

Martha Maria de Castro e Silva

**Os grafismos rupestres do Abrigo do Poseidon:
Desordem e crono-estilística na arte rupestre
do Alto-Médio São Francisco (MG)**

**Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de História da Arte
do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de
Campinas sob a orientação do Prof.
Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari.**

Este exemplar corresponde à redação
final da dissertação defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora
em 30/07/02.

Banca


Prof. Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari (orientador)

Prof. Dr. André Prous (convidado – UFMG)

Profa. Dra. Fabíola Andréa da Silva (convidada – USP)




Campinas
2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Si38g

Silva, Martha Maria de Castro e

Os grafismos rupestres do Abrigo do Poseidon :
desordem e crono-estilística na arte rupestre do Alto-Médio
Rio São Francisco (MG) / Martha Maria de Castro e Silva. --
Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador: Pedro Paulo de Abreu Funari.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte pré-histórica – São Francisco, Rio, Vale.
2. Pinturas rupestres. 3. Arte primitiva. 4. Arte brasileira -
São Francisco, Rio, Vale. I. Funari, Pedro Paulo de Abreu.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título

UNIDADE	<i>BC</i>
Nº CHAMADA	<i>Unicamp</i>
	<i>Si 38 g</i>
V	EX
TOMBO, BC/	<i>55968</i>
PROC.	<i>16/124103</i>
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	<i>R\$ 11,00</i>
DATA	<i>08/12/03</i>
Nº CPD	

CM00190415-7

8/12/03 30242

Dedico este trabalho ao Armandinho e ao Claudinho.

200391809

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Agradecimentos

Compartilhei a realização deste trabalho com muitas pessoas, mas só no momento de encerrá-lo percebi a importância de troca tão gratificante. Agradeço a todos que, de variadas formas e em diferentes ocasiões, colaboraram para sua realização.

Aos amigos e colegas do Museu de História Natural, companheiros das primeiras e das últimas horas, o meu reconhecimento: Victor Paredes Castro, Loredana Ribeiro, Andrei Isnardis, Eunice Resende e Marcos Brito Bolassete, integrantes do primeiro e do mais divertido de todos os trabalhos de campo; Fernando Poilourd Costa e Luiz Fernando, companheiros fugazes, mas sempre solidários nas dificuldades e eternamente empenhados em tornar agradáveis infundáveis jornadas na BR040 e BR135; Márcio Antônio garantiu a realização das melhores campanhas. Nunca esquecerei os atoleiros de Montalvânia, de onde só escapamos porque contávamos com experiente motorista, mas também porque tivemos providencial colaboração de uma junta de bois: Boi Relógio e Boi Retrato arrastaram nosso carro sob chuva fina em deslizante caminhada pelo Tempo e pela Imagem.

Agradeço a Lílian Panachuk e Camila Jácome pelas reproduções de pranchas e discussões sobre o comportamento repetitivo dos grafismos e cirandas de antropomorfos; a Andrei Isnardis, mais uma vez, pelas considerações sobre cronologia e levantamento topográfico do abrigo; a Loredana Ribeiro pela redução de figuras e discussões sobre tipologia, nos atribulados momentos finais.

A Luiz Molina e Thäis pelo tratamento dos dados e aos amigos Ângelo Lima, Leandro Xavier, Gustavo Souza e Gilmar Henriques, sempre dispostos para trabalhos de campo, redução de pranchas e outras gentilezas, meu muito obrigada;

A outras pessoas sou reconhecida pela paciência demonstrada: Mônica Schlobach por ler e reler cada novo parágrafo de um trabalho que nunca terminava; Rosângela Antônia pela paciência e obstinação em me fazer entender os caminhos da era digital; à D. Ana, pela dedicação e pelas preciosas xícaras de chá.

Quero deixar aqui meu reconhecimento ao professor André Prous, que tentou muitas vezes me fazer discernir o essencial do irrelevante e por sua incansável disponibilidade em me atender nas horas boas e nas horas difíceis.

Agradecimento todo especial merece meu orientador, professor Pedro Paulo Abreu Funari, que sempre teve palavras de encorajamento e me conduziu nessa empreitada – sua compreensão foi tão importante como seus conselhos nos momentos de dúvidas.

Sou também reconhecida aos geólogos Alaouá Saadi e Jöel Rodet e à arqueóloga Jacqueline Rodet, que me acompanharam em Montalvânia. Suas observações acerca da formação do Abrigo do Poseidon foram essenciais para guiar o programa de datações das gravuras, iniciado pelo físico Suguiu Watanabe, que arriscou sua saúde nesta gruta.

A Aguimar Santos Xexéu e Rafael Bartolomucci, companheiros da adversidade, devo muito mais que a captura de imagens para vídeo e levantamentos fotográficos. Igualmente grata sou à senhora Claude Picasso que gentilmente me disponibilizou sua documentação fotográfica pessoal. A Públio Athayde, Sonia Regina Athayde e Michel Jorge Gannam, agradeço pelos serviços de finalização deste trabalho.

A estadia em Montalvânia foi marcada pela amizade de seu Agostinho e de Tânia, sempre dispostos à acolhida afetuosa. Não poderia esquecer a colaboração do proprietário da fazenda Bethânia, onde se localiza o Abrigo do Poseidon, Sr Héliou Gouvea Fagundes e do gerente da mesma, Sr Geraldo Barros, que sempre procuraram facilitar nosso trabalho; quero registrar ainda o apoio recebido pela Prefeitura Municipal de Montalvânia, em especial de Leda Luiza de Oliveira Barros e do prefeito, Sr José Florisval de Ornelas. Meu agradecimento também à presença sempre constante e oportuna de João Geólogo.

Sou particularmente grata às pessoas que me incentivaram durante todo o período da pesquisa mas que na turbulência desses últimos meses se mostraram verdadeiramente presentes na minha vida durante as vinte e quatro horas de cada dia. Incluo aqui Leila Marinée, Dayse Xavier, Carla Santos, Malu Scaramella e Elaine Dias. Mas não tenho palavras para agradecer o que Elizabeth e Thaïs foram capazes de fazer.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

SILVA, Marta Maria de Castro e. **Os grafismos rupestres do Abrigo do Poseidon: Desordem e crono-estilística na arte rupestre do Alto-Médio São Francisco (MG).** Universidade Estadual de Campinas: Dissertação de Mestrado, 2002.

Resumo

Em prévia classificação da arte rupestre de Minas Gerais, a maioria dos conjuntos gráficos do norte de Minas foi incluída na Tradição São Francisco, sendo identificados três momentos sucessivos no Vale do Rio Peruaçu: os estilos Januária, Caboclo e Rezar. Uma variação regional foi reconhecida no Vale do Cochá – a fácies Montalvânia.

A continuidade das pesquisas nos anos 90 permitiu identificar novos conjuntos gráficos, bem como reconhecer diferenças significativas entre as manifestações rupestres dos Vales do Peruaçu e do Cochá. Como consequência, o estatuto da fácies Montalvânia na Tradição São Francisco passa a ser questionado. Precisar e, se possível, explicar semelhanças e diferenças entre temas gravados e pintados da fácies Montalvânia e grafismos da Tradição São Francisco constituíram-se objetivos da pesquisa na região.

A presente dissertação analisa os grafismos do Abrigo do Poseidon, localizado no município de Juvenila, Vale do Rio Cochá, Norte do Estado de Minas Gerais. As principais características dessas manifestações rupestres são: predominância da técnica de gravura, temática figurativa emblemática (armas, representações de “pés” e de “quelônios”), assim como formas originais de jogo com as figuras, reforçando visualmente as associações entre temas por meio dos elementos gráficos de ligação, elementos de delimitação dos espaços pictográficos e a passagem de um tema a outro por meio de figuras compósitas.

A originalidade dos grafismos analisados (quase 5000 figuras) permitiu sua diferenciação das demais manifestações rupestres, aí incluída a Tradição São Francisco. O conjunto, portanto, não mais considerado como fácies, passa a ser reconhecido como Unidade Estilística independente e inserida na seqüência crono-estilística do Norte de Minas: o Complexo Montalvânia, que em alguns sítios se manifesta também por pinturas.

SILVA, Marta Maria de Castro e. Os grafismos rupestres do Abrigo do Poseidon: Desordem e crono-estilística na arte rupestre do Alto-Médio São Francisco (MG). Universidade Estadual de Campinas: Dissertação de Mestrado, 2002.

Abstract

In a first classification of the rock art in Minas Gerais, most of the graphic ensemble of the north of Minas were included in the São Francisco Tradition, and three successive moments were being identified in the river Peruaçu valley: the styles Januária, Caboclo and Rezar. A regional variation was on the river Cochá valley – the Montalvânia facies.

The continuation of the research done in the 90' allowed identifying new graphic ensemble as well as recognizing significant differences between rock art manifestation of the rivers Peruaçu and Cochá. As a consequence of that, the status of the Montalvânia facies in the São Francisco Tradition is questioned. Systematizing similarities and differences between the engravings and painting of the Montalvânia facies and the rock art of the São Francisco Tradition became one of the objectives of the research in the region.

The present work analyses the rock art of the Poseidon' Shelter, localized in the Juvenila count, river Cochá valley, in North of the State of Minas Gerais. The main characteristics of those manifestations of rock art are: prevalence of the engraving technique, emblematic figurative themes (weapons and representations of 'feet' and 'chelonian' elements), and the original forms of working with the figures, visually reinforcing the association between subjects through connecting graphic elements, delimitating elements of the pictorial surfaces and crossing by a theme to another, through composite figures.

The originality of the analysed engraving (almost 5000 figures) permitted to separate them from the rest of the rock art manifestation, including the São Francisco Tradition. The ensemble, is no more considered as a facies, and becomes known as a independent stylistic unit and part of the chronological and stylistic sequence of the north of Minas Gerais: the Montalvânia Complex, that is also manifested through painting in some sites.

SILVA, Marta Maria de Castro e. **Os grafismos rupestres do Abrigo do Poseidon: Desordem e crono-estilística na arte rupestre do Alto-Médio Rio São Francisco (MG).** Universidade Estadual de Campinas: Dissertação de Mestrado, 2002.

Resumé

Dans une première classification de l'art rupestre de Minas Gerais, la plupart des ensembles graphiques du Nord de cet état ont été inclus dans la Tradition São Francisco. Trois moments successifs de cette Tradition ont été identifiés dans la vallée de la rivière du Peruaçu: les styles Januária, Caboclo et Rezar. Une variation régionale a été reconnue dans la vallée de la rivière Cochá – le faciès Montalvânia.

La reprise des recherches dans les années 90 a permis d'identifier des nouveaux ensembles graphiques, aussi bien que reconnaître des différences considérables entre les manifestations rupestres des vallées des rivières du Peruaçu et du Cochá. Cela amène à discuter le statut du faciès Montalvânia dans la Tradition São Francisco. Préciser et, si possible, comprendre les ressemblances et les différences entre les thèmes gravés et peints du faciès Montalvânia et les graphismes de la Tradition São Francisco est devenu un des objectifs des recherches dans la région.

Ce Mémoire analyse les gravures de l'Abrigo du Poseidon (commune de Juvenila, vallée du Cochá) au Nord de l'État de Minas Gerais. Les principales caractéristiques de son art rupestre sont: l'emphase donnée à la gravure, la présence de thèmes emblématiques (armes, empreintes de «pieds» et de «chéloniens»), ainsi que des formes originales de jouer avec les figures et de renforcer visuellement l'association entre certains thèmes par des éléments graphiques de liaison; les éléments de démarcation des surfaces; les passages d'un thème à l'autre par moyen de figures composites.

L'originalité de l'ensemble graphique analysé (qui comporte presque 5000 figures) permet de le différencier des autres manifestations rupestres de la région, y compris de la Tradition São Francisco. L'ensemble, non plus considéré comme un faciès, mais donc comme une unité stylistique à part entière, qui s'insère au milieu de la séquence chrono-stylistique du nord de l'État de Minas Gerais: le Complexe Montalvânia, qui, dans certains sites, se manifeste également par la peinture.

