadas) são numerosas e se dispersam entre as demais figuras nos painéis formados por este estilo. Notam-se representações de vegetais cultivados (milho e tubérculos) e figuras esporádicas de “objetos” (especialmente “cestas”). Aparecem figuras geométricas relativamente sofisticadas, em um sítio na Serra do Ramalho (Vazante Cercada) com uso de bicromia.

Quadro 17 – Comparação entre características do estilo AD3 em cada área

característica/estilo		AD3	A1	A2	A3
posição do abrigo na topografia	base de encosta				
	média encosta				
	topo de encosta				
relação com a água	local				
	perto				
	médio				
	distante				
	muito distante				
tamanho da área abrigada do sítio	P				
	M				
	G				
	MG				
tipo de piso	sedimentar regular				
	sedimentar irregular				
	rochoso regular				
	rochoso irregular				
tipo de suporte	parede v. regular				
	parede v. irregular				
	teto regular				
	teto irregular				
visibilidade dos painéis	boa				
	média				
	nenhuma				
figuras	antropomorfas				
	zoomorfas				
	mãos/pés				
	geométricas				
	fitomorfos				
	objetos				
	animais isolados				
	evocação de cenas				
associação fig. antropomorfa / 'sol'					
detalhamento anatômico/adereços					
figuras por sítio					

LEGENDA:

□ não ocorre

□ até 25% ou muito pouco

□ 26 a 39% ou pouco

□ 40 a 59% ou médio

□ mais de 60% ou muito

Prancha 36 – Estilo AD1

Prancha 37 – Estilo AD2

Aparecem sugestões de cenas envolvendo animais, como grupos de tamanduás ou macacos com filhotes às costas, famílias de tatus associadas a possíveis armadilhas (um animal maior e três ou quatro menores dirigindo-se a uma “grade”). Em alguns sítios (Campo Largo, na Serra do Ramalho e Morro da Mesa, em Montalvânia) há figuras antropomorfas em posição de “confronto” com quadrúpedes (felinos?).

Quadro 18 – Comparação entre características do estilo AD3 e estilos A1,A2 e A3

característica/estilo		AD3	A1	A2	A3
posição	base de encosta				
	média encosta				
do abrigo na topografia	topo de encosta				
relação com a água	local				
	perto				
	médio				
	distante				
	muito distante				
tamanho da área abrigada do sítio	P				
	M				
	G				
	MG				
tipo de piso	sedimentar regular				
	sedimentar irregular				
	rochoso regular				
	rochoso irregular				
tipo de suporte	parede v. regular				
	parede v. irregular				
	teto regular				
	teto irregular				
visibilidade dos painéis	boa				
	média				
	nenhuma				
figuras	antropomorfas				
	zoomorfas				
	mãos/pés				
	geométricas				
	fitomorfos				
	objetos				
	animais isolados				
	evocação de cenas				
associação fig. antropomorfa /'sol'					
detalhamento anatômico/adereços					
figuras por sítio					

LEGENDA:

□ não ocorre

▤ até 25% ou muito pouco

▥ 26 a 39% ou pouco

▦ 40 a 59% ou médio

▧ mais de 60% ou muito

Apenas em um sítio (Vazante Cercada) estas figuras são numerosas, somando algumas dezenas. Nos demais, foram pintados pequenos grupos com no máximo dez figuras. É extremamente comum encontrar abrigos onde apenas um pequeno roedor (mocó?) foi pintado, especialmente na Serra do Ramalho (Bomfim, Lapinha, Gravatá, Quincas, etc.), mas também na Serra do Cardoso (Abrigo do Primeiro).

Prancha 38 – Estilo AD3

O estilo AD3 é recente na região, suas figuras se superpõem inclusive aos desenhos em *crayon*, que considerávamos as representações mais tardias nas áreas em foco.

Alguns atributos aproximam este estilo das figurações *Agreste* regionais. A temática que enfatiza os animais, como no estilo A2; a presença das mãos pintadas e as numerosas figuras geométricas, presentes em A3. Também parece ser *Agreste* o uso de alguns abrigos para representação de uma única figura, animal nos estilos regionais A2 e A3 e antropomorfa no estilo A1.

Contudo, o uso principal de abrigos de pequeno porte diferencia estas ocorrências daquelas *Agreste*, encontradas em sítios de tamanhos variados. Fora dos padrões dos estilos regionais da Tradição *Agreste* estão ainda as evocações de cenas familiares e de caça e o tamanho das figuras, muito diminutas se comparadas às demais, comumente agigantadas. No estilo AD3 não são observadas as associações entre seres antropomorfos e “sóis”, que aparecem em todos os estilos *Agreste*, ou os adereços e detalhamento anatômico que estão presentes nos estilos A1 e A2.

Figuras não classificadas

Vários abrigos, concentrados na Serra do Ramalho, possuem pinturas que não são suficientemente freqüentes na região para serem utilizadas na caracterização de estilos. As pranchas 39 e 40 exemplificam alguns dos grupos não sistematizados nesta pesquisa. Os que mais se destacam são descritos abaixo:

1) - No Nicho do Tatu, Serra do Ramalho, pinturas geométricas tardias em branco se assemelham a brasões e homens empunhando espingardas (figuras históricas?).

2) – Os pisos de abrigos do norte mineiro costumam apresentar blocos desabados com incisões lineares. Geralmente, são sulcos em padrões regulares de mesma orientação; ocasionalmente, formam “tridáctilos”, “grades”, “asteriscos”, etc. Estas incisões já apareceram nas pranchas 14 (Lapa do Boquete, cânion do Peruaçu) e 23 (Lapa do Tikão, cânion do Peruaçu) e exemplos de outros sítios aparecem na prancha 39.

3) – Em três abrigos da Serra do Ramalho (Serra dos Índios, Campo Largo e Serra Azul) foram pintadas grandes figuras (cerca de 60cm) de antropomorfos, quadrúpedes (cervídeos, felinos, tamanduás, capivaras), peixes e sauros, acompanhadas por grafismos geométricos. Estas figuras podem ser apenas contornadas em vermelho, amarelo ou preto com

uma ou duas linhas de contorno, neste caso bicroônicas. Também podem ter cabeça e membros chapados e corpo vazado preenchido por pontos ou pequenos traços.

4) - Em outros locais (Morro da Lapinha, Serra Azul I e Tapuios I na Serra do Ramalho), foram pintados animais um pouco menores (cerca de 40cm), em monocromia de vermelho, laranja ou ocre. São peixes e quadrúpedes (capivaras e outros) com preenchimento tracejado, podendo apresentar membros e cabeça chapados. No sítio Serra Azul, os quadrúpedes aparecem “flechados”, numa possível evocação de cenas de caça dada pelo traço que atinge o dorso dos animais.

5) – Em outros sítios, também da Serra do Ramalho, existem grandes representações de seres vivos e figuras geométricas, cuidadosamente pintadas em amarelo com contorno em vermelho ou preto. O tamanho médio para os grafismos antropomorfos é de 1m (alguns podem ultrapassar 2m) e desde 30cm até cerca de 50cm para as figuras zoomorfas (emas, tatus e peixes); as figuras geométricas que acompanham estes grafismos alcançam os 60 cm na Lapa de Pedro Cassiano II. Os seres antropomorfos podem apresentar dedos, joelhos e cotovelos, com o corpo chapado, ou braços e pernas com contorno interrompido nas extremidades e o tronco preenchido por desenhos geométricos lineares. Os seres vivos foram representados sempre com grande naturalismo, predominantemente em grupos (cardume de peixes, grupos de emas), mas aparecem isolados nos abrigos do cânion do Moro Furado. Os grafismos geométricos são compostos por ziguezagues paralelos, círculos e quadrados concêntricos, bastões e “grades”. Os temas distribuem-se de modo seletivo nos sítios: em alguns há antropomorfos apenas isolados ou em pequeno número (Morro Furado IV, Tapuios I); em outros há antropomorfos associados a figuras geométricas (Pedro Cassiano II); em outros ainda, há raros e isolados zoomorfos (Morro Furado I) ou numerosos animais e geométricos (Serra Azul I).

* * *

Sítios com pequena área abrigada (até 150m²) e/ou na base das encostas ou dos afloramentos e/ou até 200m de distância de pontos de captação de água são muito numerosos na região. Esta característica da amostra pode se espelhar nos resultados da análise quantitativa, mostrando atributos dos sítios conhecidos e não exatamente dos abrigos escolhidos por cada grupo de autores dos estilos. Por outro lado, os abrigos que fogem a estas

características apresentam alguns estilos, mas não todos, indicando que abrigos em posições mais elevadas ou de grande porte podem ter sido evitados por outros estilos. Com relação à proximidade da água, o que se pode notar é a presença recorrente de figuras de estilos específicos em abrigos com disponibilidade de água no próprio local. Quase todos os abrigos com arte rupestre estão a uma distância máxima de 200m de pontos de disponibilidade de água, não permitindo utilizar este atributo nas descrições estilísticas (quadro 19). Vários estilos foram identificados com frequências similares em abrigos com diferentes atributos da mesma categoria (por exemplo, base e média vertente, área abrigada de pequeno e médio porte, etc.), não permitindo distinguir quais seriam significativas. Talvez esta categorização não seja adequada; assim, os atributos físicos dos abrigos determinantes à escolha dos locais onde os estilos foram representados não ganharam visibilidade com as categorias definidas. Por outro lado, talvez as características particulares dos abrigos não tenham sido relevantes na escolha dos sítios pelos autores dos grafismos, ou dos grafismos de alguns estilos. As preferências por tipos específicos de suporte são confirmadas em todos os estilos, enquanto características como tamanho dos sítios, tipos de piso e posição dos abrigos nas vertentes podem variar na maioria dos casos. O que se discute no capítulo 8 é que as escolhas podem ter se dado de modo mais relativo às paisagens locais do que propriamente às características físicas dos abrigos tomados individualmente.

A classificação mostrou grande variação estilística nos principais repertórios temáticos anteriormente identificados na região. Algumas vezes, esta diversidade estilística parece relativa à fixação regional, onde estilos afiliados se sucedem nos mesmos abrigos e áreas (estilos *São Francisco* e *Montalvânia*), outras vezes parece associada a um grande trânsito, de idéias? de pessoas?, onde diálogos com pinturas e gravuras pré-existentes parecem expressões em aspectos estilísticos similares (estilos de atribuição duvidosa e figuras não classificadas).

Os resultados da análise indicam que as expressões convencionalmente atribuídas a uma manifestação regional da Tradição Nordeste podem corresponder a estilos distintos, um deles aparentemente sem muitas relações plausíveis com esta tradição (estilo AD2). A análise de sítios com figuras que poderiam ser atribuídas à Tradição Agreste mostrou que ao menos três estilos com um repertório temático similar podem ser descritos na região. As expressões regionais da Tradição Agreste têm sido descritas desde muito recentemente (Isnardis, 2004; Ribeiro e Isnardis, 1996-97) e a variação estilística que pode ser associada a esta tradição

sugere que ela foi mais importante na composição dos acervos rupestres regionais do que se suspeitava antes.

Ao longo da pesquisa, acumularam-se dados relativos ao comportamento, nos painéis e nos áreas, de estilos atribuídos à Tradição São Francisco e ao Complexo Montalvânia. Isto se explica em função do maior número de abrigos cuja arte rupestre foi parcial ou completamente reproduzida nos últimos dez anos, permitindo análises de associações entre grafismos no contexto gráfico do painel e do abrigo, bem como análises da distribuição espacial dos grafismos no painel e dos painéis nos abrigos. Deste modo, a maior parte dos resultados apresentados daqui por diante diz respeito a estes dois conjuntos e correspondem a um aprofundamento e diálogo com análises anteriormente realizadas na região.

Um dos objetivos desta classificação estilística consistia em testar a validade das tradições definidas, discutindo seus limites a partir da variação estilística. Para cumpri-lo ao menos em parte é necessário investigar as relações entre estilos distintos, as extensões espaciais dos estilos, as associações entre estilos e paisagem natural. Estas análises tomam por base a periodização possível para a ordenação sequencial dos estilos trabalhados, que é exposta na seqüência.

Quadro 19 – Relação estilo x características físicas dos abrigos (exceto sítios do cânion do Peruauçu)

ESTILOS		AGRESTE						SÃO FRANCISCO				C. MONTALVÂNIA				T. NORDESTE				ATRIBUIÇÃO DUVIDOSA					
ATRIBUTOS		A1		A2		A3		SF1		SF2		CMG		CM1		NE		NE1		AD1		AD2		AD3	
Topografia	base	5	31%	1	14%	5	42%	3	38%	14	38%	22	73%	42	57%	4	40%	5	42%	11	65%	15	50%	4	33%
	meia encosta	6	38%	3	43%	1	8%	1	13%	11	30%	6	20%	19	26%	2	20%	5	42%	4	24%	7	23%	5	42%
	topo	5	31%	3	43%	6	50%	3	38%	12	32%	2	7%	13	18%	2	20%	2	17%	2	12%	8	27%	3	25%
distância água	local	3	19%	0	0%	3	25%	0	0%	10	27%	13	43%	27	36%	2	20%	2	17%	8	47%	10	33%	5	42%
	perto	7	44%	4	57%	3	25%	6	75%	19	51%	8	27%	34	46%	4	40%	9	75%	6	35%	13	43%	5	42%
	médio	4	25%	3	43%	5	0%	0	0%	5	14%	7	23%	7	9%	3	30%	0	0%	1	6%	5	17%	1	8%
	distante	2	13%	0	0%	1	8%	1	13%	3	8%	2	7%	4	5%	1	10%	1	8%	1	6%	2	7%	0	0%
	muito distante	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	2	3%	0	0%	0	0%	1	6%	0	0%	1	8%
	gruta c/ água	0	0%	0	0%	1	8%	0	0%	3	8%	3	10%	7	9%	2	20%	2	17%	0	0%	5	17%	3	25%
área	pequena	5	31%	2	29%	5	42%	1	13%	16	43%	16	53%	36	49%	5	50%	6	50%	6	35%	14	47%	8	67%
	média	5	31%	1	14%	2	17%	4	50%	7	19%	7	23%	15	20%	2	20%	1	8%	5	29%	6	20%	2	17%
	grande	4	25%	2	29%	3	25%	1	13%	8	22%	5	17%	14	19%	1	10%	2	17%	4	24%	7	23%	0	0%
	muito grande	2	13%	2	29%	2	17%	2	25%	6	16%	2	7%	9	12%	1	10%	3	25%	2	12%	3	10%	2	17%
piso	sed.regular	6	38%	4	57%	4	33%	3	38%	17	46%	21	70%	40	54%	7	70%	5	42%	10	59%	15	50%	6	50%
	sed.irregular	2	13%	1	14%	1	8%	0	0%	3	8%	1	3%	9	12%	1	10%	1	8%	2	12%	3	10%	0	0%
	roc. regular	5	31%	1	14%	5	42%	1	13%	6	16%	4	13%	11	15%	1	10%	5	42%	2	12%	5	17%	3	25%
	roc. irregular	3	19%	1	14%	2	17%	4	50%	11	30%	4	13%	14	19%	1	10%	1	8%	3	18%	7	23%	3	25%
suporte	piso	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	13	43%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
	blocos	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	4	13%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
	vert. regular	10	63%	4	57%	5	42%	1	13%	9	24%	12	40%	30	41%	7	70%	0	0%	1	6%	13	43%	5	42%
	vert. irregular	1	6%	1	14%	1	8%	0	0%	7	19%	1	3%	28	38%	2	20%	9	75%	4	24%	14	47%	6	50%
	teto regular	4	25%	2	29%	4	33%	5	63%	15	41%	0	0%	13	18%	1	10%	3	25%	10	59%	3	10%	1	8%
	teto irregular	1	6%	0	0%	2	17%	2	25%	6	16%	0	0%	3	4%	0	0%	0	0%	2	12%	0	0%	0	0%
número de abrigos com ocorrência do estilo		16		7		12		8		37		30		74		10		12		17		30		12	

Prancha 39 – Figuras não classificadas, grupos 1 a 4

Prancha 40 – Figuras não classificadas, grupo 5

Capítulo 6

Informações intermediárias: a arte rupestre no tempo – datações absolutas e relativas

A discussão da cronologia da arte rupestre é intermediária apenas em sua localização na arquitetura da tese, na problemática da pesquisa ela é fundamental e dados cronológicos são utilizados em todos os capítulos, com maior ou menor intensidade. Sem um controle cronológico mínimo, a contextualização da arte rupestre é impossível e seu potencial informativo sub-aproveitado, especialmente se a peleja se dá em áreas de grande variação estilística.

Adiante, são apresentados os problemas e polêmicas que têm acompanhado as datações de arte rupestre e aquelas obtidas para sítios rupestres brasileiros. Também neste capítulo, retomo as informações cronológicas da arte rupestre regional já apresentadas e exponho outras, relativas à organização seqüencial dos estilos descritos no capítulo anterior. É preciso ter em mente a seqüência sucessória dos estilos regionais e as datações absolutas e relativas disponíveis, pois estas informações permitem balizar alguns períodos de expressão estilística que serão caracterizados ao longo dos próximos capítulos. A síntese apresentada aqui visa auxiliar a leitura dos capítulos que se seguem, nos quais se discute a relação entre estilos; entre estilos, autores e consumidores da arte rupestre; e entre estilos, abrigos e paisagens naturais. Será bom que se tenha para consulta um quadro esquemático que represente o possível relacionamento temporal dos estilos (quadro 20).

6.1 - *Datando a arte rupestre brasileira: problemas e resultados*

A obtenção de datações da arte rupestre permanece um problema de difícil solução fazendo com que, para as centenas de sítios rupestres já estudados no Brasil centro-oriental, exista uma dezena de datações ou pouco mais. Os principais elementos disponíveis para a elaboração de cronologias na arte rupestre são: as superposições entre figuras, que permitem organizar em seqüência cronológica relativa os estilos aos quais pertencem; a temática, que pode permitir idades relativas quando datamos o surgimento no registro arqueológico do tema representado; os materiais relacionados à arte rupestre recuperados nas escavações (pigmentos

processados e outros materiais utilizados nesta produção gráfica); datação de **depósitos químicos** que se formam sobre as figuras; as **datações diretas** de figuras e **fragmentos enterrados** de painéis ou blocos pintados ou gravados em pisos datados.

No caso das superposições de figuras é possível estabelecer, com variados graus de segurança, a ordem segundo a qual as paredes dos abrigos foram ocupadas. Mas estas seqüências estilísticas não permitem saber quando os estilos foram praticados, a não ser que as próprias figuras dêem informações cronológicas (fauna extinta ou introduzida em períodos bem conhecidos - por exemplo, mamutes na arte do paleolítico europeu e cavalos na arte rupestre tardia da América central - vegetais cultivados, etc.). No caso brasileiro são sobretudo representações de tubérculos e outras plantas cultivadas que permitem considerar seus autores no mínimo contemporâneos à introdução do cultivo de vegetais (por exemplo pinturas de mandioca na expressão local da Tradição Nordeste em Caiapônia, atual Palestina de Goiás (Schmitz e outros, 1986); figurações *Piolho de Urubu* de pés de milho, no cânion do Peruaçu (Prous, 1989b), entre outros). Alguns autores (Beltrão e outros, 1994) propõem associar pinturas rupestres da região de Central (BA) ao Pleistoceno através da identificação de megamastofauna extinta, em atribuições ainda questionadas.

Os materiais usados na elaboração dos grafismos ou painéis enterrados em pisos arqueológicos datados podem ser utilizados como referência para os intervalos cronológicos nos quais a arte rupestre se insere. Mas para associá-los a estilos específicos, naqueles numerosos casos de abrigos com grande variação estilística, são necessárias outras evidências cronológicas. Estes materiais, na maioria das vezes pigmentos processados, compõem etapas de processos tecnológicos que podem ter participado da prática de diferentes estilos rupestres e de outras atividades (pigmentos minerais aparecem também em sepultamentos, por exemplo).

É comum encontrarmos tentativas de se associar paredes pintadas e pisos escavados através da presença de pigmentos em camadas arqueológicas datadas. Roosevelt (1999; Roosevelt e outros 1996) associa as pinturas do sítio Pedra Pintada (Monte Alegre-PA) aos níveis iniciais de ocupação do abrigo, datados entre 11.200 e 10.500 AP, nos quais foram recuperados manchas de tinta e pigmentos minerais com a mesma composição química das pinturas das paredes do sítio. A ocupação pré-histórica do sítio Pedra Pintada apresenta uma camada estéril de cerca de 3.000 anos entre o Pleistoceno tardio e o Holoceno Médio.

Avaliando a frequência de pigmento nos níveis arqueológicos, a arqueóloga defende que a maior parte da arte rupestre do sítio teria sido realizada pelos seus primeiros ocupantes, com ocasionais atividades rupestres durante as ocupações pós-pleistocênicas, datadas entre 7.500 e 500 AP (Roosevelt, 1999:39). A presença de pigmento sugere, mas não confirma, a prática gráfica rupestre nesta época; a mesma composição química das tintas pode ser devida ao uso das mesmas jazidas de matéria-prima. A datação das gotas de tinta não permite saber que grafismos/estilos seriam do período e quais seriam posteriores e, principalmente, não se pode considerar que a ausência de pigmentos no piso signifique ausência da prática de arte rupestre.

No abrigo Santa Elina, no Mato Grosso, foi recuperado um piso arqueológico datado em cerca de 6.000AP com centenas de blocos calcários manchados com pigmentos vermelhos. Numerosas plaquetas de hematita com sinais de fratura e abrasão foram encontradas em níveis datados entre 2.000 e 7.000 anos. Corantes também trabalhados, mas menos numerosos, são encontrados em níveis entre 8.000 e 11.000AP (D'Errico e Dubreuil, 2005; Vilhena-Vialou, 2005). Ainda que estas evidências não estabeleçam uma relação direta com a arte rupestre, elas indicam preparação de pigmentos em pó ao longo de boa parte da ocupação do abrigo.

Gravuras e pinturas de sítios do norte mineiro (Montalvânia) e do Piauí (Serra da Capivara) foram submetidas por S. Watanabe a um novo método de datação de arte rupestre. Trata-se da tentativa de estimar a idade mínima das figuras através da datação, por ressonância spin de elétrons (ESR) e termoluminescência (TL), do depósito de calcita que as cobriu depois de sua execução. As datações mínimas atualmente propostas se inserem entre 30-40.000AP (Watanabe e outros, 2003 e 2004), contudo têm sido objeto de polêmicas. No caso de Montalvânia, verificou-se que as datações por TL da Lapa de Possêidon vinham de amostras de crosta estalagmítica depositada em sulcos gravados em superfícies horizontais, onde se misturaram calcita (cristalizada após a realização das gravuras) e grãos arenosos trazidos de fora pelo vento e muito mais antigos que as gravuras (Prous, inf. pess.). A técnica de extração de plasma químico³⁹ foi empregada na mesma figura da Toca da Bastiana (Serra da Capivara) datada em 30.000 anos por Watanabe, chegando a resultados bastante diferentes, conforme se lê adiante.

³⁹ Desde alguns anos tem sido empregada a técnica de extração de plasma químico de tintas de figuras rupestres que contenham alguma fração de material orgânico, permitindo que amostras sem carvão vegetal sejam datadas por C¹⁴ AMS.

As datações diretas de pinturas rupestres são muito raras no Brasil. No cânion do Peruaçu, o pigmento de uma figura geométrica recebeu uma datação direta por C^{14} de 2.680 $\pm$ 180 AP (Russ e outros, 1990), mas a maioria das informações disponíveis vem de sítios do Piauí. Rowe e colaboradores realizaram uma série de datações em sítios da Serra da Capivara entre os anos de 2000 e 2003, inclusive datando a mesma figura que Watanabe datou, além de outras do sítio Toca da Bastiana. Quando datado o oxalato de cálcio que cobria a figura, a idade mínima resultante foi de 2.540 $\pm$ 60 AP e uma amostra da própria pintura determinou uma idade consistente com a datação mínima dada pelo depósito de calcita: 3.730 $\pm$ 90 AP. Datações de quatro outras figuras do mesmo sítio correspondem ao período entre cerca de 1.900 e 3.400 AP. Quatro datações de figuras de sítios vizinhos confirmam a inconsistência da idade mínima de 30-40.000AP postulada pela TL e ESR: Toca do Sítio do Meio, 2700 $\pm$ 110AP; Pedra Furada, 2120 $\pm$ 110 e 3570 $\pm$ 50AP e Toca da Extrema, 1230 $\pm$ 50AP (Rowe e Steelman, 2003; Steelman e outros, 2001).

A datação direta dos pigmentos empregados nas figuras é também difícil e problemática, principalmente porque a maior parte das pinturas não inclui pigmentos orgânicos (ainda que tintas feitas com pigmentos inorgânicos possam ter componentes orgânicos) e em algumas delas nenhum material orgânico foi utilizado como ligante, o que impede a datação por radiocarbono (Davi, 2001; Lage, 1999; Rowe, 2001). Para os casos em que materiais orgânicos são identificados nas amostras, existem vários relatos de contaminação durante o tempo de exposição das pinturas⁴⁰ e de contaminação da rocha suporte por agentes naturais desconhecidos (David e outros, 1999).

De fato, nos últimos anos os resultados das datações diretas têm sido questionados por vários especialistas (Bednarik, 1996; Clottes e outros, 1995), problemas de contaminação têm sido identificados (David e outros, 1999) e alguns autores têm defendido que o meio mais seguro de obter cronologias para a arte rupestre seja através de depósitos arqueológicos datados em contato direto com a arte rupestre, sob ela ou cobrindo-a (Dorn, 1996; Steinbring, 1999).

As cronologias relativas assim obtidas para a arte rupestre brasileira são mais numerosas que as datações diretas de figuras. Suportes pintados ou gravados encontrados nas

⁴⁰ Um exemplo alarmante da contaminação de pinturas é dado pela datação de fibras plásticas feitas de petróleo fóssil (provenientes dos calques?) impregnadas em figuras rupestres mencionado por Rowe (2001).

escavações forneceram idades mínimas e/ou máximas para figuras de sítios de várias regiões brasileiras.

No Piauí, as escavações do sítio Baixão da Perna I recuperaram um painel com pinturas atribuídas à Tradição Nordeste completamente enterrado. Este painel foi coberto por um nível datado em 4.920 $\pm$ 70, enquanto a camada abaixo dele recebeu uma sequência de datações entre 6.420 $\pm$ 120 e 10.530 $\pm$ 110 (Martin 1997:103). As escavações no sítio Toca dos Oitenta, também na Serra da Capivara, encontraram um painel de gravuras coberto pelo sedimento. Perto da parede, uma concentração de carvões forneceu uma datação de 7.840 a 7.600 AP (Pessis, 2002:42).

No norte de Minas Gerais, um bloco tombado sobre uma camada arqueológica datada em 9.500 AP, no centro da Lapa do Boquete, foi coberto por incisões, posteriormente por *cupules* e gravuras geométricas (Prous, 1999). Duas fogueiras datadas fornecem uma cronologia relativa para os sulcos e gravuras entre 9.350 AP (fogueira no nível que cobre a base das incisões) e 7.810 $\pm$ 80 AP (nível que cobre o bloco quase completamente). Em Unaí (também norte de MG), um fragmento desprendido da parede pintada da Lapa do Gentio foi coberto por um nível datado em 8.160 $\pm$ 160 (Prous, 1999 a partir de inf. pess. de P. Seda). Em dois abrigos do planalto de Lagoa Santa (centro de MG) foram encontradas pinturas geométricas, zoomorfas esquemáticas e antropomorfas atribuídas à Tradição Planalto, encobertas por pisos arqueológicos datados. Estas datações indicam que ao menos entre 3.720 $\pm$ 120 AP e 5.120 $\pm$ 130 AP estas figuras estavam sendo pintadas (Laming-Emperaire, 1979; Prous, 1999d; Silva e Prous, 1992).

No Mato Grosso do Sul, Beber (1996) encontrou um painel de pinturas soterrado até 80-90cm desde sua base. Em outro corte estratigráfico realizado no abrigo foram obtidas datas de 4.700 a 5.400 AP para níveis de igual profundidade.

As datações diretas e indiretas disponíveis para a enorme variação estilística da arte rupestre do Brasil centro-nordeste são poucas e muitas vezes polêmicas. Aquelas menos discutidas (ou não discutidas), promovidas por painéis ou fragmentos de suportes pintados, indicam que em diferentes áreas do planalto centro-oriental brasileiro a arte rupestre estava sendo praticada entre 9/8.000AP e 5.000AP. As datações diretas, atualmente em debate, são mais numerosas para o período entre 4-2.000AP, sugerindo que a arte rupestre fosse uma atividade importante nesta época.

6.2 - A sequência crono-estilística regional

No norte mineiro, pigmentos minerais processados foram recuperados em níveis arqueológicos datados desde 11/10.000AP em sítios do cânion do Peruaçu e de Montalvânia, mas não há elementos que confirmem o uso destes pigmentos na produção de arte rupestre. Em camadas datadas de cerca de 11.000AP na Lapa do Dragão foram encontrados um possível *godê* (concha com marcas de tinta) e um grande bloco abatido com uma superfície regularmente picoteada, contudo sem formas inteligíveis (Prous e outros, 1996-97). Por volta de 7.000 AP nota-se, nas camadas arqueológicas escavadas em abrigos da região, um substantivo aumento no volume de pigmentos preparados (Prous, 1996-97, 1999a). Na Lapa do Dragão (Montalvânia) foram encontrados blocos de pigmentos com marcas de raspagem, refugo ferruginoso e lentes coloridas (pelo derrame de líquidos com pigmentos?), sugerindo locais de preparação de pigmento (Prous, 1996-97; Prous e outros, 1996-97). O piso ocupacional onde esta grande profusão de pigmentos preparados – ou de resíduos de sua preparação - foi recuperada não está datado, mas Prous estima que sua idade esteja entre 7-5.000 AP (Prous, inf. pess.).

A mais antiga datação disponível para a arte rupestre na região refere-se ao grande bloco desprendido do teto da Lapa do Boquete (cânion do Peruaçu) sobre uma camada datada em 9.500AP. Uma das faces do bloco foi coberta inicialmente por incisões, depois por *cupules* e grafismos geométricos picoteados (ver prancha 14). A base das incisões foi recoberta por uma camada datada em 9.350 AP e o bloco estava quase completamente oculto em cerca de 7.000AP (Prous, 1996-97; 1999d). Ainda que tenhamos dúvidas quanto à presença de arte rupestre por volta de 11-10.000 AP, o bloco enterrado na Lapa do Boquete permite considerar que entre 9-7.000 AP esta atividade já estivesse sendo praticada na região (ao menos em gravura). O aumento na quantidade de pigmentos processados no registro arqueológico do final deste período sugere a prática também de pinturas.

Nas gravuras picoteadas no bloco enterrado podem-se observar “rede”, anéis concêntricos, linhas sinuosas e possíveis biomorfos, figuras que aparecem gravadas às centenas em painéis *Montalvânia* (estilo CMG). Considero então que as gravuras classificadas neste estilo podem ter começado a ser feitas por esta época. Os diferenciados estados de conservação das gravuras em alguns sítios (lapas do Possêidon e Gigante, em Montalvânia, por exemplo) e as por vezes intensas distinções nos graus de pátina das figuras em todos os

sítios mais densamente ocupados sugerem que este estilo de gravuras tenha sido praticado por longo tempo, mas não sabemos o quão longo seria. São poucos os dados que relacionam gravuras às pinturas mais antigas pela raridade de casos de superposições entre eles. Ao menos na Lapa do Gigante (Montalvânia) há vestígios de pinturas sobre as gravuras CMG mais erodidas, enquanto que na Pingueira do Juarez (Montalvânia) são encontradas gravuras CMG superpostas às pinturas CMP. Estas gravuras representam temas que são típicos das pinturas (jogo gráfico antropomorfo/grade). Essa informação cronológica é relevante na medida em que aponta para uma possível representação conjunta destes dois estilos tecnológicos.

As pinturas pioneiras na região foram reunidas no estilo A1, são geralmente pouco numerosas nos abrigos e aparecem em poucos sítios se comparadas às figuras de estilos posteriores. No cânion do Peruaçu, sobre estas figuras estão figuras dos estilos SF1 e 2 e, em Montalvânia, ora são pinturas do estilo CMP que se superpõem às aquelas A1, ora são figuras do estilo SF2. No cânion do Peruaçu, os abrigos ricos em pigmentos minerais processados em camadas arqueológicas de cerca de 7.000AP possuem raras figuras do estilo A1 superpostas por numerosas figurações sanfranciscanas. Já na Lapa do Dragão as figuras CMP são as mais numerosas, também se superpõem a figuras A1 e são mais antigas que aquelas que poderiam ser atribuídas ao estilo SF2. As camadas arqueológicas do Dragão no período estimado em cerca de 7-5.000AP são as mais ricas em pigmentos processados.

Se associamos o aumento na produção de pinturas nos abrigos ao aumento de pigmentos processados no registro arqueológico, temos o período de 7.000 AP como referência cronológica possível para os estilos SF2 (no cânion do Peruaçu) e CMP (em Montalvânia). Associando esta periodização à datação do bloco com gravuras, tem-se a faixa cronológica entre 9-6.000AP como época possível para as representações de quatro estilos: CMG, SF1, SF2 e CMP. A idade do estilo A1, neste caso, poderia ser estimada como relativa ao início deste intervalo ou ainda mais antiga.

O pigmento de um grafismo tipicamente sanfranciscano (estilo SF3?) de uma plaqueta desprendida da parede da Lapa do Veado (Vale do Peruaçu) foi datado por AMS em 2.680 $\pm$ 180 AP (Russ e outros, 1990), fornecendo uma idade mínima para os estilos sanfranciscanos SF2 ou SF3. Quando existem superposições envolvendo figuras do estilo *Montalvânia* em pinturas (CMP), elas indicam que este estilo ora se superpõe a figuras do estilo SF2, ora é

superposto por ele – o que me leva a considerar a datação acima como possível idade mínima também para o estilo CMP. Nas lapas de Rezar e Desenhos (Peruaçu) existem figuras *Montalvânia* e *São Francisco* passíveis de serem interpretadas como tubérculos e espigas de milho, sugerindo que ao menos as representações mais tardias destes conjuntos tenham sido pintadas por grupos agricultores ou em contato com agricultores.

Sobrepostas às representações dos estilos *Agreste*, *São Francisco* e *Montalvânia* estão as figuras *Piolho de Urubu* (estilo A2). As figuras A2 de vegetais cultivados pintados na Lapa dos Desenhos (Peruaçu), indicam a contemporaneidade de seus autores com o cultivo de grãos. Estas pinturas oferecem uma datação relativa máxima de cerca de 3-2.000 AP para o estilo A2 e uma idade mínima equivalente para os estilos que o antecedem nos sítios: estilo A1, estilos SF2 e CMP, estilo SF3 (apenas no Peruaçu).

Deste modo, a duração dos estilos *São Francisco* e *Montalvânia* pode ser estimada em correspondência ao Holoceno médio, aparentemente até a introdução (no registro arqueológico) de vegetais cultivados, sendo possível que a prática destes estilos tenha se iniciado ainda no Holoceno antigo.