Sumário

1	Introdução.....	1
2	Os pressupostos teóricos	9
2.1	<i>Arte pré-histórica.....</i>	9
2.2	<i>Arte rupestre: as diferentes abordagens</i>	14
2.2.1	As origens da arte figurativa: os estudos pioneiros	14
2.2.2	A mudança de paradigma: arte e linguagem.....	17
2.2.3	Novos modelos de interpretação: a compreensão dos significados simbólicos.....	22
2.3	<i>As análises de arte rupestre no Brasil.....</i>	29
2.3.1	As análises crono-estilística	30
2.3.2	Os fundamentos das análises crono-estilística.....	32
2.3.3	A contextualização arqueológica: atribuição cultural dos conjuntos gravados	33
3	Arqueologia do Alto-Médio Rio São Francisco.....	47
3.1	<i>O contexto arqueológico do Norte de Minas, Alto-Médio Rio São Francisco.....</i>	47
3.2	<i>Os temas gravados do Complexo Montalvânia na crono-estilística regional.....</i>	53
4	A delimitação da área pesquisada e os procedimentos adotados	59
4.1	<i>Definição do universo pesquisado.....</i>	59
4.1.1	O sítio arqueológico do Poseidon	59
4.1.2	Metodologia de campo: topografia e coleta de dados.....	62
4.1.3	A descrição dos painéis	64
4.2	<i>Os procedimentos adotados para o tratamento dos dados.....</i>	66
5	As particularidades dos temas gravados do Abrigo do Poseidon	75
5.1	<i>A tipologia.....</i>	75
5.1.1	Grafismos figurativos	81
5.1.2	Grafismos não-figurativos: os grafismos geométricos	85

5.2	<i>Outros elementos de estilística</i>	87
5.2.1	O Tratamento das figuras gravadas: a variabilidade.....	87
5.3	<i>As associações temáticas</i>	97
5.3.1	Os indicadores de associação	97
5.4	<i>As técnicas de elaboração</i>	110
5.4.1	As características do picoteamento	112
5.5	<i>Cronologia</i>	115
5.5.1	As alterações dos suportes.....	116
5.5.2	Indicações cronológicas provenientes dos grafismos	122
5.6	<i>O Abrigo do Poseidon e demais sítios do Complexo Montalvânia: possibilidades de comparações</i>	128
6	Apresentação da distribuição dos dados	133
6.1	<i>Gráficos sintéticos de distribuição dos temas</i>	139
6.1.1	Temas gráficos	139
6.2	<i>Temas geométricos</i>	141
6.3	<i>Gráficos analíticos de distribuição dos temas</i>	145
6.3.1	Temas gráficos	145
6.4	<i>Temas geométricos</i>	147
7	Considerações finais	151
8	Referências bibliográficas	155

Índice de Figuras

Figura 1 – Mapa de localização do Abrigo do Poseidon (Vale do Cochá). Folha especial a seguir.....	59
Figura 2 – Sítio arqueológico Abrigo do Poseidon I) Folha especial a seguir.	60
Figura 3 – Abrigo do Poseidon I – Painel IV.	68
Figura 4 – Abrigo do Poseidon I – Painel V.	69
Figura 5 – Abrigo do Poseidon I – Painel VIa.	70
Figura 6 – Abrigo do Poseidon I – Painel VIb.	71
Figura 7 – Abrigo do Poseidon I – Painel VIc.	72
Figura 8 – Tipologia das figuras antropomorfos.	76
Figura 9 – Tipologia das figuras bio-antropomorfos.	77
Figura 10 – Tipologia das figuras biomorfos.	78
Figura 11 – Tipologia das figuras biomorfos compósitas.	79
Figura 12 – Tipologia das figuras, membros isolados.	79
Figura 13 – Tipologia figuras zoomorfos.	79
Figura 14 – Tipologia dos dardos.	80
Figura 15 – Tipologia dos propulsores.	80
Figura 16 – Tipologia das figuras geométricas.	81
Figura 17 – Simetria e assimetria nas figuras antropomorfos.	88
Figura 18 – Terminações.	89
Figura 19 – Os jogos de imagens.	100
Figura 20 – Elementos de ligação entre grafismos.	101
Figura 21 – Elementos de delimitação do espaço pictográfico.	103
Figura 22 – As referências anatômicas.	104
Figura 23 – Sinalização de Grafismos.	106
Figura 24 – As diferentes formas de repetição.	107
Figura 25 – Associações temáticas.	109
Figura 26 – Cronologia relativa.	126
Figura 27 – Distribuição de grafismos do Painel IV.	131
Figura 28 – Distribuição de grafismos do Painel VI.	131

Índice de Fotos

Foto 1 – Paineis VI (detalhe) – Acréscimo de elementos posteriores: retoques e uso de técnicas diferentes.....	92
Foto 2 – Paineis VI (detalhe) – Picoteamento técnica dominante.....	111
Foto 3 – Paineis VI (detalhe) – Variações da técnica do picotamento, em diferentes intensidades. Textura diferenciada das figuras, com aparência mais clara ou mais escura.....	114
Foto 4 – Paineis VI (detalhes) – Modificação do suporte por processos naturais.....	117
Foto 5 – Paineis VI (detalhes) – Alteração do suporte.....	118
Foto 6 – Paineis V (detalhe) – Modificação do suporte por processos naturais: depósitos calcíticos. Possibilidade de datação por termoluminescência.....	120
Foto 7 – Paineis V (detalhe) – Modificação do suporte por processos naturais: gotejamentos e escorrimentos. Possibilidade de datação.....	121
Foto 8 – Paineis V (detalhe) – Variação estilística e diacronia: variações da técnica do picoteamento em diferentes momentos de decoração.....	123
Foto 9 – Paineis V (detalhe) – Variação estilística e diacronia: figura bio-antropomorfa em superposição (sem o contorno pronunciado / reforço da borda).....	124

Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Síntese de distribuição do tema antropomorfo.....	139
Gráficos 2 – Síntese de distribuição do tema biomorfo.	139
Gráficos 3 – Síntese de distribuição do tema zoomorfo.....	140
Gráficos 4 – Síntese de distribuição do tema de membros isolados.....	140
Gráficos 5 – Síntese distribuição do tema de objetos.....	141
Gráficos 6 – Síntese de distribuição do tema digitais.....	141
Gráficos 7 – Síntese de distribuição do tema hastes.....	142
Gráficos 8 – Síntese de distribuição do tema figuras circulares e semicirculares.	142
Gráficos 9 – Síntese de distribuição do tema figuras filiformes.....	142
Gráfico 10 – Síntese de distribuição do tema figuras diversas.....	143
Gráfico 11 – Síntese de distribuição do tema figuras vestigiais.	144
Gráfico 12 – Síntese de distribuição das figuras compósitas.....	144
Gráficos 13 – Síntese das figuras em repetição.	144
Gráficos 14 – Análise de distribuição do tema biomorfo.....	145
Gráficos 15 – Análise de distribuição do tema zoomorfo: quelônios (Q), serpentes (S), lagartos (L). ..	145
Gráficos 16 – Análise de distribuição do tema membros isolados.....	146
Gráficos 17 – Análise de distribuição do tema objetos.	146
Gráficos 18 – Análise de distribuição do tema digitais.....	147
Gráficos 19 – Análise de distribuição do tema hastes.....	147
Gráficos 20 – Análise de distribuição do tema figuras circulares e semicirculares.	148
Gráfico 21 – Análise de distribuição do tema outros.	148
Gráficos 22 – Análise das figuras em repetição.....	149

Índice de Quadros

Quadro 1 – Vestígios arqueológicos – Alto Médio Rio São Francisco – MG.....	48
Quadro 2 – Síntese da crono-estilística do Vale do Peruaçu e de Montalvânia.....	55
Quadro 3 – Variações temáticas entre painéis de Poseidon.....	129
Quadro 4 – Distribuição dos dados.	134

1 Introdução

A presente dissertação tem como objeto de estudo os grafismos rupestres do sítio arqueológico do Poseidon, localizado no Vale do Rio Cochá, município de Juvenila, Norte de Minas Gerais e insere-se no âmbito do **Programa de Pesquisa Arqueologia do Alto-Médio Rio São Francisco**, coordenado por André Prous.

As primeiras informações de grafismos *rupestres* do Vale do Cochá ocorreram nos anos setenta, por visita ao local de integrantes do Instituto de Arqueologia Brasileira – IAB. Posteriormente, colaboração entre a Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, a Missão Arqueológica Franco-Brasileira e a Prefeitura Municipal de Montalvânia possibilitou o início de um trabalho mais sistemático na região, no biênio 1976/1977. A partir desse esforço conjunto foram cadastrados no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN mais de sessenta sítios arqueológicos e realizados levantamentos preliminares da arte rupestre regional¹. Também como consequência dessa atuação ocorreu a primeira escavação de grande parte no Norte de Minas, no sítio arqueológico do Dragão, cujos resultados revelaram ocupações humanas desde o final do Pleistoceno (11000 BP) até 900 BP².

Em meados dos anos oitenta, as atividades de pesquisa da UFMG no Alto-Médio curso do Rio São Francisco foram redirecionadas para o Vale do Rio Peruaçu, nos municípios de Januária e de Itacarambi, aproximadamente 100km ao sul do Vale do Cochá.

¹ RELATÓRIO, 1972:67-118.

² PROUS, JUNQUEIRA & MALTA, 1984:59-72.

Prospecções realizadas nesta região permitiram o cadastramento no IPHAN de aproximadamente setenta sítios arqueológicos, dos quais alguns foram selecionados para levantamentos rupestres, sondagens ou escavações, como os abrigos do Boquete, Malhador, Bichos, Hora, Caboclo, Rezar. Os resultados dessas pesquisas, em linhas gerais semelhantes aos encontrados no Vale do Cochá, acusaram também sucessivas ocupações desde o período de transição do Pleistoceno-Holoceno (12000 BP) até meados da era cristã.

Uma primeira classificação da arte rupestre em Minas Gerais³ atribuiu a maioria dos conjuntos gráficos do Norte de Minas à Tradição São Francisco, discernindo nesta dois cortes cronológicos distintos no Vale do Rio Peruaçu e uma variação regional no Vale do Cochá. Outras manifestações rupestres não filiadas à Tradição São Francisco também foram reconhecidas na região, embora menos numerosas: grafismos da Tradição Nordeste⁴ (esta já definida anteriormente), gravuras da Tradição Desenhos e pinturas da Unidade Estilística Piolho de Urubu.

No Vale do Peruaçu as manifestações mais antigas da Tradição São Francisco foram então caracterizadas pela predominância – quantitativa e visual – de figuras geométricas simplificadas e monocromáticas do estilo Januária, as quais foram sucedidas pela exuberância policrômica das figuras do estilo Caboclo.

No Vale do Rio Cochá foi definida uma fácies Montalvânia integrada à Tradição São Francisco, sendo destacada como uma de suas particularidades mais marcantes ser igualmente representada por grafismos tanto pintados quanto gravados. Suas representações

³ PROUS & PAULA, 1980:121-146.

⁴ GUIDON, 1989:5-10.

foram caracterizadas pela inclusão de grafismos geométricos – semelhantes aos encontrados no Vale do Peruaçu – mas não portadores da mesma exuberância cromática, assim como por temas figurativos originais – sobretudo armas, representações de “pés” e figuras antropomorfas.

A continuação das pesquisas no Vale do Peruaçu mostrou, no entanto, que essa caracterização estilística inicial apresentava maior complexidade que inicialmente se supunha, exigindo nova reflexão e descrição. Um dos motivos dessa nova perspectiva foi a identificação na região de outros conjuntos gráficos, cronologicamente bem definidos, alguns compreendendo temas atribuídos a uma terceira fase São Francisco (estilo Rezar) e outros, evidenciando temas típicos da região do Cochá (fácies Montalvânia).

No entanto, as particularidades temáticas, técnicas e estilísticas da fácies Montalvânia, sejam quando representadas no Vale do Cochá, sejam quando representadas no Vale do Peruaçu, tornaram-se cada vez mais dissonantes em relação aos demais estilos da Tradição São Francisco (estilos Januária, Caboclo e Rezar). Essas diferenças convergiam para três pontos principais: tendência para monocromia, no caso das pinturas; a recorrência de representações figurativas, contrariando a tendência para geometrização dos grafismos São Francisco e, finalmente, desigual concentração dos temas gravados, sendo estes muito mais representados no Vale do Cochá que na região do Peruaçu.

Este distanciamento de grafismos da fácies Montalvânia em relação às características mais marcantes da Tradição São Francisco impunha, de forma crescente, discutir sobre a pertinência da filiação atribuída anteriormente (a primeira como fácies da segunda). Dada a aparente originalidade dos grafismos Montalvânia frente àqueles da

Tradição São Francisco, justificaria caracterizá-los como um conjunto dotado de autonomia técnica e estilística, inseridos cronologicamente nas representações rupestres do Norte de Minas, mas não assimilados à Tradição São Francisco? Considerando tais questões, a UFMG redirecionou, nos anos 90, suas atividades de pesquisa para as análises das representações rupestres no Vale do Rio Cochá, com o objetivo de entender as particularidades temáticas, estilísticas e cronológicas da até então denominada fácies Montalvânia e melhor situá-la no contexto regional das manifestações rupestres.

Na retomada dos estudos foram evidenciadas diferenças entre os conjuntos gravados e os pintados⁵, mesmo sendo reconhecidos que tinham temas em comum. Em função das divergências acima mencionadas, foi definido um programa de trabalho para estudo específico das gravuras e das pinturas do Vale do Rio Cochá, sintonizado com demais manifestações rupestres presentes na região do Alto-Médio Rio São Francisco. Assim, enquanto Loredana Ribeiro dedicou-se mais ao estudo das pinturas, dirigimos nossa atenção para os conjuntos gravados; trabalhamos no entanto de forma articulada, procurando cotejar semelhanças e particularidades de cada uma dessas duas modalidades. O redirecionamento da pesquisa para o Vale do Cochá foi sempre direcionado à proposta mais abrangente do Setor de Arqueologia da UFMG qual seja, a proposição de análise comparativa entre as manifestações rupestres do Vale do Cochá e do Vale do Peruaçu.

Nossas pesquisas no Vale do Cochá foram então iniciadas tendo como ponto de partida a necessidade de identificar sítios arqueológicos de referência para o estudo das

⁵ RIBEIRO e ISNARDIS, 1996/1997.

gravuras e das pinturas. Inicialmente foram selecionados dois sítios – o Abrigo do Poseidon (atualmente localizado no município de Juvenila) e o Abrigo do Gigante (município de Montalvânia) – a partir de consultas ao cadastro de sítios arqueológicos do Setor de Arqueologia, relatórios de campo, da documentação fotográfica disponível e de novas prospecções.

Para as gravuras, a escolha recaiu sobre o Abrigo do Poseidon, o sítio objeto desta dissertação. Localizado à margem esquerda do Rio Cochá, consideramos o sítio representativo quantitativamente – com aproximadamente cinco mil grafismos e qualitativamente – pois apresenta a quase a totalidade dos temas gravados na região, evidenciando, ainda que de forma discreta, figuras pintadas. O Abrigo do Gigante foi analisado por Loredana Ribeiro⁶; localizado à margem direita do Cochá, este sítio foi escolhido por ser dos poucos, na região, que apresenta pinturas e gravuras em superposição, o que permitiria o estabelecimento de cronologias relativas entre essas manifestações. Posteriormente, outros sítios arqueológicos foram incorporados à pesquisa, sendo um deles a Lapa da Esquadrilha, por tratar-se de um sítio decorado quase que exclusivamente por gravuras.

Dessa forma, retomamos a análise das gravuras do Vale do Côchá, questionando a atribuição inicial de seus grafismos à Tradição São Francisco e admitindo que os temas gravados da fácies Montalvânia não correspondiam aos temas mais característicos e mais representados do universo sãofranciscano. Nessa perspectiva, avaliamos que para conhecer

⁶ RIBEIRO, 1996/97.

melhor essas diferenças, deveríamos ampliar as alternativas de trabalho, redirecionando a análise também para comparação a outras manifestações rupestres já identificadas na região.

Assim, perguntamo-nos, se pela ênfase nos seres vivos, pelo dinamismo das figuras antropomorfas e pela recorrência na representação do tema das armas, poderíamos assimilar os temas gravados do Vale do Cochá à Tradição Nordeste, também reconhecida no Alto-Médio Rio São Francisco? Ou ainda, ressaltando não mais as especificidades da temática, mas a técnica (gravura), seria pertinente aproximar esses conjuntos gravados à Tradição Itacoatiara⁷, registrada no Nordeste Brasileiro? A alegada proximidade dos cursos d'água e de reservatórios naturais de águas pluviais, elemento caracterizador dessas representações, seria compatível com o registro rupestre da fácies Montalvânia?

Por outro lado, se justificamos a hipótese de desmembramento da fácies Montalvânia em relação à Tradição São Francisco (ou de independência da Tradição Nordeste, ou de outra manifestação) deveríamos identificar que relações significativas haveria entre todos universos gráficos. Assim, indagamos sucessivamente: a) seria legítimo interpretar as representações rupestres do Vale do Cochá como criação absolutamente original? b) poderíamos ao contrário, atribuir-lhes a influência de outras manifestações? c) pertenceriam efetivamente a uma das unidades já estilísticas definidas? Ou finalmente, d) estaríamos diante de uma síntese original? Estas foram as questões que procuramos perseguir no desenvolvimento deste trabalho.

⁷ GUIDON, 1991.

Para a realização desses propósitos, procuramos estruturar nosso trabalho em cinco capítulos, além desta Introdução.

No primeiro capítulo procuramos explicitar as opções teóricas escolhidas para referenciar nossa proposta de trabalho. Apresentamos, inicialmente e de forma sucinta, a discussão acerca das relações entre as disciplinas de História da Arte e Arqueologia. Em seguida, fizemos histórico das principais abordagens do tema da Arte Rupestre, apresentando as tendências atuais no tratamento do tema. Finalmente, apresentamos as questões pertinentes à discussão sobre Arte Rupestre no Brasil, sobretudo aquelas relacionadas à necessidade de contextualização das manifestações rupestres.

No segundo capítulo, procuramos organizar algumas informações acerca da arqueologia do Norte de Minas, apresentando dados sobre as últimas pesquisas realizadas na região, para melhor referenciar nossa discussão sobre as manifestações rupestres em geral e do Abrigo do Poseidon, em particular.

No terceiro capítulo, apresentamos a delimitação da área específica coberta pela presente dissertação, as gravuras dos painéis IV, V e VI do Abrigo Norte do sítio arqueológico do Poseidon I. Em seguida, procuramos distinguir as principais compartimentações topográficas do abrigo, assim como apresentamos os procedimentos utilizados para a realização do trabalho de campo, na coleta dos dados e em laboratório, para tratamento inicial dos dados.

No quarto capítulo, procuramos fazer a apresentação dos dados analisados e dos resultados encontrados. Apresentamos inicialmente a organização da tipologia das gravuras do sítio, seguida de síntese das principais formas de organização dos grafismos no espaço pictográfico e das associações temáticas observadas. Procuramos ainda explicitar

particularidades da técnica de fabricação dos grafismos, assim como destacar algumas questões acerca dos problemas de cronologia e possibilidades de datação.

No quinto capítulo, apresentamos a concepção geral da organização do banco de dados gerado e os primeiros resultados quantitativos atingidos.

Finalmente nas considerações finais, procuramos fazer avaliação geral dos resultados alcançados, identificamos as comparações possíveis, assim como tentamos estabelecer linhas gerais para definir os caminhos a serem tomados no futuro em relação à análise das manifestações rupestres do Alto-Médio Rio São Francisco.

2 Os pressupostos teóricos

2.1 Arte pré-histórica

A expressão arte pré-histórica está associada ao estudo de vestígios arqueológicos aos quais atribuímos valor simbólico e pode estar relacionada a vários tipos de manifestações, como aquelas visíveis diretamente nos testemunhos materiais – dentre as quais citamos as representações rupestres ou objetos associados à arte mobiliária. Também podemos inferir, indiretamente, algumas atividades a partir da interpretação de possíveis usos de instrumentos encontrados nas escavações, como no caso da atividade musical. Em relação a outras atividades, como a pintura corporal, mesmo na ausência de evidência empírica, podemos supor sua prática no cotidiano de muitas populações do passado, a partir da analogia etnográfica.

O uso da expressão arte em Arqueologia foi consagrado no século XIX, por empréstimo da Etnologia à disciplina História da Arte. Foi empregado na análise de diferentes materiais, como utensílios, adereços e outros artefatos da pré-história europeia e de populações contemporâneas, então denominadas “primitivas”, sendo privilegiado o aspecto estético dessas peças. Atualmente, empregamos o mesmo termo para o estudo de testemunhos arqueológicos que, acreditamos, sejam portadores de conteúdos simbólicos para alguns arqueólogos seriam vestígios sem valor utilitário. Ainda que freqüente, não tem havido consenso entre os especialistas quanto a adequação do termo arte para a análise de vestígios arqueológicos. As restrições são mais explícitas por parte dos adeptos da Etnoarqueologia, sob a argumentação de ser esta noção estritamente ocidental e muito

recente sendo, portanto, desconhecida tanto das populações pretéritas, como de povos atuais que não partilham valores ocidentais. Este seria o caso tanto de gregos e romanos no passado, como dos San, comunidade sul-africana cujo vocabulário desconhece a palavra arte⁸.

Diferentemente dos etnoarqueólogos, Lorblanchet⁹ assume explicitamente a pertinência da expressão arte pré-histórica para manifestações tão recuadas no tempo. Na sua argumentação, reitera tanto a função utilitária da arte religiosa, como o próprio conteúdo estético desta; enfatiza o quão redutora é a perspectiva de negar ao ser humano, nas suas origens, capacidade tão fundamental para sua constituição como a do senso estético. O autor reputa ainda o debate suscitado pela escola anglo-saxônica como sendo falso debate:

*“Il n’y a jamais eu la moindre opposition – il y a toujours eu au contraire une étroite association – entre fonction esthétique et fonction utilitaire, religieuse ou magique. Par son impact visuel et ses chants, l’art religieux vise à impressionner le croyant et à faciliter la communication avec la divinité. Dans l’art traditionnel, la beauté assure également l’efficacité de la magie. Par l’éclat des couleurs et des formes s’expriment le respect dû aux forces qui gouvernent le monde, l’effort pour leur plaire, les séduire et se les concilier. Depuis, au moins, le début du Paléolithique Supérieur la beauté – figurative ou simplement ornementale – est avant tout fonctionnelle”.*¹⁰

⁸ CLOTTES & LEWIS-WILLIAMS, 2001.

⁹ LORBLANCHET, 1999.

¹⁰ LORBLANCHET, 1999:8.

A controvérsia sobre a validade ou inadequação constitui recorrente discussão entre os arqueólogos.¹¹ Para alguns, como Consens¹², não há solução a não ser o abandono da expressão arte rupestre e a adoção de outra mais adequada: ícone. No Brasil, para justificar esta utilização, alguns pesquisadores como Guidon¹³ e Prous¹⁴ ressaltaram a origem latina da expressão *ars*, sem conotação puramente estética e mais próxima à noção de conhecimento técnico, de destreza e perícia de “saber fazer”.

Uma situação alternativa tem sido a adoção do termo *grafismo*, por parte de alguns arqueólogos como Martin,¹⁵ Guidon¹⁶ e Prous¹⁷ e tomado emprestado a Leroi-Gourhan para referir-se à unidade mínima de significação gráfica. Pessis¹⁸, por sua vez, ampliou a terminologia criando três categorias relacionadas aos respectivos potenciais de identificação: grafismos puros (para aqueles temas não identificáveis imediatamente e também denominados geométricos ou abstratos por outros pesquisadores); grafismos de composição (para aqueles cuja temática é facilmente reconhecível) e grafismos de ação (aqueles que representam cenas).

Finalmente, Prous¹⁹ retoma a discussão e, ainda que concordando em certa inadequação do termo arte rupestre, considera a expressão uma convenção já consagrada e lembra que não é este o ponto em que se concentram os aspectos essenciais das discussões

¹¹ MARTIN, 1997:246.