Após o estilo A2 (*Piolho de Urubu*) aparecem vários conjuntos de grafismos estilisticamente distintos, muitas vezes sem relações de cronologia relativa. Em comum, eles têm principalmente o fato de pertencerem ao horizonte agrícola⁴¹ (idade máxima estimada por estarem superpostos à figura sanfranciscana datada e ao estilo A2, datado pela temática). Estes estilos são o A3, expressões locais da Tradição Nordeste, os estilos AD1, AD2 e AD3 (estilos de atribuição duvidosa) e todos os conjuntos não classificados. Para quase nenhum deles tenho informações que permitam relacioná-los cronologicamente, como se vê no quadro 20.

Pode-se argumentar que as datações disponíveis para as pinturas efetivamente as relacionam ao horizonte recente dos agricultores; que os materiais pigmentados encontrados nas escavações foram utilizados para outros fins nesta época (por exemplo sepultamentos), não podendo ser diretamente associados à arte rupestre; e que os sítios escavados são muito pouco numerosos para inferências deste tipo. As evidências cronológicas não são ainda suficientes para sustentar a hipótese de que o estilo A1, os estilos sanfranciscanos e o estilo CMP pertençam ao Holoceno antigo/médio, mas não a refutam ou invalidam. Os indícios que

⁴¹ O que não quer dizer que elas sejam necessariamente representações de grupos de agricultores.

me levam a pensar que a prática destes estilos em pintura tenha se iniciado muito antes do período para o qual dispomos de datações (3-2.000 AP) são a variação estilística sequencial sanfranciscana e as fortes diferenças de pátina entre figuras *Montalvânia*, não observadas em nenhum outro conjunto rupestre regional. Estas informações de cronologia relativa sugerem um longo e local desenvolvimento desta atividade. Do mesmo modo que a ausência de datações dificulta a atribuição segura dos conjuntos *Montalvânia* e *São Francisco* ao Holoceno médio, uma única datação não basta para relacionar toda a variação estilística que eles apresentam ao Holoceno recente.

Cerca de 6-5000 anos separam os autores das gravuras do bloco abatido na Lapa do Boquete e os pintores (ou o pintor) da figura datada da Lapa do Veado, ambas no cânion do Peruaçu. Nos cerca de três milênios seguintes à datação da pintura da Lapa do Veado (3-2.000 AP até ?) foram representados seis estilos dentre aqueles que defini no capítulo anterior (A2, A3, NE1 e estilos de atribuição duvidosa), além de várias outras manifestações não classificadas.

As datações que balizam estes dois intervalos coincidem com as duas grandes rupturas observadas no registro lítico arqueológico regional, apresentadas no capítulo 3: uma por volta de 9.500AP e outra em torno de 3-2.000 AP. A partir de cerca de 2.000 AP, o registro arqueológico regional apresenta um turbilhão de tecnologias distintas entre si, especialmente cerâmicas, sem que tenhamos muita segurança da ordem de sucessão entre elas.

Vários problemas podem ser colocados por esta organização dos estilos regionais em dois grandes períodos. Um deles é a desproporcional variabilidade da arte rupestre nos intervalos definidos pelas informações cronológicas. No primeiro intervalo, as representações de seis estilos associados a três tradições distintas, têm mais de cinco mil anos de duração possível, enquanto que no segundo são mais de cinco estilos sem vinculação entre si com uma extensão temporal possível de menos de três milênios. Se a organização sequencial dos estilos regionais aqui proposta é válida, é possível aventar a hipótese de que estilos rupestres de longa duração tenham sido praticados no Holoceno médio, talvez desde o Holoceno Antigo.

Outro problema, diretamente relacionado ao primeiro, é a aparente coincidência espacial e temporal de estilos de repertório *São Francisco* e *Montalvânia*. São evidências de ocupações alternadas de grupos culturalmente distintos num mesmo território ou expressões estilísticas que se desenvolveram paralelamente, nas mesmas comunidades de autores? As

camadas arqueológicas datadas entre 9-8.000 e 2.000 AP na Lapa do Boquete, a principal sequência disponível, são perturbadas por fossas posteriores (sepultamentos, “silos”, “postes”), mas o registro arqueológico de sedimentos intactos deste sítio e de outros abrigos regionais sugere continuidade ao longo de boa parte deste intervalo para vários autores (Prous, 1996-97; Prous e outros, 1997; Schmitz e outros, 1996; Rodet, M. J., 2006, etc.). Se não está equivocada a atribuição possível dos conjuntos estilísticos *São Francisco* e *Montalvânia* ao Holoceno médio, parece haver um problema de categorização destes conjuntos. Nesse caso, pode-se questionar se são adequados nossos parâmetros temáticos de classificação da arte rupestre. Ambos os conjuntos, Tradição São Francisco e Complexo Montalvânia, são descritos em padrões coesos de similaridade temática, estilística e organização espacial. Respondem, cada qual, por um repertório temático. Se a análise comparativa destes padrões resulta num padrão definido pela síntese e complementaridade destas expressões e fornece uma interpretação coerente para a arte rupestre regional num dado período, talvez tenhamos uma alternativa metodológica para o estudo da arte rupestre.

A correspondência tentativa entre a sequência sucessória da arte rupestre e a sequência estratigráfica dos abrigos também leva a pensar nas relações entre os estilos *Agreste*. Se associamos os estilos *São Francisco* e *Montalvânia* ao Holoceno médio, por exclusão o estilo A1, mais antigo, pode ser associado ao início deste período ou ao Holoceno antigo. Existe uma marcada e bem conhecida ruptura no registro arqueológico regional por volta de 9.500AP, diferenciando a indústria lítica das populações pioneiras daquelas do Holoceno médio. As pinturas do estilo A1 poderiam ter sido feitas pelos mesmos grupos fabricantes dessa indústria lítica antiga? Como interpretar a ocorrência tardia dos estilos A2 e A3? Trata-se de movimentos populacionais de grupos instalados no Brasil central desde muitos milênios atrás, que reocuparam, nos últimos dois milênios, a região norte mineira e sudoeste baiana?

Os próximos capítulos se esforçam em melhor formular algumas questões como estas.

Quadro 20 – Seqüência sucessória dos estilos de arte rupestre do norte mineiro e sudoeste baiano

Capítulo 7

Diálogos: relações entre figuras, relações entre estilos

Os estilos *Montalvânia* são os que mais ocorrem na região aqui estudada, seguidos pelo estilo SF2. Grafismos dos sítios em que estes estilos ocorrem têm sido reproduzidos e analisados desde o início dos trabalhos do Setor de Arqueologia da UFMG no norte mineiro, na década de 1970. No decênio seguinte, equipes da Unisinos e da UCG começaram a reproduzir e publicar os acervos rupestres de sítios da Serra do Ramalho (Schmitz e outros, 1984; 1997). Em praticamente todos os sítios estudados por estas equipes, ocorrem representações atribuídas pelos arqueólogos à Tradição São Francisco. A existência de reproduções sistemáticas destas figuras e localização dos painéis nas plantas desses vários sítios permitem uma análise mais fina das relações entre figuras no suporte e entre painéis no abrigo – o que não foi possível para muitas outras unidades de análise⁴². Existe um volume muito maior de informações sobre abrigos e painéis *Montalvânia* e *São Francisco* do que, por exemplo, sobre as figuras *Nordeste* regionais.

A discussão neste capítulo trata das similaridades e contrastes entre estilos *São Francisco* e *Montalvânia* em seus aspectos gráficos (os temas e associações temáticas próprias e aqueles compartilhados), técnicos (maior ou menor investimento técnico na elaboração das figuras e painéis e sua possível implicação no processo de produção de significado) e espaciais (semelhanças e diferenças na ocupação dos suportes dos abrigos). Parte da discussão está focada nas conexões estilísticas observadas nos estilos *Montalvânia* (CMG e CMP) e entre estes e os estilos sanfranciscanos (SF1, SF2, SF3). Outra parte problematiza as poucas informações de cronologia relativa entre os estilos destes conjuntos, desenvolvendo a hipótese de prática concomitante ou paralela destas diferentes representações.

⁴² Os abrigos com reproduções sistemáticas ou parciais utilizados nestas análises são, principalmente: na Serra do Ramalho, as lapas do Boqueirão, Desenhos dos Índios, Mata do Cipó II, Pedra Escrita, Morro da Lapinha, Pingueira do Bomfim e Magnífico. Em *Montalvânia* são as lapas do Gigante, do Dragão, da Mamoneira, da Serra Preta, da Esquadilha, do Possêidon, Labirinto de Zeus e do Vulcano. No Vale do Peruaçu, são as lapas do Piolho de Urubu, Rezar, do Tikão e da Hora.

7.1 - Formando e transformando a figura humana: o enredo antropomórficocêntrico” do Complexo Montalvânia

Painéis *Montalvânia* em gravura ou pintura, especialmente aqueles com o *horror vacui* característico, costumam ser compostos por grafismos figurativos (antropomorfos, pés, armas, quelônios, etc.) e figuras geométricas, ambos em grande quantidade. A princípio, a tônica destes painéis parece igualmente figurativa e abstrata. Um exame detido da articulação entre figuras antropomórficas e geométricas, contudo, pode mudar o sentido destas últimas - ou dar-lhes algum sentido.

As reproduções de sítios com gravuras (lapas do Possêidon, Esquadriha e Gigante em Montalvânia) e pinturas (lapas dos Desenhos dos Índios e Boqueirão, na Serra do Ramalho da Mamoneira e do Dragão em Montalvânia e do Tikão, no cânion do Peruauçu) atribuídas ao Complexo Montalvânia foram analisadas com especial atenção às associações que envolvem figuras antropomorfas e geométricas⁴³. Os tipo de associações observadas podem ser definidas a partir de três critérios classificatórios: proximidade recorrente, incorporação e jogos de transformação gráfica.

Nas associações por **proximidade**, duas ou mais figuras recorrentemente aparecem em proximidade imediata, articuladas através de elementos de ligação (linhas retas, curvas ou sinuosas, aparentemente confeccionadas para unir dois ou mais grafismos – prancha 41a) ou em superposição (prancha 41b). É típico dos painéis gravados e de alguns painéis de pinturas o aproveitamento máximo do suporte disponível, de modo que a associação por proximidade imediata recorrente pode ser muitas vezes duvidosa entre as gravuras – em sítios como a Lapa do Possêidon, por exemplo, todas as figuras estão, *in potentia*, em proximidade recorrente umas com as outras (prancha 41c). Já a ausência relativa de superposição entre grafismos *Montalvânia* torna as associações temáticas por superposição mais fáceis de serem identificadas; quase sempre elas envolvem figuras que aparecem vinculadas também em outras categorias de associação.

As associações por **incorporação** são compostas pela fusão de duas ou mais figuras num só tema (como antropomorfos cujos membros são armas) ou pela repetição de uma

⁴³ O estudo dos sítios gravados em Montalvânia foi iniciado com a preciosa colaboração de Camila Jácome e seus resultados preliminares foram apresentados no XI Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira (Jácome e Ribeiro, 2001).

mesma figura na composição do tema (como “cirandas” ou “acrobacias” de antropomorfos - prancha 41d-g).

Os **jogos de transformação gráfica** (“trocadilhos gráficos”) consistem em elaborados arranjos de figuras que mostram a transmutação de um tema em outro e que por vezes contemplam todas as categorias de associações gráficas acima descritas. Estes arranjos podem ter figuras uma ao lado da outra, acompanhadas por figuras de mesmo tipo unidas por elementos de ligação, mais outra(s) que demonstram a fusão de temas (prancha 41h). Estas transformações são responsáveis por um padrão gráfico de antropomorfização da figura geométrica ou de esquematização da figura humana que, em alguns casos, só pode ser observado na análise contextual dos painéis (prancha 42a-e). Cada uma destas categorias de associação pode aparecer em legiões nos sítios ocupados.

7.1.1 - Associações entre pinturas geométricas e de seres antropomórficos

Nas pinturas, as mais numerosas associações temáticas entre figuras geométricas e antropomorfos relacionam estas últimas a grafismos losangulares, “redes”, ziguezagues, bastonetes, “grades” e “pentes”. Estas associações podem se dar por proximidade, por incorporação ou em trocadilhos gráficos.

Em proximidade imediata recorrente, é comum encontrar-se arranjos horizontais ou verticais de pontos ou ziguezagues, sempre vizinhos a seres antropomorfos (prancha 42b-c). Muito frequente em Montalvânia e presente também na Serra do Ramalho é a associação, por superposição, entre seres antropomórficos e figuras geométricas de tipo “grade”, mais elaboradas que o usual deste conjunto e/ou em bicromia (prancha 42f). Estas figuras geométricas superpostas eram geralmente atribuídas à Tradição São Francisco (Silva e Ribeiro, 1996; Ribeiro e Isnardis, 1996-97). Não parece ser o caso de um compartilhamento temático entre ambos os conjuntos, onde as figuras humanas *Montalvânia* tenham sido reconhecidas e aproveitadas pelos autores sanfranciscanos, na medida em que este tema (figura humana-“grade”) não aparece em painéis tipicamente sanfranciscanos sem pinturas do Complexo Montalvânia.

Prancha 41 - Tipos de Associações Temáticas do Complexo Montalvânia

Prancha 42 - Associações entre pinturas antropomorfas e geométricas do estilo CMP

Prancha 43 - Associações entre gravuras antropomorfas e geométricas do estilo CMG

As associações por incorporação manifestam-se principalmente nos arranjos horizontais de grafismos antropomorfos unidos pelos braços e/ou pernas em “cirandas”, algumas delas tão esquemáticas que sugerem ziguezagues paralelos, redes ou alinhamentos de losangos, etc. (prancha 42a).

No jogo gráfico que transforma uma figura em outra, os elementos geométricos são bastante variados (bastonete, grades, pentes, losangos...). Por vezes, vê-se um único antropomorfo mais “figurativo” ao lado do grafismo geométrico, como numa evidenciação da multiplicação esquemática do indivíduo naturalista (prancha 42d,e).

Como já foi dito antes, este jogo não resulta de uma evolução estilística gradual: em vários sítios, as transformações foram representadas em todas as etapas (da figura mais naturalista à mais esquemática – ou vice-versa).

7.1.2 - Associações entre gravuras geométricas e antropomórficas

Entre as gravuras percebe-se que os grafismos antropomorfos frequentemente aparecem associados a figuras geométricas anelares e, em segundo lugar, a figuras lineares angulosas (compostas por linhas que se encontram perpendicularmente e/ou tangencialmente). Também aqui podem ser identificadas as três categorias de associação temática definidas.

As associações por proximidade imediata entre grafismos antropomorfos e anelares ocorrem predominantemente com antropomorfos de corpo redondo. Os anéis dispõem-se em torno da figura, às vezes unindo dois grafismos, funcionando como um elemento de ligação, evocando um ato sexual ou superpostos a seus membros, cabeça ou tronco (prancha 43). Neste último caso, os anéis às vezes formam um sulco profundo e regular no corpo da figura, sugerindo um traço delineador a partir do qual o grafismo antropomorfo, perfeitamente redondo, teria sido executado. Na Lapa do Gigante, onde casos como estes se somam às dezenas, as superposições de anéis (simples ou concêntricos) em figuras humanas aparecem também nas pinturas dos estilos A1, A2 e A3.

Mais freqüentes são os casos de figuras anelares incorporadas na própria constituição do grafismo antropomorfo (prancha 43): nas extremidades dos membros (sugerindo “objetos”?); no lugar do sexo, ou, ainda, evocadas por membros (braços e/ou pernas) curvos e unidos formando um anel. Nota-se também o inverso, grafismos anelares

“antropomorfizados”, com cabeça e/ou membros. Algumas gravuras antropomorfas de corpo filiforme apresentam um anel na parte central ou inferior da linha do corpo. Estas figuras são de tamanho maior que as outras e são também composições raras, sejam únicas no sítio inteiro (Lapa do Gigante), sejam representadas apenas uma vez em cada painel (lapas do Possêidon e da Esquadrilha).

Entre as gravuras, as figuras anelares e antropomorfas fazem parte de um jogo gráfico similar ao encontrado entre as pinturas, em que um mesmo tema é representado desde suas formas mais simples até as mais naturalistas (ou vice-versa). Em grafismos que explicitam essa associação vêm-se encadeamentos verticais de figuras unidas pelas extremidades, onde a primeira delas é facilmente reconhecida como um grafismo antropomorfo e os seguintes são anelares. Em outros casos, vêm-se alinhamentos de anéis similares a esses, contudo com base bifurcada, sugerindo os membros inferiores (prancha 43).

São numerosos os casos de grafismos lineares angulosos ou curvos com terminações bifurcadas ou trifurcadas, de difícil compreensão. Os grafismos curvos com terminação bi ou trifurcada normalmente são classificados como representações de membros isolados (“braços” ou “pernas”). Os antropomorfos que aparecem associados a esses grafismos geralmente são lineares e esquemáticos (sem cabeça ou detalhes anatômicos); a junção das figuras é feita em torno de um eixo linear (outro antropomorfo?) ou pontual; alguns grafismos parecem “fundir-se” uns nos outros. O resultado é a composição de um grafismo geométrico através de “fragmentos” de grafismos figurativos: são “asteriscos” de hastes bi ou trifurcadas, que podem ser formados tanto por membros isolados, quanto por seteiras ou dardos (prancha 43). O primeiro elemento (membro isolado) sugere uma representação simplificada da figura humana (como os “pés”) que, junto com o segundo (arma), forma uma das associações mais comuns no Complexo Montalvânia (Jácome e Ribeiro, 2001). Em outra representação geometrizar da figura humana, antropomorfos lineares extremamente esquemáticos aparecem em arranjos frente a frente, unidos por traços transversais ou uns sobre os outros, compondo grafismos semelhantes a “escadas” ou figuras losangulares com apêndices (prancha 43a-e). Estas composições sugerem uma versão vertical das “cirandas”.

Embora sejam mais encontradas nas pinturas, as “cirandas” horizontais de antropomorfos aparecem também entre as gravuras. Repete-se aqui o mesmo jogo das pinturas que transforma os antropomorfos em figuras losangulares e “redes” (ou vice-versa).

Entretanto, nas raras vezes em que foram gravados na área de Montalvânia esses arranjos de figuras antropomorfas são delimitados por uma linha curva. Tais figuras sugerem representações esquematizadas de eventos coletivos em espaços demarcados – danças, jogos?

* * *

Associações temáticas entre figuras humanas e geométricas são comuns às gravuras e pinturas do Complexo Montalvânia, sendo variáveis a frequência com que cada qual ocorre e as formas geométricas envolvidas. De modo geral há uma tendência a que, nas gravuras, as associações se dêem entre figuras humanas e formas geométricas arredondadas (ou associações que resultem em grafismos arredondados) e, ao contrário, entre figuras humanas e formas geométricas angulosas nas pinturas. Destaca-se a presença, nos arranjos gravados, das linhas curvas ou sinuosas que unem grafismos (elementos de ligação). Nos painéis profusamente ocupados por gravuras, estes traços parecem um recurso gráfico para organizar e ressaltar vinculações entre temas que de outro modo se perderiam entre as centenas ou milhares de figuras.

As análises das associações temáticas têm mostrado que grafismos que à primeira vista parecem abstratos podem ganhar um novo sentido quando observados detidamente em seu contexto gráfico, em suas relações com as demais figuras do painel. Considerável parcela das figuras geométricas *Montalvânia* parece expressar a mesma temática antropomórfica dos grafismos figurativos, todavia codificada em morfologias geométricas. Por extensão, considero plausível que o significado original de boa parte das figuras geométricas estivesse vinculado ao significado das figuras antropomorfas.

As similaridades entre gravuras e pinturas são grandes e podem ser observadas no comportamento dos estilos nos abrigos e suportes utilizados, nas associações temáticas e até na morfologia das figuras. Contudo, gravuras e pinturas diferenciam-se significativamente em duas dimensões: os suportes preferenciais são marcadamente distintos e nota-se uma ausência quase absoluta de abrigos utilizados intensamente por ambos os estilos. Se dispuséssemos de evidências consistentes de distanciamento temporal entre as representações destes estilos, poderíamos interpretar estas semelhanças e diferenças como variação social no contexto cultural dos autores do Complexo Montalvânia. Mudanças não muito abruptas ou radicais se expressariam no novo estilo. Todavia, praticamente não temos um contexto temporal relativo

que diferencie os estilos *Montalvânia*. Vimos, alhures, que estas gravuras têm datações muito antigas na Lapa do Boquete (Peruaçu), que algumas das que aparecem na Lapa do Gigante (Montalvânia) estão muito patinadas e erodidas, superpostas por vestígios de tinta ou figuras sem atribuição. Já na Pingueira do Juarez (Montalvânia) há um nítido caso de superposição com gravuras CMG sobre pinturas CMP (prancha 44). Por ironia, a gravura representa um tema típico das pinturas, um arranjo de antropomorfos naturalistas e geometrizados – seria um exercício ocasional de gravura por parte de grupos de pintores? Ou os mesmos grupos podiam estar gravando e pintando os suportes rochosos da região de acordo com distintos contextos sociais ou rituais, diferenciados setores da paisagem, etc.?

Prancha 44 - Gravuras do estilo CMG sobre pinturas CMP.
A associação temática ser antropomorfo/grade é típica das pinturas

O trabalho etnográfico de Heider (1967) entre os Dani da Nova Guiné mostrou que um mesmo grupo pode praticar dois estilos de arte rupestre, cada qual relativo a um contexto particular. Um destes estilos (pinturas vermelhas de mãos em positivo e negativo, figuras geométricas lineares e alguns seres biomorfos) é praticado apenas em contextos rituais de iniciação masculina, em locais de difícil acesso na escarpa próxima à área dos assentamentos. Já o outro estilo (desenhos a carvão de seres antropomorfos, zoomorfos e fitomorfos) é representado em abrigos na floresta distante das aldeias. Estes abrigos são utilizados como refúgio e depósito de lenha pelos rapazes das aldeias. As paredes dos abrigos são desenhadas

a 3m de altura (utilizando as pilhas de lenha como plataforma) enquanto se descansa ou espera a chuva passar (Heider, 1967).

Os aspectos tecnológicos que podem ser observados nas gravuras e pinturas são um importante elemento de contraste entre estas representações e permitem diferenciar padrões nas associações entre figuras, inserção das figuras nos painéis e inserção dos abrigos na paisagem (estes dois últimos aspectos serão tratados no próximo capítulo). As associações temáticas gravadas e pintadas exigem, cada qual, esforços e habilidades técnicas distintas para a confecção das figuras envolvidas. Nas gravuras, participam destas associações especialmente grafismos circulares, de contornos perfeitamente curvos. A execução destas linhas circulares através de picoteamento da rocha (na maioria das vezes por percussão indireta) demanda maior esforço e perícia que a feitura de formas arredondadas em tinta, utilizando o dedo ou pincel. Alguns autores (Aytai, 1970; Pessis, 2004) já destacaram o papel das técnicas na produção de significado na arte rupestre em gravuras, argumentando que o esforço despendido durante a confecção da figura tenha sentido próprio e interdigitado ao sentido do que está sendo representado. Se vemos com frequência semelhanças nas morfologias, temas e arranjos espaciais das gravuras e pinturas, talvez seja pertinente questionar se o diferencial técnico não seria a expressão de distintos contextos rituais ou sociais de realização destas figuras. Sem adiantar muito uma discussão do próximo capítulo, a relação destas gravuras com o suporte polido também faz pensar numa especialização tecnológica para aproveitamento de um suporte raro. Se vemos a arte rupestre como forma de apropriação do espaço, a prática do estilo CMG talvez possa ter se inserido num contexto muito particular de ritualização das conexões entre os grupos locais e as paisagens subterrâneas, onde as figuras não são colocadas sobre a rocha (tinta sobre o suporte), mas retiradas da rocha – uma figura gravada é o resultado de pontos de rocha retirados no suporte.

Análises das associações entre figuras gravadas e pintadas também permitem notar complexas relações entre os conjuntos *Montalvânia* e *São Francisco*. Muitas vezes, as formas geométricas que participam das associações temáticas *Montalvânia* são similares a figuras atribuídas à Tradição São Francisco. Nas pinturas, onde as associações se dão particularmente com formas angulares, as figuras mais geométricas que participam das transformações são “redes”, “pentes”, “grades”, ziguezagues e losangos encadeados, figuras muito comuns nos painéis sanfranciscanos, onde entretanto são mais elaboradas, maiores e em policromia. As

“cirandas” de antropomorfos esquemáticos são composições onde se repetem elementos geométricos mínimos (anéis, bastonetes, losangos...) adornados com algum detalhe anatômico (braços, pernas, cabeça, dedos). A repetição de elementos geométricos mínimos na composição de figuras é o princípio geral de organização das figuras sanfranciscanas iniciais (SF1), como já vimos (prancha 30).

Evidências de relações estilísticas entre o Complexo Montalvânia e a Tradição São Francisco também podem ser observadas em representações atribuídas a este último conjunto, conforme argumentado a seguir.

7.2 - Diálogos internos - relações estilísticas entre figuras São Francisco e Montalvânia

Inicialmente, as gravuras e pinturas típicas da área de Montalvânia foram interpretadas como uma *fácies* da Tradição São Francisco que predominava no vizinho cânion do rio Peruaçu (Prous, 1992; Prous e Junqueira, 1995; Prous e outros, 1984). Esta atribuição se baseava, principalmente, na presença comum de figuras de armas, “pés” e antropomorfos estáticos em painéis de ambas as áreas. Posteriormente, com o estudo sistemático de sítios de Montalvânia, optou-se por discutir uma classificação à parte para as pinturas e gravuras de seres antropomorfos animados ou muito estáticos, acompanhados por diversos grafismos geométricos, “pés” e objetos. Estas representações pareciam compor um conjunto independente, com desenvolvimento próprio e manifesto em momentos crono-estilísticos aparentemente sucessivos (Ribeiro, 1996-97c, 2001; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Ribeiro e Panachuk, 1996-97; Silva, M. 1996-97, 2002; Silva e Ribeiro, 1996). Mas algumas pesquisas também indicavam vários pontos de contato no desenvolvimento de cada um destes conjuntos gráficos (Andrade e Ribeiro, 1999; Jácome e Ribeiro, 2001; Ribeiro, 2001).

Em todas as áreas estudadas, são poucos os elementos de cronologia relativa que permitam organizar sequencialmente os estilos destes conjuntos. Quando estes elementos existem, os estilos podem aparecer de modo alternado na seqüência sucessória local, o que pode ser observado consultando-se novamente o quadro 20.

Além da aparente alternância no uso dos abrigos, já desde as primeiras pesquisas se observava a presença de elementos temáticos e tecno-estilísticos comuns a estilos de um e

outro conjunto. Estes elementos comuns poderiam ser interpretados como absorção mútua de influências por contato indireto – a visualização das figuras que já ocupavam os abrigos –, não fosse pelo fato de coincidências temáticas e até morfológicas serem notadas já nas pinturas mais antigas da Tradição São Francisco (prancha 45).

Em alguns painéis de atribuição sanfranciscana (Morro da Lapinha, Lapa do Bomfim e outros, na Serra do Ramalho; lapas de Desenhos, Bichos, Elias, Hora, Rezar e outros, no Peruaçu) aparecem grafismos figurativos como antropomorfos estáticos, pés, armas, sauros e peixes acompanhados por figuras geométricas mais numerosas. Com exceção dos peixes e sauros, os demais elementos figurativos são equivalentes àqueles gravados ou pintados em painéis *Montalvânia*, onde podem ser muito numerosos. Na Serra do Ramalho, em painéis com figuras do estilo SF2 podem ser vistos exemplos do trocadilho gráfico que geometriza a figura humana (ou o contrário), com preferência pelos bastonetes e “grades” na forma mais geométrica (prancha 46a). Em vários painéis atribuídos ao estilo *Montalvânia* em pintura (CMP) aparecem figuras bicrômicas de armas (seteiras e propulsores) e seres antropomorfos esquemáticos, extremamente similares àquelas sanfranciscanas, mas acompanhados (mesma tinta, mesma pátina, mesma técnica de execução, suporte, etc.) por seres humanos animados e detalhados (lapas do Piolho de Urubu e Tikão, no Peruaçu; cânion da Minará na Serra do Cardoso, etc.) – prancha 45b,c. Em abrigos de *Montalvânia* e da Serra do Ramalho, belas grades policrômicas estão superpostas às agitadas figurinhas humanas (ver prancha 42f). É o elemento geométrico que faz a interseção entre estes dois conjuntos de estilos, contudo utilizado de modo distinto: enquanto nos painéis sanfranciscanos mais ricos (do estilo SF2) diferentes elementos geométricos básicos são recorrentemente congregados numa única figura de maior elaboração (bastonetes e “aspas” e anéis e losangos, etc. – ver pranchas 30 e 31), nos painéis *Montalvânia*, especialmente aqueles pintados, as figuras geométricas aparecem com frequência decompostas em suas formas mínimas (bastonetes ou “aspas”, anéis, losangos, etc.).

Uma relativa liberdade de trânsito entre as orientações estilísticas *Montalvânia* e *São Francisco* pode ser observada em painéis de diversos abrigos da região e algumas vezes torna difícil a atribuição das figuras (prancha 46b,c). Estes elementos comuns aparecem de modo assistemático nos estilos sanfranciscanos SF1 e SF2 e nas pinturas e gravuras *Montalvânia*. Todavia, as figuras sanfranciscanas mais recentes (SF3), de ocorrência restrita ao cânion do

Peruaçu, apresentam de modo muito mais contundente elementos característicos de ambos os conjuntos, *São Francisco* e *Montalvânia*.

Em estudo anterior (Andrade e Ribeiro, 1999) da arte rupestre da Lapa de Rezar (cânion do Peruaçu), observamos que muitas das figuras bicrômicas atribuídas ao estilo *Rezar* (SF3) eram figuras brancas mais antigas (estilo SF1) acrescidas de contorno em cor contrastante no momento correspondente às pinturas do estilo SF3. As figuras antigas podiam ser diferenciadas pela pátina mais acentuada e pela tinta branca rala e diluída, enquanto que a tinta SF3 era espessa e homogênea. Em um dos painéis da Lapa, uma pedagógica seqüência de superposições mostrava uma sucessão de cores, tintas e pátinas equivalentes às de outras figuras do painel. Na base da seqüência estava uma diminuta ciranda de antropomorfos e uma figura formada por losangos justapostos em branco - representações do estilo SF1. Sobre ambas, foi pintada uma figura bicrômica em amarelo e vermelho correspondente ao grupo de grafismos geométricos do estilo SF2 que aparece neste painel e nos outros suportes ocupados do sítio. Finalmente, a figura losangular recebeu um contorno em tinta vermelha (prancha 46d). Várias figuras bicrômicas similares, onde a cor mais escura contorna e a mais clara preenche ou está no interior, foram espalhadas pelos painéis do abrigo – estilo SF3. As representações deste estilo aparecem preferencialmente nas partes altas dos painéis, emoldurando os conjuntos pré-existentes. O efeito visual desta moldura de figuras bicrômicas na Lapa de Rezar é enorme - bem ao gosto sanfranciscano pelo espetacular.

Ao mesmo tempo, na disposição das figuras SF3 pelos suportes observa-se uma clara evitação de superposição entre si e com grafismos mais antigos (que na Lapa do Rezar compete, paradoxalmente, com a interferência nas figuras brancas do estilo SF1). Por vezes, estas figuras apresenta-se ‘contorcidas’ para se ajustar aos espaços disponíveis entre figuras mais antigas (Isnardis, 2004:129). Evitação de superposições é uma das particularidades dos estilos *Montalvânia*, assim como a associação temática entre figuras antropomorfas e losangulares, muitas vezes pintadas no estilo SF3 na Lapa de Rezar (rever prancha 32). A evitação de superposição só faz destacar a presença de casos como o antes descrito, onde uma superposição de figura SF3 envolve grafismos dos dois estilos sanfranciscanos anteriores. O estilo SF3 resgata e integra expressões *São Francisco* e *Montalvânia* mais antigas.

Prancha 45 - Afinidades estilísticas entre figuras São Francisco e Montalvânia

Prancha

46

–

Afinidades

estilísticas...

São três importantes características *Montalvânia* que não aparecem em outros estilos *São Francisco* e que estão presentes nas figuras SF3: ênfase em figuras humanas menos esquemáticas; disposição de seus grafismos em suportes até então não utilizados ou em espaços exíguos deixados livres pelas figuras anteriores; e a presença de elementos do jogo gráfico entre seres antropomorfos e geométricos, como “redes” e losangulares (a transformação completa nunca aparece).

Evidências diretas de prática concomitante e/ou desenvolvimento paralelo dos estilos da Tradição São Francisco e do Complexo Montalvânia só podem ser alcançadas com datações (não apenas uma ou duas, mas várias), algo de que ainda não dispomos. De modo geral, os trabalhos com a arte rupestre regional têm acentuado que a evitação de superposições marca o comportamento das figuras do Complexo Montalvânia nos painéis (Isnardis, 2004; Ribeiro, 2001; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Ribeiro e Panachuk, 1996-97; Silva, M., 1996-97 e 2002; Silva e Ribeiro, 1996). Se evitar dispor suas figuras sobre outras mais antigas foi um cuidado tomado pelos autores *Montalvânia*, com exceções relativamente escassas, talvez não devêssemos tomar tão prontamente estas exceções como evidência cronológica relativa de substituição ou alternância das populações praticantes de arte rupestre.

O que sustenta a ordenação sucessória entre estilos ou tradições rupestres não são as evidências arqueológicas *per se*, mas nosso modo de interpretá-las - e isso deve estar claro em nossas mentes. Temos lançado à arte rupestre um olhar estratigráfico que tende a interpretar superposições associadas à mudança temático-estilística como ruptura cultural. É claro que qualquer elemento de cronologia relativa que possamos relacionar aos estilos que estudamos deve ser considerado, mas a ordenação sucessória pode ser amparada por contextos bem definidos e discutidos de cronologia relativa. Mesmo que as informações sejam poucas, elas devem ser discutidas pois a ausência de dados também pode ser problematizada – ela pode ser significativa. Os elementos de cronologia relativa disponíveis para os estilos da Tradição São Francisco e do Complexo Montalvânia dizem respeito basicamente à variação interna destes conjuntos: superposições numerosas entre SF2/SF1, superposições mais raras entre SF3/CMP, SF3/SF2 e CMP/SF2, além de diferenças de pátinas entre figuras de alguns estilos (SF2, CMP e CMG). Como estes elementos apontam para uma prática de longa duração de ambos os conjuntos, o que tem sido frequentemente reiterado, as poucas superposições seriam, de fato, sinalizadores de uma intrusão *Montalvânia* no domínio temporal e espacial de representações

sanfranciscanas⁴⁴? As superposições entre a arte rupestre que se pratica num dado momento e aquela que já se apresenta nos suportes rochosos (desde ontem ou desde milênios) não são meros resultados deste processo de interação, elas participam dele. Figuras realizadas sobre outras podem significar apropriação, reafirmação, negação, ressemantização, etc. (exemplos etnográficos estão espalhados pelos muros dos grandes centros urbanos). Se as superposições entre figuras *Montalvânia* e *São Francisco* são episódicas, talvez seja possível considerar significados muito variados para estas superposições - mesmo que não saibamos quais - e que figuras antropomorfas naturalistas monocromáticas sobre geométricas bicromáticas não implicam necessariamente que seus autores eram distintos e estavam distanciados no tempo, nem o contrário. Portanto, são necessárias outras fontes de informação arqueológica para ajudar a interpretar as relações temporais entre estilos com figuras numerosas, mas que se superpõem tão poucas vezes.