¹² COSENS, 1987 E 1991.

¹³ GUIDON, 1981/82 *apud* SILVA, 1992.

¹⁴ PROUS, 1989 *apud* SILVA, 1992.

¹⁵ MARTIN, 1997:243.

¹⁶ GUIDON, 1985.

¹⁷ PROUS, 1989.

¹⁸ PESSIS E GUIDON, 1992.

¹⁹ PROUS, 1989.

sobre as manifestações rupestres. Nossa opção de trabalho adere a esta posição mais flexível, que incorporamos, apesar de seus limites.

Reconhecemos evidentemente a dissonância existente na interpretação arqueológica provocada pelo conteúdo etrocêntrico da expressão arte que define imposição ética sobre o testemunho de outra cultura.²⁰ Avaliamos também que o estudo das manifestações rupestres não dispõe de ferramenta teórica eficaz que permita superar tal contradição: o uso da expressão arte rupestre estará sempre a uma noção de ambigüidade.²¹ Além disso, não vemos muito como superar esta contradição, que se insere em vários campos das Ciências Sociais (Sociologia da Arte, Antropologia da Arte, etc.), não se constituindo problema particular da Arqueologia. As assertivas sobre o processo criativo estarão sempre vulneráveis às divergências estéticas, sociais e históricas de quem cria e de quem analisa (ou usufrui, ou consome...).

Ainda que reconhecendo limites não vemos obstáculo nesse empréstimo à História da Arte pela Arqueologia, uma vez que cada disciplina tem problemática própria. Acreditamos que as diferenças entre História da Arte e Arqueologia não se concentram no universo empírico das manifestações artísticas, mas essencialmente, nas opções metodológicas e nas abordagens teóricas específicas de cada disciplina e não há como confundir os objetivos de uma e de outra. As análises de História da Arte procuram evidenciar nas obras (individualmente, de um autor ou época) as características plásticas, em contexto histórico e estético, no âmbito do processo criativo. Já a Arqueologia, a partir

²⁰ CONSENS, 1987:199.

²¹ SILVA, 1992.

da perspectiva simbólico-religiosa, busca nas diferentes expressões culturais, no caso os registros rupestres, as possibilidades de: a) evidenciar seus significados; b) reconhecer evocação de fragmentos da vida cotidiana (alimentação, dança, sexo, organização social); c) identificar tecnologias; d) avaliar impactos dos contextos ecológicos e sócio-culturais que possam esclarecer a emergência, transformação ou desaparecimento dessas manifestações, além de descrições morfo-tipológicas e de ordenamentos cronológicos.

Acreditamos ainda que essas questões desviam um pouco o cerne de discussão mais árdua, como podemos evidenciar nas dúvidas explicitadas pelo já citado especialista:

“Será, portanto, possível estudar essas manifestações culturais {arte rupestre}, produzidas por populações não ocidentais a partir de nossas próprias categorias sem ficar presos a um discurso sobre nós mesmos? Entre os estudiosos do fenômeno artístico que se multiplicaram desde o final do XIX, verifica-se uma nítida oposição entre artistas e teóricos da estética de um lado e entre os etnólogos e arqueólogos de outro. Os primeiros analisam geralmente os objetos não ocidentais de um ponto de vista estético, aplicando categorias supostamente universais, enquanto quase todos os antropólogos procuram através das obras de arte atingir realidades étnicas – outra categoria desenvolvida pelo Ocidente no século XIX”.²²

Devemos estar atentos para a distância que separa os conteúdos discursivos da produção científica ou artística e o universo simbólico e inacessível das populações cujas manifestações rupestres escolhemos como objeto de estudo. Dadas as dificuldades que se impõem uma proposta não apenas integrada aos caminhos da antropologia, mas também

²² PROUS, 1999:251.

não completamente inserida nos domínios da etnoestética, optamos por fazer breve referência às principais correntes arqueológicas no tratamento das manifestações rupestres, em outros países e aqui no Brasil, para melhor situar nossa opção metodológica.

2.2 Arte rupestre: as diferentes abordagens

As manifestações rupestres têm sido analisadas sob os mais diferentes modelos explicativos da arqueologia. Propomos diferenciá-los, inicialmente, segundo dois pólos distintos: um que remete diretamente ao estudo dos conjuntos gráficos e outro que prioriza nas análises as condições (ecológicas, sócio-econômicas, etc.) subjacentes à produção dos próprios grafismos. Assim, segue pequeno histórico dos estudos pioneiros da arte rupestre e apresentação das principais abordagens que os sucederam.

2.2.1 As origens da arte figurativa: os estudos pioneiros

As referências às manifestações rupestres são antigas na tradição européia, desde o século XVI já encontramos alusões às pinturas da gruta de Niaux.²³ Mas o reconhecimento desses conjuntos gráficos como vestígios arqueológicos e a necessidade de estudá-los de forma sistemática e de referenciá-los a um contexto simbólico-religioso é preocupação bem mais recente.

As primeiras conexões entre as evidências etnográficas e o registro arqueológico são sugeridas com a publicação das obras **Primitive Culture**²⁴ e **O Ramo de Ouro**,²⁵ ambas

²³ PROUS, 1999:251.

²⁴ TYLOR, 1873 *apud* UCHO & ROSENFELD, 1996.

concebidas nos primórdios da teoria evolucionista, no bojo da explicação totêmica do final do século XIX. Teria sido mérito do autor de **O Ramo de Ouro** estabelecer, pela primeira vez, a relação entre atividades culturais de “povos primitivos” atuais e das populações pré-históricas do Paleolítico europeu.²⁶ Ressaltamos que essas obras clássicas, cujo pioneirismo deve ser mais relevado que o rigor e a originalidade do método empregado, não resultaram do trabalho de observação etnográfica no sentido antropológico. Foram organizadas a partir de inúmeras publicações da época, como relatos de viajantes e missionários, textos que Evans-Pritchard²⁷ preferiu denominar de “método ilustrativo”.

Somente no início do século XX tomam corpo as explicações que associam função utilitário-religiosa aos registros rupestres e, ainda assim, em perspectiva científica acentuadamente influenciada pela teoria evolucionista e marcada pela comparação etnográfica. Explicações que buscavam compreender o passado remoto da humanidade a partir de visão de mundo que assimilava a idéia de “povos primitivos” à “de arquivo vivo” da cultura humana.²⁸

Nesse período, as análises da arte paleolítica buscavam nos trabalhos Reinach²⁹ os fundamentos da analogia etnográfica. O autor reconhecia as crenças totêmicas como forma fundamental de expressão religiosa, identificava a inserção privilegiada da magia nas celebrações totêmicas e justificava o paralelismo cultural entre os “povos primitivos”

²⁵ FRAZER, 1980 *apud* UCHO & ROSENFELD, 1996.

²⁶ UCHO & ROSENFELD, 1996:116.

²⁷ EVANS-PRITCHARD, 1978.

²⁸ BERNARDI, 1974.

²⁹ REINACH, 1903 *apud* UCHO & ROSENFELD, 1966.

modernos e as populações do Paleolítico europeu. Foi nesta explicação que H. Breuil,³⁰ dos mais destacados estudiosos das manifestações rupestres do Paleolítico europeu, baseou seu modelo explicativo de eficácia simbólica das práticas mágicas.

O pré-historiador Breuil realizou exaustivo levantamento das manifestações rupestres da região franco-cantábrica, adotando metodologia de análise baseada na associação dos registros de superposições e na análise estilística (*chronologie flottante*), informações que deveriam ser comparadas à cronologia arqueológica. A utilização dessa metodologia nos estudos dos grafismos daquela região permitiu-lhe definir a cronologia regional baseada em quatro estilos sucessivos, sendo o primeiro caracterizado por figuras mais simples (primitivas) até o quarto e último estilo mais detalhado e mais complexo.

Posteriormente, a partir da expansão geográfica do universo pesquisado, Breuil refaz seu esquema e redefine nova ordenação cronológica da arte rupestre do Paleolítico, baseada em dois ciclos: o ciclo aurinaceo-perigordiano e o ciclo solutreo-magdalenense. Ambos os ciclos, independentes entre si, permanecem caracterizados pelo mesmo esquema evolutivo original, do mais simples ao mais complexo. Durante toda a primeira metade do século XX os trabalhos de Breuil – para quem arte rupestre remete inexoravelmente às funções mágico-religiosas (caça, reprodução, etc) – constituíram-se na referência básica para a estilística e a cronologia da arte paleolítica européia.

No entanto, pesava sobre esse *corpus* severa crítica ao uso abusivo da analogia etnográfica, sobretudo quanto à tendência generalizada em associar manifestações rupestres

³⁰ BREUIL, 1974.

à magia simpática. As análises da arte paleolítica tornaram-se, cada vez mais, presas de modelo evolutivo unívoco, de expressão de crenças totêmicas ou de práticas mágicas, constituindo-se numa camisa-de-força para a qual todas as explicações deveriam convergir. A ruptura com essa concepção linear e a construção de novo modelo explicativo só vem ocorrer nos anos sessenta com os trabalhos de Laming Emperaire³¹ e posteriormente com Leroi Gourhan.³²

2.2.2 A mudança de paradigma: arte e linguagem

O paradigma evolucionista que alicerçava as análises da arte paleolítica conforme preconizado por Breuil, fora severamente questionado pela subjetividade abusiva, tanto pela ausência de critérios objetivos nas escolhas dos fatos a serem observados, como pela utilização generalizada da analogia etnográfica.³³ Novos critérios – qualitativos e quantitativos – impunham-se para garantir confiabilidade às explicações da arte paleolítica.

A emergência do novo paradigma caracteriza-se por atitude de ruptura com modelo explicativo que se baseava a) na suposição de motivações totêmicas ou de práticas mágicas; b) na metodologia pouco rigorosa que selecionava arbitrariamente grafismos para reiterar idéias já concebidas e, finalmente, c) no desconhecimento da possibilidade de uma organização significativa dos grafismos no espaço pictográfico.

Na nova proposta metodológica, engendrada nos anos sessenta do século XX, foram alteradas tanto as formas de leitura dos grafismos nos paredões decorados, como a maneira

³¹ LAMING-EMPERAIRE, 1962.

³² LEROI-GOURHAN, 1965.

³³ PROUS, 1999a.

de tratar os dados empíricos, ambas devendo ser efetivadas a partir de linguagem analítica e sistemática. Muda-se o método em função de novo objeto: busca-se agora a revelação de possíveis regularidades significativas dos registros rupestres do período paleolítico europeu. Para que sejam significativas, essas regularidades devem ser intrínsecas, buscadas no próprio *corpus* do registro rupestre, não mais em analogias etnográficas.

Na esteira do método estruturalista, a arte paleolítica passa a ser considerada linguagem expressiva³⁴, cujos significados devem ser evidenciados tanto na relação entre os signos (grafismos), como na sintaxe (nas disposições espaciais estruturado no espaço pictográfico). As representações rupestres passam a ser consideradas como conjunto significativo, cujas unidades mínimas de significação gráfica guardam íntima relação entre si, a partir de redefinição tanto do que é o *todo* como do que são as *partes* – em que cada qual só pode ser definido em função do outro. As análises desses conjuntos voltam-se para a identificação e a compreensão das conexões que os grafismos estabelecem entre si, articuladamente; estrutura, passível de ser decodificados nas suas disposições organizativas. Esta inusitada valorização da organização espacial (nos paredões) das representações rupestres justifica, uma vez mais a recusa do modelo anterior, cuja percepção da distribuição espacial dos grafismos não ultrapassava a idéia de acúmulo de imagens dispersas no espaço topográfico.