O foco das pesquisas sobre arte rupestre tem se centrado principalmente nas similaridades que nos permitem classificar o registro rupestre e depois opor as categorias entre si. Se estas classificações forem tomadas de modo rígido e inflexível, corremos o risco de transformá-las em empecilho e não aproveitá-las como instrumento de análise. A perspectiva aqui proposta é que as representações *São Francisco* e *Montalvânia* sejam abordadas não a partir de padrões de homogeneidade (com base nos quais tendemos a diferenciar comunidades culturais), mas avaliando juntamente semelhanças e diferenças que possam dar visibilidade a associações e continuidades em diferentes dimensões da variação (cf. Hodder, 1986; Hodder e Hutson, 2003). Considerar os contrastes entre nossas categorias classificatórias pode permitir uma expansão do contexto de análise, como procuro mostrar na próxima seção e no capítulo seguinte. Se existem sinais de possível coincidência temporal no registro que estudamos, os contrastes em padrões tipológicos e em diferentes escalas espaciais (painel, abrigo, paisagem) podem estar relacionados a uma série de comportamentos pragmáticos e simbólicos distintos.

A hipótese que resulta destas análises é que as diferenças e semelhanças entre estilos *São Francisco* e *Montalvânia* podem ser melhor interpretadas num contexto de expressões gráficas praticadas de modo complementar pelas mesmas populações de autores. Interações entre os estilos *Montalvânia* e *São Francisco* são observadas em toda a região e podem ter se

⁴⁴ Note-se que gravuras picoteadas (“rede”, anéis, biomorfos e linhas sinuosas) encontradas no cânion do Peruçu foram datadas entre 9.000-7.000 AP (Prous, 1999).

dado durante boa parte da duração destes estilos. Conceber a arte rupestre como prática e com potencial para comunicação pode ajudar a pensar as diferenças entre estilos e seu comportamento nos sítios e nas paisagens naturais.

7.3 - Arte rupestre e comunicação: contextos de produção, consumo visual e auditórios dos estilos rupestres

Desde Wobst (1977) muitos arqueólogos têm discutido o papel do estilo na variação material enquanto meio de comunicação e transmissão de informação (Hegmon, 1992; Franklin, 1989; Wiessner, 1983, 1985, etc.). Muitas vezes estas pesquisas discutem os tipos de informação (relativas a fronteiras étnicas ou de grupos, crenças, rituais, etc.) que podem ser transmitidos pelos estilos de acordo com sua visibilidade material, mas em todos os casos (desde baixa até alta visibilidade) considera-se que informações são transmitidas e comunicação é estabelecida (Hegmon, 1992). Nesse processo atuam, evidentemente, os produtores/emissores e os consumidores/receptores das mensagens; atuam também os *media* da comunicação, que na arte rupestre podem ser não apenas os suportes rochosos, mas também os abrigos, o meio natural circundante...

Existem exemplos etnográficos e etnohistóricos de prática de arte rupestre em diferentes contextos. São rituais secretos de iniciação feminina (Whitley, 1998) e iniciação masculina (Heider, 1967); passatempo para jovens varões (Heider, 1967); eventos coletivos onde participam homens e mulheres (Ouzman, 1998), etc. Na investigação de seus contextos de produção, a prática da arte rupestre tem sido abordada como tradução de experiências rituais xamânicas aos demais membros da comunidade (Lewis-Williams e Dowson, 2001); como definição e manutenção do espaço geográfico ocupado (Schaafsma, 1985; Kipnis, 2000); ou, ainda, como agente de manutenção de redes sociais abertas entre grupos distintos (Franklin, 1989; Kipnis, 2000), entre outras propostas. Todas estas perspectivas têm uma preocupação - mais ou menos evidenciada e discutida - com o público da arte rupestre, aqueles a quem ela se dirigiria. Assumindo esta preocupação, autores como Chippindale e

Nash (2004) têm usado a noção de auditório (*audience*)⁴⁵ para se referir ao público da arte rupestre e discutir as relações entre estes, os artistas, a arte rupestre e a paisagem.

I. Wüst e L. Vaz (1998) propuseram incluir na análise da arte rupestre as noções de *contexto de produção* e *consumo visual* das figuras. As representações estudadas por estas arqueólogas são figuras miniaturizadas de homens e mulheres, envolvidos em cenas de subsistência e reprodução. O baixo efeito visual dos grafismos leva as autoras a sugerir um maior investimento na produção destas figuras que em seu consumo visual. Eventualmente, este contexto de produção poderia ser interpretado como a ritualização de pressões ambientais e sociais - conflitos entre as esferas masculinas e femininas, por exemplo (Wüst e Vaz, 1998:79).

A inserção das noções de contexto de produção e consumo visual na análise oferece um fio condutor para discutir juntamente aspectos tecnológicos (contexto de produção) e paisagísticos (consumo visual) dos painéis rupestres. As autoras estabelecem uma relação hierarquizada entre os contextos de produção e consumo, onde a maior importância de um pode implicar na menor importância do outro. Mas pode-se abordar estes contextos numa perspectiva mais condizente com a de Pfaffenberger (2001), para quem o significado da cultura material depende tanto de seu contexto de produção quanto da sua esfera de circulação. É preciso considerar que a arte rupestre refere-se a uma intervenção voluntária e definitiva nos abrigos, atendendo a diferentes finalidades: comunicativas, rituais, e quiçá terapêuticas. Se a tomamos num teórico contexto ritual de produção, seu contexto primordial de uso é, em grande parte, seu contexto de produção: sua esfera imediata de consumo e atuação corresponde ao ritual e seus participantes; ambos os contextos dão significado à arte rupestre. Se a tomamos num teórico contexto comunicativo onde fossem sublinhadas questões de ordem mais prática (como marcação de fontes de recursos, navegação, fronteiras, etc.) o contexto de produção se daria de modo orientado ao contexto de circulação e consumo pretendido para as mensagens contidas na arte rupestre. Em outras palavras, os painéis seriam elaborados também para serem vistos e em função de quem poderia ou deveria vê-los, um auditório previamente concebido. Aspectos visuais da arte rupestre, como localização e exposição dos painéis, podem ter sido escolhidos e definidos em função do público ao qual ela se destinava, ampliando ou restringindo o acesso visual às figuras. Mas parece impossível

⁴⁵ Ainda que a noção de auditório remonte a Aristóteles, seu resgate nas modernas teorias do discurso e da retórica se deve a Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996 [1958], *apud* García-Vieira, 2005).

dissociar essas funções na arte rupestre na medida em que práticas rituais são fundamentalmente comunicativas de conceitos, ideologias e valores. Sem querer ofender os lingüistas com a liberdade do empréstimo, na prática ritual da arte rupestre seus participantes são ao mesmo tempo orador e auditório do discurso que ela representa.

A observação da localização das representações rupestres em abrigos tipicamente *Montalvânia* ou *São Francisco* e aspectos visíveis dos processos tecnológicos envolvidos na elaboração desta arte rupestre permitem algumas discussões sobre os possíveis contextos de produção, exposição e uso destes estilos. As diferenças notadas sugerem que distintas finalidades comunicativas podem associar de modo complementar estes estilos. A análise da Lapa do Tikão serve para discutir alguns aspectos identificados em numerosos sítios.

7.3.1 - A arte rupestre e seu público: análise estilístico-espacial das pinturas da Lapa do Tikão

Quase todas as superfícies rochosas do abrigo do Tikão receberam pinturas ou gravuras. Foram ocupados suportes localizados desde o piso (blocos desabados) até 7m de altura. Existem disponíveis superfícies rochosas bastante distintas entre si (em tamanho, inclinação, condições de iluminação e visualização) que foram aproveitadas de modo diferenciado. A planta do sítio, já apresentada na prancha 23, mostra a localização das pinturas e gravuras e a divisão em painéis criada no momento da cópia dos grafismos e medição topográfica do sítio.

As diferenças qualitativas entre as superfícies utilizadas podem ser descritas em função de sua inclinação: horizontais, oblíquos ou verticais. Os suportes horizontais (tetos) foram apenas pintados, podem ser regulares ou com escalonamento invertido de pequenos degraus (painéis II, IIBis, III e IIIBis). Estas superfícies são restritas, compartimentadas pelo escalonamento da rocha; estão entre 50 cm de altura desde o piso atual (teto acima da brecha carbonática) e 1,5m; são geralmente pouco iluminadas, devido à baixa altura⁴⁶, e muito pouco visíveis. Ainda assim, estes suportes foram os mais utilizados e quase exclusivamente pelos autores das figuras *Montalvânia*.

⁴⁶ Mesmo se consideramos a dinâmica de sedimentação dos abrigos no Peruaçu, em que aproximadamente um metro de sedimentos foi acumulado nos últimos doze milênios, estes suportes baixos, mesmo que estivessem um pouco mais altos durante o Holoceno médio, ainda estariam fora do alcance das mãos de um adulto de pé.

Os suportes oblíquos estão em blocos e concreções no piso do abrigo, que receberam apenas gravuras e incisões. Vários destes suportes disponíveis no piso do abrigo foram utilizados; receberam gravuras *Desenhos*, *Montalvânia*, *cupules* e incisões.

Quando verticais, os suportes são mais amplos, mais altos, mais iluminados e mais visíveis; eles receberam praticamente só pinturas (painéis I, Coluna e IV). Ainda que parcialmente compartimentados por diáclases (painel I) ou por escorrimentos minerais e concrecionamentos (painel da Coluna), os painéis rupestres localizados nestes suportes são os mais visíveis do abrigo; alguns podem ter figuras a até 7m do piso atual (painel da Coluna). Ao contrário do que se vê em outros abrigos do cânion, estas superfícies foram pouco utilizadas na Lapa do Tikão. Nelas, aparecem figuras sanfranciscanas e *Montalvânia*.

Várias particularidades *Montalvânia* são exaltadas nos painéis da Lapa do Tikão, entre elas o intensivo uso de suportes muito discretos, quase invisíveis, e o pequeno número de superposições observadas entre as figuras. Estima-se que menos de 10% do mais de milhar de figuras *Montalvânia* contabilizadas tenham sido realizadas sobre outras, anteriores a elas. Em parte, a raridade de superposições pode ser relacionada à escolha diferenciada de suportes; de fato, há uma nítida oposição entre as técnicas ou temática das representações de acordo com as superfícies escolhidas para recebê-las. Mas num mesmo painel observam-se diferentes pátinas nas figuras, sugerindo grandes intervalos de tempo em sua execução, além de grafismos retorcidos, tanto para se adequar ao relevo do suporte (não ultrapassando compartimentações naturais como diáclases, nichos de dissolução ou escalonamentos), quanto para não se sobrepor a outras figuras. Não há como ignorar o respeito preservacionista manifesto na baixa frequência de superposições entre figuras *Montalvânia*.

Apesar de consistir em mais de um milhar e meio de figuras, a arte rupestre da Lapa do Tikão não provoca nenhum impacto imediato no visitante: a maior parte das figuras sequer é vista quando se chega ao abrigo. Se o visitante se mantiver de pé no centro da lapa e a partir dali esquadrihar com o olhar as paredes do abrigo, ele pode continuar não vendo os painéis mais ricos. Em outros grandes sítios rupestres locais, como *Desenhos* e *Caboclo*, o expectador tem acesso visual às pinturas antes mesmo de penetrar a área abrigada das lapas. Mas estes são abrigos ocupados principalmente por pinturas *São Francisco*.

A conjugação de fatores de natureza distinta faz da Lapa do Tikão um grande sítio rupestre “invisível”. Na formação do salão do abrigo, a dissolução e abatimento do calcário

revelaram as extremidades de páleo-condutos ao rés do chão atual e o teto baixo e escalonado do fundo da gruta original. Estes suportes, compostos por numerosos planos lisos e escalonados de altura decrescente, não são, inclusive, recorrentes nos abrigos do cânion. A escolha de determinados locais para gravar ou pintar entrelaça de imediato estes locais e o que vai ser grafado neles: ambos, suporte e grafismos, significam. E o que faz do Tikão um grande sítio rupestre é a ocupação sistemática destas superfícies discretas pelos autores das figuras *Montalvânia*.

A visibilidade da grande maioria das pinturas do Tikão (figuras *Montalvânia*) é praticamente nula, os painéis apenas são descobertos na medida em que se intensifica a exploração do sítio⁴⁷. De modo geral, parece haver uma relação inversa entre o naturalismo destas figuras e sua visibilidade na Lapa do Tikão. Os grafismos figurativos geralmente estão ocultos nos pequenos tetos baixos. As figuras que de fato se expõem aos olhos dos usuários/visitantes do abrigo são principalmente aquelas que nós não identificamos na nossa realidade sensível. Quando pintadas em superfícies mais visíveis (paredinhas verticais que se projetam para a frente nos suportes escalonados e os painéis verticais), as figuras tendem a ser geométricas ou compostas pela fusão de mais de um tema (antropomorfo/arma, por exemplo).

São as exuberantes e coloridas figuras geométricas sanfranciscanas, presentes apenas nos suportes visualmente mais destacados, que tornam evidente a oposição no abrigo entre os atributos naturalismo/ocultamento e geometrismo/exposição. As figuras sanfranciscanas, geométricas por excelência, onde quer que se apresentem o fazem geralmente com destaque grandioso, suas vistosas e por vezes avantajadas figuras colorem de imediato a visão dos visitantes dos abrigos. Na Lapa do Tikão não é diferente: apesar de raras, estas figuras estão nos suportes mais altos e visíveis (prancha 47).

Quando este contraste na visibilidade dos painéis é observado em detalhe, nota-se que ele parece ser acompanhado por diferenças no aparato tecnológico envolvido em sua elaboração. Sabemos que diferentes processos tecnológicos estão relacionados aos estilos regionais, mas conhecemos muito pouco estes processos. Exceto por um ou outro estudo experimental (Moraes, 1989; Silva e Torri, 1992) e pela identificação, em quase todas as áreas estudadas, de fontes de matérias-primas para produção de pigmentos, as cadeias operatórias da produção da arte rupestre permanecem sem estudos específicos.

⁴⁷ O painel II Bis, por exemplo, foi encontrado por acaso, enquanto a arqueóloga que copiava as figuras do painel II se esgueirava pela fenda entre a parede e o piso em busca de um objeto caído.

Prancha 46 - Figuras antropomorfas e geométricas da Lapa do Tikão

A tecnologia não se vincula apenas a aspectos tecno-econômicos da sociedade: ela também é relativa à organização e comunicação social, à coordenação ritual do trabalho, à mitologia, cosmogonia e religião; ela é, simultaneamente, adaptativa e expressiva (Pfaffenberger, 1988, 1992). Tecnologia tem significado⁴⁸ e produz significado e investigações mais detalhadas, dirigidas à compreensão da produção técnica da arte rupestre, permitiriam um salto qualitativo na descrição e interpretação de estilos regionais. Um aspecto técnico importante que pode ser explorado no estudo da arte rupestre refere-se aos gestos e posturas corporais empenhados na elaboração de gravuras e pinturas: decalcar painéis rupestres é uma experimentação de técnicas corporais envolvidas na produção da arte rupestre. Desde a definição de corpo humano como o primeiro e natural objeto técnico, cunhada por Mauss (1991 [1935]), algumas perspectivas das ciências humanas sobre o corpo têm discutido que é apenas através de experiências sensoriais com os objetos que os reconhecemos como tais, que o corpo não é apenas uma ferramenta, mas a base a partir da qual o mundo humano é modelado (Hodder e Hutson, 2006; Ingold, 2000). Se aceitamos a importância da observação das posturas corporais adotadas na elaboração da arte rupestre para sua compreensão, pode-se notar que aos painéis *São Francisco* e *Montalvânia* associam, cada qual, um conjunto mínimo e distinto de posturas.

Posturas corporais estão também no consumo visual da arte rupestre e, algumas vezes, estabelece-se uma relação direta entre os ‘jeitos de corpo’ assumidos na produção de pinturas ou gravuras e em sua visualização posterior. Na Lapa do Tikão, os painéis de pinturas *Montalvânia* estão principalmente em superfícies cujas características físicas limitam as posições do pintor a sentado (painéis II e III), de cócoras (painéis II e III) ou deitado de costas (painéis II, II bis, III e III bis). Já foi dito que estes painéis não têm nenhuma exposição no abrigo. Para visualizar suas pinturas, o observador é forçado a colocar-se na mesma posição que para pintá-las - ou em posição muito similar, já que as alternativas são limitadas pelos espaços exíguos. Mesmo nos raros sítios onde estas pinturas estão em painéis altos (lapas da Pedra Escrita e do Tamarindo I, por exemplo), desde o chão não se pode avistá-las muito bem devido a seu pequeno tamanho, é preciso se aproximar⁴⁹.

⁴⁸ Há mais de trinta anos atrás, Aytai (1970) realizava experimentos de execução de gravuras e utilizava seus dados na interpretação das figuras. Mais uma vez, Aytai demonstrava pioneirismo ao atribuir significado também à tecnologia, não só ao grafismo.

⁴⁹ Em alguns sítios gravados a situação se repete, como a Lapa do Possêidon, abrigos da Divisa, Fazenda Serra, Cachoeirinha, Magnífico, etc.: na maioria das vezes é preciso estar sobre os painéis de gravuras para vê-las. Em

As pinturas *Montalvânia* da Lapa do Tikão e de vários outros sítios muito utilizados pelos autores deste estilo não parecem ter sido feitas para serem observadas em detalhe por qualquer usuário dos abrigos. Para ver alguns painéis (II, II bis, III bis) é preciso saber onde eles estão. O auditório concebido pelos autores destas pinturas parece restrito. O consumo visual destas pinturas repete a produção: sua visualização obriga o emprego de parte das técnicas corporais envolvidas na elaboração do que se observa. Pode-se perguntar se o estilo de pinturas *Montalvânia* não teria como função uma comunicação deliberadamente restrita à comunidade a qual pertencia estes pintores, ou a setores dela.

Já para pintar as figuras sanfranciscanas na Lapa do Tikão, foi preciso escalar uma grande coluna para alcançar o teto acima dela (painel Coluna); foi preciso também o auxílio de escadas ou andaimes para pintar em um suporte a seis metros de altura (painel IV). Foi necessário preparar tintas de cores variadas (vermelha, amarela, preta, laranja, branca), que foram usadas de modo combinado nas figuras, usando os dedos, pincéis e carimbos. A execução destes painéis envolveu um maior aparato técnico do que, por exemplo, a elaboração de painéis ao alcance da mão com figuras monocromáticas pintadas a dedo.

O alto investimento técnico na elaboração dos painéis sanfranciscanos regionais (muitas tintas e artefatos, escaladas, etc.) potencializa a visualização das figuras: as formas elaboradas e cores contrastantes colocadas em posições elevadas nas paredes podem ser observadas desde que se entra nos abrigos, por vezes desde fora deles. A observação destas pinturas, em contraste à observação dos painéis *Montalvânia*, não implica em nenhuma ‘identificação corporal’ com o ato de pintar. Pelo contrário, quanto mais próximo se fica das posições adotadas pelos pintores destes painéis geométricos, menos visão se tem deles – o que é muito ressaltado enquanto se decalca as figuras. Os altos, coloridos e chamativos painéis sanfranciscanos parecem ter sido feitos para serem vistos à distância, assim promovem uma comunicação com um público mais amplo, talvez a comunidade como um todo (em vez de setores específicos), talvez os estrangeiros, ou ambos. Os sítios sanfranciscanos localizam-se preferencialmente em áreas destacadas na paisagem regional (o que é discutido no próximo capítulo), como as exuberantes formações cársticas dos cânions do Peruaçu e do Morro Furado ou os abrigos nos topos das vertentes e dos maciços residuais de Montalvânia. Estes

painéis gravados em superfícies mais horizontais (Lapa do Possêidon, por exemplo) é possível diferenciar vários pequenos setores onde as figuras têm uma orientação preferencial que sugere a provável localização dos autores (considerando que a gravura tenha sido orientada no mesmo eixo da visão do(a) autor(a)).

lugares destacados talvez fossem aglutinadores, freqüentados por uma diversidade maior de setores sociais e/ou grupos em eventos coletivos.

O aproveitamento de superfícies muito discretas ou muito evidentes promove equivalente ocultamento ou evidencição dos painéis nelas elaborados. Estas superfícies restringem ou facilitam a observação da arte rupestre que está presente nelas (prancha 48). A comunicação promovida pela arte rupestre localizada nestes painéis pode ser também diferenciada, não em termos de maior ou menor qualidade ou quantidade de informação, se ritualizada ou não, mas em termos de restrição ou ampliação de expectadores.

Na região em estudo, existem também numerosos sítios *Montalvânia* nos locais de captação de água sazonal ou de acesso à água subterrânea (discutidos nos capítulos 5 e 8). Se é relevante a coincidência entre estas pinturas e a água, como marcação de fontes locais de recursos hídricos, estes pequenos painéis facilitariam, por exemplo, a navegação individual ou de pequenos grupos pelo território. Existe uma potencial comunicação interna também aqui. Mas existem numerosos abrigos e “tocas” com figuras *Montalvânia* em pintura (às vezes um pequeno painel, às vezes pequenos grupos de figuras dispersas) e gravura em todas as áreas estudadas. De fato, elas estão virtualmente em todo lugar. Havendo disponibilidade de superfícies discretas (escalonamento invertido ou com outras compartimentações, tetos baixos etc.), geralmente são nelas que as pinturas foram feitas. A maioria destes pequenos lugares não se compara à Lapa do Tikão em concentração de grafismos e freqüência de superfícies discretas. Os painéis *Montalvânia* de outros grandes sítios de pinturas (como as lapas do Dragão, Mamoneira e Desenhos dos Índios, por exemplo), jamais poderiam ser considerados ‘invisíveis’ ou ‘secrets’; discretos, sim, cabe como qualificação para muitos deles. Ao mesmo tempo excêntrico e familiar, no sítio do Tikão aparecem concentradas e exaltadas as características que definem as pinturas *Montalvânia* na região.

As diferenças entre as representações estilísticas *São Francisco* e *Montalvânia* são variadas e muitas delas podem ser descritas em termos opostos (temática, localização dos suportes e dos painéis, exposição). Contrastes deste tipo na arte rupestre têm sido interpretados como reflexo de distinções sócio-culturais entre seus autores. Mas antes de assumir essa interpretação seria necessário buscar outros dados que a validassem. Se contrastes e diferenças na arte rupestre podem ser compreendidos como expressões complementares, e se outros dados arqueológicos o permitem (como a possível continuidade

no registro arqueológico de boa parte do Holoceno, período ao qual as datações disponíveis permitem relacionar estes estilos, conforme capítulos 3 e 6), multiplicam-se as possibilidades de interpretação e de complexificação da análise. Pensar nestas diferenças estilísticas como relativas a distintos auditórios e finalidades comunicativas ajuda a compreender esta diversidade e a inserir num cenário possível de intensa e complexa atividade gráfica. Mas estamos longe de poder associá-la a contextos específicos, sejam rituais, sejam funcionais-adaptativos, ou a grupos sociais particulares. Para tanto, seriam necessários dados arqueológicos de outras fontes que não o registro rupestre.

Prancha 47 – Painéis *São Francisco* e *Montalvânia* na região em estudo

Capítulo 8

Paisagens rupestres: gravuras e pinturas no carste

Cerca de 200kms separam, a vôo de pássaro, o sítio mais setentrional na região da pesquisa daquele mais meridional. As áreas entre eles são compostas por um diversificado contexto físico (capítulo 2), no qual são conhecidas mais de duas centenas de sítios com arte rupestre⁵⁰. Estes sítios se distribuem por áreas com paisagens naturais muito distintas, especialmente no que diz respeito a seus relevos calcários e recursos hídricos. Existem marcadas diferenças no grau de evolução cárstica local e os recursos hídricos se distribuem regionalmente em variados níveis de abundância e acessibilidade. As áreas em estudo apresentam um mosaico de formações vegetais pertencentes aos domínios do cerrado e da caatinga.

Os dados geomorfológicos disponíveis, como já vimos, sugerem que a ocupação humana pioneira encontrou no norte de minas e sudoeste baiano paisagens cársticas semelhantes às que apreciamos hoje. Informações paleoclimáticas, apresentadas no capítulo 2, mostram a instalação de um clima mais úmido por volta de 9.000/8.000 AP, com desenvolvimento de florestas estacionais semidecíduais e decíduais nas encostas do maciço carbonatado da Serra do Ramalho (Schmitz e outros, 1996) e de cerrado na área de veredas onde nascem os rios Peruaçu e Carinhanha (Prous, 1996-97) na borda do Chapadão dos Gerais. Atualmente estas formações vegetais estão fortemente impactadas pelo desmatamento para produção de carvão.

O estudo da distribuição dos sítios na região permite, antes de mais nada, mapear e discutir a extensão espacial dos estilos regionais identificados no capítulo 5. É na interpretação da localização dos sítios na dispersão espacial dos estilos que busco delinear as paisagens arqueológicas na arte rupestre regional.

Talvez seja bom esclarecer que a distribuição geográfica dos estilos gráficos não está sendo equacionada a territórios de ocupação populacional. Os autores das pinturas e gravuras não estavam confinados aos maciços, de modo que a arte rupestre, por si só, não permite

⁵⁰ Somando as informações disponibilizadas por esta pesquisa a trabalhos anteriores (IBAMA, 2005; Isnardis, 2004; Schmitz e outros, 1996 e Solá, 1996-97).

delinear seus territórios de ocupação⁵¹. Áreas como as veredas nas cabeceiras do Cochá e do Peruaçu, assim como a planície aluvial do rio São Francisco e outros locais onde o carste já foi totalmente encoberto pela sedimentação, podem ter sido áreas de caça, coleta ou outras atividades dos mesmos grupos e não apresentarem arte rupestre, pela simples ausência de suporte adequado. À arte rupestre é necessário suporte rochoso para receber as figuras, mas não necessariamente qualquer suporte, de modo que também não é possível considerar que em áreas favoráveis à presença de abrigos rochosos vamos encontrar arte rupestre de todos os grupos praticantes que a ocuparam.

É preciso levar em conta que a escolha dos abrigos para receber arte rupestre pode ter privilegiado áreas com determinadas configurações (topográficas, hídricas, etc.) em detrimento de outras. Como resultado, na distribuição dos estilos poderia haver espaços vazios, áreas particularizadas pela ausência de representações de dado(s) estilo(s). Áreas com presença de cavidades rochosas e superfícies adequadas podem não ter recebido pinturas ou gravuras por serem áreas destinadas a outras atividades, quiçá incompatíveis com a prática da arte rupestre. Áreas de uso compartilhado por grupos ou setores sociais distintos (clânicos, de gênero, idade, etc.) podem ter sido interditadas ou destinadas a estilos específicos, assim como áreas fronteiriças; e assim poderíamos continuar elencando muitas outras hipóteses a esse respeito. Em síntese, são inúmeras as restrições viáveis à postulação de uma relação direta entre arte rupestre e suporte *utilizável* (qualquer superfície rochosa lisa e abrigada, já que foi visto que o tamanho, a regularidade, a posição no abrigo e as condições de visibilidade das superfícies aproveitadas podem variar bastante). Os abrigos, assim como as áreas onde estes se localizam e os suportes potenciais podiam ter sido **escolhidos**⁵² ou **repelidos** por possuírem características significativas para os autores da arte rupestre. Estas escolhas participam da apropriação simbólica de um meio circundante que pode ter sido freqüentado anteriormente por diferentes grupos. Os contatos indiretos entre grupos, promovidos pelos sinais de pré-ocupação (seja descarte lítico, alimentar, arte rupestre e outros) podem ter influenciado de vários modos o processo de construção da paisagem por novos ocupantes. O reconhecimento de lugares especiais, valorizados por grupos que previamente ocuparam o

⁵¹ O contrário também é verdade: territórios de ocupação humana em regiões com sítios rupestres não podem ser definidos sem que se avalie se os grupos aos quais se refeririam os territórios praticavam arte rupestre e onde.

⁵² Isnardis (2004) ilustra bem esta escolha com a associação de palavras que intitula sua dissertação: **Lapa, parede, painel**.

espaço, pode ter levado à incorporação e reapropriação destes lugares, como demonstra Sundstrom (1996) a partir da reocupação e adoção dos mesmos lugares sagrados por grupos etnográficos e etnográficos distintos em aspectos lingüísticos, econômicos e religiosos no norte dos Estados Unidos. Apropriação de sítios rupestres pré-existente nas paisagens ocupadas é conhecida etnograficamente no Brasil, entre os Krenak de Minas Gerais (Baeta e Mattos, 1994), os Kaingang do planalto sul rio-grandense (Silva, S., 2001) e os Waurá do Alto Xingú (Cavalcante, 2002). Fixa na paisagem, a arte rupestre oferece também um modo imediato de estabelecer ou manter conexões com o passado. Ocupação repetitiva dos mesmos locais, rejeição recorrente de áreas e abrigos previamente ocupados, ou utilização sistemática de vastas paragens independentemente da arte rupestre de seus usuários anteriores, entre outros aspectos, são questões que podem ser investigadas sob a perspectiva de que na representação dos estilos de arte rupestre atuavam também as alteridades estabelecidas por seus autores face a presenças humanas anteriores na região.

8.1 - Tempo e espaço –paisagens arqueológicas da arte rupestre regional

O capítulo 6 apresentou as informações de cronologia relativa e absoluta e a organização dos estilos em seqüência sucessória, que utilizo para discutir a configuração e transformação das paisagens arqueológicas da arte rupestre na região da pesquisa. As diferentes paisagens arqueológicas observadas a partir da extensão espacial dos estilos rupestres mostram a transformação seqüencial do meio natural do norte mineiro e sudoeste baiano na pré-história.

8.1.1 - A inserção na paisagem das primeiras pinturas regionais

O mais antigo estilo de pinturas observado na região é encontrado em dezesseis dos sítios contabilizados, em mesmo número na Serra do Ramalho e em Montalvânia, além de pelo menos dez abrigos no cânion do Peruaçu. Na Serra do Ramalho e em Montalvânia estão alguns sítios relativamente “ricos” (Tamarindo II, Vazante Cercada, lapas do Gigante e da Mamoneira, por exemplo). Nestes lugares, o número de figuras deste estilo talvez alcance ou ultrapasse uma dezena por abrigo. No cânion do Peruaçu as ocorrências A1 geralmente correspondem a uma figura ou a um par de figuras nos sítios, embora proporcionalmente ao tamanho das áreas de distribuição de sítios o cânion do Peruaçu seja o local de maior

ocorrência do estilo. Na Serra do Cardoso, não há figuras seguramente atribuídas ao estilo A1 nos abrigos conhecidos.

No cânion do Peruaçu está a maior concentração regional de sítios A1: são dez abrigos conhecidos, ao longo de 17 km de extensão. Na Serra do Ramalho e em Montalvânia, observa-se que alguns abrigos utilizados se arranjam em grupos de dois ou três sítios que mantêm uma distância regular uns dos outros (entre 1km e 1,5km na Serra do Ramalho e cerca de 3km em Montalvânia). Os demais abrigos com pinturas A1 podem estar a 10, 20, 30 km destes agrupamentos ou mais. As longas distâncias entre os abrigos que estão fora dos agrupamentos algumas vezes correspondem a vazios de informação sobre arte rupestre, são áreas não prospectadas. Outras vezes, são registrados vários outros abrigos localizados entre aqueles isolados e os agrupamentos de sítios A1, ou próximos aos arranjos de sítios, que não possuem estas figuras (prancha 49). Esse padrão de dispersão espacial, em que alguns abrigos ocupados concentram-se em alguns locais enquanto outros estão altamente dispersos por uma vasta região, chama muito a atenção quando contrastado com os padrões posteriores, *São Francisco* e *Montalvânia*. Estes estilos posteriores ocupam sítios numerosos, geralmente próximos entre si, e seus painéis podem ter centenas de figuras.

No capítulo 6 estimei o período entre 9-6.000AP como início possível para as representações dos estilos *São Francisco* e *Montalvânia*. Por exclusão, o estilo A1, subposto a esses estilos, poderia ter sido praticado no começo deste período ou até antes. Conforme discutido no capítulo 3, uma forte ruptura no registro tecnológico dos primeiros milênios da ocupação humana regional é marcada em cerca de 9.500AP. Na seqüência estratigráfica disponível, uma série de outras inovações é introduzida no registro arqueológico posterior (por volta de 7.000 AP): os primeiros sepultamentos conhecidos, acúmulos de pigmentos nas camadas arqueológicas e evidência direta de gravuras rupestres, esta última com uma datação relativa de 9.000/7.000AP. Estas inovações parecem acompanhar as indústrias líticas expeditas cujos primeiros vestígios datam de cerca de 9.500 AP; alguns autores indicam continuidade tecnológica ao longo de todo o Holoceno médio na região (por exemplo, Prous, 1996-97; Rodet, M. J., 2006; Schmitz e outros, 1996). É então possível considerar que este intervalo, entre 9.000 e 7.000AP, corresponda ao início da prática da arte rupestre na região, ou que tenha sido um período importante desta atividade, resultando no rico registro estratigráfico de pigmentos. Na primeira hipótese, poderíamos tentar compreender a arte

rupestre do estilo A1 no contexto de mudanças que parece registrado desde 9.500AP; na segunda hipótese, tentaríamos compreender este estilo no contexto anterior às mudanças. As interpretações correntes acerca dos sistemas de assentamento dos caçadores coletores pioneiros do Brasil central e daqueles posteriores, do Holoceno antigo e médio, podem ajudar a discutir ambas as hipóteses.

Os primeiros milênios da ocupação humana no Brasil Central são caracterizados e periodizados sobretudo por suas indústrias líticas. Vários autores têm discutido territórios de ocupação nos períodos definidos (Bueno, 2004; Dias, 2003; Kipnis, 2002; Schmitz e outros, 1989), por vezes utilizando os sítios rupestres em suas proposições (Kipnis, 2003; Schmitz e colaboradores, 1997a e b). Pesquisas sobre a distribuição espacial de indústrias líticas de grupos de caçadores coletores do Brasil central e meridional atribuídos à transição Pleistoceno tardio/Holoceno antigo têm resultado no mapeamento de territórios de ocupação humana caracterizada por grande mobilidade. No final do decênio de 1980, Schmitz e colaboradores defendiam que o território dos grupos portadores da Tradição Itaparica poderia alcançar boa parte do planalto central brasileiro, onde são encontrados sítios com conjuntos líticos atribuídos a esta tradição. Os grupos *Itaparica* teriam em áreas como Serranópolis (GO) locais de ocupação constante, que atuariam como área de referência para as populações do Planalto Central (Schmitz e outros, 1989). Mais recentemente, a idéia de amplos territórios paleoíndigenas foi retomada e retrabalhada por Kipnis (2000, 2002, 2003), que propôs a existência de vastas áreas compartilhadas, com acesso recíproco aos recursos locais durante situações de stress ambiental (instabilidade climática e variação paleoecológica local) na passagem do Pleistoceno ao Holoceno. As conclusões de Bueno para as ocupações humanas iniciais (entre 10.500AP e 8.900AP) da região de Palmas (TO) apontam que os cerca de 200 km² de área estudada corresponderiam a uma pequena fração do território ocupado pelos caçadores coletores locais, de acordo com um padrão de mobilidade fundado na exploração sazonal de recursos em diferentes pontos da paisagem (Bueno, 2005). Alguns estudos, como o de Kipnis (2002, 2003; ver também Dias, 2003) partem do pressuposto de que a estratégia adaptativa de alta mobilidade em vastos territórios seria mantida por redes sociais abertas e ausência de territorialidade. Estas redes sociais abertas resultariam também na uniformidade do registro arqueológico sobre amplos territórios, e este arqueólogo usa como exemplos dois padrões estilísticos rupestres, considerados antigos, homogêneos e de ampla dispersão: a

Tradição São Francisco no norte mineiro e a Tradição Nordeste no Piauí⁵³. Alguns arqueólogos atribuem as mudanças nos padrões tecnológicos líticos por volta de 9.500 AP a redefinições nos padrões de mobilidade e relacionamento social entre grupos⁵⁴, levando a uma paulatina fixação regional que teria se desenvolvido ao longo do Holoceno, resultando na especialização regional das indústrias líticas (Bueno, 2004; Dias, 2005; Kipnis, 2002,2003).

Quais seriam os correlatos possíveis, na arte rupestre, de grande mobilidade e baixa territorialidade? De acordo com Kelly (1995), evidências etnográficas indicam que muitas sociedades caçadoras coletoras não vivem em terrenos bem delimitados que consideram sua propriedade. Alguns grupos de caçadores coletores podem ter fronteiras espaciais muito evidentes e manter direitos exclusivos de exploração dos recursos contidos dentro delas; outros podem aparentemente não ser de modo algum territorialistas; podem ainda ter vagas fronteiras espaciais ou ser mais territorialistas em algumas estações e menos em outras. As fronteiras existem, mas em diferentes níveis e as sociedades variam suas atitudes sobre definição, manutenção e proteção das mesmas (Kelly, 1995:162-163, 181-ss). O potencial da arte rupestre como elemento de demarcação territorial, por sua presença fixa na paisagem, tem sido apontado por muitos arqueólogos que trabalham com fontes históricas e etnográficas (Ross, 2001; Taçon, 1999; Schaafsma, 1985, etc.)⁵⁵. A partir disto seria válido questionar a compatibilidade entre prática intensa de arte rupestre e ausência de territorialidade?

A distribuição espacial do estilo regional A1 caracteriza-se por concentrações de sítios (com dois ou três abrigos, ou pelo menos dez abrigos, no Peruaçu) que podem estar a dezenas de quilômetros uma da outra, e por abrigos esparsos e distantes entre si, salpicando a paisagem natural de figuras de grandes seres vivos, numa intervenção muito discreta na paisagem. É nestes agrupamentos de abrigos próximos que costumamos encontrar a maior variedade de temas e de tratamentos estilísticos das figuras (bicromia, figuras chapadas, figuras vazadas, etc.). Este padrão de sítios dispersos na paisagem - com apenas uma ou outra figura - e concentrações também esparsas de abrigos próximos - com figuras de variados tratamentos estilísticos - talvez possa ser tomado num contexto de maior mobilidade humana

⁵³ A Tradição São Francisco não é muito útil ao modelo, uma vez que não responde pelas mais antigas representações regionais, como quer o autor.

⁵⁴ Prous sugere, em diversos artigos, que uma substituição populacional-biológica poderia ter se efetivado por volta deste período (por exemplo, Prous, 1996-97, 1999c) o que implicaria em atribuir a mudança na cultura material a uma mudança muito mais radical, de pessoas, tecnologias, hábitos e crenças.

⁵⁵ Ver também as informações históricas sobre a prática Kaigang de demarcar áreas de caça gravando figuras geométricas nas cascas das árvores (Silva, S. 2001).

que os períodos posteriores. Os sítios rupestres que são encontrados dispersos na paisagem poderiam ter sido utilizados por diferentes grupos e em diferentes momentos, enquanto que as concentrações de abrigos próximos poderiam indicar os locais de concentração periódica destes grupos. A variedade de tratamentos estilísticos dos temas talvez fosse relativa à diversidade de comunidades que praticavam este estilo. Não temos elementos de cronologia entre estas figuras; o reduzido número de grafismos nos abrigos não permite comparar pátinas e não há superposições. Não há ainda como se assegurar se este estilo teria sido praticado ao longo de muito tempo ou se os sítios conhecidos poderiam ter sido pintados em curtos intervalos, mas arrisco que a arte rupestre do estilo A1 tenha sido de prática esporádica.

Não existem datações seguras ou indícios confiáveis que permitam atribuir não apenas estas pinturas, mas qualquer arte rupestre à ocupação humana pioneira do território brasileiro (Prous,1999d), enquanto que para diferentes regiões do Brasil existem evidências seguras desta prática desde cerca de 9.000/7.000AP, como discutido no capítulo 6. Talvez o estilo A1 pertença a um período de transição entre padrões de grande mobilidade em vastos territórios e padrões de fixação regional, em que a arte rupestre pode ter começado a desempenhar importante papel na domesticação e apropriação territorial da paisagem, características dos estilos posteriores. O que não quer de modo algum dizer que o estilo A1 tenha se transformado ou dado origem aos estilos posteriores. Não existem elementos para discutir essa possibilidade, validando ou refutando-a.

8.1.2 - A transformação das paisagens subterrâneas: a distribuição espacial dos estilos sanfranciscanos

Pinturas *São Francisco* podem ser encontradas em toda a região em estudo - são dezesseis abrigos na Serra do Ramalho, oito em Montalvânia e treze na Serra do Cardoso. A área de maior ocupação dentre as conhecidas é, sem dúvida, o Peruaçu: ao longo dos 17km de cânion, são mais de vinte sítios sanfranciscanos conhecidos (Isnardis, 2004).

Quando os pintores *São Francisco* espalharam suas figuras pelos suportes da região, alguns locais já haviam sido utilizados pelos pintores do estilo A1. Estes abrigos já ocupados apresentavam figuras pouco numerosas (às vezes apenas uma ou duas) em Montalvânia e no Peruaçu, apenas na Serra do Ramalho há painéis com maior densidade de grafismos. Na Serra do Ramalho e em Montalvânia, apenas dois dos abrigos que já portavam grafismos *Agreste*

receberam figuras atribuídas com segurança ao estilo SF1, enquanto que dez foram utilizados para pintar grafismos do estilo SF2. Já no vale do Peruaçu, de acordo com as tabelas confeccionadas por Isnardis (2004), todos os abrigos *Agrete* foram reocupados por pinturas sanfranciscanas, tanto do estilo SF1 quanto SF2 (pranchas 50 e 51).

Geralmente os abrigos com ocorrências do estilo A1 e dos estilos São Francisco possuem amplos espaços abrigados e vastas superfícies verticais ou horizontais regulares. Estas características poderiam indicar indiferença quanto à presença ou não de grafismos A1 nos sítios escolhidos pelos estilos sanfranciscanos, em favor de atributos específicos dos abrigos como tamanho da área abrigada e tipos de suportes. Mas se avaliamos os painéis atribuídos a uma e outra tradição no conjunto de sítios tabulados, a atitude sanfranciscana para com as figuras e abrigos ocupados pelos pioneiros parece ter sido bastante respeitosa. Fora do cânion do Peruaçu, os sítios com mais numerosas figurações sanfranciscanas são justamente aqueles preteridos pelos pintores do estilo A1 (Morro da Lapinha, Bomfim, Morro Furado, Magnífico, etc., na Serra do Ramalho e sítios da Serra do Cardoso, onde não há figuras A1), ou os menos utilizados (Morro da Espera, Pedro Cassiano II, etc.). Os sítios da Serra do Ramalho que comportam os painéis *Agrete* 1 mais elaborados (Tamarindo II, Serra dos Índios, Vazante Cercada e Grotão) não foram utilizados pelos autores sanfranciscanos, mesmo quando possuíam grande tamanho e vastos e destacados suportes. Em Montalvânia e no Peruaçu quase todos os sítios com figuras do estilo A1 têm representações ao menos do estilo SF2, mas não se observam atitudes que indiquem posturas negativas, como superposições recorrentes e obliterações de figuras. De fato, em Montalvânia as superposições são extremamente raras e no Peruaçu talvez apenas a Lapa do Caboclo exiba figurações *São Francisco* ocultando parcialmente figuras *Agrete*. Nos demais sítios as superposições costumam ser parciais (lapas do Rezar, do Janelão, da Hora, do Piolho de Urubu), outras vezes elas não existem e os grafismos *Agrete* continuam ainda hoje isolados nos suportes (por exemplo Lapa do Veado e Lapa da Hora).

A descrição dos estilos sanfranciscanos, feita no capítulo anterior, indicou que suas figuras são comuns e numerosas em suportes elevados e regulares (ainda que emoldurados por concrecionamentos), sejam tetos ou paredes verticais. Mas outros atributos físicos dos sítios, como tamanho da área abrigada, tipo de piso, inserção na topografia e na paisagem podem variar de área a área. O modo como os estilos São Francisco (e outros, como se verá

adiante) se colocam na região sugere que estas representações estejam mais associadas às paisagens naturais que especificamente aos abrigos. Os sítios sanfranciscanos podem ser de área pequena e na base dos afloramentos, ou muito grandes e em posições topográficas elevadas, além de inúmeras outras distinções – mas, de modo geral, são mais numerosos naquelas áreas onde o carste ainda mantém formas espetaculares, como nos cânions do Peruaçu e do Morro Furado (Serra do Ramalho). Isso o que é especialmente válido para o estilo SF2: os painéis deste estilo são como *out-doors* luminosos nestas exuberantes paisagens subterrâneas.

Parece evidente que os pintores deste estilo deram pouca importância aos abrigos de Montalvânia. Nesta área não há um único abrigo tipicamente SF2, com as coloridas e elaboradas formas geométricas pintadas em profusão. Os relevos abertos e dissecados de Montalvânia opõem-se radicalmente às paisagens fechadas e grandiosas dos cânions do Peruaçu e do Morro Furado, por exemplo. O uso dos suportes rochosos de Montalvânia pelos autores dos estilos SF, além de raro, é muito específico. Abrigos situados em cotas altimétricas elevadas ou no topo de morros residuais na planície (lapas do Gigante, do Sol, do Cipó) foram ricamente pintados com figurações de “sóis” e outros “elementos astronômicos”, temas que também estão presentes em abrigos altos e em tetos de sítios do Peruaçu (Ribeiro, 1996-97b), mas de modo episódico.

Nesta paisagem sanfranciscana, o espetacular apresenta-se em numerosas pinturas de figuras geométricas elaboradas, associadas a relevos escarpados e paisagens fechadas, enquanto que figurações “celestes” são associadas a paisagens naturais e dissecadas. Em ambos os casos, muitas vezes é preciso inclinar a cabeça para apreciar os painéis no alto de paredes ou nos tetos.

8.1.3 - Paisagens superficiais: a extensão espacial dos estilos Montalvânia

Os estilos *Montalvânia* compõem o conjunto estilístico mais comum na região da pesquisa. Aparecem em noventa e dois dos abrigos contabilizados, além de outras dezenas de sítios no vale do Peruaçu – cerca de 30, de acordo com as tabelas de Isnardis (2004). O estilo em gravura foi representado em áreas específicas no interior de uma zona de ocupação estilística muito mais vasta, aparentemente definida pelas ocorrências CMP que estão em toda a região em estudo (pranchas 51 e 52).

A maior parte dos sítios com pinturas do estilo CMP teve seus suportes inaugurados por ele (53%, ou 39 dos 74 sítios onde se apresenta), mas praticamente todos os abrigos anteriormente decorados pelos estilos A1, SF1 e SF2 também têm pinturas CMP. Sempre com o peculiar cuidado em não ocultar ou mesmo se superpor às figuras pré-existentes, as pinturas *Montalvânia* ocuparam paredes abrigadas (escalonadas ou regulares) e tetos baixos de numerosos sítios na região. Diversos locais apresentam apenas representações *Montalvânia*, o que sugere que tenham sido recusados, ou sequer foram considerados, na seleção de abrigos para receber arte rupestre pelos autores dos demais estilos – são cerca de vinte abrigos apenas com gravuras e /ou pinturas *Montalvânia*.

Mas é fácil observar que os principais sítios com pinturas do estilo CMP - tanto aqueles que demonstram um *horror vacui* similar ao das gravuras (Desenhos dos Índios, na Serra do Ramalho; Dragão, Mamoneira e Pingueira do Juarez, em Montalvânia; Tikão no cânion do Peruaçu e Toca Vermelha na Serra do Cardoso, etc.), quanto outros, um tanto menores mas ainda assim com muitas figuras (Boqueirão e Vazante Cercada, na Serra do Ramalho; Labirinto do Perdido em Montalvânia; Lapa do Sol, no Peruaçu; Cânion da Minará e Fazenda Sítio, na Serra do Cardoso, etc.) - não são igualmente abundantes em representações sanfranciscanas. Do mesmo modo, os principais sítios sanfranciscanos foram pouco utilizados pelos autores dos estilos *Montalvânia*. Uma certa exclusividade de um em relação ao outro marca a presença destes estilos nos abrigos, e dos abrigos na região.

Há uma evidente diferenciação entre lugar de gravar e lugar de pintar nos estilos *Montalvânia*. Em todas as áreas estudadas, raramente os dois aparecem no mesmo sítio e quase nunca nos mesmos suportes; mas as pinturas podem estar num sítio vizinho ao gravado (Mamoneira I e II, Vulcano I e II, Cabeceirinhas I e II, etc.). É comum encontrarmos abrigos cuja arte rupestre consiste apenas de gravuras *Montalvânia* (metade dos abrigos gravados contabilizados), especialmente na área homônima. Dos dezoito abrigos com gravuras que não foram utilizados pelos autores *Montalvânia* para pintar, apenas três apresentam figuras de outros estilos: Alcides, na Serra do Ramalho; Nicho das Gravuras e Lapa do Fabão, ambos na Serra do Cardoso. Entretanto, estes são os únicos abrigos que apresentam superfícies lisas ao alcance de um adulto de pé. Nos outros quinze locais, exceto pelo suporte polido ocupado pelas gravuras, as superfícies são concrecionadas, rugosas, ou não estão abrigadas – suportes com estas características são basicamente os únicos nos quais não encontramos pinturas. Os

painéis gravados estão nas bases das paredes dos abrigos, a menos de 1,5m de altura do piso atual (Serra II, Lapa do Veado, Ovo d'Ema, etc.), em blocos desabados, concrecionamentos estalagmíticos ou nos pisos dos abrigos (lapas da Mamoneira II, Vulcano I, Bíblia de Pedra, Possêidon, Pingueira do Durval, Zé da Mota, etc.). Os sítios gravados que os pintores do estilo *Montalvânia* não utilizaram também não foram aproveitados por nenhum dos demais praticantes da arte rupestre regional.

Observando a distribuição dos abrigos gravados conhecidos na região, nota-se uma maior densidade de sítios à margem direita do rio Cochá, onde estão mais ou menos alinhados de sudeste para nordeste até o extremo sudoeste da Serra do Ramalho. Esta disposição de sítios corresponde à zona onde o carste, mais residual que em qualquer outra das áreas em estudo, expôs um grande número de cavidades que preservaram a película de calcita que confere o típico lustro dos suportes das gravuras, mencionada no capítulo 2. O uso sistemático destas superfícies peculiares pelos autores das gravuras *Montalvânia* sugere que muitos outros abrigos gravados existam nas áreas ainda não prospectadas de Montalvânia. Caberia se perguntar em que medida o desenvolvimento do estilo em gravura não estaria relacionado a uma adaptação estilística para aproveitamento e ocupação de um suporte diferenciado e raro.

Muitos dos locais escolhidos para receber as figuras *Montalvânia*, especialmente aquelas pintadas, parecem sinalizar pontos de captação sazonal de água. Por vezes, são abrigos com reservatórios naturais (“caldeirões” ou dolinas); em paredões pouco abrigados, ao pé dos quais correm córregos no tempo das águas; abrigos com “pingueiras”, zonas de forte gotejamento desde o alto dos maciços, etc. (Tamarindo IV e V, Alcides, etc., na Serra do Ramalho; Abrigo da Divisa, Hermes II, Pingueira do Juarez e outros, em Montalvânia). Também há sítios vizinhos a fendas verticais que interceptam o lençol freático, criando poços de água cristalina disponível durante todo o ano (Magnífico II, na Serra do Ramalho; Labirinto de Zeus, em Montalvânia e Lapa d'Água do Nestor, na Serra do Cardoso, entre outros). Outras vezes, as figuras estão em entradas de cavernas com acesso ao lençol freático (abrigos do Quincas e João Gravatá, na Serra do Ramalho; grutas do Salobo I e II e Hermes I, em Montalvânia; Abrigo da Rede e João Lima, na Serra do Cardoso) ou com ponto de ressurgência hídrica (Lapa do Boqueirão, na Serra do Ramalho). Por diversas vezes as equipes em campo se depararam com sítios rupestres vizinhos a ou na entrada de cavernas profundas que não foram totalmente vistoriadas por falta de equipamentos necessários - nestes

casos, não foi possível confirmar a presença de água subterrânea nestas cavernas. Do mesmo modo, as prospecções realizadas no entorno dos sítios identificados não mapearam sistematicamente as fendas verticais, freqüentes nos afloramentos mais baixos, que costumam interceptar o lençol freático. Pode-se então conjecturar que o número de abrigos *Montalvânia* em pontos de acesso às águas subterrâneas seja possivelmente maior que o hoje conhecido. A proximidade destas figuras com os locais de captação de água subterrânea pode também ser acidental, já que elas estão em numerosos sítios - mas em tempos históricos elas funcionaram como uma eficiente sinalização destes pontos. Assim me contou o Sr. Bajão, simpático octogenário de Itacarambi, Minas Gerais. A água subterrânea é ainda hoje utilizada para abastecimento das populações locais e, há décadas atrás, um dos serviços prestados pelo então jovem Bajão aos fazendeiros vizinhos consistia em prospectar as cavidades rochosas em busca de rios subterrâneos cuja água pudesse ser bombeada para as fazendas. Segundo ele, após algum tempo de trabalho “*inventou o truque*” de procurar os “*homenzinhos vermelhos*” nas paredes exteriores das cavernas: encontrando-os, era quase certo haver água em seu interior, o que lhe poupava tempo e energia.

Em resumo, pode-se caracterizar a distribuição espacial destes dois estilos do seguinte modo: o estilo de gravuras busca o peculiar suporte polido e lustroso, suas representações estão concentradas onde estas superfícies são disponíveis; o estilo em pinturas está na maior parte dos sítios rupestres conhecidos, menos na maior parte dos abrigos gravados com figuras do estilo CMG. Há uma clara partição do espaço que inicialmente opõe abrigo de gravar a abrigo de pintar. Uma segunda diferença é encontrada no interior dos abrigos: as gravuras estão nos pisos ou bases de paredes, as pinturas estão em paredes de média altura ou tetos baixos.

Observando a distribuição dos abrigos ocupados por estes dois estilos na paisagem, o *horror vacui* que caracteriza alguns painéis de gravuras e de pinturas parece se projetar na paisagem *Montalvânia*. Por conta dos pequenos abrigos gravados, sem suporte para pinturas, e as pequenas ‘tocas’ pintadas, as vezes sem outro uso aparente que não para a arte rupestre, os estilos *Montalvânia* estão representados em toda a região estudada, ocupando potencialmente os suportes de todos os abrigos existentes.

A paisagem *Montalvânia* integra-se à paisagem cárstica natural de um modo muito particular. Se por um lado estes estilos estão em todo lugar, seus grafismos colocam-se no

carste de um modo quase subterrâneo. Os painéis de pinturas são geralmente muito discretos, alguns “invisíveis”, nos tetos com escalonamento invertido. As gravuras estão nos pisos ou ao rés do chão, muitas vezes em zonas de pouca iluminação natural. Isnardis (2004), comentando a ampla dispersão de abrigos com pinturas do Complexo Montalvânia no cânion do Peruaçu, avalia o comportamento destas representações como altamente transformador da paisagem. A confirmação desta ampla ocupação de suportes rochosos numa vasta região como a estudada sugere-me uma paisagem domesticada. O papel da arte rupestre nesta integração com o meio ambiente pode ter sido decisivo a ponto de serem desenvolvidas manifestações estilísticas distintas, gravuras e pinturas, de acordo com os diferentes suportes rochosos disponíveis.

Se tomamos em conjunto as paisagens *São Francisco* e *Montalvânia*, essa impressão se fortalece. Juntas, elas promovem uma total e radical ocupação dos suportes regionais, ligando paisagens naturais subterrâneas e superficiais, discretas e evidentes, além de outras dicotomias possíveis.

8.1.4 - A domesticação do meio ambiente: paisagens complexas São Francisco e Montalvânia

Os padrões de uso e transformação do espaço pelos estilos posteriores às representações do estilo *Agreste I* são radicalmente diferentes dos deste. Os abrigos com figuras sanfranciscanas e *Montalvânia* são muito mais numerosos e seus painéis são densamente ocupados por pinturas e gravuras. As paisagens *São Francisco* e *Montalvânia* já foram descritas individualmente, a partir dos padrões de similaridades observados nas ocorrências de cada um deles na região. Proponho agora discutir as diferenças que podem ser observadas nestes conjuntos em diferentes escalas espaciais.

Diferenças relevantes entre os padrões espaciais dos estilos *São Francisco* e *Montalvânia* podem ser notadas no suporte, nos abrigos e na paisagem natural. Cada estilo tem um suporte preferencial que geralmente é desprezado ou timidamente ocupado pelos outros. As figuras *São Francisco* estão principalmente em painéis altos e destacados; as pinturas *Montalvânia* estão geralmente em painéis discretos, colocados sobre superfícies de média altura, irregulares e compartimentadas; as gravuras aparecem nos suportes naturalmente polidos que estão nos pisos em zonas de penumbra dos abrigos ou nas bases de paredes. As diferenças de suporte preferencial são tão marcadas que não conhecemos nenhum

painel que tenha sido igualmente utilizado por dois ou três destes estilos (CMG, CMP, SF1 e SF2), excluindo as seqüências sanfranciscanas no Peruaçu (por exemplo estilos SF1, SF2 e SF3 bem representados na Lapa do Rezar). Na Lapa do Gigante (Montalvânia), essa compartimentação preferencial dos suportes foi evidenciada graficamente através de linhas paralelas pintadas, acompanhadas por pontos gravados. As gravuras são encontradas na parte inferior dos suportes, abaixo das linhas, e as pinturas sanfranciscanas e de outros estilos, acima (Ribeiro, 1996-97a, 1997). De modo geral, as alturas médias dos suportes preferenciais e a grande exposição dos painéis distinguem estes estilos entre si: *São Francisco* (SF1, SF2 e SF3), alto e muito visível x pinturas *Montalvânia* (CMP), médio e médio/baixo (tetos escalonados), discretos e muito discretos x gravuras *Montalvânia* (CMG), baixo (piso) e baixo/médio (base de paredes), discretos (zonas de penumbra). Por outro lado, em todas as áreas conhecemos abrigos onde painéis de figuras *Montalvânia* ou *São Francisco* foram reutilizados por estilos posteriores (A2, A3, AD2, AD3). Não parece ter havido, por parte dos autores dos estilos mais recentes, a preocupação em evitar painéis já ocupados pelos estilos intermediários.

As características físicas dos abrigos que comportam cada uma dessas manifestações variam bastante, ao contrário dos suportes escolhidos. Mas é um padrão marcante, no que diz respeito aos sítios densamente utilizados pelos estilos *São Francisco* a ausência de representações igualmente numerosas dos estilos *Montalvânia* e vice-versa. O mesmo vale para a ocupação mais intensa dos abrigos para receber grafismos dos estilos CMP e CMG: onde há um não costuma haver o outro. Este é o caso dos principais sítios sanfranciscanos na Serra do Ramalho (Túnel e Abrigo do Morro Furado, Morro da Lapinha, Pingueira do Bomfim), em Montalvânia (Lapa do Cipó Leste), no Peruaçu (lapas dos Desenhos, do Caboclo e do Rezar) e na Serra do Cardoso (Lapa do Cláudio), onde as figurações *Montalvânia* em pintura são pouco freqüentes e as gravuras, inexistentes ou no mínimo mais raras que as pinturas. O mesmo contraste pode ser notado nos abrigos mais ricos em pinturas *Montalvânia* (lapas dos Desenhos dos Índios e Boqueirão, na Serra do Ramalho; lapas da Mamoneira e do Dragão, em Montalvânia; lapas do Tikão e do Sol, no Peruaçu; Toca Vermelha, na Serra do Cardoso, entre outros) e em gravuras (Fazenda Serra, na Serra do Ramalho; lapas do Possêidon, da Esquadilha e do Gigante, em Montalvânia; do Ovo D'Ema, na Serra do Cardoso, etc.). Com exceção dos sítios com gravuras, boa parte dos quais

costumam ser ocupados apenas por gravações nos únicos suportes disponíveis, todos os demais abrigos apresentam numerosas representações de outros estilos, do período tardio. Não se observam, no comportamento dos estilos recentes, padrões de ausência ou baixa frequência de figuras dos estilos sanfranciscanos e *Montalvânia* nos abrigos ocupados.

Também relevantes são as diferenças entre as áreas onde se concentram os abrigos utilizados por estes estilos ou onde eles são mais numerosos. Os sítios sanfranciscanos estão em posições topográficas elevadas (*Montalvânia*) ou em áreas com relevos fechados e imponentes (como os cânions do Peruaçu e do Morro Furado, além do setor sudeste da Serra do Ramalho). Os abrigos e “abrigos” utilizados para gravar e pintar as figuras do Complexo *Montalvânia* são muito mais frequentes nas áreas de relevos abertos e dissecados (*Montalvânia* e setores sudoeste e nordeste da Serra do Ramalho). Também é possível ver uma associação entre os locais onde estão os painéis sanfranciscanos e a disponibilidade de água permanente ou em superfície. Assim é que a maioria dos sítios está em cânions ativos (Peruaçu, Minará, Morro Furado, Boqueirão, Bomfim, etc.). Já os sítios *Montalvânia* geralmente estão nas proximidades de pontos de captação de água sazonal ou subterrânea.

Os atributos físicos dos abrigos rochosos não permitem estabelecer grandes associações entre abrigos e estilos, seja por atração ou rejeição. Mas características dos painéis de arte rupestre e das paisagens naturais onde se encontram os sítios utilizados permitem-no, o que me leva a crer que o uso dos abrigos para pintar ou gravar fosse guiada mais por uma identificação entre representação rupestre, suporte rochoso e meio circundante do que propriamente por características dos abrigos rochosos.

Tão importante quanto as diferenças entre estes estilos (localização, altura e exposição dos painéis e certa exclusividade, nos painéis e nos abrigos, de um estilo em relação ao outro) é o contraste que se define entre estas representações e as paisagens naturais nas quais se inserem. Os painéis *Montalvânia* em gravura e pintura são encontrados em zonas de certo modo subterrâneas no interior dos sítios: são pisos no fundo dos abrigos, tetos baixos e escalonados, reentrâncias das paredes, pequenas cavidades nos maciços rochosos. Todavia, estes painéis são mais numerosos onde as paisagens cársticas são mais evoluídas e pobres em exuberantes paisagens subterrâneas. Esta arte rupestre parece associada a zonas mais profundas dos abrigos rochosos ou visualmente menos acessíveis. A paisagem *Montalvânia* conjuga sua arte rupestre pouco evidente a relevos abertos e formas cársticas superficiais

muito evidentes. Já os painéis sanfranciscanos são destacados nos abrigos, em suportes altos e bem visíveis e são mais numerosos em áreas de exuberantes formações subterrâneas, onde muitas vezes estão nas entradas de grutas. Esta arte rupestre que salta à vista está associada justamente a ambientes cujas formações precisam ser descobertas aos poucos, na medida em que se caminha entre altas vertentes de cânions ou pelo interior de cavernas profundas, escuras ou pouco iluminadas.

O fato dos estilos *São Francisco* e *Montalvânia* terem sido representados na mesma região em momentos intercalados em vários sítios (lapas da Mamoneira e Dragão, no Cochá; lapas de Desenhos, Rezar, Piolho de Urubu, no Peruaçu; lapas do Boqueirão, Magnífico, na Serra do Ramalho, etc.) favorece, em certa medida, a compreensão das relações espaciais entre estas unidades estilísticas: no mínimo, os autores destas figuras tiveram contato indireto (visual) com os grafismos já dispostos nos suportes rochosos dos abrigos que utilizavam. Este contato poderia ter influenciado a escolha da localização dos sítios e, dentro deles, dos suportes transformados em painéis. As oposições observadas entre os suportes escolhidos (incluindo altura e exposição) e áreas de maior concentração de abrigos poderiam ser consideradas acidentais.

Entretanto, as inversões apontadas entre as características visuais dos estilos, dos suportes escolhidos e das paisagens onde se inserem os abrigos me sugerem mais um elemento de reforço da hipótese de que os contrastes e as similaridades entre os estilos *Montalvânia* e *São Francisco* são complementares e que juntos promovem uma transformação total da paisagem. Paisagens culturais são construídas através das relações entre pessoas e o espaço. Autores como Ingold (1995, 2000), Hodder (1999, Hodder e Hutson, 2003) e outros têm defendido que o espaço é qualitativamente experienciado, e que nossas visões de mundo são criadas no engajamento prático e cotidiano com o meio circundante. A arte rupestre *Montalvânia* e *São Francisco* parece atuar na construção da paisagem na forma de realizações gráficas com atributos opostos às características naturais do meio cárstico onde se inscrevem. Esta oposição talvez esteja relacionada a uma inversão simbólica que favoreça a apropriação humana e socialização do meio ambiente rochoso.

Prancha 48 – Extensão espacial dos estilos A1 e A2

Prancha 49 – Extensão espacial dos estilos A3 e SF 1

Prancha 50 – Extensão espacial dos estilos SF 2 e CM

Prancha 51 – Extensão espacial dos estilos CMG e AD1

Fortes diferenças nos graus de pátina e superposições são evidências de grande intervalo cronológico englobando este conjunto de representações em pintura e gravura. Estes elementos indicam também o uso repetido dos mesmos locais para pintar e gravar. A possibilidade do desenvolvimento de diferentes estilos de arte rupestre associados a setores especiais na paisagem, bem como sua manipulação por longo tempo, evoca um alto investimento na prática da arte rupestre que por sua vez pode ser indício de grande importância sociocultural desta atividade. A paisagem expressa por estes estilos é fortemente domesticada, pode ter sido configurada num contexto temporal amplo e de maior fixação regional de grupos humanos.

8.1.5 - A extensão espacial dos estilos rupestres recentes

Estilos A2 e A3

Os sítios onde as figuras do estilo A2 podem ser encontradas são poucos: pequenos agrupamentos na Serra do Ramalho e em Montalvânia e uma concentração maior de abrigos no cânion do Peruaçu. Neste local conhecemos cerca de quinze sítios (conforme tabelas e mapa de sítios arqueológicos em Isnardis, 2004), concentrados no trecho mais conhecido do cânion, onde os abrigos com figuras *Piolho de Urubu* distam em média 300m - por vezes até menos - de seu vizinho com pinturas similares. Uma das maiores distâncias entre sítios ocupados por estes grafismos consiste no trecho subterrâneo do rio, entre as lapas da Onça e dos Bichos (1,5km). O outro trecho, cerca de 6km entre as lapas do Piolho de Urubu e da Hora, corresponde às encostas menos conhecidas do cânion por suas dificuldades de acesso – o que sugere que mais sítios *Piolho de Urubu* possam vir a ser conhecidos nestas vertentes. Nas demais áreas estudadas, este estilo também se manifesta em arranjos de sítios próximos, mas com maiores distâncias entre eles: 2 e 6km, em Montalvânia; 1 e 2,5 km na Serra do Ramalho (prancha 49). Vários abrigos, com características que se destacam como mais comuns nos sítios de ocorrência deste estilo, não foram pintados na Serra do Ramalho (abrigos do cânion do Morro Furado e Vazante Cercada, etc.), em Montalvânia (Lapa do Grotão, Labirinto do Perdido, Serra Preta, etc.) ou na Serra do Cardoso (Lapa do Giovane, da Lagoinha, etc.).

Os seres vivos naturalistas do estilo A2 foram pintados num cenário local de abrigos muitas vezes repletos de figuras mais antigas. Isnardis (2004) sugere que no Peruaçu o

conjunto de representações anteriores tenha sido atrativo, pelo fato das figuras *Piolho de Urubu* não aparecerem em abrigos com suportes utilizáveis, porém sem grafismos mais antigos, apenas em superfícies já ocupadas. Fora do cânion é conhecido apenas um sítio estreado por este estilo (Abrigo do Joãozinho, na Serra do Ramalho); nos demais, as figuras A2 se superpõem às mais antigas, mas sem chegar a ocultá-las totalmente. Parece ter havido, isto sim, uma procura por visibilidade e destaque nos suportes já densamente ocupados. Na Lapa do Piolho de Urubu há um belo painel de zoomorfos em laranja e amarelo sob uma espessa camada de sais minerais. Os sais cobriram as figuras anteriormente pintadas na parede (estilos A1, SF2 e CMP), hoje visíveis apenas nas bordas da grande mancha branca que cobre a superfície rochosa (ver prancha 28). Esta camada de sais já havia se formado quando as figuras *Piolho de Urubu* foram pintadas (Davi inf. pess.), aproveitando o fundo branco e contrastante⁵⁶. Na Lapa do Gigante, os nichos de dissolução do suporte (*wall-pockets*) foram inseridos na composição destas figuras, garantindo destaque visual às pinturas e ao relevo (Ribeiro, 1996-97c).

Ao menos em Montalvânia, há indícios de absorção de influências *Montalvânia* pelas pinturas *Piolho de Urubu* (lapas da Mamoneira e Dragão). Com efeito, nestes sítios as figuras A2 reproduzem cirandas de antropomorfos e o trocadilho gráfico que “transforma” figuras humanas em bastonetes ou o contrário. Os grafismos antropomorfos e zoomorfos A2 são reduzidos ao tamanho *Montalvânia*, apresentam posturas que evocam movimento, mas mantêm os detalhes anatômicos assistemáticos (um joelho, cascos em apenas uma ou duas patas, etc.) típicos do estilo A2 (Ribeiro e Panachuk, 1996-97).