Os trabalhos mais significativos dessa nova orientação foram realizados por A. Laming-Emperaire e A. Leroi-Gourhan. Ambos procuraram descrever as manifestações

³⁴ Linguagem baseada no pressuposto saussuriano da arbitrariedade do signo, o que reporta ao conceito de representação como um produto coletivo de relações sociais.

rupestres a partir da decifração do código, mas ainda permanecem presos à busca das origens da arte rupestre (sobretudo Leroi-Gourhan), assim como as idéias de progresso linear (ou cíclico, idem) não foram completamente abandonadas.³⁵

Na verdade, as críticas mais contundentes desses autores aos trabalhos de Breuil prenderam-se menos à crono-estilística que à analogia etnográfica. Vale lembrar que as reordenações cronológicas da arte paleolítica, realizada tanto por Laming-Emperaire quanto posteriormente por Leroi-Gourhan, não fogem às orientações gerais de Breuil, não configurando portanto uma alteração estrutural que comprometesse significativamente a pertinência ou a cronologia original de sucessão estilística; ambas ainda se encontram condicionadas à noção de evolução do mais simples ao mais complexo (ou do geométrico ao naturalismo).³⁶ Mesmo se reconhecermos que tenham propiciado reformulação metodológica radical, Laming-Emperaire e Leroi-Gouhan não alteraram de forma significativa os fundamentos cronológicos da arte paleolítica postulados originalmente. Poderíamos imputar-lhes visão reducionista baseada em suposta homogeneidade das culturas paleolíticas?

Não parece fácil responder a esta pergunta, uma vez que o interesse explícito desses dois pesquisadores franceses parece sempre recair na impropriedade da comparação etnográfica ingênuo “que considerava as populações contemporâneas e não ocidentais como ‘primitivas’ e fossilizadas num ‘estágio de selvageria’ paleolítica e incapazes, portanto, de

³⁵ LORBLANCHET, 1999.

³⁶ LORBLANCHET, 1999.

fornecer chave para interpretar obras distantes milênios no tempo e milhares de quilômetros no espaço”³⁷.

A este comparativismo etnográfico ingênuo Leroi-Gourhan contrapõe o conceito de “pensamento simbolizante”:³⁸ o fazer e o ler grafismos são próprios do ser humano e é o que distingue a espécie das demais. Para o autor, a arte figurativa paleolítica não é o calque fiel da realidade. Uma figuração constitui a representação abstrata da realidade: transposição simbólica e não cópia ingênua daquela. Portanto a arte figurativa paleolítica está mais próxima da linguagem (pela capacidade de abstração) que da religião (arte).

Neste sentido, linguagem (revelada pelos grafismos) e figuração (capacidade de abstração) revelam a mesma aptidão do ser humano em extrair da realidade elementos que lhe restituem a imagem simbólica. Assim, para o citado autor, as mais antigas figuras realizadas nos paredões decorados não podem ser interpretadas como cenas de caça (indicativo religioso), mas como signos gráficos (abstração), sem função descritiva, sendo esses signos apenas o suporte do contexto oral irremediavelmente perdido no tempo.³⁹ Para Leroi-Gourhan cabe ao arqueólogo decifrar o código dessa linguagem, identificando as regularidades subjacentes aos conjuntos representados, assim como reconhecendo as particularidades estilísticas dos conjuntos rupestres (no sentido estrutural e não necessariamente cronológico).

³⁷ PROUS, 1999a.

³⁸ LEROI-GOURHAN, 1965.

³⁹ LEROI-GOURHAN, 1965.

Na grande maioria das abordagens atuais e nas quais nos inserimos, é reconhecido o eventual suporte de linguagem cifrada nessas manifestações cujo código, embora passível de ser decifrado, não carrega chaves semânticas. O maior legado dessas análises parece ter sido o de mostrar a necessidade do arqueólogo proceder leitura mais criteriosa dos conjuntos gráficos, de entendê-los como linguagem – expressiva e sistemática – e não mais como simples conjunto de imagens.

Acreditamos ainda que a revelação do caráter fragmentário desses grafismos em relação à realidade a que estão associados, isto é, o entendimento desses vestígios como “testemunho fracionado” de fenômenos ocorridos no passado, tenha decorrido dos desdobramentos do paradigma estruturalista.⁴⁰ Consideramos que, direta ou indiretamente, o impacto causado pelo modelo de análise em questão significou efetivamente avanço metodológico, seja pela seleção mais criteriosa dos fatos a serem observados, seja no próprio tratamento dos dados, conferindo maior rigor às investigações. Por outro lado, verificamos que a atitude de recusa tácita ao comparativismo etnográfico, não permaneceu. Ao contrário, o interesse pela busca de analogias entre o presente e o passado vem sendo crescentemente incorporado às análises arqueológicas atuais e, na maioria das vezes, utilizado de forma mais crítica e criteriosa, conforme podemos avaliar na seqüência do nosso texto.

⁴⁰ GIDEENS, 1999.

2.2.3 Novos modelos de interpretação: a compreensão dos significados simbólicos

Diferentemente dos trabalhos centrados nos próprios grafismos, ganham corpo as abordagens que preconizam as análises contextualizadas. Enquanto os estruturalistas franceses enfatizaram a significação intrínseca aos conjuntos gráficos e o reconhecimento de estilos, outros arqueólogos advertem sobre a ineficácia desses procedimentos quando tomados de forma isolada e dissociada das condições subjacentes à sua produção. Esses autores preconizam a necessidade de se conhecer os contextos arqueológicos em que se inserem as manifestações rupestres e de melhor explorar as possibilidades interpretativas dos conteúdos simbólicos desses registros. O conhecimento das condições materiais de que dispunham as populações pré-históricas e as funções que estas reservavam às grutas passou a ser importante fonte de informação, ganhando maior significação a crítica ao uso da acepção arte rupestre. Nessa perspectiva o foco das discussões passa a ser a vida quotidiana dessas populações e usos que faziam dos locais decorados. Podemos evidenciar essa demanda já nos anos sessenta:

“Le plus grand obstacle pour comprendre la signification de l’art pariétale paleolithique (...) c’est peut-être l’ignorance dans laquelle nous nous trouvons quant à la l’utilisation des grottes par l’homme paleolithique. Jusqu’à ce qu’on sache avec précision ce que ce dernier faisait à l’intérieur des cavernes, en plus de la peinture et de la gravure sur les parois, toute interprétation de l’art parietal ne peut consister qu’en des hypothèses. Dans quelles mesures vivait-il dans les grottes? Les utilisait-il pour entreposer des objets? Craignait-il d’y entrer, si ce n’est pour une raison particulière, ou, les exploraient-ils simplement et en confiance? Il est, bien sûr, extraordinaire que ces données essentielles ne soient pas encore disponibles, car c’est certainement ce contexte, ajouté à

l'étude systématique du contenu, qui, espérons-le nous mettra sur la bonne voie pour découvrir la clef de la signification de l'art en question; c'est après tout, le contexte qui distingue l'art pariétal de l'art mobilier et que lui donne potentiellement la forme la plus appropriée à des essais d'interprétations."⁴¹

Mas é, sobretudo na arqueologia anglo-saxônica da década de setenta, nas correntes pós-processualistas e, mais particularmente, nas abordagens da etnoarqueologia dos anos oitenta que as tentativas de interpretação dos grafismos rupestres tornam-se mais evidentes. As análises contextuais, postulando a constituição simbólica da cultura material⁴², suscitam a realização de inúmeros trabalhos que relevaram as condições subjacentes à produção dos grafismos, sejam elas ecológicas, sócio-econômicas ou étnicas.

Os registros rupestres passam a ser interpretados em grande pluralidade de interesses, desde as macroabordagens atemporais, como no caso das interpretações que remetem ao transe xamânico, até microanálises focalizando contextos muito específicos, como a escolha de locais de decoração motivada pelas propriedades acústicas dos sítios rupestres,⁴³ o registro de mudanças sazonais na troca de pêlos ou de chifres, ou ainda a postura dos grandes herbívoros da Europa⁴⁴. Inserem-se também nessas abordagens as interpretações de manifestações rupestres, como figuração de fenômenos celestes, identificação de seqüências rítmicas como registros matemáticos ou seriais. Devemos lembrar algumas abordagens voltadas a questões mais pragmáticas, como ocorreu às

⁴¹ UCKO & ROSENFELD, 1966:225.

⁴² HODDER, 1984.

⁴³ DAUVOIS, 1992:11-35.

⁴⁴ BOUVIER & DUBOURG, sd., 233-244.

populações australianas atuais que, no esforço para recuperar suas tradições mitológicas e a restituição de territórios, remetem identidades étnicas aos registros rupestres.⁴⁵

Essas análises geraram acréscimo significativo nas investigações arqueológicas, com inegável renovação metodológica, sendo que um número considerável destes estudos apoiou suas hipóteses de trabalho em analogias etnográficas. Para alguns casos específicos gostaríamos de chamar a atenção, não só pela repercussão que causaram (e ainda causam) na comunidade científica internacional, como pelo impacto na discussão da arte rupestre brasileira. Trata-se mais especificamente da polêmica gerada em torno da “explicação xamanística” e de particularidades concernentes à discutida “era pós-estilística”, discussões essas que remetem, direta ou indiretamente, às análises rupestres no Brasil e à necessidade, nem sempre compartilhada, de contextualização dos nossos ordenamentos crono-estilísticos.

2.2.3.1 O Ocidente em transe: fosfenos na pré-história

As interpretações de práticas indígenas de populações atuais, sobretudo na Austrália, África do Sul e Canadá, têm sido retomadas por pesquisadores de diversas áreas do conhecimento com o propósito de buscar – no presente – explicações para fenômenos ocorridos no passado. Em outras palavras, utiliza-se um recurso metodológico importante – o cotejamento de semelhanças e diferenças entre técnicas, atitudes e comportamentos atuais e pretéritos – para reconhecimento, por analogia ao presente observável, com fatos ocorridos no passado, mas que não são evidenciados por si.

⁴⁵ PROUS, 1999a:251.

Nesta perspectiva, ressaltamos os trabalhos de Lewis Williams, baseados em pesquisas nos campos da neurologia e da psicologia e, mais recentemente, uma publicação deste pesquisador e de J. Clottes,⁴⁶ estudioso da arte rupestre paleolítica. De acordo com esses pesquisadores e baseado em analogias etnográficas por eles evidenciadas em diversas pesquisas com comunidade de sul africanos (San), seria possível estabelecer conexão entre manifestações rupestres do paleolítico europeu, o xamanismo e os estados alterados da consciência.

Para esses autores, imagens rupestres podem ser interpretadas como representações gráficas de fenômenos ópticos (fosfenos), motivados pelos estados alterados da consciência, característicos do transe xamânico. Assim, os grafismos de forma geometrizada – freqüentes nas representações rupestres – foram interpretados como transposição gráfica para as paredes da rocha, dessas visões características da possessão xamânica (fosfenos) e propiciadas, sobretudo, pela ingestão de alucinógenos. Esta perspectiva procura ainda relevar outros aspectos além das imagens representadas como o contexto local: os suportes rochosos, o interior das grutas e seu entorno, ou ainda indícios de atividades sociais, como ritos individuais ou coletivos.

Essas interpretações geraram críticas em toda a comunidade científica, a ponto de serem reunidas e publicadas.⁴⁷ Acreditamos que a essência universalista sugerida por essas análises tenha sido o centro da polêmica provocada e com a qual alinhamos nossa posição,

⁴⁶ CLOTTES & LEWIS-WILLIAMS, 2001.

⁴⁷ CLOTTES & LEWIS-WILLIAMS, 2001.

pois entendemos a prática da arte rupestre como fenômeno eminentemente diacrônico e historicamente condicionado, portanto portador de significados diversos.

Entendemos que as interpretações de manifestações rupestres a partir do transe xamânico devam ser vistas com toda cautela possível e tal ocorrência deva ser aceita como uma dentre outras possibilidades de explicação, em perspectiva conjectural. Consideramos igualmente a utilização de analogias etnográficas um recurso metodológico inestimável na inferência de explicações sobre fatos acontecidos no passado; entretanto, reconhecemos a necessidade de considerar seus limites e potencialidades, haja vista a frequência e a diversidade no emprego desses recursos e os riscos de utilização generalizada como explicação universal. De fato, especialistas das mais diversas correntes arqueológicas têm lançado mão deste instrumento de trabalho para a fundamentar suas hipóteses, como podemos ver a seguir:

“O registro arqueológico é, como já assinali, um fenômeno contemporâneo, e as observações que fazemos acerca dele não são constatações “históricas”. Precisamos de jazidas que preservem coisas do passado; mas precisamos igualmente de ferramentas teóricas para dar sentido a essas coisas quando as encontramos. Identificá-las com precisão e reconhecer o contexto em que se integravam ao comportamento humano do passado depende de um tipo de investigação que não pode ser feita a partir do registro arqueológico. Isto é, se tencionamos investigar a relação entre estática e dinâmica é necessário que esses dois aspectos sejam observados em simultâneo, e o único lugar onde podemos observar a dinâmica é no mundo moderno aqui e agora.”⁴⁸

⁴⁸ BINFOR, 1988:33.