O estilo A3 parece manter o padrão de ocupação de abrigos com distâncias regulares entre si (prancha 49). Painéis com pinturas A3 são encontrados em alguns sítios utilizados pelo estilo A1, mas não nos principais; abrigos com figuras *Piolho de Urubu* (A2) têm pinturas A3, mas nem todos. Nestes casos as figuras do estilo A3 foram dispostas em superposição ou ao lado das mais antigas, algumas vezes emoldurando painéis do estilo A2

⁵⁶ A unidade estilística Desenhos, conjunto de pequenas gravuras de animais por enquanto exclusivo do cânion do rio Peruaçu e de um único sítio de Montalvânia, aparece sobre uma demão de tinta vermelha que dissimula as figuras pré-existentes e prepara o suporte para recebê-las (Ribeiro e Isnardis, 1996-97). Isnardis (2004) chama a atenção para o parentesco possível entre essas gravuras e as pinturas precedentes, *Piolho de Urubu*, visível na seleção temática e organização espacial das figuras de ambos os estilos nos suportes. A busca de contraste para as gravuras através do fundo vermelho parece similar à procura *Piolho de Urubu* por visibilidade, sem contudo negar as figurações anteriores.

(Mata do Cipó). A ausência desse estilo no cânion do Peruaçu, se confirmada, marca uma distância entre este estilo e as ocupações dos estilos A1 e A2.

As paisagens *Piolho de Urubu* e A3 inscrevem-se no meio natural de modo discreto, se comparado aos estilos anteriores. Na verdade, praticamente todos os estilos regionais interferem discretamente na paisagem natural em comparação com os estilos SF2, CMP e CMG.

Duas diferenças importantes afastam os estilos tardios A2 e A3 daquele mais antigo, A1, apesar do compartilhamento temático. Em primeiro lugar, a ocupação dos suportes é quase sempre mais densa que no estilo A1: ainda que alguns abrigos possam ter recebido apenas uma figura, a maioria deles recebeu painéis com numerosos grafismos. Em segundo lugar, no período recente pode-se observar variação estilística (estilos A2 e A3, sequenciais), o que sugere uma prática regional mais demorada ou mais dinâmica de estilos de arte rupestre. Existem superposições entre figuras A2 (ao menos nas lapas da Mata do Cipó, do Gigante e do Piolho de Urubu), que até podem corresponder a mínimos intervalos de tempo, mas evidenciam reocupação dos mesmos abrigos, o que não pôde ser percebido nos sítios A1. Entre A2 e A3 parece haver continuidade temática e, em certa medida, estilística - a preparação das tintas utilizadas parece indicar diferenças técnicas significativas distanciando ambos. Isnardis (2004) chama a atenção para as gravuras *Desenhos* do cânion do Peruaçu como uma possível expressão tardia e modificada do estilo *Piolho de Urubu* a partir de padrões similares nos temas representados e na disposição de gravuras *Desenhos* em associação às figuras *Piolho de Urubu* nos mesmos painéis. A distribuição destes estilos na paisagem mostra, em alguma medida, incorporação das paisagens anteriores: abrigos e suportes são recorrentemente reutilizados pelos estilos A2 e A3. Em alguns abrigos de Montalvânia, por exemplo, figuras CMP foram ‘adaptadas’ às normas estilísticas de A2. Apesar da forte ruptura temática marcada pelos painéis A2 e A3 em relação à ocupação anterior dos suportes dos abrigos pelos estilos SF e CM, há sinais de reconhecimento positivo destas expressões predecessoras, característica que tende a desaparecer nas representações posteriores.

Após os grafismos dos estilos *Piolho de Urubu* e A3, figuras de quatro outros estilos puderam ser identificadas na região, além de várias manifestações não classificadas. Nada nos painéis com figuras destes estilos mais tardios fornecem elementos que indiquem um uso

sequencial dos abrigos por largo espaço de tempo: geralmente não há superposição de momentos de realização de figuras e não se percebem diferenças de pátina entre as pinturas. Parece ser o caso de populações inseridas numa dinâmica de ocupação regional bem distinta das anteriores e que pode ser observada também na localização e distribuição destes estilos do período recente.

Estilo NE1

Figuras típicas da Tradição Nordeste (“guerreiros”, “procissões”, cenas de “cópulas”, “caça”, duplas ou tríades de seres antropomorfos, etc.) foram pintadas, desenhadas e gravadas em alguns abrigos de Montalvânia e da Serra do Cardoso, bem como em vários abrigos no cânion do Peruaçu (prancha 53). De modo geral elas são encontradas em abrigos próximos aos rios perenes (Carinhanha, Cochá, Peruaçu e São Francisco).

Futuros estudos sistemáticos deverão avaliar melhor a diversidade técnico-estilística destas representações. Por enquanto, não há motivos para considerar nem que os autores das representações NE1 fossem os mesmos que pintaram os “guerreiros” e as cenas de cópula, nem que fossem outros – já que não há motivos para pensar que variação estilística possa ser diretamente equacionada à mudança cronológica ou social. Os desenhos NE1 encontram-se em abrigos localizados em uma área bem delimitada na região de pesquisa: o cânion do Peruaçu e a frente de escarpas que conecta o sistema do rio Peruaçu à depressão sanfranciscana (prancha 52). Rodet, M. J. (2006) tem proposto abordar a ocupação pré-histórica do cânion considerando a área como via de comunicação leste-oeste, ligando a planície sanfranciscana às áreas de chapadas e permitindo o trânsito entre bacias, como as do Peruaçu e Cochá, por exemplo. Segundo esta arqueóloga, durante as ocupações do Holoceno tardio grupos instalados na planície do São Francisco teriam no cânion principalmente uma área de acesso às zonas de coleta e caça no alto vale do rio Peruaçu e de uso ritual⁵⁷, fornecendo ainda caça e coleta não sistemática. A distribuição dos sítios atribuídos à Tradição Nordeste (em toda sua variação estilística) é compatível com esta hipótese. Assim, grupos assentados nas chapadas a oeste do carste que explorassem ocasional ou periodicamente os recursos da planície sanfranciscana (ou vice-versa), poderiam ter utilizado os abrigos do cânion e da Serra do Cardoso durante estas incursões. Isnardis (2004) comenta que os sítios

⁵⁷ Uso inferido a partir das datações dos sepultamentos e representações de vegetais cultivados na arte rupestre (Rodet, 2006).

Nordeste próximos ao leito do Peruaçu marcam um itinerário ao longo do rio. Também em Montalvânia os abrigos estão próximos aos rios Carinhanha e Cochá - outras vias de conexão entre os altos cursos destes rios e a planície do grande São Francisco. É interessante notar que nenhum dos demais estilos identificados apresenta essa configuração espacial que “acompanha” os cursos d’água.

Estilo AD1

Este estilo tem uma distribuição geográfica bastante clara: as bases das escarpas que bordejam a planície sanfranciscana, na margem esquerda do grande rio. Pode ser encontrado num alinhamento diagonal desde o extremo nordeste da Serra do Ramalho até sua porção central - a partir daí os afloramentos calcários distanciam-se cada vez mais do rio São Francisco, em direção a oeste. Há uma notável ausência de grafismos deste estilo no Peruaçu e em Montalvânia (ele ocorre em apenas um sítio em Montalvânia – Labirinto de Zeus). Volta a ocorrer com frequência na Serra do Cardoso, onde as escarpas novamente se posicionam de modo paralelo à calha do São Francisco (prancha 52).

Pinturas *Montalvânia* estão presentes em todos os abrigos com suportes ocupados pelos autores do estilo AD1 – o que por si só não diz muita coisa, já que as pinturas CMP estão em boa parte dos sítios estudados. Mas nenhum outro estilo demonstra essa coincidência total de só ocupar abrigos com painéis de pinturas *Montalvânia*. Daí pode-se supor que a presença de pinturas CMP tenha sido fator importante de escolha destes locais. Não se observa nenhum tipo de interação entre figuras de ambos os estilos, as superposições são ocasionais (e apenas parciais), não há retoques ou reforços evidentes, nem mesmo um compartilhamento sistemático de painéis – pelo contrário, as figuras AD1 tendem a aparecer em painéis exclusivos, o que talvez manifeste o mesmo respeito preservacionista típico dos estilos *Montalvânia*.

O estilo AD1 exibe uma forte relação com o ambiente da planície: só se manifesta ao longo da zona de contato desta com os afloramentos calcários. A distribuição dos abrigos com figuras do estilo AD1 parece realçar as escarpas rochosas paralelas à calha do rio São Francisco com a presença destas pinturas. Seu território estilístico não se superpõe, complementa ou se insere no território *Montalvânia*: parece ser independente dele, apesar da ocupação de abrigos com figuras do estilo CMP.

Estilo AD2

Posicionado dentre as manifestações mais tardias da região, o estilo AD2 não inaugura os suportes de nenhum sítio. Pelo contrário, suas representações são comumente encontradas em abrigos cujos suportes já haviam sido ocupados por figuras de até sete estilos distintos. Sua distribuição espacial parece corresponder à localização dos abrigos mais ricos em arte rupestre (prancha 54).

Os autores deste estilo parecem ter buscado os sítios mais diversa e densamente ocupados para exercitar sua predileção pelas cópias toscas e retoques em figuras antigas. As reproduções e retoques de figuras tornam patente a importância das mesmas para os novos autores; seja por reconhecer e compartilhar seus significados, enfatizando-os, seja ressemantizando as figuras. Vistas assim, a interferência em grafismos antigos e a repetição instaurariam uma conexão positiva entre o estilo AD2 e muitos dos anteriores. Por outro lado, as figuras copiadas são muitas vezes ‘rabiscadas’, cobertas por traços anárquicos e é recorrente encontrarmos as cópias superpostas às figuras originais – o que não sugere atitude positiva, pelo contrário. Este estilo se coloca de um modo peculiar no meio ambiente já humanizado pelas figuras de estilos anteriores. Suas figuras são desenhadas em numerosos sítios já utilizados, entretanto numa apropriação sistemática dos painéis anteriores e de suas figuras, rabiscando-as e copiando-as.

* * *

Dados de cronologia relativa são praticamente inexistentes para os estilos superpostos às figuras dos estilos A2 e A3, impedindo de relacioná-los entre si e dificultando a visualização de interações (contatos indiretos) entre eles. A ausência de qualquer controle temporal obriga a considerar a inserção de abrigos com figuras dos estilos AD1, AD2, AD3 e todas aquelas não classificadas (a coluna “outros” das tabelas) numa única paisagem; uma paisagem onde o modo de vida agrícola podia não ser vivido por todos os grupos de autores da arte rupestre mas estava presente na região. As mais antigas evidências regionais de cultivo de vegetais recuam a cerca de 1.500BP, mas estima-se que esta tecnologia seja mais antiga em um ou dois milênios. De todo modo, o intervalo de três milênios (indo além da datação mais antiga para

vegetais cultivados) parece curto para a variabilidade que notabiliza a arte rupestre do período recente.

Os estilos tardios têm padrões espaciais bem distintos dos anteriores; costumam ser encontrados em áreas de dispersão menores (AD1, AD3 e todos os grupos de figuras não classificadas) e/ou áreas específicas no contexto regional, como a frente de escarpas que bordeja a planície sanfranciscana (AD1) ou acompanhando os maiores rios, que conectam os chapadões e o maciço carbonatado à planície sanfranciscana (estilo NE1 e demais figuras *Nordeste*). Com exceção do estilo AD2, que aparece em número maior de sítios, os demais estão em número geralmente pequeno de abrigos. Superposições quase não são observadas entre figuras de um mesmo estilo, ou pátinas diferentes. Estas informações sugerem estilos contemporâneos ou que se sucedem após curtos períodos.

Outras fontes arqueológicas têm sugerido que a pré-história dos últimos milênios se caracterizou por turbulências culturais. Mostrei no capítulo 3 que as datações indicam que em ao menos entre cerca de 1.000AP e 500AP havia duas tecnologias cerâmicas distintas na região (*Una* e *Russinhos*), assim como distintos padrões de sepultamentos humanos. Estima-se que em cerca de 500AP uma terceira tecnologia cerâmica, *Tupiguarani*, apareça no registro arqueológico, somando-se às outras duas, e que os materiais líticos dos sítios com esta cerâmica são similares àqueles *Una*.

A variação estilística rupestre do período recente é muito superior à conhecida para os períodos anteriores. É grande o número de estilos sem vinculação aparente entre si ocorrendo na mesma região, muitas vezes nos mesmos abrigos. Diversidade técnica e temática, diferentes padrões de distribuição espacial, distintos modos de se relacionar com as paisagens precedentes. No norte mineiro e sudoeste baiano os estilos recentes rompem com os padrões estabelecidos a longo tempo de ocupação dos suportes. Em conjunto, as representações pós-*Piolho de Urubu* e A3 parecem recém chegadas à região (como a Tradição Nordeste), ou desenvolvidas localmente neste período. Qualquer das duas hipóteses aponta para dinamismo e movimentação cultural, trânsito de pessoas e/ou de idéias.

Prancha 52 – Extensão espacial regional da Tradição Nordeste

Prancha 53 – Extensão espacial dos estilos AD2 e AD3

8.2 - A paisagem impressionante do cânion do Peruaçu no contexto regional

É notável o destaque dado ao cânion do Peruaçu por parte de estilos que podem ser encontrados em outras áreas, as vezes em toda a região. Muitas vezes estes estilos se comportam no cânion de um modo distinto daquele observado em Montalvânia ou mesmo na Serra do Cardoso, a poucos quilômetros de distância. São variações por vezes sutis, por vezes acentuadas, no modo de se colocar na paisagem regional.

Nos padrões de inserção espacial dos estilos no Peruaçu é quase regra fugir à regra: uma vez no cânion, as representações parecem atender aos padrões estilísticos tradicionais com maior flexibilidade. O caso mais extremo é o dos estilos *São Francisco*, que se transformam entre as vertentes abruptas do cânion de modo literalmente espetacular, original e exclusivo no contexto regional. Em vários abrigos rochosos, os autores destas pinturas escalaram concreções estalagmíticas e construíram andaimes ou escadas para elaborar painéis a mais de 10m de altura, o que não fizeram em nenhuma das demais áreas vizinhas. As representações mais recentes (SF3) apenas ocorrem nas paredes do cânion e mesclam atributos *Montalvânia* e *São Francisco*.

O estilo *Piolho de Urubu* manifesta-se mais intensamente no Peruaçu do que em qualquer outra das áreas da pesquisa. As posteriores gravuras *Desenhos* (Isnardis, 2004; Prous, 1994; Ribeiro e Isnardis, 1996-97) são quase exclusivas ao Peruaçu⁵⁸, configurando outra evidência da especificidade do cânion. A distribuição espacial dos estilos regionais sugere que representações estilísticas exclusivas do Peruaçu, como os estilos SF3 e *Desenhos*, possam ser expressões gráficas especialmente desenvolvidas na relação de seus autores com o cânion do Peruaçu.

Alguns autores que conjugam as perspectivas das arqueologias da paisagem à experiência xamânica têm proposto que tipos específicos de locais, como aqueles onde se vê o resultado de grandes atos de transformação natural (cadeias de montanhas, vulcões, vales íngremes ou gargantas), onde há evidência visual de transformação na geologia, hidrologia e vegetação, onde há características incomuns na paisagem (picos destacados, cavernas, etc.) e lugares que oferecem visão dominante de grandes áreas com paisagem de características diversificadas promoveriam uma poderosa conexão entre diferentes níveis de existência, entre

⁵⁸ Fora do Peruaçu elas são encontradas apenas na Lapa do Gigante, em Montalvânia.

as três dimensões tradicionais do universo indígena: alto, baixo e médio, sendo locais ‘naturalmente’ definidos como sagrados (Taçon, 1999; Ouzman, 1998; Hartley e Vawser, 1998; Hays-Gilpin, 2004, entre outros). Mesmo sem entrar no pantanoso campo da atribuição de significados simbólicos arquetípicos ao cânion do rio Peruaçu, é razoável aventar a hipótese de que as populações pré-históricas regionais tenham estabelecido uma relação distinta com os abrigos do cânion, com **O** cânion, a partir do diferencial que ele oferece no cenário ambiental regional. A grandiosidade do carste do Peruaçu, suas enormes cavernas com rio subterrâneo, abrigos com tetos a dezenas e dezenas de metros de altura (a boca da Lapa do Rezar, por exemplo, possui cerca de 70m de altura por 100m de largura) faz dele um lugar absolutamente incomum no cenário regional aqui contemplado, onde dominam os afloramentos mais baixos e erodidos, com vastos campos de lapíais. Certamente estas especificidades das paisagens naturais regionais influenciaram as pessoas na pré-história – vimos, por exemplo, como os estilos *Montalvânia* e *São Francisco* articulam diferentes paisagens naturais (ver fotografias das paisagens locais nas pranchas 3,5 e 7).

Decerto que o modo como classificamos as coisas e entendemos nossas sensações é harmonizado por uma estrutura maior, cultural, mas fazemos isso individual e ativamente (Darnton, 1986[1984]). O cânion do Peruaçu pode ter sido conceitualizado e experimentado de modos distintos ao longo do tempo, e estes conceitos e experiências utilizados ativamente no engajamento das pessoas com o cânion. A particularidade do Peruaçu talvez possa ser investigada, no futuro, sob a perspectiva de que distintas respostas humanas a sua magnificência no contexto regional possam ser identificadas na contribuição individual dos autores da arte rupestre à composição dos estilos. Estudos individualizados de figuras de um mesmo estilo em áreas distintas e a elaboração de tipologias de figuras e tipologias temáticas, poderiam avaliar em que medida os grafismos do Peruaçu apresentam uma maior liberdade em relação aos padrões gráficos do estilo no qual se inserem. Nas ocorrências do cânion em oposição às demais áreas haveria, por exemplo, uma maior variedade de tipos de figuras e de associações temáticas, entretanto com poucos representantes em cada tipo, resultado de “assinaturas” individuais? A impressão visual sugere ser este o caso das figuras geométricas mais sofisticadas do estilo SF2, muito mais numerosas no cânion do Peruaçu, onde parece impossível encontrar duas iguais...

Capítulo 9

Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre

Finalizando a discussão empreendida até aqui, retomo agora alguns dos argumentos levantados ao longo dos capítulos anteriores a fim de sustentar a reflexão sobre aqueles pontos que, a meu ver, constituem a principal contribuição deste trabalho à arqueologia da arte rupestre:

- 1) a organização de uma seqüência estilístico-sucessória detalhada da arte rupestre regional pode ser melhor cotejada ao registro arqueológico em estratigrafia do que as amplas classificações em tradições rupestres;
- 2) os resultados desta comparação permitem testar e discutir a aplicabilidade das classificações anteriores da arte rupestre regional;
- 3) é possível, através do estudo da arte rupestre, problematizar períodos ou ocupações pré-históricas sob perspectivas que permitam integrar o registro arqueológico de modo mais amplo e que possam orientar futuros problemas de pesquisa;
- 4) algumas perspectivas metodológicas são mais adequadas do que outras ao estudo da arte rupestre, no sentido de permitirem uma ampliação e complexificação das análises.

9.1 - Síntese dos resultados da pesquisa

O objetivo geral desta pesquisa consistiu em classificar a arte rupestre do norte mineiro e do sudoeste baiano em estilos e organizá-los em seqüência sucessória. A região vem sendo estudada desde o decênio de 1980 pelas equipes do Setor de Arqueologia da UFMG, do Instituto Anchietano de Pesquisas-Unisinos e do Instituto Goiano de Pré-História-UCG (Prous, 1989a,1994; Prous e outros, 1977; Prous e outros, 1981-82; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Schmitz e outros, 1984 e 1997, entre outros), que identificaram no registro rupestre regional ocorrências das tradições Agreste, São Francisco e Nordeste, além do Complexo

Montalvânia. Estes repertórios temáticos são observados em boa parte do Brasil Central, o que permitia utilizar a sequência estilística regional como estudo de caso para testar a validade e os limites destas classificações. Foi minha intenção discutir e aplicar alternativas metodológicas ao estudo do registro rupestre que permitissem associar os estilos descritos às sequências estratigráficas dos abrigos e que favorecesse uma correlação entre duas sequências arqueológicas distintas: a sequência estilística da arte rupestre e a sequência estratigráfica dos abrigos.

A noção de **estilo** subjacente à pesquisa considera o estilo de arte rupestre como prática social, consciente e voluntária, com potencial para comunicação, mudança e manutenção de valores sociais e ideológicos. Deste modo, as análises estilísticas aqui expostas tiveram por base o questionamento da perspectiva que aborda a arte rupestre como manifestação ou reflexo de regras culturais, em favor da afirmação do estilo como produção, atuação e manipulação de orientações e modulações culturais. O capítulo 1 discutiu esta formulação de estilo na teoria arqueológica internacional, onde tem sido debatida há cerca de duas décadas por arqueólogos processualistas e pós-processualistas. Tentei mostrar, nesse capítulo, como as noções de tradição e estilo rupestre vêm sendo operacionalizadas na arqueologia brasileira desde os anos de 1970; e como, nos últimos anos, têm surgido sinais de insatisfação dos pesquisadores com as classificações tradicionais; e que novas perspectivas que têm sido adotadas como alternativas às análises descritivas usuais.

Partindo do pressuposto de que para compreender o registro rupestre é necessário localizá-lo no tempo e em relação aos demais testemunhos das atividades humanas pré-históricas para compreendê-lo, busquei mostrar que uma descrição estilístico-sucessória robusta pode ser o ponto de partida para os estudos, favorecendo a associação entre a arte rupestre e o restante do registro arqueológico através da comparação entre duas sequências estratigráficas, uma nas paredes e uma no piso. Esta descrição não diz respeito apenas a aspectos temáticos-estilísticos, mas inclui também as relações entre estilos distintos e entre estilos e paisagem. A compreensão da paisagem natural é fundamental para a pesquisa: a partir dela é possível observar como a representação estilística interage com aspectos ambientais da região, como as especificidades geomorfológicas das áreas em estudo influenciam o comportamento das expressões rupestres nos suportes e a construção de

paisagens arqueológicas. No capítulo 2 empenhei-me em apresentar as particularidades de cada área no que se refere a seus aspectos geográficos.

A sequência estratigráfica arqueológica regional serviu de base para os estudos e foi apresentada no capítulo 3. Ponto de partida e de chegada, nela me deterei novamente na segunda seção desse capítulo final, a fim de sintetizar e desenvolver algumas das questões surgidas com a periodização da sequência estilística regional.

Para classificar o registro rupestre em estilos, observei os aspectos gráficos dos momentos cronológico-relativos de execução de gravuras e pinturas juntamente com as características físicas dos abrigos onde ocorrem, em busca de padrões que associassem os momentos de realização de arte rupestre a atributos físicos particulares dos abrigos, conforme metodologia apresentada no capítulo 4. Os resultados destas análises classificatórias foram expostos no capítulo 5 e mostram que, para a maioria dos estilos, não há relações fixas entre estilos e as categorias que utilizei para descrever e comparar as características físicas dos abrigos utilizados. Existe uma evidente e aparentemente pouco flexível relação entre estilo e suporte que pode ser estendida a todos os estilos, enquanto a relação com o tamanho dos abrigos, posição nas vertentes e proximidade com a água pode variar em muitos deles. A análise da extensão espacial dos estilos sugere que a relação entre estilo e meio físico pode estar vinculada não aos abrigos individualmente, mas às áreas onde eles se encontram e ao entorno imediato dos sítios. A variação estilística regional, descrita no capítulo 5, mostra uma impressionante diversidade e complexidade, mascarada sob as bandeiras das principais tradições rupestres do Brasil Central: tradições Agreste, São Francisco e Nordeste, além do Complexo Montalvânia.

No capítulo 6 foi delineado o cenário de dificuldades, incertezas e polêmicas que envolve as datações de arte rupestre. Lidar com estimativas de idade para o registro rupestre é antes de tudo, um exercício de cautela. A arqueologia da arte rupestre necessariamente envolve cronologia, ou não podemos relacionar o que foi pintado nas paredes dos abrigos ao que foi abandonado ou depositado em seus solos. Nesse capítulo, utilizei a sequência estilística relativa e as datações diretas e relativas obtidas para arte rupestre do norte mineiro para elaborar uma periodização prévia, onde os estilos identificados são associados às camadas de ocupação arqueológica do Holoceno médio e recente. A sequência estilística que foi possível elaborar não mostra elementos de diacronia suficientes para distanciar, no tempo,

os estilos inscritos nos conjuntos *São Francisco* e *Montalvânia*. As datações diretas de pigmentos, as datações relativas por arte rupestre enterrada em pisos arqueológicos e por temática de vegetais cultivados, conjugadas a inferências cronológicas indiretas através de concentrações de pigmentos processados recuperados nas escavações, levaram-me a inserir os estilos sanfranciscanos e *Montalvânia* no período entre cerca de 9.000/7.000AP e 3.000/2.000AP. Também as acentuadas diferenças de grau de pátina das figuras e as superposições observadas nos grafismos dos diferentes estilos permitem-me trabalhar com a hipótese de que a prática destes estilos tenha sido de longa duração.

A sequência estratigráfica dos abrigos regionais neste período sugere continuidade a diversos arqueólogos em atuação no norte mineiro e sudoeste baiano; não há elementos que me permitam diferenciar o registro estratigráfico que pudesse ser atribuído aos pintores sanfranciscanos daquele que pudesse ter sido produzido pelos pintores e gravadores *Montalvânia*. Além da hipótese dos estilos holocênico-médios de longa duração, introduzi, no capítulo 6, o questionamento da validade da classificação de parte das expressões rupestres regionais na Tradição São Francisco e no Complexo Montalvânia.

A associação entre as sequências estratigráficas e estilísticas mostrou também que, no Holoceno tardio, define-se um padrão temporal geral de arte rupestre muito distinto do anterior. As pinturas e gravuras dos últimos dois ou três milênios – posteriores aos estilos indiretamente datados pela representação de vegetais cultivados - foram classificadas em vários estilos sem grandes afinidades entre si, geralmente sem elementos de cronologia relativa que sugiram prática duradoura, como superposições ou graus diferenciados de pátinas entre figuras de mesmo estilo. A ruptura com os estilos imediatamente anteriores (SF e CM) é brusca e radical, compatível com a turbulência cultural que se observa no registro arqueológico estratigráfico deste período.

Dispondo então da organização dos estilos em sequência sucessória e de uma associação possível entre esta sequência e a estratigrafia arqueológica regional, foi possível comparar e discutir os estilos em três dimensões interconectadas: no tempo, em suas características gráficas e no espaço. A análise comparativa deteve-se principalmente nos estilos mais frequentes na região - *São Francisco* e *Montalvânia* - por uma série de motivos, entre eles o grande volume de dados disponibilizados por mais de vinte anos de pesquisa com a arte rupestre regional e a minha predileção pelos fascinantes painéis destes estilos.

O capítulo 7 discutiu as relações entre os cinco estilos atribuídos a estes dois conjuntos, buscando elementos auxiliares que permitissem compreendê-los com os limitados dados de cronologia relativa disponíveis para organizá-los, entre si, em seqüência. A análise contextual de painéis dos estilos CMG e CMP sugere a presença de um discurso “antropomórficocêntrico” em gravuras e pinturas, onde boa parte das figuras geométricas parece expressar a mesma temática antropomórfica dos grafismos figurativos, todavia codificada em morfologias geométricas. A ausência de superposições entre gravuras e pinturas *Montalvânia* em muito se deve à escolha diferenciada de suportes e abrigos para receber estas figuras. Em função das similaridades temáticas entre estes estilos, das diferenças nas formas de representar e transformar a figura humana, das diferenças técnicas e de suportes preferenciais e da relativa incompatibilidade entre gravuras e pinturas no mesmo abrigo, sugiro que estes estilos possam ter sido contemporâneos, contudo relativos a contextos distintos de produção.

As análises comparativas entre os estilos CMP, SF1, SF2 e SF3, também apresentadas no capítulo 7, resultaram na observação de características temáticas e estilísticas alinhando-os. Há uma especialização temático-estilística que se desenvolve em ambos os conjuntos, com os estilos sanfranciscanos primando pelas belas e elaboradas figuras geométricas bícromicas e policrômicas, enquanto as figuras *Montalvânia* são principalmente relativas a seres antropomorfos e objetos. Ao mesmo tempo, temas, tratamento estilístico, associações temáticas e trocadilhos gráficos similares podem aparecer em painéis de um e de outro. A conexão entre as duas tendências estilísticas é dada principalmente pelos elementos geométricos mínimos, congregados nas figuras *São Francisco* e desagregados nas figuras *Montalvânia*. Chamei estas relações estilísticas de *diálogos internos* porque - avaliando juntamente as semelhanças e diferenças entre as características gráficas destes estilos, sua inserção na seqüência sucessória relativa e no espaço, considerando os suportes típicos, os abrigos e as paisagens naturais onde ocorrem em maior freqüência - parece mais produtivo tomá-los como expressão de um sistema de representações visuais do que como estilos de tradições distintas.

Considerando esta possibilidade, utilizo a análise da distribuição espacial dos grafismos *São Francisco* e *Montalvânia* na Lapa do Tikão para discutir os painéis dos estilos correspondentes a estes conjuntos como tendo sido produzidos para auditórios distintos, com

finalidades comunicativas também distintas. Diferenças no grau de exposição dos painéis, no aparato tecnológico envolvido nas representações destes estilos - incluindo as técnicas corporais necessárias à execução das pinturas e gravuras e os contrastes entre estas e as posturas corporais empregadas para visualizá-las - são discutidas tendo como fio condutor as interconexões entre contexto de produção, de público concebido e de consumo visual. À hipótese dos estilos médio-holocênicos de longa duração é acrescentado o argumento de que estes estilos poderiam ter sido praticados de modo complementar e paralelo pelos mesmos grupos, num possível cenário de intensa e complexa atividade gráfica.

A análise da extensão espacial dos estilos identificados, exposta no capítulo 8, trouxe novos elementos à discussão dos estilos *São Francisco* e *Montalvânia*. Cada um deles apresenta um padrão exclusivo: as gravuras CMG estão nos pisos e bases de paredes, em suportes polidos que nunca foram pintados, concentrados em Montalvânia onde o suporte característico é mais freqüente. As pinturas CMP estão em suportes escalonados ou tetos baixos, muitas vezes em suportes verticais, mas também a meia altura; estão em toda a região e em numerosos sítios. Painéis dos estilos SF1 e SF2 estão geralmente em painéis destacados - em tetos amplos ou em superfícies elevadas - e são encontrados em toda a região, mas são proporcionalmente mais freqüentes nos cânions do Peruaçu e do Morro Furado do que em qualquer outra área. O estilo SF3 foi identificado apenas no Peruaçu. Se integradas, as paisagens configuradas pelos estilos *São Francisco* e *Montalvânia* evidenciam uma intensa ocupação dos suportes rochosos da região: estes estilos foram representados do piso ao teto dos abrigos, de pequenas tocas a grandes salões e entradas de cavernas, de norte a sul da região estudada.

A análise dos padrões espaciais de distribuição dos estilos, em busca de marcadores de continuidades e rupturas nas paisagens arqueológicas configuradas pela arte rupestre, mostrou que os estilos *São Francisco* e *Montalvânia* se colocam na paisagem de modo muito distinto do estilo anterior (A1) e daqueles que lhe são posteriores (estilos A2, A3, AD1, AD2 e AD3). O estilo regional A1 é encontrado em concentrações de sítios, que podem estar a dezenas de kms uma da outra, e em outros abrigos altamente dispersos na paisagem. Considerando a localização deste estilo na base da seqüência sucessória regional, proponho que seu padrão de distribuição possa estar associado a grupos de caçadores coletores caracterizados por alta mobilidade e que os sítios rupestres que são encontrados dispersos na paisagem poderiam ter

sido utilizados por diferentes grupos e em diferentes momentos, enquanto que as concentrações de abrigos vizinhos ou próximos poderiam indicar os locais de concentração periódica destes grupos. Nestas sociedades, a arte rupestre talvez não fosse uma atividade de grande vulto devido à necessidade de baixa territorialidade para sustentar o padrão de alta mobilidade. Os diferentes tratamentos estilísticos dos temas do estilo A1 que são observados nestas figuras talvez fossem relativos à diversidade de comunidades que praticavam, esporadicamente, este estilo. Uma prática intensa da arte rupestre poderia resultar numa marcação indesejável das áreas de uso e exploração dos grupos, comprometendo assim o livre trânsito de comunidades distintas por um vasto território.

Dois estilos recentes, de autores agricultores ou contemporâneos ao cultivo de milho, também foram anteriormente atribuídos à Tradição Agreste: os estilos A2 e A3 (Isnardis, 2004; Ribeiro e Isnardis, 1996-97). Características gráficas tais como seleção temática, tratamento estilístico e associações temáticas demonstram afinidades entre eles, todavia o padrão de inserção na paisagem é relativamente distinto. Os dois estilos recentes são também encontrados em sítios pouco numerosos, como o estilo A1. Mas praticamente todos os estilos regionais interferem discretamente na paisagem natural em comparação aos estilos SF2 e CMP e CMG, de modo que essa característica não parece significativa para associar os estilos A2 e A3 ao pioneiro A1. Por outro lado, o número de figuras A2 e A3 pintadas em cada abrigo pode ser substantivamente maior que no comportamento A1, enquanto se mantém, ao menos no estilo A2, uma certa predileção por deixar apenas uma figura, geralmente animal, em alguns abrigos. Também se nota superposição entre as figuras A2, indicando reocupação dos mesmos abrigos. O estilo A3 é claramente superposto às figuras A2 e reocupa vários sítios (não todos), oferecendo mais um indício de que estes estilos podem ter sido praticados de modo mais freqüente em relação ao estilo pioneiro.

Considerando estes três estilos (A1, A2 e A3) como pertencentes a uma mesma tradição rupestre e considerando ainda o largo intervalo temporal que os distancia, essa mudança de padrão poderia ser tomada num contexto de menor mobilidade e aumento da territorialidade, no qual a arte rupestre poderia, por exemplo, representar distintos setores sociais. A mudança na intensidade das representações estilísticas guardaria, contudo, resquícios do padrão original de distribuição espacial: concentrações de sítios ocupados próximos uns dos outros (a intervalos regulares, nos estilos recentes) e sítios dispersos. Nota-

se nos estilos recentes uma maior homogeneidade no tratamento estilístico dos grafismos, sempre monocromáticos e totalmente preenchidos, com tintas similares nas figuras de cada estilo, enquanto as figuras A1 são mais variadas (monocromáticas e bícromáticas, chapadas, apenas contornadas, compostas por bastonetes justapostos, etc.).