Mas as explicações de fenômenos sócio-culturais pretéritos, a partir do presente observado, ultrapassam em muito a preocupação em evidenciar o processo subjacente às estruturas observadas. A construção de hipóteses de trabalho associada à constituição simbólica da cultura material defendida por diversos autores,^{49 50} também foi, em grande parte, fundamentada a partir da observação de técnicas, atitudes e comportamentos atuais para comparações entre as sociedades pretéritas e contemporâneas.

Entendemos que a sustentação de hipóteses de trabalho baseada no recurso às analogias etnográficas deve ser criteriosa para não cair em generalizações desprovidas de sentido, como tão bem lembrado por Sahlins, referindo ao risco do “vazio das generalizações taxonômicas”.⁵¹ Partilhando das mesmas preocupações, Hodder⁵² identifica, por sua vez, duas possibilidades de comparação: analogia formal e analogia relacional. Para esse autor, a diferença entre essas comparações baseia-se, respectivamente, na correspondência parcial ou completa dos contextos envolvidos, sendo o segundo caso mais adequado, pois a comparação dos contextos entre si evita comparações superficiais e pouco significativas. Interpretamos, no entanto, a proposição dessa hierarquização de fatores relacionais mais como advertência do autor sobre o rigor que o procedimento exige que preocupação formal.

⁴⁹ SAHLINS, 1979.

⁵⁰ HODDER, 1984.

⁵¹ SAHLINS, 1979:27.

⁵² HODDER, 1984.

2.2.3.2 A era “pós-estilística”

Outro ponto importante que gostaríamos de ressaltar remete ao crescente questionamento às análises crono-estilísticas. Podemos identificar no fato duas vertentes, uma que se faz presente na arte paleolítica europeia, mais especificamente na discussão referenciada como a era pós-estilista⁵³ e outra em relação ao que vem sendo realizado no Brasil e que se relaciona à crescente exigência de análises contextualizadas.

Temos assistido à inúmeras discussões sobre a inadequação do legado das análises estilísticas da arte paleolítica e a necessidade de superar o estado d’arte atual. A crítica mais sistemática a esta questão⁵⁴ denuncia a impropriedade da utilização de conceitos meramente classificatórios e postulados *a priori*, tendo como suposta uma sucessão estilística construída subjetivamente.

Crítica sistemática e radical, pois prescreve a “morte do estilo” e inaugura a era “pós-estilista”. Nesta perspectiva, são questionadas as cronologias fundamentadas apenas em análises estilísticas, consideradas forma superada de ordenar os dados, pois atualmente os arqueólogos dispõem de muitos recursos tecnológicos que permitem, entre outras alternativas, as análises de pigmentos pré-históricos e a datação direta dos grafismos. Tais recursos podem ser utilizados hoje para conferir maior rigor ou mesmo retificar as análises estilísticas postuladas no passado, quando tais recursos não eram disponíveis.

“De fato, assistimos recentemente ao aumento de estudos que visam a identificação de pigmentos pré-históricos e, por meio destes, das

⁵³ BAHN, 1994.

⁵⁴ BAHN, 1994.

“receitas” de tintas. Também tem sido freqüente o desenvolvimento de metodologias para datação de arte rupestre e o aperfeiçoamento de inúmeros procedimentos neste sentido, mas são ainda restritas as datações diretas já disponíveis.”⁵⁵

Evidenciamos nessas discussões, na verdade o questionamento aos valores implícitos imputados às cronologias baseadas em sucessão de estilos admitida, definida, a partir de utilização determinista da categoria “estilo” e sobre a qual apoiou-se a maioria das análises estilísticas do paleolítico europeu. Discussão importante, porém direcionada àquele contexto arqueológico e não propriamente extensiva ao trabalho que vem sendo realizado por vários grupos de pesquisas no Brasil. Reiteramos a necessidade de realização das análises crono-estilísticas que, sendo criteriosas e contextualizadas arqueologicamente, ainda são instrumentos importantes para que possamos estabelecer os ordenamentos básicos dos grafismos rupestres e permitir o estabelecimento de cronologias relativas, seja com relação a um mesmo contexto, seja entre realidades diferentes.

2.3 As análises de arte rupestre no Brasil

As análises das representações rupestres no Brasil pautam-se, na maioria, pelos estudos de crono-estilística, com ênfase no reconhecimento da diacronia dos ordenamentos tipológico-quantitativos, embora alguns autores tenham procurado também a interpretação dos grafismos.⁵⁶ A presente dissertação insere-se na primeira perspectiva, cujas principais

⁵⁵ BAHN, 1994.

⁵⁶ Vide BELTRÃO, 2000.

linhas de discussão deverão ser brevemente retomadas aqui: o papel e os fundamentos das análises de crono-estilística e a necessidade de contextualização dos grafismos rupestres.

2.3.1 As análises crono-estilística

A primeira discussão acerca deste item remete à legitimidade dos estudos crono-estilísticos como instrumento de análise ainda válido para investigar as representações rupestres face às novas tecnologias disponíveis. Como já ressaltado, no Brasil, as análises estilísticas associam-se à caracterização cronológica, por este motivo são denominados estudos de crono-estilística, diferentemente do caso europeu, em que os estilos foram em geral, postulados *a priori*.⁵⁷ Assim, no Brasil, como na Austrália, Canadá, entre outros, a pesquisa arqueológica está associada aos estudos analíticos de pigmentos pré-históricos, à datação direta dos grafismos, entre outros recursos tecnológicos, utilizados de forma complementar às análises de cronologia relativa, tais como: o estudo das pátinas e da superposição de grafismos; o registro das descamações (suporte e grafismos); o resgate de obras soterradas que permitiram datações pela estratigrafia dos pisos de ocupação, entre outros recursos.

A bibliografia nesse campo é vasta e, apenas para ilustrar, citamos a experiência da UFMG no esclarecimento de aspectos importantes de ecofatos arqueológicos, assim como na incorporação em nossas pesquisas de resultados obtidos nas investigações em

⁵⁷ Salvo algumas datações apresentadas por A. L. Gourhan em 1961 e as estratigrafias arqueológicas das entradas das grutas, já mencionadas para Breuil.

arqueometria⁵⁸. De fato, temos realizado pesquisas em colaboração de várias instituições, permitindo, entre outros, a identificação da constituição químico-mineralógica de pigmentos pré-históricos do sítio arqueológico de Santana do Riacho, no centro mineiro,⁵⁹ a datação de pigmentos da Lapa do Veado (Vale do Peruaçu)⁶⁰ e, mais recentemente, estamos aperfeiçoando métodos para datar por termoluminescência os escorrimentos calcíticos do Abrigo do Poseidon.⁶¹ Caso tenhamos êxito nesta experiência, esperamos obter datações mínimas para a execução de conjuntos gravados no Abrigo (conforme detalhado no item Datações deste documento).

Reiteramos que os ordenamentos crono-estilísticos ainda são condição necessária ao conhecimento das manifestações rupestres brasileira, assim como, que os recursos tecnológicos disponíveis sejam incorporados de forma significativa às análises arqueológicas. Ressaltamos, uma vez mais, o caráter de complementaridade entre ambas as análises na pesquisa arqueológica: realizamos de forma associada (quando possível) as análises de crono-estilística (datação relativa) e as análises tecnológicas (datações diretas, análises de pigmentos...). Os problemas que devemos enfrentar não estão neste contexto, mas se encontram em outra dimensão: o desconhecimento do potencial arqueológico e a necessidade de análises comparativas entre as diferentes regiões do país.

Avaliamos que uma das diferenças marcantes entre a nossa realidade e a de outros países talvez esteja relacionada ao universo ainda não estudado. Na verdade, há débito de

⁵⁸ Para pesquisa em arqueometria, vide trabalhos de LAJE, 1990.

⁵⁹ PROUS, 1991.

⁶⁰ PROUS, 1999c.

⁶¹ Realizado com a colaboração do Instituto de Física Nuclear da USP e sob a responsabilidade de S. Watanabe.

análise cujo gradiente é completamente desconhecido: seja com relação ao número de grafismos, seja com relação à quantidade de sítios rupestres envolvidos, seja até mesmo com relação a regiões geográficas, uma vez que há grandes extensões do território brasileiro sequer contempladas pela pesquisa arqueológica. Neste caso, a ausência de dados cadastrais nos órgãos patrimoniais não significa a inexistência de vestígios arqueológicos, mas a falta de investigação. Este vazio de informação tem implicações sérias na atuação desses órgãos e, se almejamos eficácia de políticas públicas na gestão e preservação de sítios rupestres, devemos tentar reverter essa situação.

2.3.2 Os fundamentos das análises crono-estilística

Nossos estudos de crono-estilística utilizam os conceitos de **Tradição**, **Estilo** e **Variedade** (Guidon) ou **Fácies** (Prous)⁶² apropriados aos conceitos de Tradição, Estilos e Fases introduzidos originalmente no país na década de sessenta, no âmbito do **Seminário de Ensino e Pesquisas de Sítios Cerâmicos do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas – PRONAPA**⁶³. Utilizados inicialmente para o estudo dos artefatos cerâmicos, esses conceitos foram incorporados aos estudos de arte rupestre, a partir dos anos oitenta, para definir unidades regionais de análise.

Tradição foi caracterizada como a “categoria mais abrangente, implicando uma certa permanência de traços distintivos, em geral temáticos”.⁶⁴ O conceito de **Estilo** remete a critérios técnicos e tem conotação cronológica. **Variedade** ou **Fácies**, mais raramente

⁶² PROUS, 1992:511.

⁶³ CONSENS & SEDA, 1990.

⁶⁴ PROUS, 1992:511.

utilizados, são conceitos associados a variações locais/ regionais e sua utilização tem sido em recurso para dissociar do conceito original de Fase (PRONAPA) associado à idéia de cronologia.⁶⁵ Posteriormente foi introduzido a expressão **Unidade Estilística** para conjuntos gráficos ainda não completamente descritos, mas que já se destacam de manifestações locais.

Ainda que utilizem as mesmas expressões, não existe uniformidade conceitual no emprego destas categorias de análise entre diferentes grupos de pesquisa no Brasil, uma vez que foram inventariados conteúdos específicos em seus respectivos conceitos de Tradição, Estilos e Variedade ou Fácies. A mais lúcida crítica⁶⁶ a este fato expõe o caráter polissêmico e polifuncional desses diferentes conteúdos e aponta as dificuldades conceituais e operativas que encerram e, sobretudo, as dificuldades que geram para a realização de análises comparativas entre diferentes conjuntos rupestres no Brasil.

Outras dificuldades somam-se a esta ausência de uniformização conceitual das categorias analíticas no estudo das manifestações rupestres, entre as quais relevamos os problemas de contextualização dos grafismos.

2.3.3 A contextualização arqueológica: atribuição cultural dos conjuntos gravados

As análises rupestres requerem registros gráficos referenciados no tempo e no espaço se pretendemos ultrapassar as classificações arbitrárias. Portanto, para que as unidades de análises adotadas venham a ter significação, devemos evidenciar as

⁶⁵ PROUS, 1992:511.

⁶⁶ COSENS & SEDA, 1990.

representações rupestres em contexto arqueológico. O conhecimento das condições ecológicas, materiais e culturais inerentes à produção desses grafismos são importantes para que possamos utilizar significativamente os conceitos de Tradição, Estilos e Fácies (ou Variedade). Isto nem sempre é factível.