Quatro outros estilos, além de várias manifestações não classificadas, foram inseridos no topo da sequência estilística regional, mais recentes que as figuras A2 e A3. Nada nos painéis com figuras destes estilos mais tardios fornece elementos que indiquem um uso sequencial dos abrigos por maior espaço de tempo. Geralmente não há superposição de momentos de realização de figuras e não se percebem diferenças de pátina entre as pinturas. Parece ser o caso de populações inseridas numa dinâmica de ocupação regional bem distinta das anteriores e que pode ser observada também na localização e distribuição espacial destes estilos do período recente. Os estilos tardios têm padrões espaciais bem distintos dos anteriores: costumam ser encontrados em pequenas áreas de dispersão (AD1, AD3 e todos os grupos de figuras não classificadas) e/ou áreas específicas no contexto regional, como a frente de escarpas que bordeja a planície sanfranciscana (AD1) ou acompanhando os rios maiores, que conectam os chapadões e o maciço carbonatado à planície sanfranciscana (estilo NE1 e demais figuras *Nordeste*).

9.2 – Problematizando a pré-história regional através da arte rupestre

O principal obstáculo a uma compreensão da ocupação pré-histórica que integre a arte rupestre no registro arqueológico diz respeito à dificuldade de controle cronológico. Na ausência ou raridade de datações, os estudos podem se restringir às descrições das similaridades entre os conjuntos de grafismos e sua classificação em categorias amplas denominadas de “tradições”. A alternativa disponível a esta abordagem – e refutada pela maioria dos pesquisadores – seria a de investigar o conteúdo simbólico da arte rupestre. A idéia da impossibilidade de recuperação dos significados simbólicos dos grafismos rupestres sustenta a arqueologia da arte rupestre brasileira desde suas origens acadêmicas, justificando a atenção às regularidades numericamente expressivas que caracterizariam traços culturais de modo científico (Schaan, 2000). Meggers e Evans formaram e influenciaram toda uma geração de arqueólogos sob a bandeira da objetividade e da verdade, numa abordagem que Funari (1999:214) chamou de “positivista ingênua”. Com os franceses da década de 1970, o

conteúdo simbólico da arte rupestre também foi relegado a segundo plano: o estudo das regularidades permitiria identificar as normas gerais seguidas em cada conjunto e a variação permitida dentro dos padrões. Mas, entre a dificuldade de datação e a impossibilidade de conhecer seu simbolismo original, existem vários outros aspectos da arte rupestre que podem ser explorados sem que seja necessário tratá-la isoladamente e fora do tempo, nem nos dedicarmos a inquirir seu significado simbólico.

Quando disponíveis, datações diretas ou indiretas para a arte rupestre costumam ser divulgadas com grande alarde e utilizadas para referenciar no tempo todo o acervo do sítio ou região. Mas um pincel, uma paleta ou gotas de tinta achados num piso arqueológico datado não datam a arte rupestre de um sítio ou de uma área com grande variedade estilística, apenas indicam que naquele momento algum estilo estava sendo praticado. A elaboração de um contexto de análise para um estilo ou tradição rupestre não pode se dar exclusivamente por uma datação absoluta ou relativa de figuras ou painéis, ou por achados de artefatos utilizados na feitura de gravuras ou pinturas. É preciso utilizar todas as informações disponíveis de modo crítico e coerente, venham elas das paredes ou dos pisos dos abrigos. Seqüências estilísticas; seqüências estratigráficas; padrões de ocupação espacial (dos suportes rochosos, dos abrigos e da paisagem); aspectos tecnológicos e estilísticos que podem ser estudados em todos os artefatos (incluindo as figuras rupestres) e cronologias absolutas e relativas podem ser cotejadas na construção de contextos arqueológicos. Muitas vezes, estes dados não estão ainda disponíveis ou são parciais, como é o caso da região estudada nesta tese. Mas é preciso que a pesquisa da arte rupestre tenha como *background* o conjunto destes dados, mesmo que fragmentados ou parciais, o que amplia a área de manobra interpretativa. A produção de conhecimento na arqueologia - como em qualquer outra disciplina - requer imaginação criativa, desde a escolha do modo de organizar os dados até sua interpretação. Se as informações disponíveis são insuficientes para responder a perguntas muito específicas (seja porque a coleta de dados foi orientada por questões prévias distintas, ou por não haver outro objetivo além do registro), talvez seja o caso de tornar estas perguntas mais gerais, ou o contrário. Se o manejo dos dados existentes não leva a nenhum desfecho conclusivo, mas permite construir hipóteses que direcionem trabalhos futuros de contextualização da arte rupestre, isso já é um ponto ganho para a arqueologia.

A periodização da arte rupestre regional que propus aqui é prévia e parcial, mas pode servir de orientação para futuras pesquisas e, quero crer, levanta algumas questões relevantes para a reflexão sobre as ocupações humanas em alguns períodos da pré-história regional e sobre nossos métodos tradicionais de análise da arte rupestre.

Os resultados das análises cronológicas, estilísticas e espaciais mostram três padrões de ocupação dos suportes rochosos. Um deles, muito antigo, é definido pelo estilo A1, caracterizado por sítios concentrados e outros dispersos, poucas figuras, relativa diversidade de tratamento estilístico dos grafismos, aparentemente uma prática esporádica da arte rupestre. Outro, intermediário, caracterizado pelos cinco estilos SF e CM mostra uma ocupação intensa e virtualmente absoluta da região: numerosos abrigos, numerosas figuras, prática intensiva e duradoura de estilos rupestres. Os estilos posteriores, A2 e A3, têm aspectos em comum com os estilos SF e CM: suas figuras são relativamente mais numerosas (em comparação àquelas classificadas no estilo A1), superposições podem ser observadas entre figuras de mesmo estilo e estes estilos, afiliados, sucedem-se nos abrigos. Posteriormente, um terceiro padrão se impõe e caracteriza todos os estilos tardios: grande diversidade estilística, geralmente poucos sítios concentrados em áreas pequenas, ausência de elementos de cronologia relativa, aparente sincronia nas figuras de cada estilo. Uma associação hipotética entre estes padrões da arte rupestre e os padrões de assentamento resultaria em alta mobilidade no primeiro padrão, fixação regional no segundo e movimentação e concorrência territorial no terceiro - cujo período pode corresponder, em parte, à época da invasão portuguesa.

O resultado destas análises permitiu discutir as classificações anteriores da arte rupestre regional, corroborando algumas delas e questionando outras. A afiliação possível das figuras mais antigas (estilo A1), daquelas *Piolho de Urubu* (estilo A2) e dos grafismos zoomorfos recentes (estilo A3) a uma mesma tradição (Tradição Agreste, segundo Isnardis, 2004; Ribeiro, 1996-97a,b,c; Ribeiro e Isnardis, 1996-97) parece confirmada pelos padrões estilísticos e de inserção na paisagem. Uma questão, todavia, colocada por esta classificação e que precisará ser melhor discutida no futuro diz respeito aos distintos padrões temporais destes estilos, um deles na base e os outros dois quase no topo seqüência regional e com representação de pés de milho, sugerindo que seus autores fossem agricultores. A presença recente dos estilos *Agreste* corresponderia à movimentação territorial de grupos do planalto

central, levando à reocupação de uma região ocupada milênios antes por comunidades culturalmente afins? Por este viés seria possível encontrar, em regiões próximas, talvez vizinhas, indícios de desenvolvimento local de tecnologias agrícolas por grupos de caçadores coletores. Para sustentar a hipótese de uma mesma tradição alinhando o estilo pioneiro e aqueles recentes, precisaríamos ter correspondências entre o registro arqueológico de camadas contemporâneas ou mais recentes que o surgimento de vegetais cultivados e camadas mais antigas.

Uma indústria lítica recente, encontrada em superfície e sub-superfície nos sítios do norte mineiro e do sudoeste baiano, é caracterizada por instrumental unifacial e bifacial, com peças retocadas sobre grandes e espessos suportes, com volumes plano-convexos, lâminas de machado lascadas em sílex e inúmeros instrumentos de ocasião (Prous e outros, 1994; Rodet, M. J. e outros, 1996-97; Schmitz e outros, 1996). Prous (1996-97 e Prous e outros, 1994) chama a atenção para as relações possíveis entre o robusto instrumental unifacial desta indústria e a coleção lítica pioneira na região, datada em aproximadamente 12-9.500AP. Estudos comparativos entre estas indústrias líticas antiga e recente poderiam incrementar nosso conhecimento da pré-história regional, incluindo nele a arte rupestre, e discutir questões relativas a uma possível reocupação da região em períodos recentes por grupos aparentados aos mais antigos habitantes do norte mineiro.

As análises aqui realizadas sugerem que as definições da Tradição São Francisco e do Complexo Montalvânia separam, equivocadamente, expressões estilísticas de um sistema de representações visuais que se desenvolveu ao longo de boa parte do Holoceno. Abordar estas expressões a partir de dois repertórios temáticos distintos mascara a complexidade que pode ser observada no período. Estes estilos não são sincrônicos; pelo contrário, foram identificados vários elementos de cronologia relativa, principalmente nos estilos sanfranciscanos. Existem claras superposições entre figuras dos estilos SF1 e SF2 no cânion do Peruaçu e na Serra do Ramalho; em Montalvânia elas são menos evidentes. O estilo SF2 apresenta-se em mais de um momento de realização em vários sítios, onde as figuras se superpõem parcialmente, às vezes completamente. O estilo SF3 foi identificado apenas no Peruaçu, também claramente superposto ao estilo anterior. Na Lapa do Rezar, as diferenças de pátina entre as figuras brancas do estilo SF3 e figuras de mesma cor (por vezes mesmos temas) do estilo SF1 são acentuadas (Andrade e Ribeiro, 1999). As pinturas e gravuras

Montalvânia foram classificadas em dois estilos, diferenciados sobretudo por aspectos técnicos e pela característica inserção espacial observada em cada um deles. Mas são fortes as diferenças de pátinas entre figuras de um mesmo painel, o que é melhor observado naqueles suportes onde centenas ou milhares de gravuras ou pinturas se distribuem em aparente desorganização, ocupando todos os espaços disponíveis. Alguns abrigos exibem superposições evidentes, ainda que em geral não sejam numerosas (lapas do Dragão, da Mamoneira, do Possêidon, do Boqueirão, dos Desenhos dos Índios, do Tikão...). Mas um reduzido repertório temático e um muito vasto repertório morfológico parecem acompanhar as mudanças de pátinas e as raras superposições.

Os diálogos gráficos e estilísticos observados nos conjuntos *São Francisco* e *Montalvânia* mostram relações entre todos os estilos sanfranciscanos e o estilo *Montalvânia* em pinturas. Em comparação à dinâmica estilística *São Francisco*, os estilos em gravura e pintura parecem mais estáveis; a metodologia empregada nesta pesquisa não pôde mapear com segurança uma variação estilística nas expressões *Montalvânia* pintadas ou gravadas. Talvez haja uma tendência temporal ou geograficamente localizada, não foi possível perceber com clareza, segundo a qual aspectos estilísticos destes grafismos sejam ressaltados em figuras humanas mais agitadas, armas antropomorfizadas mais numerosas e trocadilhos gráficos mais sintéticos, sem todas as etapas das transformações.

Pode ser o caso de que, ao longo de boa parte do Holoceno médio, grupos regionais praticassem uma arte rupestre onde três estilos podiam ser representados. Um estilo seria caracterizado por gravuras, outro com pinturas, ambos com o discurso antropomórficocêntrico de exposição discreta. O terceiro estilo seria caracterizado por formas geométricas elaboradas a partir da congregação de elementos geométricos mínimos - numerosos nos outros dois estilos - coloridas e visualmente destacadas, concentradas em abrigos de setores específicos da região. Eventualmente estes estilos poderiam ser praticados ao mesmo tempo, algum(s) deles poderia(m) ser representado(s) sazonalmente, além de outras combinações possíveis e ainda difíceis de serem discutidas. A mudança estilística nos estilos sanfranciscanos pode estar relacionada a abandonos e retomadas da prática do estilo geométrico, onde as mudanças podem ser relativas a novas gerações de praticantes. A variação estilística também poderia ser relativa a mudanças sociais nos grupos de autores, entre outras possibilidades.

Chama a atenção o estilo SF3, que talvez seja a derradeira expressão estilística do conjunto *São Francisco* e *Montalvânia*. Este estilo subverte a ordem geral de caracterização dos estilos, mesclando atributos *Montalvânia* – sendo o primeiro deles a explicitação da temática antropomorfa com uma naturalização maior que nos estilos SF1 e SF2 (onde ela aparece principalmente esquematizada) e representação do trocadilho gráfico antropomorfo/geométrico; e o segundo a evitação de superposições e encaixe de figuras em espaços desocupados e exíguos - e atributos *São Francisco* - policromia, painéis altos e destacados, profusão de formas geométricas elaboradas, entre outras características. Esse estilo marca rupturas em vários padrões estilísticos que aparecem nos estilos anteriores. A diversidade de manifestações do período e as articulações entre elas nas dimensões temporal, estilística e espacial sugerem uma intensa e complexa atividade gráfica que não encontra par nos períodos que a antecedem ou sucedem no contexto rupestre regional.

De pronto, poder-se-ia pensar numa intensificação ritual associada a alguma ou várias mudanças em atuação no Holoceno médio (climáticas, demográficas, territoriais, econômicas, políticas, etc.). Todavia, equacionar intensificação na prática da arte rupestre à intensificação ritual restringe seu papel e sua função às questões rituais e religiosas, ao passo que demandas práticas e não necessariamente ritualizadas, também podiam ser atendidas por tal prática. A contar pelos exemplos etnohistóricos e etnográficos, decerto que a arte rupestre pode ter estado, desde a pré-história, muito ligada ao universo mágico-religioso das sociedades de autores, mas sua atuação prática pode ter tido outras implicações também importantes, relativas às relações sociais intra e entre grupos. Essa complexa arte rupestre talvez não fosse (não o tempo todo) resposta a algum tipo particular de pressão (demográfica, econômica ou ambiental). Em seu lugar, talvez esse sistema de representações visuais fosse uma característica de sociedades fixas na região, com complexas dinâmicas sociais criadas, mantidas e recriadas através da arte rupestre e de inúmeras outras práticas das quais ainda não conhecemos vestígios.

O registro rupestre pode ter um grande potencial arqueológico para este tipo de inferência, pela carga de voluntariedade e intenção que os painéis rupestres trazem. Nossa tendência a buscar apenas os padrões de similaridade na arte rupestre, não considerando que as diferenças podem indicar conexão (Sahlins, 2004[1993]), tem nos levado a uma reconstrução pré-histórica em que rígidos repertórios temáticos se sucedem, por vezes com

intrusões de estilos de outras tradições. Se ampliarmos nossa perspectiva de análise, talvez se conclua que a complexidade da arte rupestre *São Francisco* e *Montalvânia* não é um “fenômeno raro na pré-história brasileira” mas algo que pode ser observada em outras regiões no Holoceno médio. Essa possibilidade é sugerida pelas afinidades entre os estilos A1, A2 e A3. A prática estilística pioneira no norte mineiro e sudoeste baiano (estilo A1) pode ter sido desenvolvida e multiplicada em outra região do Brasil Central, o que poderia vincular originalmente o estilo A2 a um contexto de fixação humana regional similar ao proposto para os autores das figuras *Montalvânia* e *São Francisco*.

Sinais de influência de estilos rupestres estrangeiros, observados nos painéis dos estilos regionais *Montalvânia* e *São Francisco* sugerem que as trocas e contatos entre grupos existiam e podiam ser freqüentes. Alguns aspectos gráficos das figuras *Montalvânia* lembram características das tradições Nordeste e Agreste. Prous (1996-97; Prous e Ribeiro, 2005) tem chamado a atenção para uma mescla de influências, no Complexo Montalvânia, das tradições Nordeste e São Francisco. A influência sanfranciscana estaria nas figuras geométricas e na geometrização da figura humana, aqui discutidas. A influência *Nordeste* estaria nas figuras antropomorfas dinâmicas e nas “cirandas”. De fato, algumas destas figuras são similares a outras encontradas na Bahia, no Rio Grande do Norte e no Piauí (prancha 55). As figuras humanas dos estilos CMG e CMP também podem ter características *Agreste*, expressas principalmente em detalhes anatômicos ressaltados, como orelhas e os característicos pés com calcanhares destacados. Figuras com estas características gerais estão pintadas em Pernambuco (rever prancha 11), no Piauí, no Mato Grosso, no centro mineiro, no Tocantins, em Goiás, na Bahia... (prancha 55). Estas características temáticas similares na arte rupestre do norte de Minas Gerais e sudoeste baiano e em áreas tão distantes como o Piauí ou Tocantins sugerem que uma intensa circulação de “temas rupestres” possa ter se dado neste período.

Em Serranópolis (GO), algumas figuras geométricas monocromáticas muito elaboradas foram pintadas em porções altas dos suportes dos abrigos, alguns deles repletos de figuras de seres vivos em representações naturalistas com pés, joelhos e articulações destacadas (prancha 55). As figuras geométricas são muito comuns nestes painéis. Formas geométricas sofisticadas estão presentes também no preenchimento das figuras antropomorfas do estilo Serra do Salitre da Tradição Nordeste (prancha 55) e de estilos da área de Palmas, no

Tocantins. Elaboradas e similares morfologias geométricas aparecem em áreas distantes do planalto centro-oriental, em estilos e tradições diversos, evocando intensos contatos e trocas entre grupos distintos.

Todos os conjuntos acima mencionados apresentam figuras geométricas mais elaboradas, junto a figuras naturalistas; em algumas áreas ou períodos relativos estas formas geométricas parecem ter sido mais importantes e em outras, menos. Isso sugere que tradições definidas principalmente por figuras geométricas podem estar separando, equivocadamente, expressões estilísticas que se diferenciam em alguns momentos ou que são praticadas de modo paralelo às figurativas. Vários exemplos etnográficos mostram a complementaridade e interconexão entre formas abstratas e figurativas na arte indígena (ver trabalhos reunidos em Vidal, 2000[1992]).

A arte rupestre das várias regiões do Brasil centro-oriental antes mencionadas sugere que temas geométricos e figurativos podiam ser igualmente representados pelos mesmos grupos, que os contatos entre eles podem ter sido freqüentes e intensos, e que para identificar tradições nesta arte rupestre seria preciso partir de análises regionais que permitam antes compreender as seqüências locais, os comportamentos dos estilos e as relações entre eles. Essa compreensão não é possível sem considerar o contexto arqueológico, de modo que é fundamental investir em correlacionar seqüências estilísticas e estratigráficas.

As pesquisas regionais precisam conjugar áreas amplas de amostragem e estudos detalhados de sítios, para que seja possível compor seqüências locais e cotejá-las na elaboração de seqüências regionais. Uma abordagem que parece especialmente produtiva é a comparação entre estilos distintos, na qual as características de um possam auxiliar à interpretação do outro. A abordagem comparativa destaca os contrastes entre as representações e permite visualizar as conexões e relações entre as diferenças temático-estilísticas e de inserção na paisagem (nos painéis, nos abrigos e na região) dos distintos estilos.

Estas análises locais e regionais devem ser anteriores às classificações de tradições rupestres, pois os limites impostos por classificações deste tipo tendem a direcionar a pesquisa para as similaridades entre as expressões, mascarando as diferenças que podem ser relevantes na integração e complementaridade entre elas. Trabalhando com categorias classificatórias muito rígidas, corremos o risco de classificar de antemão o registro rupestre, encaixando as

expressões em estudo nas tradições definidas. A lógica conceitual que sustenta a noção de **tradição rupestre** não é satisfatória porque tende a nortear as análises através de parâmetros fixos e estáticos. Não se trata de abandonar a noção de tradição arqueológica, mas de refletir sobre ela e redefini-la, se for o caso. Esse exercício pode ampliar consideravelmente as perspectivas de análise e as metodologias de estudo. A questão não é se a arqueologia é capaz de identificar e diferenciar culturas do passado, a questão é que aspectos de culturas do passado queremos identificar através da arqueologia. Se buscarmos similaridade, encontraremos. Se buscarmos contrastes, encontraremos. Se buscarmos ambos, talvez possamos construir um cenário arqueológico de sociedades dinâmicas em que mudanças e continuidades construíssem e fossem construídas por complexas tradições.

“(...) reconhecer no familiar; definir-se pela tradição; reinterpretar o novo e o desconhecido por meio do estabelecido, do consensual, do convencional; recriar a tradição introduzindo novos sentidos e novos símbolos são alguns dos processos que dão à cultura sua vitalidade e sua força.”

(Vidal e Lopes da Silva, 2000[1992]:290)

Bibliografia

- ABSY, M.L. – 1996. A Vegetação e o Clima da Amazônia durante o Quaternário. In: PAVAN, C. *Uma Estratégia Latino-Americana para a Amazônia*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/Editora da Unesp, pp. 149-157.
- AGUIAR, A. – 1986. A Tradição Agreste: estudo sobre arte rupestre em Pernambuco. *Clio – Série Arqueológica*.
- AGUIAR, A. -1987. *A Tradição Agreste: análise de 20 sítios de arte rupestre*. Recife: Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- AITAY, D. -1970. *As Gravuras Rupestres de Itapeva*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica.
- ALEMANY, F.P. – 1986. El Calendario Solar da “Pedra de Ingá” – una hipótesis de trabajo. *Boletim do Instituto Brasileiro, Série Ensaio*. Rio de Janeiro, v.4, pp. 1-44.
- ANDRADE, C.V.; RIBEIRO, L. - 1999. Análise Crono-estilística da Lapa de Rezar: um enfoque ao 4º momento. *Cadernos de Resumos*. X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira, Recife.
- ARAÚJO, A. G. M.; NEVES, W. A.; PILÓ, L. B. – 2003. Eventos de seca durante o Holoceno no Brasil: possíveis implicações para o entendimento da variabilidade cultural no período paleoíndio (11.000 – 8.000 ap). *XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira - Arqueologias da América Latina*. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, edição em hipertexto.
- ARSENAULT, D. – 2004a. From natural settings to spiritual places in the Algonkian sacred landscape: na archaeological, ethnohistorical and ethnographic analysis of Canadian Shield rock-art sites. In: CHIPPINDALE, C.; NASH, G (eds). *The Figured Landscapes of Rock-Art – looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARSENAULT, D. – 2004b. Rock-art, landscape, sacred places: attitudes in contemporary archaeological theory. In: CHIPPINDALE, C.; NASH, G (eds). *The Figured Landscapes of Rock-Art – looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAETA, A. M; MATTOS, I.M. – 1994. Representações rupestres, etno-história e identidade no vale do Rio Doce, MG. *Revista de Arqueologia*. São Paulo, 8(1):303-320.
- BAETA, A.; PILÓ, H.; MOURA, V.; RUBBIOLI, E.; RIBEIRO, V. (org.). – 2005. *Valorizando o patrimônio cultural Xakriabá – documentar para preservar*. Segunda turma Xakriabá do curso de formação de professores indígenas de Minas Gerais. s.l.: Secretária de Estado de Educação/Governo do Estado de Minas Gerais.
- BAETA, A.; PROUS, A. – 1992/93. Análise de Conjunto da Arte Rupestre de Santana do Riacho. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 13/14.
- BAETA, A.; SILVA, M.; PROUS, A. – 1992. Organização do espaço pictural nos sítios rupestres da região de Lagoa Santa-MG. *Anais do 3º Congresso Associação Brasileira de Estudos Quaternários*. Belo Horizonte, 417-430.
- BAETA, A.M.; SILVA, M.C.; PROUS, A. - 1992 Organização do Espaço Pictural nos Sítios Rupestres da Região de Lagoa Santa. *Anais do 3º Congresso da ABEQUA*. Belo Horizonte.
- BAGGIO FILHO, H. – 1991. Breve Notícia sobre a Região Cárstica de Montalvânia/MG. Belo Horizonte, Minas Gerais. *IIIº Congresso da ABEQUA – Publicação Especial nº 1 – Caderno de Resumos*. Belo Horizonte.

- BARBERI, M. – 2001. *Mudanças Paleoambientais na Região dos Cerrados do Planalto Central durante o Quaternário Tardio: o estudo da Lagoa Bonita, DF*. São Paulo, IGC/USP, Tese de Doutorado.
- BARBERI-RIBEIRO, M. – 1994. *Paleovegetação e Paleoclima do Quaternário Tardio da Vereda de Águas Emendadas*. Brasília, UNB/IG, Dissertação de Mestrado.
- BARRETO, C - 1998. Brazilian archaeology from a brazilian perspective. *Antiquity*, 72:573,81.
- BARRETO, C - 1999. Arqueologia Brasileira: uma perspectiva histórica e comparada. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Suplemento 3:201-212.
- BEBER, M.V. – 1996. A Arte Rupestre do Nordeste do Mato Grosso do Sul. *Anais da VIII Reunião Científica da SAB, Coleção Arqueologia*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1(2): 77-92.
- BEDNARIK, R.G. Côa debated at last. *Rock Art Research*, 13(1)63-66.
- BEHLING, H., ARZ, H. W., PATZOLD, J., WEFER, G. – 2000. Late Quaternary vegetational and climate dynamics in northeastern Brazil, inferences from marine core GeoB 3104-1. *Quaternary Science Reviews* 19:981-994.
- BELTRÃO, M. da C. de M. C. – 1994. Projeto Central: novos dados. *Revista de Arqueologia*. Anais da VII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Vol.8(1):25-41.
- BELTRÃO, M. da C. de M. C. – 2000. *Ensaio de Arqueologia: uma abordagem transdisciplinar*. Rio de Janeiro: Zit Editora.
- BELTRÃO, M. da C. de M. C.; DANON, J.; NADER, R.; MESQUITA, S. de S.; BOMFIN, M. T. M. P. – 1990. Les Representations Pictographiques de la Serra Calcaria: les Tocas de Buzios et de Esperança. *L'Anthropologie*. Paris, Tome 94, 1:139-154.
- BELTRÃO, M. da C. de M. C.; LOCKS, M.; CORDEIRO, D. – 1994. Project Central (Bahia, Brazil): rock art in the Chapada Diamantina uplands. *Revista de Arqueologia*. Anais da VII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Vol.8(1):337-351.
- BERRA, J. - 2003 *A Arte Rupestre na Serra do Lageado, Tocantins*. São Paulo: MAE/USP, Dissertação de Mestrado.
- BINFORD, L. – 1962. Archaeology as Anthropology. *American Antiquity*, 28(2):217-225.
- BINFORD, L. - 1965. Archaeological systematics and the study of culture process. *American Antiquity* 31:203-210.
- BINFORD, L. – 1989. Styles of Style. *Journal of Anthropological Archaeological*, 8:51-67.
- BITENCOURT, A. L. – 1998. *Morphogenese, Quaternaire et Archeologie em Milieu Karstique: le site du Morro Furado, Serra do Ramalho (Bahia) – Bresil*. Caen: Universite de Caen/Basse-Normandie, thèse de doctorat.
- BITENCOURT, A. L. – 2004. A Formação e a Evolução Estratigráfica do Abrigo do Morro Furado: processos interativos entre a morfogênese cárstica e a ocupação pré-histórica, Serra do Ramalho (Bahia). *Canindé*, nº 4:55-74.
- BITENCOURT, A.L.; RODET, J. – 2002. Evolução morfológica do cânion do Morro Furado no contexto dos calcários carstificados do Grupo Bambuí – Serra do Ramalho, BA/BR. *O Carst*. Belo Horizonte: GBPE, vol. 14(4).
- BITENCOURT, A.L.; SCHMITZ, P.I. – 1994. O Paleoambiente do Sítio Arqueológico BA-RC-28: um estudo através dos minerais do sedimento do abrigo. *Revista de Arqueologia – Anais da VII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Vol.8(1):255-272.

- BORGES, M., PROUS, A., SILVA, G. -1991. Les oeuvres rupestres de l'Abri du Malhador. *Microfiche* 87 039 533. Paris: Institut d'Ethnologie.
- CLOTHES, J.; LORBLANCHET, M.; BELTRÁN, A. – 1995. Are the Foz Côa engravings actually Holocene? *International Newsletter on Rock Art*, 12:19-21.
- DORN, R.I. - 1996. A change of perception. *La Pintura*, 23(2):10-11.
- STEINBRING, J. Early rock art of mid-continental North América. STRECKER, Matthias & BAHN, Paul (eds.). *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 5-14.
- BORGES, M.; PROUS, A. – 1989. As obras rupestres da Lapa do Malhador, Vale do Rio Peruaçu (MG). *Dédalo - Publ. Avulsas*. São Paulo, 1:297-312.
- BRADY, J.; ASHMORE, W. – 1999. Mountains, Caves, Water: ideational landscapes of the ancient Maya. In: ASHMORE, W.; KNAPP, B. (ed.). *Archaeologies of Landscape*. Oxford: Blackwell.
- BREUIL, H. -1974 [1952]. *Quatre Cent Siècles d'Art Pariétal*. Paris: Marx Fourni.
- BRINA, A. E. – 2001. A Vegetação na Serra do Ramalho. *O Carst*. Belo Horizonte: GBPE, vol. 13(1).
- BRYAN, A. e GURHN, R. – 1978. Results of test excavation at Lapa Pequena, MG, Brazil. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 3:261-326.
- BUCO, C. de A. – 2003. *Os Sítios Pré-Históricos do Parque Nacional Serra da Capivara: tentativa de leitura da arte rupestre e sua correlação com as tradições indígenas*. São Paulo: MAE/USP, exame de qualificação de projeto de doutorado prestado em 17/06/2003.
- BUENO, L. – 2005. *Variabilidade Tecnológica nos Sítios Líticos da Região de Lageado, Médio Rio Tocantins*. MAE/USP, Tese de Doutorado. .
- CALDERÓN, V. – 1970. Nota Prévia sobre três fases da arte rupestre no estado da Bahia. *Universitas*. Salvador, vol. 5:5-17.
- CALDERÓN, V. – 1971. Investigação sobre a Arte Rupestre no Planalto da Bahia: as pinturas da Chapada Diamantina. *Universitas*. Salvador, vol. 6/7:217-227.
- CALDERÓN, V. Nota Prévia sobre a Arqueologia das Regiões Central e Sudoeste do Estado da Bahia. *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas*. Belém. Vol.10:107-119, 1969.
- CAMPOS, A.B.; KOHLER, H.C. & FANTINEL, L.M.. – 1992. Influências Litoestruturais nos Padrões de Lapiezamento sobre Rochas Carbonáticas do Grupo Bambuí na região de Itacarambi /MG. *Anais do IIIº Congresso da ABEQUA*. Belo Horizonte, 3 – 12.
- CARVALHO, E; CHEUICHE, L.M.T. - 1975 Pesquisas Arqueológicas na Região do Médio São Francisco Mineiro. *Boletim do Instituto Arqueológico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 7:21-52.
- CASTRO, V. P. – 2003. *Para Nadar sem Carregar Repolhos - construindo um entendimento biologicamente orientado para as relações entre linguagem, cognição e cultura*. Belo Horizonte, UFMG/FALE, Dissertação de Mestrado..
- CAVALCANTE, S. – 2002. Kamukuaká. Basil Indígena. Brasília: Fundação nacional do Índio, 2(8):17-21.
- CHAFFEE, S., HYMAN, M., ROWE, M. – 1993. ASM 14c - Dating of Rock Painting. In: *Dating and Spatial Considerations*. STEINBRING, J. (Eds.) Rock Art Research. Melbourne: Aurea Publ, 67-73.

- CHIPPINDALE, C.; NASH, G. – 2004. Pictures in Place: approaches to the figured landscapes of rock-art. In: CHIPPINDALE, C.; NASH, G (eds). *The Figured Landscapes of Rock-Art – looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLOTTE, J. – 2000. Las Cuevas Paleolíticas de Francia. *Rupestre – Arte Rupestre en Colombia*. Bogotá: GIPRI, nº 3:31-38.
- CLOTTE, J. La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 87:170-192, 1990.
- CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. – 2001. *Les Chamanes de la Préhistoire – texte intégral, polémique et réponses*. Paris: La Maison des Roches.
- COLPRON, A.-M. – 2005. Monopólio Masculino do Xamanismo Amazônico: o contra-exemplo das mulheres xamã Shipibo-Conibo. *Mana* 11(1):95-128.
- CONKEY, M. – 1987. New Approches in the Search for meaning? A review of Research in “Paleolithic Art”. *Journal of Field Archaeology*, 14, 413-430.
- CONKEY, M. – 1990. Experimenting with Style in Archaeology: some historical and theoretical issues. CONKEY, M.W. & HASTORF (eds.). *The uses of style in archaeology*. New York, Cambridge University Press.
- CONSENS, M.; SEDA, P.- 1990. Fases, Estilos e Tradições na Arte Rupestre do Brasil: a incomunicabilidade científica. *Revista do Centro de Pesquisas Arqueológicas* (Anais da 5ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira). Santa Cruz do Sul, 17(20):33-58.
- COSTA, G. M., JESUS FILHO, M. F., MOURA, M. T., PROUS, A. – 1989. Pigmentos minerais e corantes pré-históricos. São Paulo: *Dédalo, Publ. Avulsa*, 1:362-373.
- CRIADO BOADO, F. – 1997. Introduction: combining the different dimensions of cultural space: is a total archaeology of landscape possible? *Tapa: Landscape, Archaeology, Heritage*. University of Santiago de Compostela, nº 2, 5:9.
- CRIADO BOADO, F.; SANTOS ESTÉVEZ, M.; PARCERO OURBIÑA, C. – 1997. Settlement Patterns, land-use and sacred landscapes in galician late prehistory and ancient history: na essay on an archaeology of sacred geographies. *Tapa: Landscape, Archaeology, Heritage*. University of Santiago de Compostela, nº 2, 11:17.
- CUCHE, D. – 1999. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru, EDUSC.
- D’ERRICO, F.; DUBREUIL, L. – 2005. A utilização dos corantes em pré-história: o exemplo de Santa Elina. VILHENA-VIALOU, A (org.). *Pré-História do Mato Grosso – Santa Elina*. São Paulo:EdUSP.
- DANTAS, B; SAMPAIO, J.A.; CARVALHO, M.R. – 1992. Os Povos Indígenas do Nordeste Brasileiro: um esboço histórico. Em: CARNEIRO DA CUNHA, M. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultural, FAPESP.
- DARNTON, R. - 1986[1984]. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal.
- DAVI, H. – 2001. *Conservação de Arte Rupestre Pré-histórica no Abrigo Norte do Janelão, Vale do Peruaçu, MG*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFMG, Dissertação de Mestrado..
- DAVID, B; ROWE, M.W.; ARMITAGE, R.A.; HYMAN, M; LAWSON, E. – 1999. Landscapes in trasion: new radiocarbon dates on cave paintings and the geographical patterning of arstistic behavior in North Queensland history. *Archaeology in Oceania*, 34:103-120.

- DE OLIVEIRA, P., BARRETO, A. M., SUGUIO, K. – 1999. Late Pleistocene/Holocene climatic and vegetational history of the Brazilian caatinga: the fossil dunes of the middle São Francisco river. *Paleogeography, Paleoclimatology, Paleoecology* 152:319-337.
- DE OLIVEIRA, P.E; BEHLING, H.; LEDRU, M-P.; BARBERI, M.; BUSH, M.; SALGADO-LABORIAU, M.L.; GARCIA, M.J.; MEDEANIC, S.; BARTH, O.M.; BARROS, M.A. de; SCHEEL-YBERT, R. – 2005. Paleovegetação e Paleoclimas do Quaternário do Brasil. In: SOUZA, C.R. de G.; SUGUIO, K.; OLIVEIRA, A.M. dos S.; DE OLIVEIRA, P.E. *Quaternário do Brasil*. Ribeirão Preto, Holos Editora, pp. 52-74.
- DEBRET, J. B. 1972[1834]. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins: Ed. das Universidades de São Paulo, 2vs.
- DIAS Jr., O. F. – 1975. Pesquisas Arqueológicas no Sudeste Brasileiro. *Boletim do Instituto Arqueológico Brasileiro*, Série Especial. Rio de Janeiro, v. 1:3-21.
- DIAS Jr., O. F., CARVALHO, E.T.O; L. CHEUICHE. – 1976. Pesquisas arqueológicas em Minas Gerais (Brasil): O PROPEVALE (Programa de Pesquisas no Vale do São Francisco). *Congresso Internacional dos Americanistas*, 42. Paris, Actas, 9(4):13-34.
- DIAS, A. S. – 2003. *Sistemas de assentamento e Estilo tecnológico: uma proposta interpretativa para a ocupação pré-colonial do Alto Vale do Rio dos Sinos, Rio Grande do Sul*. São Paulo: FFLCH/USP, Tese de Doutorado.
- DIAS, A.S. – 2005. *Diversificar para poblar: El contexto arqueológico brasileño em la transición Plesitoceno-Holoceno*. Em Rupestreweb, <http://rupestreweb2.tripod.com/arqueologiabrasil.html>.
- DUNNELL, R. C. – 1986b. Methodological Issues in Americanist Artifact Classification. In SCHIFFER, M. (Ed.) *Advances in Archaeological Method and Theory*, vol. 9.
- DUNNELL, R. C. – 1986a. Five Decades of American Archaeology. In: MELTZER, D.J.; FOWLER, D.D.; SABLOFF, J.A. (eds). *American archaeology, past and future: a celebration of the Society for American Archaeology, 1935-1985*. Washington: Smithsonian Institution Press, 23-49.
- EMPERAIRE, A. – 1973. Approche Méthodique des Cultures Préhistoriques Amérindiennes. LEROI-GOURHAN, A. *L'Homme, Hier et Aujourd'hui: recueil d'études en hommage à André Leroi-Gourhan*. Paris : Cujas.
- FARIA, F. S. – 1997. Comparação do Registro Rupestre do Médio São Francisco com Motivos Gráficos do Grupo Lingüístico Tukano: um teste para a hipótese xamânica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo:USP, 7:23-47.
- FARIA, F. S; BELTRÃO, M.C. de M.C. – 2002. A Transformação em Animal e a Representação do Felino no Registro Rupestre do Médio São Francisco. *Clio Arqueológica*, 15(1):109-130.
- FOGAÇA, E. – 1995. A Tradição Itaparica e as indústrias líticas da Lapa do Boquete. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 5:145-158.
- FOGAÇA, E. – 2001. *Mãos para o Pensamento: a variabilidade tecnológica de Indústrias líticas de caçadores-coletores holocênicos a partir de um estudo de caso: as camadas VIII e VII da Lapa do Boquete (Minas Gerais, Brasil – 12.000/10.500BP)*. Porto Alegre: PUCRS/FFCH, Tese de Doutorado.
- FOGAÇA, E.; SAMPAIO, D. R.; MOLINA, L. – 1997. Nas entrelinhas da Tradição: os instrumentos de ocasião da Lapa do Boquete (Minas Gerais – Brasil). *Revista de Arqueologia*, v10.
- FRANKLIN, N. R. – 1989. Research with Style: a case study from Australian rock art. SHENNAN, Stephen (ed). *Archaeological Approaches to Cultural Identity*. London and New York: Routledge, 278-290.

- FREITAS, F. de O.; MARTINS, P.S. – 2003. Archaeological Material For The Study Of Crop Evolution. *Scientia Agricola*, V.60, N.2, P.399-402.
- FUNARI, P. P.A. – 1999a. A importância da teoria arqueológica internacional para a arqueologia sul-americana: o caso brasileiro. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Suplemento 3:21-220.
- FUNARI, P. P.A. – 1999b. Lingüística e Arqueologia. *DELTA*, 15(1):161-176.
- GARCIA-VIEIRA, U. – 2005. *Discurso e retórica: oito questões teóricas e a análise de um processo jurídico*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, Tese de Doutorado. .
- GEERTZ, C. - 1989[1978]. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro : LTC-Livros técnicos Científicos Editora.
- GOODENOUGH, W. – 1981. *Culture, Language, and Society*. Menlo Park, CA: Benjamin/Commings.
- GRUHN, R. – 1983. Projections of Gê social structure in the rock art of Northern Minas Gerais, Brazil: an hypothesis. *Revista de Arqueologia*. Belém: CNPq e Museu Paraense Emílio Goeldi, 1(1):40-45.
- GUIDON, N. – 1975. Les Peintures Rupestres de Várzea Grande, Piauí, Brésil. *Cahiers d'Archéologie d'Amerique du Sud*. Paris, École de Hautes Étde em Sciences Sociales, n.3.
- GUIDON, N. – 1981. Tradições e estilos da arte rupestre do sudeste do Piauí. *Pré-História Brasileira. Aspectos da arte parietal*. Catálogo de Exposição. São Paulo/Belo Horizonte, USP/UFMG, 19-20.
- GUIDON, N. – 1981/1982. Arte rupestre: uma síntese do procedimento de pesquisa. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: MHNJB/UFMG, 6-7:341-349.
- GUIDON, N. – 1982. Da aplicabilidade das classificações preliminares na arte rupestre. *Clio, Série Arqueológica..* Recife, 5:129:138.
- GUIDON, N. – 1985. A arte pré-histórica da área arqueológica de São Raimundo Nonato: síntese de dez anos de pesquisa. *Clio, Série Arqueológica*. 2:3-80. Recife.
- GUIDON, N. – 1986. A Sequência Cultural da Área de São Raimundo Nonato, Piauí. *Clio Série Arqueológica*. Recife: UFPe 3(8):137-144.
- GUIDON, N. – 1989. Tradições Rupestres da Área Arqueológica de São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil. *Clio - Série Arqueológica*. Recife: UFPe 5:5-10.
- GUIDON, N. – 1991. *Peintures Préhistoriques du Brésil – l'art rupestre du Piauí*. Paris: Recherche Coopérative sur Programme, ADPF.
- HARTLEY, R.; VAWSER, A. M. W. – 1998. Spatial Behaviour and Learning in the prehistoric Environment of the Colorado River Drainage (South-eastern Utah), Western North America. CHIPPINDALE, Christopher & TAÇON, Paul (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.
- HAYS-GILPIN, K. A.- 2004. *Ambiguous Images – gender and rock art*. Altamira Press.
- HEGMON, M. – 1992. Archaeological Research on Style. *Annual Review of Anthropology*, v. 21: 517-536.
- HEGMON, M. – 1998. Technology, Style and Social Practices: archaeological approaches. In: Stark, M (ed.) *The Archaeology of Social Boundaries*. Washington Smithsonian Intitution Press.
- HEIDER, K.G. – 1967. Archaeological assumptions and ethnographical facts: a cautionary tale from New Guinea. *Southeastern Journal of Anthropology*, v. 23:52-64.

- HODDER, I. – 1979. Economic and social stress and material culture patterning. *American Antiquity*, v.44 (3): 446-454.
- HODDER, I. – 1982. *Symbols in Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HODDER, I. – 1986. *Reading the Past - current approaches to interpretation in archaeology*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York : Cambridge University Press.
- HODDER, I. – 1990. Style as historical quality. CONKEY, M.W. & HASTORF(eds.). *The uses of style in archaeology*. New York, Cambridge University Press.
- HODDER, I. – 1999. *The Archaeological Process*. Oxford: Blackwell.
- HODDER, I.; HUTSON, S. - 2003[1986]. *Reading the Past - current approaches to interpretation in archaeology*. New York : Cambridge University Press, 3th ed.
- HOLANDA, S.B. de. - 2000[1994]. *Visão do Paraíso*. São Paulo:Brasiliense; Publifolha.
- IBAMA. – 2005. *Plano de Manejo do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu*. IBAMA; Fiat Automóveis S/A. São Paulo, CSD Geoklock.
- INGOLD, T. – 1995. Building, dwelling, living: how animals and people make themselves at home in the world. STRATHERN, M. Shifiting contexts: Transformations in Anthropological Knowledge. London:Routledge.
- INGOLD, T. – 1997. *The Appropriation of Nature: essays on human ecology and social relations*. University of Iowa Press.
- INGOLD, T. – 2000. *Perception of the Environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge.
- INGOLD, T. – 2001. Beyond Art and Technology: the anthropology of skill. In: Schiffer (ed.) *Anthropological Perspectives on Technology*. Albuquerque, University of New México Press.
- ISNARDIS, A. – 2004. *Lapa, Parede, Painel – distribuição das unidades estilísticas de grafismos rupestres do vale do rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto-Médio São Francisco, Minas Gerais)*. São Paulo: MAE/USP, Dissertação de Mestrado..
- ISNARDIS, A.; MIRANDA, L.F.C. – 1999. Crono-estilística da Arte Rupestre da Lapa dos Desenhos (Vale do Rio Peruaçu, Minas Gerais). *Caderno de Resumos*. X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira, Recife.
- JÁCOME, C. P. ; RIBEIRO, L. – 2001. Associações Temáticas Envolvendo Figuras Antropomorfas – análise temática comparativa entre as gravuras e pinturas do complexo Montalvânia. XI Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira. *Caderno de Resumos*. Rio de Janeiro.
- JALLES, C. (org.) – 1999. *O Homem e o Cosmos: visões de arqueoastronomia no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, pp. 85-110.
- JALLES, C; IMAZIO, M. - 2004 Olhando o céu da pré-história – registros arqueoastronômicos no Brasil. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro:MAST.
- JONES, S. – 1997. *The Archaeology of Ethnicity – Constructing identities in the past and present*. London and New York: Routledge.
- JUNQUEIRA, P.A., MALTA, I.M. – 1981/1982.Horticultores e ceramistas pré-históricos no noroeste de Minas Gerais. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: MHNJB/UFMG, 6/7:275- 287.
- KELLY, R. – 1995. *The Foraging Spectrum. Diversity in hunter-gatherers lifeways*. Smithsonian Institution Press.

- KIPNIS, R. – 2003. Long-term land and tenure systems in Central Brazil: evolutionary ecology, risk-mant and social geography. *Beyond foraging and collecting: evolutionary change in hunter-gatherer settlement systems*. FITZHUGH, B. & HABU, J (eds). New York: Plenum, 181-230.
- KIPNIS, R. – 1998. Early hunter-gatherers in the Americas: perspectives from central Brazil. *Antiquity*, 72:581-592.
- KIPNIS, R. – 2000. Foraging in the Neotropics: changing perspective of hunter-gatherer settlements system in lowland South America. Paper presented at the 65th Annual Meeting Society for American Archaeology. Philadelphia.
- KIPNIS, R. – 2002. *Foraging societies of eastern Central Brazil: an evolutionary ecological study of subsistence strategies during the terminal pleistocene and early/middle holocene*. Ann Arbor: University of Michigan. Ph.D. Thesis.
- KIPNIS, R.; SCHEEL-YBERT, R. – 2005. Arqueologia e Paleoambientes. In: SOUZA, C.R. de G.; SUGUIO, K.; OLIVEIRA, A.M. dos S.; DE OLIVEIRA, P.E. *Quaternário do Brasil*. Ribeirão Preto, Holos Editora, pp. 343-362.
- KNAPP, B.; ASHMORE, W. – 1999. Archaeological Landscapes: constructed, conceptualized, ideational. ASHMORE, W.; KNAPP, B. (ed.). *Archaeologies of Landscape*. Oxford: Blackwell.
- LAGE, M. C. S. M. – 1998. Datações de Pinturas Rupestres da Área do PARNA Serra da Capivara. *Clio, Série Arqueológica*. Recife: UFPE, nº 13, 203-213.
- LAGE, M. C. S. M. – 1997. Análise Química de Pigmentos de Arte Rupestre do Sudeste do Piauí. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, Suplemento 2:89-101.
- LAGE, M. C. S. M. ; MARQUES, M. ; HUGON, P. 2003. Os Pigmentos Pré-Históricos de Grafismos Rupestres do Sertão Central do Ceará: Análise Química e Reconstituição da Técnica de Realização. *Fundamentos*, Recife, v. 1, n. 3, p. 147-162.
- LAGE, M. C. S. M. 1999. Dating of the Prehistoric Paintings of the Archaeological Area of the Serra da Capivara National Park. STRECKER, Matthias & BAHN, Paul (eds.). *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 49-52.
- LAMING – EMPERAIRE, A. – 1979. Missions Archéologique franco-brésiliennes de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brésil: le grand abri de Lapa Vermelha. *Revista de Pré-História*. São Paulo:USP, 1:54-89.
- LAMING – EMPERAIRE, A; PROUS, A.; MORAES, A.V de; BELTRÃO, M da C. de M.C. – 1974. Grottes et abris de la région de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brésil. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*. Paris, École de Hautes Études en Sciences Sociales, n.1.
- LAMING, A. – 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*. Paris : A. & J. Picard.
- LEDRU, M-P, BRAGA, P.I.S.; SOUBIÈS, F.; FOURNIER, M.; MARTIN, L.; SUGUIO, K.; TURCQ, B. – 1996. The last 50,000 years in Neotropics (Southern Brazil): evolution of vegetation and climate. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 123:239-257.
- LEDRU, M-P, SALGADO-LABOURIAU, M.L.; LORSCHTEITTER, M.L. – 1998. Vegetation dynamics in southern and central Brazil during the last 10,000 yr B.P. *Review of Palaeobotany and Palynology* 99(1):131-142.
- LEDRU, M-P. – 1992. Modifications de la végétation du Brésil Central entre la dernière époque glaciaire et l'interglaciaire actuel. *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences, Série 2*, 314:117-123.

- LEDRU, M-P. – 1993. Late Quaternary environmental and climatic changes in central Brazil. *Quaternary Research* 39:90-98.
- LEDRU, M-P., SALGADO-LABORIAU, M. L., LORCHEISTER, M. L. Vegetation dynamics in southern and central Brazil during the last 10.000 yr. *Review of Paleobotany and Palynology* 99:131-142, 1998.
- LEDRU, M-P.; BEHLING, H.; FOURNIER, M; MARTIN, L.; SERVANT, M. – 1994. Localisation de la forêt d'*Araucaria* du Brésil au cours de l'Holocène. Implications paléoclimatiques. *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences, Série 2* 317:517-521.
- LEITE, N. – 1985. Os “Pés” Gravados das Grutas e Abrigos da Região de Montalvânia. *Arquivos do Museu de História Natural da UFMG*. Belo Horizonte, 10:225-245.
- LEITE, N. – 1989. As gravações rupestres no Norte de Minas Gerais. *Dédalo. Publicação Avulsa*. São Paulo: USP, 1:331-342.
- LEITE, N. – 1990. *O estudo sistemático dos grafismos da Gruta do Índio (Januária – MG) no contexto arqueológico regional*. São Paulo: FFLCH-USP, Tese de Doutorado.
- LEITE, N. – 1991. Arte rupestre da Gruta do Índio (MG-JF-17). *Anais do 3º Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário*. Belo Horizonte: UFMG, 431- 457.
- LEITE, N., LIMA, M. A. – 1985. L'Art rupestre de la Lapa do Veado, Januária, Montalvânia, Brésil. *Microfiche* 85 03 93. Paris: Institut d'Ethnologie.
- LEMONIER, P. – 1992. Elements for an Anthropology of Technology. Michigan, Museum of Anthropological Research (88), UnivErsity of Michigan.
- LEMONIER, P. – 1993. Introduction. In: LEMONIER, P. (Ed.) *Technological Choices. Transformation in Material Cultures in the Neolithic*. London, Routledge.
- LEROI-GOURHAN, A. – 1964. *Religions de la Pre-Histoire*. Paris: Puf.
- LEROI-GOURHAN, A. – 1965. *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris: Éditions d'art L. Mazenod.
- LEROI-GOURHAN, A. – 1968. *La Préhistoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LEROI-GOURHAN, A. – 1984[1943]. *Evolução e Técnicas (o Homem e a Matéria)*. Lisboa, Edições 70.
- LÉVI-STRAUSS, C. – 1955. *Tristes tropiques*. Paris: Plon,.
- LÉVI-STRAUSS, C. - 1991 [1964]. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, T. – 2001. Aspects of Rock Art Research – a critical retrospective. *Contested Images: diversity in Southern African rock art research*. LEWIS-WILLIAMS, David & DOWSON, Thomas (eds). Johannesburg: Witwatersrand University Press, 201-221.
- MARSHALL, LARRY G.; BERTA, A.; HOFFSTETTER, R.; PASCUAL, R.; REIG, O.A.; BOMBIN, M.; MONES, A. – 1984. Mammals and stratigraphy: geochronology of the continental mammal-bearing quaternary of South America. *Palaeovertebrata Mémoire Extraordinaire*:1-76.
- MARTIN, G. – 1981/1982. O estilo “Seridó” na arte rupestre do Rio Grande do Norte. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: MHNJB/UFMG, 6-7:379-383.
- MARTIN, G. – 1982. Casa Santa: um abrigo com pinturas rupestres do estilo Seridó no Rio Grande do Norte. *Clio - Série Arqueológica*. Recife: UFPE 5.
- MARTIN, G. – 1984. Amor, Violência e Solidariedade no testemunho da arte rupestre brasileira. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 1(6):27-37.

- MARTIN, G. – 1989. A subtradição Seridó de pintura rupestre pré-histórica do Brasil. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 5:19-26.
- MARTIN, G. – 1997. *Pré-História do Nordeste do Brasil*. Recife: Editora Universitária/UFPE (2ª edição).
- MARTIN, G.; ASÓN, I. – 2000. A Tradição Nordeste na Arte Rupestre do Brasil. *Clio, Série Arqueológica – Anais da X Reunião Científica da SAB*. Recife: UFPE, nº 14, 99:109.
- MARTIN, L.; MOURGUIART, P.; SUGUIO, K.; TURCQ, B. – 1997. Astronomical Forcing of Contrasting Rainfall Changes in Tropical South América between 12,400 and 8800 cal yr. B.P. *Quaternary Research* 47:117-122.
- MATURANA, H. - 1997[1988]. Ontologia do Conversar. In: MAGRO, C.; GRACIANO, M; VAZ, N. (orgs.) *Ontologia da realidade – Humberto Maturana*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 167-181.
- MAUSS, M. - 1991[1935]. Técnicas y Movimientos Corporales. In: *Sociologia e Antropologia*. Madrid, Tecnos.
- MCDONALD, J. – 1998. Shelter Rock-Art in the Sidney Basin – A Space-Time Continuum: exploring different influences on stylistic change. In: CHIPPINDALE, Christopher & TAÇON, Paul (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press, pp 319-335.
- MEGGERS, B.J & EVANS, C. – 1973. A Reconstrução da Pré-História Amazônica: algumas considerações teóricas. *O Museu Goeldi no Ano do Sesquicentenário*. Belém: MPEG, Publicações Avulsas, 20:51-69.
- MICHAB, M.; FEATHERS, J.K.; JORON, J-L; MERCIER, N.; SELOS, M.; VALLADAS, H; VALLADAS, G.; REYSS, J-L.; ROOSEVELT, A.C. – 1998. Luminescence Dates for the Paleoindian Site of Pedra Pintada, Brazil. *Quaternary Geochronology*, vol. 17:1041-1046.
- MIRANDA, L.F.C., ISNARDIS, A., ANDRADE, C.V. – 2000. Crono-estilística dos Grafismos Rupestres da Lapa de Rezar. In: SOUZA, S.M.F.M. (Org.). *Arqueologia e suas interfaces Disciplinares. Anais do 9º Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Edição em hipertexto da Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- MORAIS, L. – 1989. Relatório sobre Experimentos de Técnicas de Picoteamento. Relatório de Pesquisa, Museu de História Natural. Belo Horizonte: MHNJB/UFMG.
- MORALES Jr, R. – 2002. *The Nordeste Tradition: innovation and continuity in Brazilian rock art*. Richmond: Virginia Commonwealth University. PhD. Thesis.
- MORALES JR., R.; CUNHA, C. – 2002. Chapada Diamantina Rock Art – new evidence of Nordeste Tradition variations in Bahia, Brazil. *Arara 2002 Presentation* (edição em hipertexto) <www.DitoMorales.com>.
- MOURA, M.T.T. – 1997. *A Evolução do Sítio Arqueológico Lapa do Boquete na Paisagem Cárstica do Vale do Rio Peruaçu*. São Paulo: USP/FFLCH, Dissertação de Mestrado..
- MOURA, M.T.T. -1996/1997. O Vale dos Rios Carinhanha e Cochá – caracterização da paisagem regional. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: MHN/UB-UFMG, 17/18:71-74.
- OUZMAN, S. -1998. Towards a Mindscape of Landscape: rock-art as expression of world-understanding. CHIPPINDALE, Christopher & TAÇON, Paul (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.
- PEREIRA, E. – 2004. *Arte Rupestre na Amazônia – Pará*. São Paulo/Belém: Editora Unesp/Museu Paraense Emílio Goeldi.

- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. – 1996. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- PESSENDA, L.C.R; GOUVEIA, S.E.M.; FREITAS, H.A. de; RIBEIRO, A. de S.; ARAVENA, R.; BENDASSOLLI, J.A.; LEDRU, M-P., SIEFEDDINE, A.F.; SCHEEL-YBERT, R. – 2005. Isótopos de Carbono e suas Aplicações em Estudos Paleoambientais. In: SOUZA, C.R. de G.; SUGUIO, K.; OLIVEIRA, A.M. dos S.; DE OLIVEIRA, P.E. *Quaternário do Brasil*. Ribeirão Preto, Holos Editora, pp. 75-93.
- PESSIS, A.M. – 1984. Método de interpretação da arte rupestre: análises preliminares por níveis. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 1:99-108.
- PESSIS, A.M. – 1991. Contexto e apresentação social dos registros visuais na antropologia pré-história. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 4: 133-134.
- PESSIS, A.M. – 1995. Graphic and Social Representation in the Nordeste Tradition of Rock Painting in Brazil. STEINBRING, Jack (ed.) *Rock Art Studies in the Americas*. Oxford: Oxbow Books.
- PESSIS, A.M. – 1999. The Chronology and Evolution of the Prehistoric Rock Paintings in the Serra da Capivara National Park, Piauí, Brazil. In: STRECKER, Matthias & BAHN, Paul (eds.) *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 41-47.
- PESSIS, A.M. – 2003. Imagens da Pré-História – Parque Nacional Serra da Capivara. FUNDAM/PETROBRÁS.
- PESSIS, A.M. & GUIDON, N. – 2000. Ars Indígena Pré-Histórica do Brasil. *Clio, Série Arqueológica* – Anais da X Reunião Científica da SAB. Recife: UFPE, nº 14, 135:141.
- PESSIS, A.M. -1989. Apresentação gráfica e apresentação social na tradição Nordeste de pintura rupestre do Brasil. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 5:11-18,.
- PESSIS, A.M. -2002. Do Estudo das Gravuras Rupestres Pré-Históricas no Nordeste do Brasil. *Clio Arqueológica*, 15(1):29-44.
- PESSIS, A.M.; GUIDON, N. - 2000[1992] Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: VIDAL, L. (org.). *Grafismo Indígena – estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, pp. 19-33.
- PFAFFENBERGER, B. – 1988. Fetishised objects and humanized nature: towards in anthropology od technology. *Man*, 23(2):236-251.
- PFAFFENBERGER, B. – 1992. Social Anthropology of Technology. *Annual Review of Anthropology*, 21:491-516.
- PFAFFENBERGER, B. – 2001. Symbols do not create meanings – Activities do: Or, Why symbolic anthropology needs the anthropology of technology. In: M.B. SCHIFFER (Ed.) *Anthropological Perspectives on technology*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- PILÓ, L.B. – 1989. *A Morfologia Cárstica do Baixo Curso do Rio Peruaçu, Januária -Itacarambi, MG*. IGC / UFMG. Belo Horizonte. Monografia de Graduação.
- PILÓ, L.B. – 1997a. Caracterização regional do carste do Vale do Rio Peruaçu. *O Carste*, 9 (2):22-29.
- PILÓ, L.B. – 1997b. Rochas Carbonáticas e Relevos Cársticos em Minas Gerais. *O Carste*, 9 (3):72-78.
- PILÓ, L.B.; Köhler H.C. – 1991. Do Vale do Peruaçu ao São Francisco : uma viagem ao interior da terra. *IIIº Congresso da Associação Brasileira do Estudo do Quaternário – Publicação Especial nº 2, Roteiro de Excursão*. Belo Horizonte, 57-73.
- PLOG, S. – 1983. Analysis of styles in artifacts. *Ann. Review Anthropology*, 12:125-142.

- PROJETO RADAMBRASIL – 1982. *Folha SD 23 Brasília: Geologia, Geomorfologia, Pedologia, Vegetação e Uso Potencial da Terra*. Rio de Janeiro: Ministério das minas e Energia. Vol. 29.
- PROUS, A. - 1977. Les Sculptures Zoomorphes du sud Brésilien et de l'Uruguay. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*. Paris, École de Hautes Études en Sciences Sociales, n.5.
- PROUS, A. - 1989a. Arte Rupestre Brasileira: Uma Tentativa de Classificação. *Revista de Pré-História*. São Paulo: USP, 7: 9-33.
- PROUS, A. - 1989b. Las tentativas de Datación de las Obras de Arte Rupestre. *Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia*. La Paz, v.3:19-29.
- PROUS, A. – 1991. Pictograma Dating in Santana do Riacho Rockshelter. In: *Art and Prehistory*. BAHAN & ROSENFELD. Oxbow Monograph 10, Oxford, :58-64.
- PROUS, A. – 1992. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: Editora da UNB.
- PROUS, A. – 1994. L'art Rupestre du Brésil. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*. Ariège, Tome 49:77-144.
- PROUS, A. – 1995. Histórico do Setor de Arqueologia e papel das missões franco-brasileiras. KERN, A.A. (org.) In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(1):131-150.
- PROUS, A. – 1996. Recent studies on rock art in Brazil. BAHN, P. G. & FOSSATI, A. (ed.). *Rock Art Studies – News of the World I*. Oxbow Monograph, 215-219.
- PROUS, A. – 1997. Síntese da Arqueologia do Vale do Rio Peruaçu. Relatório Final FNMA. Belo Horizonte, MHNJB/UFGM.
- PROUS, A. - 1999a. Agricultores de Minas Gerais. In: TENÓRIO, M. C. *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- PROUS, A. - 1999b. As Categorias Estilísticas nos Estudos da Arte Pré-Histórica: arqueofatos ou realidades? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: Suplemento 3:251-261.
- PROUS, A. - 1999c. As Primeiras Populações de Minas Gerais. In: TENÓRIO, M. C. *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- PROUS, A. - 1999d. Dating Rock Art in Brazil. In: STRECKER, Matthias & BAHN, Paul (eds.). *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 29-33.
- PROUS, A. – 2003. Rock Art Studies in Brazil, 1995-1999. In BAHN, P. & FOSSATI, A. (eds). *Rock Art Studies – News of the world 2*, Oxbow Books, Oxford, pp. 231-241.
- PROUS, A. 1996/97. Archéologie du Cours Moyen du Rio São Francisco (Vallées des Rios Peruaçu et Cochá). *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFGM, v. 17/18.
- PROUS, A.; BAETA, A. – 1992/93. Elementos de cronologia, descrição de atributos e tipologia. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte:MHNJB/UFGM, 13/14:241-332.
- PROUS, A.; BRITO, M.E., LIMA, M.A. – 1994. As ocupações ceramistas no Vale do Rio Peruaçu. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: USP, 4:71-94.
- PROUS, A.; COSTA, F., ALONSO, M. - 1996/1997. Arqueologia da Lapa do Dragão. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: MHNJB/UFGM, 17/18:139-209.
- PROUS, A.; FOGAÇA, E. – 1999. Archaeology of the Pleistocene-Holocene boundary in Brazil. *Quaternary International*, 53/54:21-41.
- PROUS, A.; FOGAÇA, E.; ALONSO, M. – 1994. As últimas indústrias líticas do Vale do Peruaçu, MG. *Revista de Arqueologia*. São Paulo, Sociedade de Arqueologia Brasileira, 8(2):49-64.

- PROUS, A.; JUNQUEIRA, P. – 1995. Rock Art of Minas Gerais, Central Brazil. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*. Capo di Ponte, 28:75-86.
- PROUS, A.; JUNQUEIRA, P. A.; MALTA, I.M. – 1984. Arqueologia do Alto-Médio São Francisco – Região de Januária e Montalvânia. *Revista de Arqueologia*. Belém, CNPq e Museu Paraense Emílio Goeldi, 2(1):59-72.
- PROUS, A.; JUNQUEIRA, P.; MALTA, I. – 1984. Arqueologia do Alto-Médio São Francisco – região de Januária e Montalvânia. *Revista de Arqueologia*. Belém, CNPq e Museu Paraense Emílio Goeldi, 2(1):59-72.
- PROUS, A.; KOOLE, E. – 2000. O Sítio Russinhos: uma ocupação ceramista nas margens do rio São Francisco. Estudo Arqueológico do vale do rio Peruaçu e adjacências. Relatório Final FAPEMIG.
- PROUS, A.; LIMA, M.A.; FOGAÇA, E.; BRITO, M.E. – 1992. A indústria lítica da camada VIII da Lapa do Boquete, Vale do Rio Peruaçu, MG (Brasil). *Anais do 3º Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário*. Belo Horizonte: UFMG, p. 342-362.
- PROUS, A.; RIBEIRO, L. – 2005. A extensão da Tradição Nordeste na América do Sul. *XIII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Campo Grande.
- PROUS, A.; RIBEIRO, L. (orgs.) 1996/97- *Arqueologia do alto-médio São Francisco, Tomo I – região de Montalvânia. Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18.
- PROUS, A.; SEDA, P. – 1987. Cronologias, Tradições e Metodologia na Arte Rupestre do Sudeste. *Boletim Série Catálogos*. Rio de Janeiro: Instituto de Arqueologia Brasileira, 177-181.
- PROUS, A.; TEIXEIRA, J.E.; MILLS, C.; COLOMBEL, P.; ANTHONIOZ, S; MONZON, S. – 1977. Relatório de Prospecções Realizadas no Município de Montalvânia, MG. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.2: 67-118.
- PROUS, A; BAETA, A. - 1992/93 Elementos de Cronologia, Descrição de Atributos e Cronologia. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 13/14.
- PROUS, A; BAETA, A.; RUBBIOLI, E. – 2003. *O Patrimônio Arqueológico da Região de Matozinhos – conhecer para proteger*. Belo Horizonte: edição do autor.
- PROUS, A; JUNQUEIRA, M. – 1984. Arqueologia do Alto-Médio São Francisco – Região de Januária e Montalvânia. *Revista de Arqueologia*. Belém: CNPq e Museu Paranaense E. Goeldi, 2(1):59-72.
- PROUS, A; JUNQUEIRA, P. -1995. Rock art of Minas Gerais, Central Brazil. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*. Capo di Ponte, 28:75-86.
- PROUS, A; SCHLOBACH, M. – 1997. Sepultamentos pré-históricos do Vale do Peruaçu-MG. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 7:3-21.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. – 1967. Rock Paintings of the Vaupés: an essay of interpretation. *Folklore Americas*. Center for Folklore and Mytology, UCLA, 26(2):107-113.
- RENFREW, C.; BAHN, P. 2000 [1991]. *Archaeology: Theories, Methods and Practice*. New York: Thames & Hudson.
- RESENDE, E.M.T.P.; CARDOSO, J. de S. – 1996. Estruturas de armazenamento vegetal: os “silos” do Vale do Rio Peruaçu (MG). Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1:(2):249-264.
- RIBEIRO, L. – 1996/97a. Arte Rupestre da Lapa da Mamoneira. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.17/18:465-494.

- RIBEIRO, L. - 1996/97b. As Figurações de “Corpos Celestes” no Norte de Minas Gerais – manifestação da “tradição Astronômica”?. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18.
- RIBEIRO, L. - 1996/97c. O Acervo Gráfico da Lapa do Gigante. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v17/18.
- RIBEIRO, L. – 1997.Tradição e ruptura na arte rupestre da Lapa do Gigante, Montalvânia/MG. *Clio – Série Arqueológica*, 1(12):177-190.
- RIBEIRO, L. – 2001. Análises Crono-Estilísticas de Grafismos Rupestres – elementos para uma discussão metodológica. XI Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira. *Caderno de Resumos*. Rio de Janeiro.
- RIBEIRO, L. - 2004. Noticias de las Investigaciones en Arte Rupestre Prehistorica Brasileña (2002 a 2004): producción bibliográfica y eventos. *Boletín de la Siarb*. Cochabamba, 18:28-30.
- RIBEIRO, L.; ISNARDIS, A. - 1996/97. Os Conjuntos Gráficos do Alto - Médio São Francisco (Vale do Peruaçu e Montalvânia) – caracterização e seqüências sucessórias. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18:243-286.
- RIBEIRO, L.; PANACHUK, L. - 1996/97. As Pinturas da Lapa do Dragão – registro homogêneo do complexo Montalvânia. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.17/18:407-464.
- RIBEIRO, L.; PROUS, A. – 2004. Orientações de Pesquisa em Arte Rupestre no Brasil Central – a atuação do Setor de Arqueologia da UFMG. *Caderno de resumos - II Tailler Internacional de Arte Rupestre*. Cuba, Habana.
- RIBEIRO, L.M., ALONSO, M., FOGAÇA, E. – 1996. Produção e utilização de artefatos líticos: uma reconstituição do espaço ocupado no início do Holoceno no abrigo do Boquete (Minas Gerais – Brasil). In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(2):17-30.
- ROBRAHN-GONZÁLEZ, E. & DE BLASIS, P.; 1997. Pesquisas Arqueológicas no Médio Vale do Rio Tocantins: o resgate no eixo da UHE Luis Eduardo Magalhães. *Revista de Arqueologia*. Sociedade de Arqueologia Brasileira, no. 10:7-50.
- RODET J., MARIANO D.F., RODET M.J., POUCKET A., PILÓ L.B., WILLEMS L. – 2003. Evolução cárstica do vale do rio Peruaçu (Minas Gerais): uma nova abordagem. *XIIe Simpósio de Geologia de Minas Gerais, Caderno de Resumos*. Ouro Preto (Brazil).
- RODET J.; RODET M.J.; 2001. Evolution karstique et ressources lithiques archéologiques. L'exemple du Rio Peruaçu (Januária – Itacarambi, Minas Gerais, Brésil). Actes du XIème Congrès National de Spéléologie, Genève (Switzerland), 14-16 september: 129-134.
- RODET M.J., RODET J., DO NASCIMENTO S.P., MARIANO D.F., HUGUET Y., SILVA J.R. – 2002. Metodologia de prospecções geoarqueológicas dentro de uma bacia (exemplo da bacia do Rio Peruaçu, Minas Gerais, Brasil). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, 12 : 25-41.
- RODET, M. J.; PROUS, A.; BIARD, M.; & XAVIER, L. - 1996-97. Indústrias líticas recentes dos abrigos da região de Montalvânia. *Arquivos do Museu de História Natural*, vol. XVII/XVIII:211-242.
- RODET, M.J. – 2006.*Etude Technologique des Industries lithiques taillées du nord de Minas Gerais, Brésil – depuis le passage Pleistocène/Holocène jusqu'au contact – XVIII^{ème} siècle*. Paris: Universtité de Paris X – Nanterre. Thèse de doctorat.