A associação dos registros rupestres aos demais vestígios arqueológicos encontrados nos sedimentos escavados encerra conhecidas dificuldades, como por exemplo, a incerteza das correspondências entre os pisos de ocupação e os momentos de decoração dos paredões. Em algumas situações muito específicas podemos fazer aproximações bastante seguras. Vejamos alguns exemplos.

Tratando-se de pinturas, há situações em que tem sido possível admitir correspondência entre a distribuição de pigmentos coletados no sedimento arqueológico, a preparação de tintas e o uso destas nos paredões para a realização de grafismos. Se contextualizados arqueologicamente, a identificação de refugo do processamento de pigmentos e a de artefatos utilizados no preparo ou aplicação de tintas (como godê raspadores, buris), também pode colaborar na atribuição cultural dos grafismos rupestres. Esses fatos foram detectados em escavações de abrigos do Norte de Minas e estão detalhados no capítulo específico (A Arqueologia do Alto-Médio Rio São Francisco – na página nº 47). Num outro caso houve o desprendimento e queda de parte do suporte pintado sobre piso arqueológico, com posterior soterramento. A localização deste fragmento de suporte e sua inserção nas camadas estratigráficas, recuperadas em escavação, permitiu

atribuir datação mínima ao fato.⁶⁷ Mas essas ocorrências são exceções e não o cotidiano da prática arqueológica. As possibilidades atuais de datação direta de pinturas têm sido recurso inestimável para confirmação de cronologias relativas e de associação aos demais vestígios arqueológicos coletados nas escavações, mas os problemas da contextualização das representações rupestres extrapolam em muito a problemática cronológica. Vem sendo cada vez mais solicitado aos especialistas que se estabeleça efetiva relação entre os grafismos rupestres e seus autores, que o arqueólogo não restrinja as análises às classificações tipológicas, e que se esforce no sentido de atribuir culturalmente essas representações.

No caso específico de nossa proposta de trabalho, além do conhecimento acumulado da arqueologia regional, detalhado em capítulo específico, procuramos também trabalhar a hipótese de relacionar, de alguma forma, os registros rupestres aos remanescentes indígenas que ainda vivem na região. Quais seriam as possibilidades concretas de relacionar arqueologia e etnohistória no Norte de Minas?

De fato, existe atualmente no município de Itacarambi, Vale do Peruaçu, reserva indígena cujas terras foram demarcadas pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI nos anos setenta e onde se concentram remanescentes Xacriabá. Mas, poucos foram os dados que conseguimos obter sobre a origem e o assentamento dessas populações indígenas, salvo o fato de que teriam chegado à região no século XVIII,⁶⁸ em virtude da pressão demográfica colonial.

⁶⁷ PROUS, 1991.

⁶⁸ RIBEIRO, 1997.

Além desta única informação, encontramos breves notícias sobre a presença indígena na região, às margens do Rio São Francisco, mas estas se caracterizam sempre pela vaga denominação de Tamoios e Tapuias. Na mais antiga referência que se tem conhecimento, a qual remete ao programa colonial expansionista do século XVI (Entradas) encontramos alusões às populações indígenas na região, pelo testemunho do capitão da “Entrada” de Francisco Bruzza de Espinoza, ocorrida em 1653-55.⁶⁹

Outras referências remetem às crônicas de naturalistas e outros viajantes dos séculos XVIII ao XIX, das quais selecionamos uma delas,⁷⁰ por apresentar referências a registros rupestres (então denominados como pictografias, litoglifos, etc.) da região do Rio Carinhanha (lembramos que o Cochá é seu afluente), às margens do Rio São Francisco. Constam desse documento, além dessas “inscrições de procedência indígena”, algumas inferências do autor à eventual função cerimonial das grutas (como jazigo) pelos antigos habitantes (indígenas). Dentre as ilustrações foi possível reconhecer muitos dos temas que hoje estamos tratando (como os quelônios, as serpentes, as figuras anelares, entre outros), mas, em momento algum, encontramos referência à execução de grafismos por parte dos indígenas. Como podemos ver, a pesquisa etnográfica em Minas Gerais é bastante exígua⁷¹ e mais rarefeita quando relacionada ao Norte de Minas. Desta forma, além da crônica, muito pouco conseguimos saber sobre o povoamento da área, seja com relação aos remanescentes atuais, seja com relação às populações que aí tenham vivido anteriormente.

⁶⁹ RIBEIRO, 1997.

⁷⁰ SAMPAIO & TESCHAUER, 1995.

⁷¹ Vide MARCATO, 1978, MARCATO, 1979 & MORAIS, 1992.

Em que outro instrumental teórico poderíamos apoiar? O conceito de etnicidade tem sido utilizado por alguns autores⁷² no estudo da arte rupestre para a identificação de elementos de caracterização cultural de diferentes grupos sociais e de diferentes momentos de realização desses grafismos. Além disso, sob esta perspectiva, as análises das manifestações rupestres permitiriam superar os reconhecidos limites dos vestígios materiais em registrar a dinâmica sociocultural pré-histórica. A especificidade dos registros rupestres residiria na capacidade de revelar representações sociais de grupos étnicos que os realizaram:

... “Assim, esse acervo fornece dois tipos de informações: sobre os procedimentos técnicos típicos de qualquer atividade da cultura material e sobre uma dimensão sociocultural que não poderia ser abordada por outros meios para esse período da pré-história. Esta documentação visual permite atingir planos analíticos mais particulares do que no tratamento de outras manifestações da cultura material e caracterizar grupos étnicos no interior das grandes culturas.”⁷³

Nesse sentido, propõe-se a extensão do conceito de etnia às análises de arte rupestre, assimilando-o às categorias analíticas de Tradição, Subtradição e Estilo, como recurso teórico para a reconstrução de aspectos importantes da vida cultural dos diferentes grupos humanos que deixaram testemunhos em distintos momentos, “desde há 500 séculos até a chegada dos europeus”:

“A partir desses fatos, dos dados fornecidos pelas escavações arqueológicas e do contexto geral da área de pesquisa é possível admitir

⁷² PESSIS & GUIDDÓN, 2002.

⁷³ PESSIS & GUIDDÓN, 2002:20.

que as tradições de registros rupestres correspondem a um código de cultura partilhado por diferentes grupos sociais, separados no tempo, no espaço ou em ambos. As subtradições de registros rupestres correspondem a grupos étnicos descendentes de uma mesma origem cultural. E as manifestações estilísticas de uma subtradição rupestre são o resultado da evolução de uma etnia em função do tempo, do isolamento geográfico, das influências exteriores”.⁷⁴

Ressaltamos, no entanto as dificuldades que encerram a utilização do conceito etnicidade nas Ciências Sociais, em geral e em Arqueologia, em particular. Historicamente, o conceito foi assimilado por diferentes tradições disciplinares e empregado de diferentes maneiras, o que explica a natureza polissêmica do termo, cuja origem nem sempre é explicitada pelos que o utilizam. Lembramos que Barth,⁷⁵ já nos anos sessenta, ressaltava o caráter subjetivista daqueles enfoques teóricos baseados na idéia de etnicidade e que pretendem explicar a realidade empírica recorrente a partir de um modelo ideal, enfoques esses que implicam em visão preconcebida de um problema dinâmico, marcado pela diversidade: a identidade étnica.

Diferentemente dos enfoques subjetivistas e culturalistas, Barth constrói seu modelo teórico, contrapondo fronteiras étnicas às tradicionais unidades culturais, assim como opondo a **auto-atribuição étnica** – quando o próprio grupo se autodenomina e determina os outros grupos, à **atribuição categórica** – quando grupos étnicos são assim classificados, externamente, por sua origem e meio ambiente.

⁷⁴ PESSIS & GUIDDÓN, 2002:21.

⁷⁵ BARTH, 1988.

Nesta perspectiva, o etnógrafo conseguiria enquadrar pessoas ou grupos de pessoas como integrantes do grupo étnico a partir da análise dos traços culturais característicos, mas esse procedimento não consideraria as categorias e pré-conceitos dos próprios atores envolvidos. Desta forma, a diferença entre os grupos é estabelecida pelo inventário dos traços culturais evidenciados externamente, o que caracteriza análise da cultura e não da organização étnica. Diferentemente ocorre quando os próprios atores utilizam identidades étnicas para categorizar-se a si próprio e aos outros. No primeiro caso, os aspectos dinâmicos da cultura serão explicados como aculturação e cabe ao observador realizar crônica dos ganhos e mudanças de traços culturais manifestos, mas diferenciações sincrônicas e diacrônicas vão se superpor sem que o observador possa discriminá-las. No segundo caso, a interação se dá pelo estabelecimento de fronteiras étnicas.

Barth ressalta ainda que mesmo sendo as diferenças culturais levadas em consideração no reconhecimento da identidade étnica, não é possível estabelecer correspondência linear entre semelhanças e diferenças culturais e unidades étnicas. Estas últimas são estabelecidas pelos atores sociais que as consideram significativas; não correspondem, portanto à soma das diferenças culturais, objetivamente inventariadas pelo observador. Características ecológicas podem marcar ou exagerar diferenças entre grupos; traços culturais manifestos são também considerados sinais emblemáticos de diferença; outros são rejeitados e outros podem ainda ser minimizados ou acentuados. Mas são exclusivamente os atores sociais que elegem esses princípios como plenos de significação étnica: quais traços culturais e em quais circunstâncias serão tomados como significativos

na construção da identidade étnica ou os que serão desconsiderados. Esta capacidade de discernimento que determina a pertença étnica, foge à esfera da análise cultural.

Jones⁷⁶ retoma a discussão da etnicidade na arqueologia histórica e aponta o quanto podem ser dissonantes as investigações que procuram evidenciar na variação do registro arqueológico, expressão de diferenças étnicas. Reafirmando caráter subjetivo, simbólico ou emblemático da identidade étnica na utilização de traços culturais diferenciadores, a autora ressalta a inconstância desses símbolos que se transformam – dependendo de circunstâncias sociais – ou se mantêm – apesar de contatos interétnicos.

Assim, fenômeno em permanente mutagênese, continuamente reproduzido e transformado, as identidades étnicas, inseridas nos sistemas de representações sociais são expressas a partir de diferentes especificidades e em diferentes contextos espaciais ou temporais. Enquanto elementos simbólicos estruturam-se na prática social e podem materializar-se sob diferentes formas e em diferentes momentos, não sendo, porém, necessariamente visíveis. Desta forma, podem tornar-se transparentes aos olhos do arqueólogo, não sendo evidenciados no registro arqueológico. É exatamente nesta relação entre a complexidade e fluidez das expressões de identidade étnica e a variação do registro arqueológico que se tem questionado a legitimidade de culturas arqueológicas, ainda que pese seu valor analítico, na verdade, muitas nada mais podem significar construções inventadas pelos arqueólogos.

⁷⁶ JONES, 1996.

A autora evidencia ainda como a Arqueologia pós-processual, utilizando-se da Etnoarqueologia, tem revelado a existência de outros aspectos que extrapolam o significado tecnológico da cultura material. Assim, tipos de cultura podem variar entre grupos diferentes; fronteiras étnicas podem envolver uma série da cultura material; formas, ou ainda, estilos podem ser partilhados por grupos vizinhos. A variação funcional e/ ou adaptativa podem estar relacionadas à identidade étnica, entretanto a complexidade da expressão exige análise das formas simbólicas; e a inferência de significados dos símbolos exige mais que formas criteriosas de comparações estratigráficas, como por exemplo, a necessidade de se incorporar a informação verbal – o depoimento como forma de registro.

Além das dificuldades que encerram a utilização do conceito de etnicidade nas análises de Arqueologia pré-histórica para as quais nem sempre dispomos de comprovação empírica, a discussão reitera premissa importante para a nossa análise: a constituição simbólica da cultura material, já evidenciada por outros autores.⁷⁷ Jones enfatiza a falácia das tentativas de correlação entre semelhanças estilísticas, formais ou tecnológicas evidenciadas no registro arqueológico e a proximidade étnica ou lingüística, face a constituição simbólica da própria cultura material. Uma falácia motivada pela mutação dos sentidos que se transformam no tempo e no espaço. Neste caso a cultura material não é entendida apenas como reflexo de normas, mas produto da multiplicidade de processos sociais. Essa é discussão importante para a Arqueologia pré-histórica brasileira, em que as dificuldades da contextualização dos testemunhos arqueológicos, assim como da utilização

⁷⁷ HODDER, 1984.

do conceito de etnicidade não são exclusivos aos registros rupestres, mas extensivos também à cultura material.