- RODET, J.; RODET, M. J.; MARIANO, D.; WILLEMS, L.; POUCLLET, A. – 2005. New approach of the karstic evolution of the canyon of the Peruacu river (Januária - Itacarambi, Minas Gerais, Brazil). *14th UIS Congress*. Athens, full paper, CD-Rom.
- ROMEIRO, A.; RAMINELLI, R. – 1999. São Tomé nas Minas: a trajetória de um mito no séc. XVIII. *Varia História*, 21:58-69.
- ROOSEVELT, A. C. – 1999. Dating the Rock Art in Brazil. In: STRECKER, M. & BAHN, P. (eds.). *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 35-39.
- ROOSEVELT, A. C.; COSTA, M. L. da; MACHADO, C. L.; MICHAB, M.; MERCIER, N.; VALLADAS, H.; FEATHERS, J.; BARNETT, W.; SILVEIRA, M. I. da; HENDERSON, A.; SILVA, J.; CHERNOFF, B.; REESE, D. S.; HOLMAN, J. A.; TOTH, N.; SCHICK, K. – 1996. Paleoindian cave dwellers in the Amazon: the peopling of the Americas. *Science*, 272:373-384.
- ROSS, M. – 2001. Emerging Trends in Rock-Art Research: hunter-gatherer culture, land and landscape. *Antiquity*, 75(289):543-548.
- ROWE, M. W.; STEELMAN, K. L. – 2003. Comment on “some evidence of a date of first humans to arrive in Brazil”. *Journal of Archaeological Science*, 30:1349-1351.
- ROWE, Marvin W. – 2001. Datación por Radiocarbono en Pictografías Suramericanas. *Rupestre – Arte Rupestre en Colombia*. Bogotá: GIPRI, n° 4:57-70.
- RUSS, J.; HYMAN, M.; SCHAFFER, H.; ROWE, M. – 1990. Radiocarbon dating of prehistoric rock paintings by selection oxidation of organic carbon. *Nature*, 348:710-71.
- SACKETT, J. – 1990. The Meaning of Style in Archaeology: a general model. *American Antiquity*, 42(3):369-380.
- SACKETT, J. – 1993. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochretism. CONKEY, M. W. & HASTORF (eds.). *The uses of style in archaeology*. New York, Cambridge University Press.
- SACKETT, J. R. – 1977. The Meaning of Style in Archaeology: a general model. *American Antiquity*, 42(3): 369-380.
- SACKETT, J. R. – 1982. Approaches to style in lithic archaeology. *Journal of Anthropological Archaeology* 1, 59-112.
- SAHLINS, M. – 1999[1987]. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- SAHLINS, M. – 2004[1993]. *Esperando Foucault, ainda*. São Paulo: Cosacnaify.
- SALGADO-LABORIAU, M. L.; CASSETI, V.; FERRAZ-VICENTINI, K. R.; MARTIN, L.; SOUBIÉS, F.; SUGUIU, K.; TURCQ, B. – 1997. Late quaternary vegetational and climatic changes in cerrado and palm swamp from central Brazil. *Paleogeography, Paleoclimatology, Paleoecology* 128:215-226.
- SALGADO-LABORIAU, M. L. – 1997. Late Quaternary paleoclimate in the savannas of South America. *Journal of Quaternary Science* 12(5):371-379.
- SALGADO-LABOURIAU, M. L.; BARBERI, M.; FERRAZ-VICENTINI, K. R.; PARIZZI, M. G. – 1998. A dry climatic event during the late Quaternary of tropical Brazil. *Review of Palaeobotany and Palynology* 99:115-129.
- SANTOS ESTÉVEZ, M. – 1999. A Arte Rupestre e a Construcción dos Territórios na Idade do Bronze em Galicia. *Gallaecia*. Santiago de Compostela, 18.
- SANTOS ESTÉVEZ, M.; PARCERO OURBIÑA, C.; CRIADO BOADO, F. – 1997. De la Arqueología simbólica del paisaje a la arqueología de los paisajes sagrados. *Trabajos de Prehistoria*. Madri, 57.

- SCHAAFSMA, P. – 1985. Form, Content, and Function: Theory and Method in North American Rock Art Studies. *Advances in Archaeological Method and Theory*. Vol. 8. New York: Academic Press.
- SCHAAFSMA, P. – 1994. Trance and Transformation in the Canyons: shamanism and early rock art on the Colorado Plateau. TURPIN, Solveig A. (ed). *Shamanism and Rock Art in North America*. San Antonio: Rock Art Foundation, Special Publication 1:45-71.
- SCHAAN, D.P. – 2000. Forma, Estrutura e Conteúdo na Arte Pré-Histórica. *Arqueologia e suas Interfaces Disciplinares*. Rio de Janeiro: Edição em hipertexto da Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- SCHIFFER, M.; SKIBO, J. – 1997. The Explanation of Artifact Variability. *American Antiquity*, 62:27-50.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A.; RIBEIRO, M.B.; VERARDI, I. – 1984. *Arte Rupestre no Centro do Brasil – pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas/ Unisinos.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A. S., JACOBUS, A. L., RIBEIRO, M. B. – 1989. Arqueologia nos cerrados do Brasil central, Serranópolis. *Pesquisas* 44.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A.; JACOBUS, A. - 1989. Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central – Serranópolis I. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 44.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A.; MIRANDA, A. - 1996. Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central: sudoeste da Bahia e leste de Goiás – O Projeto Serra Geral. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 52.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, M.; RIBEIRO, M.B. – 1997a. *As Pinturas do Projeto Serra Geral*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas/ Unisinos.
- SCHMITZ, P. I.; RIBEIRO, M.B.; BARBOSA, M.; BARBOSA, A.; MIRANDA, A. - 1986. *Caiapônia – arqueologia nos cerrados do Brasil central*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas.
- SCHMITZ, P. I.; SILVA, F.A.; BEBER, M.V. – 1997b. *Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central – Serranópolis II*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas/ Unisinos.
- SCHMITZ, P. I.; ROSA, A.; BITENCOURT, A. – 2004. Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central – Serranópolis III. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 60.
- SCHOBENHAUS, C.; CAMPOS, D.A.; DERZE, G.R. & ASMUS, H.E. – 1984. *Geologia do Brasil*. Brasília. DNPM, vol. 22.
- SEDA, P. – 1990. Estudio de cronología en el arte rupestre de Minas Gerais: el sitio Boqueirão Soberbo. *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia*. La Paz, 4:64-74.
- SEDA, P. – 1996. Arte rupestre e reconstituição arqueológica: enfoque e contexto. In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(1):469-488.
- SEDA, P. - 2000. Arte Rupestre de Varzelândia (MG): cronologia e evolução. *Arqueologia e suas Interfaces Disciplinares*. Rio de Janeiro: Edição em hipertexto da Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- SHANKS, M. e HODDER, I. - . 1995. Processual, postprocessual and interpretive archaeologies. In: HODDER, I. e outros (orgs). *Interpreting Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-29.

- SHANKS, M.; TILLEY, C. – 1987. *Reconstructing Archaeology: theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, F. A. da. – 1992. *Manifestações Artísticas Pré-Históricas – um estudo descritivo classificatório e interpretativo da arte rupestre de Serranópolis, GO*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Dissertação de Mestrado..
- SILVA, M. M. de C. e. - 1996/97. As Gravuras do Complexo Montalvânia – Vale do rio Cochá (MG). *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v. 17/18:287-330.
- SILVA, M. M. de C. e. – 2002. *Os Grafismos Rupestres do Abrigo do Possêidon: desordem e cronostilística na arte rupestre do Alto-Médio São Francisco (MG)*. Campinas: UNICAMP/ IFCH, Dissertação de Mestrado..
- SILVA, M.M. de C. e; PROUS, A. – 1992. Grafismos rupestres na Lapa Vermelha: um ensaio metodológico. SOUZA, A.M.; GASPARG, M.D.;SEDA, P. Anais da VI Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Rio de Janeiro: SAB, CNPq/FINEP/UNESA, 1:320-327.
- SILVA, M.M.c e; RIBEIRO, L. – 1996. Organização Espacial e Correlação Crono-estilística na Arte Rupestre de Montalvânia – MG. In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(2): 103-118.
- SILVA, M.M.C. e; TORRI, B. – 1991. Produção Experimental e utilização de pigmentos: a procura das fórmulas pré-históricas. *Arquivos do Museu de História Natural*, Belo Horizonte, 12:329-341.
- SILVA, S. B. da. – 2003. O sistema de representações visuais (Proto) Jê meridional. *XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira - Arqueologias da América Latina*. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, edição em hipertexto.
- SILVA, S.B. da. – 2001. *Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang : um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Tese de Doutorado.
- SMITH, C. – 1992. The use of Ethnography in Interpreting Rock Art: a comparative study of art from the Arnhem Land and Western Desert regions of Australia. MORWOOD, M. J. & HOBBS, D (eds). *Rock Arte and Ethnography*. Melbourne: AURA, nº 5:39-45.
- SOLÁ, M. E. C. - 1996-97. Memórias da Prospeção Arqueológica de 1977 na Região Cárstica de Montalvânia – MG. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, v.17/18:75-126.
- SPIX, J.B.von; MARTIUS, K. F. P. von. - 1981[1823-1831]. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 3v.
- STEELMAN, K.; RICKMAN, R; ROWE, M.; BOUTTON,T. RUSS, J.; GUIDON,N. - 2001. Accelerator Mass Spectrometry Radiocarbon Ages of an Oxalate Accretion and Rock Paintings at Toca do Serrote da Bastiana, Brazil. In: JAKES, K. (ed). *Archaeological Chemistry VI*. Washington: American Chemical Society, pp. 22-35.
- SUNDSTROM, L. – 1996. Mirror of heaven: cross-cultural transference of the sacred geography of the Black Hills. *World Archaeology*, 28(2):177-189.
- TAÇON, P. – 1999. Identifying Sacred Landscapes in Australia: from Physical to Social. ASHMORE, W. & KNAPP, B. (ed.). *Archaeologies of Landscape*. Oxford: Blackwell, pp: 33-57,.
- TAÇON, P.; CHIPPINDALE, C. - 1998. An Archaeology of Rock-Art through Informed Methods and Formal Methods. CHIPPINDALE, C.; TAÇON, P. (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.

- TILLEY, C. – 1994. *A Phenomenology of the Landscape*. Providence: Berg.
- TRIGGER, B. – 2004. História do Pensamento Arqueológico. São Paulo:Odysseus.
- TRIGGER, B. G. – 1977. Comments on Archaeological Classification and Ethnic Groups. *Norwegian Archaeological Review*, 10.
- TRONCOSO MELÉNDEZ, A. – 2000. Asentamientos, petroglifos y paisajes prehispánicos em el valle de Illapel (Chile). *TAPA – Paisajes Culturales Sudamericanos: de las prácticas sociales a las representaciones*. Santiago de Compostela, n° 19, 103:114.
- URBINA RANGEL, F. – 2000. Mito, Rito y Petroglifo – a propósito del arte rupestre en el río Caquetá, Amazonia colombiana. *Rupestre – Arte Rupestre en Colombia*. Bogotá: GIPRI, n° 3:39-54.
- VELOSO, T.P., RESENDE, E.M.T.P. – 1992. Vestígios alimentares nos sítios arqueológicos sob abrigos de Minas Gerais. *Anais do 3º Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário*. Belo Horizonte: UFMG, , p. 389-414.
- VIALOU, D. - 1983/1984. Um nouveau site rupestre au Mato Grosso: l’abri Ferraz Egreja. *Revista do Museu Paulista*. São Paulo:USP, 29:39-53.
- VIALOU, D. – 1987. Lês peintures pariétales de Santa Elina, Mato Grosso, Brésil. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*. Paris, 84(10-12):403-406.
- VIALOU, D. – 2005. Representações Rupestres. VILHENA-VIALOU, A (org.). Pré-História do Mato Grosso – Santa Elina. São Paulo:EdUSP.
- VIALOU, D.; VILHENA-VIALOU, A. – 1984. Um nouveau site préhistorique brésilien date: l’abri à peintures et gravures Ferraz Egreja (Mato Grosso). *L’Anthropologie*. Paris, 88(1):125-127.
- VILHENA-VIALOU, A & VIALOU, D. – 1989. Abrigo Pré-Histórico Santa Elina, Mato Grosso: habitats e arte rupestre. *Revista de Pré-História*. São Paulo, 7:34-53.
- VILHENA-VIALOU, A. – 2005. Hábitat e cronoestratigrafia. VILHENA-VIALOU, A (org.). Pré-História do Mato Grosso – Santa Elina. São Paulo:EdUSP.
- VILLOCH VÁZQUEZ, V.; SANTOS ESTÉVEZ, M.; CRIADO BOADO, F. – 1999. Forms of Cerimonial Landscapes in Ibéria from Neolithic to Bronze Age: essay on na archaeology of perception. *TAPA – Landscape, Archaeology, Heritage*. Santiago de Compostela: University of Santiago de compostela, n° 2, 19:24.
- WATANABE, S. ; SASTRY, M. ; SULLASI, H. S. L. ; CAMARGO, F. ; PROUS, A. ; SILVA, M. M. C. - 2004. Dating sediment deposits on Montalvanian carvings using EPR and TL methods. *Nuclear instruments and methods in Physics Research B*, North-Holland, v. B, p. 751-755.
- WATANABE, S.; AYTA, W.E.F.; HAMAGUCHI, H; GUIDON, N.; LA SALVIA, E.; MARANCA, S.; BAFFA FILHO, O. – 2003. Some Evidence of a Date of First Humans to Arrive in Brazil. *Journal of Archaeological Science*, 30:351-354.
- WHITLEY, D. – 1998. Finding rain in the desert: landscape, gender and far western North American rock-art. In: CHIPPINDALE, Christopher & TAÇON, Paul (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.
- WIESSNER, P. – 1983. Style and social information in Kalahari San projectile point. *American Antiquity*, 49 (2):253-76.
- WIESSNER, P. – 1984. Reconsidering the Behavioral Basis for Style: a case study among the Kalahari San. *Journal of Anthropological Archaeology*, 3:190-234.

- WIESSNER, P. – 1990. Is there a unity to style? In CONKEY, M. & HASTORF, C. (Eds) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press.
- WOBST, M. – 1977. Stylistic Behaviour and Information Exchange. University of Michigan Museum of Anthropology. *Anthropological Paper*, 61:317-342.
- WÜST, I. – 1990. *Continuidade e Mudança – Para uma interpretação dos grupos ceramistas pré-coloniais da bacia do rio Vermelho, Mato Grosso*. São Paulo: FFLCH/USP, Tese de Doutorado.
- WÜST, I. – 1991. A Arte Rupestre: seus mitos e seu potencial interpretativo. *Ciências Humanas em Revista*. Goiânia: UFGO, 2(1/2):47-74.
- WÜST, I. – 1992. Contribuições arqueológicas, etno-arqueológicas e etno-históricas para o estudo dos grupos tribais do Brasil Central: o caso Bororo. *Revista do MAE*, n.2:13-26.
- WÜST, I.; VAZ, L.J. de M. – 1998. Grafismos de Ação no Alto São Lourenço, Sudeste do Mato Grosso. *Revista do Museu Antropológico*, 2:47-87.

ANEXO 1 - TABELA DE SÍTIOS RUPESTRES

Nº no mapa	Área	Nome	posição na topografia	dist água	área	pisos	Entrada gruta	Estilos											Outros	
								A1	A2	A3	SF1	SF2	CMG	CMP	NE 1	NE	AD1	AD2		AD3
1	S. Ramalho	Pedra Escrita	B	L	M	SI							X							
2	S. Ramalho	Caldeirão Verde I	B	L	P	RR				X										
3	S. Ramalho	Caldeirão Verde I	B	L	P	RR				X										
5	S. Ramalho	Abriço Magnífico I	B	P	M	RR					X	X						X		
5	S. Ramalho	Abriço Magnífico II	B	L	P	RI						X								
7	S. Ramalho	Tamarindo I	B	L	MG	SR						X		X						
8	S. Ramalho	Tamarindo II	B	L	M	RR		X		X			X					X		
9	S. Ramalho	Tamarindo III	B	L	P	SI							X				X			
10	S. Ramalho	Tamarindo IV	B	L	M	SR							X				X			
11	S. Ramalho	Tamarindo V	B	L	M	SR							X				X			
12	S. Ramalho	Rondoinha	T	MD	P	RR														X
14	S. Ramalho	Morro Furado I	T	P	G	SR					?	X		X				X		X
17	S. Ramalho	Morro Furado IV	T	P	G	RI						X		X						X
18	S. Ramalho	Lapa do Veadc	M	P	M	SR							X							
23	S. Ramalho	Pedro Cassiano I	B	L	P	RR	X					X						X		
24	S. Ramalho	Pedro Cassiano II	M	P	M	RI		X				X	?					X		X
26	S. Ramalho	João Gravata	M	P	P	RR	X	X		X				X				X	X	
27	S. Ramalho	Morro da Espera	B	D	M	RI		X			?	X		X			X			
29	S. Ramalho	Boqueirão	B	L	P	RI	X					X		X						
30	S. Ramalho	Ping. do Corrêa	M	P	P	RI										X				X
31	S. Ramalho	Abriço do Quincas	M	P	M	RI	X		X					X				X	X	
32	S. Ramalho	Ping. do Bomfim	M	L	MG	SR						X		X			X		X	X
33	S. Ramalho	Lapa da Boa Vista	T	L	P	RI	X					X						X	X	
35	S. Ramalho	Baixão da Canoa	T	M	P	RR	X			X										X
36	S. Ramalho	Abriço Joãozinho	T	M	P	RR			X									X		
37	S. Ramalho	Serra dos Índios	T	D	P	RR		X												X
40	S. Ramalho	Mata do Cipó II	T	P	MG	SR			X	X	X	X		X				X		
41	S. Ramalho	Mata do Cipó I	T	L	P	RR		X					X							X
44	S. Ramalho	Desenhos dos Índios	T	P	M	SR				X	?	X		X						
47	S. Ramalho	Lapa dos Tapuios I	T	P	M	RR		X				X		?						X
48	S. Ramalho	Lapa dos Tapuios II	T	P	M	RI						X		X			X			
49	S. Ramalho	Serra Azul I	T	MD	P	RR								X			X		X	X
50	S. Ramalho	Morro da Lapinha	M	M	G	SR						X		X			X			X
54	S. Ramalho	Lapa do Campo Largo	T	M	P	RR													X	X
55	S. Ramalho	Alcides	B	L	P	SR							X					X		
59	S. Ramalho	Faz Sertão IV	B	P	P	RR								X						
60	S. Ramalho	Faz Sertão V	B	L	P	RR								X						
61	S. Ramalho	Faz Sertão V	B	P	P	RI								X						
62	S. Ramalho	Pingueira do Durval	B	L	M	RI							X							
63	S. Ramalho	Cabeceirinha I	B	L	P	RR							X							
65	S. Ramalho	Cabeceirinha III	B	L	M	RR								X						
66	S. Ramalho	Cabeceirinha IV	B	L	P	SR								X						
67	S. Ramalho	Fazenda Serra I	B	M	P	SR							X							
68	S. Ramalho	Fazenda Serra I	B	P	P	SR							X	X						
69	S. Ramalho	Tatu I	B	M	M	SR							X	X						
70	S. Ramalho	Tatu II	B	M	P	RI								X						
71	S. Ramalho	Nicho do Tatu (Tatu III)	B	M	P	RR				X										X
72	S. Ramalho	Paredão Salobo	B	P	P	SR								X						
73	S. Ramalho	Vazante Cercada	B	P	MG	SR		X						X				X	X	
74	S. Ramalho	Vazante Cercada I	M	P	M	SR								X						
75	S. Ramalho	Vazante Cercada II	M	P	P	SR								X						
76	Montalvânia	Lapa do Grotão	M	P	M	SR		?						X		X		X	X	
79	Montalvânia	Gruta do Salobo I	B	L	P	SR	X							X			X	X	X	
80	Montalvânia	Gruta do Salobo I	B	L	P	SR	X							X		X		X	X	
81	Montalvânia	Painel do Jovelino	B	P	P	RR	X						X							
83	Montalvânia	Gruta da Panela	M	M	P	RI	X						X							
88	Montalvânia	Lapa da Mamoneira I	B	P	G	SR		X	X	X		X		X				X		
89	Montalvânia	Lapa da Mamoneira I	B	P	P	SI							X							
90	Montalvânia	Lapa do Gigante	T	P	P	SR			X	X	X		X	X		X		X		X
92	Montalvânia	Lapa do Dragão	M	M	G	SR			X	X			X		X			X		
95	Montalvânia	Labirinto do Perdido	T	P	G	SR							X	X						
98	Montalvânia	Lapa do Hermes I	B	L	P	RI	X							X				X		
99	Montalvânia	Lapa do Hermes I	B	L	P	SR	X							X						
102	Montalvânia	Pingueira do Juarez	B	L	MG	SR							X	X						
103	Montalvânia	Posseidon	B	L	G	SR							X	X				X		
104	Montalvânia	Esquadilha	B	L	M	SR							X							
105	Montalvânia	Bíblia de Pedra	B	D	P	SR								X						
106	Montalvânia	Vulcano	B	M	P	SR								X						
107	Montalvânia	Abriço da Divisa	B	L	P	RI							X	X						
108	Montalvânia	Gruta da Onça	T	D	P	SR								X			X			
109	Montalvânia	Nicho de J. Amarante	B	M	P	SR							X							
112	Montalvânia	Lapa do Sol	T	D	G	RI				X		X		X				X		
113	Montalvânia	Lapa do Cipó	T	M	MG	RI		X		X	X	X		X		?		X		X
114	Montalvânia	Serra Preta Leste	M	M	G	SI		X		X			X		X		X			
117	Montalvânia	Labirinto de Zeus	B	L	G	SR		X				X	X	X

- 1 Lapa da Pedra Escrita
- 2 Caldeirão Verde I
- 3 Caldeirão Verde II
- 4 Caldeirão Verde III
- 5 Abrigo Magnífico
- 6 Sítio a céu aberto João Borges
- 7 Lapa do Tamarindo I
- 8 Lapa do Tamarindo II
- 9 Lapa do Tamarindo III
- 10 Lapa do Tamarindo IV
- 11 Lapa do Tamarindo V
- 12 Bloco Pintado Rondoninha
- 13 Túnel do Morro Furado
- 14 Morro Furado I
- 15 Morro Furado III
- 16 Morro Furado II
- 17 Morro Furado IV
- 18 Lapa do Veado
- 19 Abrigo Mamona I
- 20 Gruta da Mamoninha
- 21 Gruta das Cabras
- 22 Abrigo do Arlindinho
- 23 Pedro Cassiano I
- 24 Pedro Cassiano II
- 25 Pedro Cassiano III
- 26 Abrigo João Gravará
- 27 Lapa do Morro da Espera
- 28 Sítio Povoadado de Canabrava
- 29 Boqueirão
- 30 Pingueira do Côrea
- 31 Abrigo do Quincas
- 32 Pingueira do Bornfim
- 33 Lapa da Boa Vista I
- 34 Lapa da Boa Vista II
- 35 Baixão da Canoa
- 36 Abrigo Joazezinho II
- 37 Serra dos Índios
- 38 Lapa do Vél Nenzinho
- 39 Abrigo Joazezinho
- 40 Mata do Cipó II e III
- 41 Mata do Cipó I
- 42 Mata do Cipó IV
- 43 Sítio a céu aberto Tapuios
- 44 Desenhos dos Índios
- 45 Lapa das Cinzas
- 46 Sítio a céu aberto Serra Azul IV
- 47 Lapa dos Tapuios I
- 48 Lapa dos Tapuios II
- 49 Lapa da Serra Azul I
- 50 Morro da Lapinha
- 51 Lapa da Serra Azul II
- 52 Serra Azul III
- 53 Abrigo do Moradô
- 54 Lapa do Campo Largo
- 55 Gravuras do Alcides
- 56 Fazenda Sertão I
- 57 Fazenda Sertão II
- 58 Fazenda Sertão III
- 59 Fazenda Sertão IV
- 60 Fazenda Sertão V
- 61 Fazenda Sertão VI
- 62 Pingueira do Durval
- 63 Cabecelinhã I
- 64 Cabecelinhã II
- 65 Cabecelinhã III
- 66 Cabecelinhã IV
- 67 Fazenda Serra II
- 68 Fazenda Serra I
- 69 Lapa do Tatu I
- 70 Lapa do Tatu II
- 71 Lapa do Tatu III
- 72 Salobo Bahia
- 73 Vazante Cercada I
- 74 Vazante Cercada II
- 75 Vazante Cercada III
- 76 Lapa do Grotão
- 77 Morro do Salitre
- 78 Galeria das Fogueiras
- 79 Gruta do Salobo I
- 80 Gruta do Salobo II
- 81 Paineiro do Jovelino
- 82 Sítio da Entrada
- 83 Gruta da Panela
- 84 Sítio das Lapelas
- 85 Lapa da Ferradura
- 86 Abrigo do Raspador
- 87 Gruta da Carvoeira
- 88 Lapa da Mamoneira I
- 89 Lapa da Mamoneira II
- 90 Lapa do Gigante
- 91 Curral do Clóvis
- 92 Lapa do Dragão
- 93 Sítio a céu aberto do Terraço
- 94 Sítio a céu aberto Chico Reis
- 95 Labirinto do Perdido
- 96 Abrigo da Arquibancada
- 97 Sítio do Lourenço
- 98 Lapa do Hermes I
- 99 Lapa do Hermes II
- 100 Paineiro Isolado
- 101 Sítio a céu aberto da Estrada
- 102 Pingueira do Juarez
- 103 Lapa do Possidion
- 104 Lapa da Esquadinha
- 105 Lapa da Bíblia de Pedra
- 106 Lapa do Vulcano
- 107 Abrigo da Divisa
- 108 Gruta da Onça
- 109 Nicho Gravado João Amarante
- 110 Abrigo do Ouro
- 111 Lapa da Igreja
- 112 Lapa do Cipó Norte (Lapa do Sol)
- 113 Abrigos do Cipó Leste
- 114 Serra Preta Leste
- 115 Serra Preta Sudoeste
- 116 Serra Preta Oeste
- 117 Labirinto de Zeus
- 118 João Amarante I
- 119 Lapa do Oséias
- 120 Serra do Parelho I
- 121 Morro do Cecílio II
- 122 Morro do Cecílio III
- 123 Morro do Cecílio IV
- 124 Lapa do Sales I
- 125 Abrigo Sales III
- 126 Pingueira da Lapinha
- 127 Lapinha IV
- 128 Lapinha II
- 129 Lapinha V
- 130 Lapa da Gávea
- 131 Morro da Mesa I
- 132 Sítio Brejo de Santana
- 133 Abrigo Primreiro
- 134 Toca Vermelha
- 135 Abrigo da Rede
- 136 Nicho das Gravuras
- 137 Pedra riscada
- 138 Lapa d'Água do Nestor II
- 139 Lapa d'Água do Nestor I
- 140 Gruta Poco Verde
- 141 Sítio Terreiro da Dona Rosa
- 142 Lapinha Pitanga I
- 143 Lapinha Pitanga II e III
- 144 Abrigo do Mirante
- 145 Sítio do Brejinho
- 146 Sítio da Entrada do Brejinho
- 147 Tabuleiro do Tribunal
- 148 Sítio do Trator
- 149 Lapa da Fazenda Sítio
- 150 Lapa do Giovane
- 151 Gruta Olhos d'Água
- 152 Sítio a céu aberto Olhos d'Água
- 153 Lapa d'Água de João Lima
- 154 Lapa da Pitomba
- 155 Lapa da Lagoinha
- 156 Lapa do Sol
- 157 Lapa de Rezar
- 158 Abrigo do Malthador
- 159 Abrigo dos Bichos
- 160 Abrigo do Janelão
- 161 Sítio a céu aberto Terra Brava
- 162 Lapa do Índio
- 163 Lapa do Veado
- 164 Lapa do Boquete
- 165 Abrigo do Limeiro
- 166 Lapa dos Desenhos
- 167 Abrigos Pedro Silva
- 168 Clarabóia de Troncos
- 169 Lapa do Ilkão
- 170 Lapa do Elias
- 171 Arco do Anilré
- 172 Lapa do Pilho de Urubu
- 173 Lapa do Caboclo
- 174 Lapa da Ilhoa
- 175 Lapa do Véio Gera
- 176 Lapa da Sebastiana
- 177 Lapa do Fábado
- 178 Lapa d'Água Minará
- 179 Lapa dos Peixes
- 180 Lapa do Casal
- 181 Lapa do Cláudio
- 182 Caverna Pintada
- 183 Cânion da Minará
- 184 Lapa de Zé da Mota
- 185 Lapa Ovo d'êma

Anexo 2 - Atributos físicos dos abrigos submetidos a análises quantitativas

Posição Topográfica: diz respeito, basicamente, às condições de acesso ao abrigo. As características geomorfológicas do carste nas áreas dos sítios analisados (que não incluem os sítios do cânion do Peruaçu) definem seu alto grau de evolução, com poucos abrigos localizados no alto de vertentes íngremes, como observado com frequência no cânion Peruaçu. Deste modo, o pacote calcário foi subdividido em apenas três porções: base, meia encosta e topo. Os sítios podem ser encontrados

- (*B*) na base das escarpas, muitas vezes no contato dos afloramentos com a planície sanfranciscana ou em maciços residuais na planície.
- (*M*) no terço médio dos maciços, sendo preciso vencer um suave talude ou pequena encosta que raramente é muito abrupta.
- (*T*) no terço superior ou topo. Neste caso, ou os sítios se encontram acima de elevações abruptas, casos mais comuns em Montalvânia, ou no topo do pacote carbonático, como na Serra do Ramalho.

Proximidade com a água: de modo geral, os sítios arqueológicos em abrigo são encontrados relativamente próximos aos locais de abastecimento de água, sejam atualmente temporários, sejam permanentes. Entretanto, alguns estilos ocorrem associados a estes locais em maior frequência que outros. Na região, os recursos hídricos perenes são, além dos rios atuais (São Francisco, Carinhanha, Cochá, Japoré, Calindó, Itacarambi e Peruaçu), fendas verticais no calcário que interceptam o lençol freático; rios subterrâneos e ressurgências. A água intermitente é encontrada em “caldeirões”⁵⁹; “pingueiras”⁶⁰, córregos, lagoas, ressurgências temporárias e sumidouros. Foram estabelecidos quatro critérios de proximidade dos sítios com a água:

- (*L*) local: presença de água no próprio sítio, com indicação dos casos de grutas com rio subterrâneo;

⁵⁹ O diâmetro destes caldeirões pode chegar a 500m na Serra do Ramalho, compondo verdadeiras piscinas naturais.

⁶⁰ Gotejamento de água do topo do maciço, intenso e constante durante a estação das chuvas.

- (P) perto: disponibilidade de água a até 200m do sítio;
- (M) médio: disponibilidade de água entre 201m e 500m do sítio;
- (D) distante: disponibilidade de água entre 501m e 1000m do sítio;
- (MD) muito distante: necessário percorrer mais que 1000m até um ponto de abastecimento de água.

Área do sítio: foi considerada a área abrigada disponível, mensurável pela projeção paralela da linha do teto do abrigo, ou inclinação máxima do paredão, na base da parede de fundo multiplicada pelo eixo perpendicular à parede de fundo do sítio. O tamanho da área abrigada está diretamente relacionado à maior possibilidade de desenvolvimento de outras atividades no local e à possível presença de maior número de pessoas. Quatro intervalos de tamanho foram definidos:

- (P) pequeno: até 150m²
- (M) médio: de 151 a 300m²
- (G) grande: de 301 a 500m²
- (MG) muito grande: maior que 500m²

Piso: os tipos de piso dos abrigos podem ser de três tipos:

- (SR) sedimentar regular: piso sedimentar plano e/ou com desníveis pouco significativos e pequeno número de blocos desabados;
- (SI) sedimentar irregular: piso sedimentar com desníveis e/ou grande número de blocos abatidos;
- (RR) rochoso regular: piso litológico plano, geralmente formado por uma única grande laje;
- (RI) rochoso irregular: piso litológico formado por grandes blocos desabados.

Suporte1: os abrigos estudados podem apresentar arte rupestre no piso e/ou na parede e/ou no teto. Observa-se que praticamente todos os tipos de superfícies lisas alcançáveis a partir do piso atual dos abrigos ou sobre patamares naturais e concrecionamentos estalagmíticos foram utilizados. Na categoria piso encontramos gravuras tanto em blocos desabados, quanto em superfícies sub-horizontais e onduladas. As paredes receberam gravuras, especialmente em

suas partes mais baixas, ao alcance da mão, e pinturas; estes suportes são sempre verticais, não encontramos figuras em paredes com inclinação (positiva ou negativa), mas as superfícies utilizadas podem ser amplas ou restritas por irregularidades, como concrecionamentos, dobras, ondulações, etc.. Os tetos foram usados apenas para pinturas e, do mesmo modo que as paredes, podem ser amplos ou restritos, neste caso por escalonamentos invertidos e concrecionamentos. Considerando estas características, os tipos de suporte pintados ou gravados foram subdivididos em:

- (VR) vertical regular;
- (VI) vertical irregular;
- (TR) teto regular;
- (TI) teto irregular;
- (PS) piso sub-horizontal;
- (PB) blocos abatidos.

Suporte 2: visibilidade do suporte para os usuários/visitantes do abrigo. Relacionada, principalmente, à exposição à luz e à posição do suporte, tomando por referência um adulto de pé no centro do abrigo.

- (B) boa: suportes verticais centrais ou laterais desde que bem iluminados, tetos amplos e regulares iluminados pela luz que se reflete no piso;
- (R) razoável: suportes verticais laterais pouco iluminados ou iluminados apenas em partes do dia; tetos amplos e regulares, porém baixos e pouco iluminados ou apenas em partes do dia.
- (N) nenhuma: suportes escalonados invertidos baixos (até 2m) ou tetos regulares muito baixos onde é necessário se curvar para observar as figuras; tetos ou suportes irregulares muito altos, invisíveis desde fora do abrigo; superfícies internas de grutas ou condutos na penumbra.