Ainda que tenham como enfoque questões pertinentes às sociedades históricas, a importância dessas discussões remetem ao problema já levantado no início desta dissertação: a descontinuidade existente entre o nosso discurso e o universo simbólico dos registros rupestres que escolhemos para objeto de estudo. Como nas discussões apresentadas por Jones, reiteramos que nas análises interpretativas somos nós que atribuímos significados ao registro arqueológico, tarefa que acaba sendo realizada com empréstimo a recursos teóricos de outras disciplinas das Ciências Sociais, o que nem sempre é realizado de forma crítica, haja visto os vários conceitos de cultura.

Por outro lado, compartilhamos com o ceptismo de Martin⁷⁸ na associação linear entre cultura material, língua e identidade étnica de algumas tentativas em sobrepor critérios técnicos (por exemplo, tradições cerâmicas) e culturais (povos falantes de determinada língua). A autora propõe a separação entre critérios técnicos e unidades culturais, imputando aspecto conjectural aos esforços de associação da cultura Itaparica aos povos Jês; no seu entendimento tradição cerâmica e cultura não se confundem. Com relação ao universo simbólico das manifestações rupestres do Nordeste brasileiro, a pesquisadora lembra a impossibilidade de se proceder à descrição sem incorrer na interpretação desses registros, embora em suas análises não priorize esta instância em detrimento de outras opções. Ao contrário, procura incorporar alguns recursos para o entendimento dos

⁷⁸ MARTIN, 1997:175.

grafismos rupestres, como a classificação dos conjuntos gráficos em tradições e subtradições; a possibilidade de utilização de alucinógenos, a identificação de grafismos emblemáticos, além da interpretação de imagens.

Alguns aspetos discutidos pela autora foram importantes para esta dissertação, ou pelo menos colaboraram para que pudéssemos fazer trabalho mais crítico. Inicialmente, chamou-nos a atenção sua ênfase em dois pontos: a reiterada necessidade da contextualização dos registos rupestres para que as análises não se tornem arbitrárias e, sobretudo, a importância das publicações de *corpora* de documentos arqueológicos como forma legítima de democratizar a produção do conhecimento científico. Gostaríamos de lembrar outro aspecto, não menos importante, mas raramente lembrado por pesquisadores: a mediação do arqueólogo entre o testemunho arqueológico e o universo científico:

“Os limites científicos do conhecimento e da interpretação dos registos rupestres são muito frágeis, na medida em que lidamos com o mundo das idéias, num período da história humana que não temos um contexto global e esse é o grande desafio da pré-história. Sem negligenciar o rigor científico, não podemos negar o valor da imaginação nos caminhos da pré-história, para evitar que esta se transforme numa árida relação de dados, sem atingir a realidade humana. De fato, quando examinamos as diferentes teorias arqueológicas ou antropológicas aplicadas à pré-história, vemos que a maioria percorre os terrenos da conjectura e das hipóteses, mais ou menos bem formuladas, que permite apenas uma aproximação relativa ao passado remoto da história do homem”.⁷⁹

⁷⁹ MARTIN, 1997:308.

Desta forma, procuramos analisar os conjuntos gravados do Abrigo do Poseidon a partir de análise que visou, inicialmente, o entendimento das representações rupestres como conjunto de signos⁸⁰ em relação aos quais procuramos identificar algumas regularidades associativas, mas sem a pretensão de identificar chaves semânticas. Neste sentido, tentamos inferir significados e, desta forma, não resta dúvidas de que fizemos opção de análise que se pauta mais pela compreensão do significado (*Verstehen*)⁸¹ que pela explicação segundo leis causais (*Erklären*),⁸² mesmo admitindo que essas duas correntes do pensamento científico não sejam em si, excludentes.

Reiteramos a necessidade, no caso específico da região Norte de Minas, da continuidade de trabalho de cunho tipológico-descritivo, da pertinência das análises de crono-estilística e da necessidade de inserção dessas na seqüência arqueológica regional. Consideramos ainda as possibilidades de utilização criteriosa de analogias etnográficas, mas reconhecemos os limites que encerram no âmbito das representações rupestres em questão: estamos cientes das incertezas advindas das discontinuidades ocorridas entre práticas atuais e acontecimentos pretéritos que, apesar de todo o esforço das comparações, podem não ser reconhecidas pelo arqueólogo.

Finalmente, acreditamos que, em nossas análises, a estrutura e o contexto foram certamente mais priorizados que o processo, mas acreditamos que a natureza do registro

⁸⁰ Apoiamos nossa discussão na concepção mais geral do termo, tomado emprestado às premissas de Pierce. Vide referência mais detalhada em SILVA, F. A. Manifestações artísticas pré-históricas: Um estudo descritivo-classificatório e interpretativo da arte rupestre de Serranópolis – Goiás. Tese de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas., Porto Alegre, setembro de 1992:58.

⁸¹ GIDDENS & TURNER, 1999:12.

⁸² GIDDENS & TURNER, 1999:12.

arqueológico enfocado tenha colaborado em muito para tal escolha. Por outro lado, fomos levados a desistir, pelo menos temporariamente, de discussões de etnicidade, embora às avessas tenhamos partilhado de suas contribuições ao olharmos mais criticamente para o nosso universo pesquisado. As possibilidades de análise comparativa que incorporasse os avanços de pesquisas etnográficas estão na espera da realização de estudos que contemplem os remanescentes indígenas do Norte de Minas, até hoje não devidamente contemplados com investigações científicas.

3 Arqueologia do Alto-Médio Rio São Francisco

3.1 O contexto arqueológico do Norte de Minas, Alto-Médio Rio São Francisco.

A região Norte do Estado de Minas Gerais, no alto-médio curso do Rio São Francisco – Brasil Central – foi ocupada por sucessivas populações desde 12000 BP.⁸³ As pesquisas arqueológicas realizadas na região, baseadas em prospecções, sondagens, escavações e levantamentos rupestres, focalizaram duas principais áreas de ocupações pré-históricas: o Vale do Peruaçu (municípios de Januária e Itacarambi) e o Vale do Cochá (município de Montalvânia e adjacências), ambos tributários da bacia hidrográfica do Rio São Francisco.

As análises dos vestígios dessas ocupações permitiram estabelecer seqüência cronológica regional preliminar,⁸⁴ baseada sobretudo nas ocupações em abrigo sob rocha. Foram definidos nesta seqüência quatro marcos temporais fundamentais: o período das ocupações iniciais, compreendido entre 12000 anos BP e 9000 a 8000 anos BP; as ocupações intermediárias do início do Holoceno, (entre 9500 BP e 7000 BP) e do Holoceno-Médio (entre 7000 BP e 2000 BP) e, finalmente, as ocupações arqueológicas mais recentes, caracterizadas pela presença dos horticultores – ceramistas, já na era cristã (entre 2 000 BP e 500 BP) (vide Quadro 1, na página nº 48).

⁸³ PROUS, 1996/1997.

⁸⁴ PROUS, 1996/1997.

Quadro 1 – Vestígios arqueológicos – Alto Médio Rio São Francisco – MG.

Sítios Arqueológicos do Vale do Peruaçu (Boquete) e Vale do Cochá (Dragão) - MG					
Tipos de vestígios Camadas estratigráficas	Alimentação	Tecnologia Lítica	Artefatos Cerâmicos	Artefatos em Madeira	Material recuperado nas escavações
Holoceno Recente (Camadas Ø, I e II* do sítio do Boquete)	- Horticultura	- Instrumentos plano-convexos bem retocados; - Ausência de pontas de flecha (bifaciais)	- Una (Vale do Peruaçu**) - Tupiguarani (Vale do Cochá**)	- Pontas de projétil - Cabos de machado	- Abundância de Material
Holoceno Médio a) Camadas III*, IV* e V* do sítio do Boquete - Peruaçu b) Camada VI do sítio do Dragão - Cochá	- Coleta	- Instrumentos pouco retocados e sem padronização.	---	***	- Material pouco abundante
Pleistoceno Camadas VII e VIII do sítio do Boquete - Peruaçu	- Coleta	- Instrumentos Plano-convexos bem retocados; - Pontas de flecha (bifaciais); - "Quebra côco"	---	***	- Abundância de Material

Intrusão Montalvânia (Instrumentos bem retocado)

* II e III sedimento perturbado. ** Preponderante. *** Sem vestígio de madeira conservado.

No atual estágio do conhecimento da Pré-História regional, as primeiras ocupações do Norte de Minas teriam ocorrido no período de transição entre o Pleistoceno-Final e o Holoceno, aproveitando as condições favoráveis permitidas pelas mudanças climáticas do final do Pleistoceno. Essas ocupações iniciais foram bem documentadas no Vale do Peruaçu e a cultura material conhecida deste período é particularmente caracterizada por indústria lítica constituída de artefatos robustos, cuja produção evidencia bom controle de técnicas de lascamento. Seus instrumentos múltiplos, tendo como suporte lascas espessas, são retocados e apresentam perfil plano convexo. Apenas um fragmento de ponta de flecha

foi recuperado nas escavações, embora estas tenham evidenciado muito refugo de fabricação desses instrumentos. É também neste período que começam a aparecer na região os primeiros “quebra-cocos”, peças brutas ou ligeiramente regularizadas utilizadas para processar alimentos vegetais. Não foram encontrados sepultamentos nesse período, sendo desconhecido qual o tipo físico dessas populações mais antigas que ocuparam a região entre 12000 BP e 8000 BP.

As ocupações intermediárias do início do Holoceno e do Holoceno-Médio apresentam, por sua vez, mudança na indústria lítica com relação às ocupações anteriores, evidenciando menor controle de técnicas de lascamento embora apresentem certa padronização de lascas. Os instrumentos desses períodos intermediários não revelam características tipológicas precisas, ao contrário, evidenciam indústria menos definida, com menor preocupação em relação ao uso de retoque. As lascas, quando não utilizadas brutas, revelam gume apenas parcialmente retocado. Nesses períodos intermediários continuam a ser encontrados os “quebra-cocos” e começam a ser evidenciadas as primeiras ocupações a céu aberto. Os vestígios alimentares encontrados nos abrigos restringem-se a algumas espécies vegetais silvestres, sobretudo restos carbonizados e algumas sementes.

As primeiras datações indiretas de arte rupestre na região reportam-se a estes períodos intermediários. No Abrigo do Malhador foram encontrada “cupules”⁸⁵ enterradas em camada arqueológica datada de 8000 BP, a camada VIII. No Abrigo do Boquete, incisões, gravuras picoteadas e “cupules” foram realizadas em bloco de calcário que se

⁸⁵ Grafismos realizados a partir de depressões esferoidais.

desprende do teto e caiu sobre camada arqueológica datada de 10000 BP, a camada VII. O referido bloco, por sua vez, foi soterrado antes de 7000 BP, fato que confirma a elaboração dos grafismos no decurso desse período. Em ambas as camadas estratigráficas, tanto no Abrigo do Malhador quanto no Abrigo do Boquete, foram encontrados pigmentos vermelhos e amarelos. Como estes vestígios não estão associados a sepultamentos (desde cerca de 11000 BP), avaliamos que o fato concorre para a hipótese de preparação de tintas utilizadas na decoração dos abrigos.

Finalmente, citamos as ocupações mais recentes do Holoceno, caracterizadas pela introdução na região da horticultura (sobretudo mandioca e milho) e da tecnologia cerâmica, sendo postulada antecedência da cultura da mandioca sobre o cultivo do milho.⁸⁶ Os vestígios alimentares vegetais desta época são representados tanto por espécies silvestres quanto cultivadas, com visível aumento da quantidade de material coletado nas escavações e por maior variedade de espécies vegetais em relação aos níveis anteriores,⁸⁷ o que permite supor, além da preservação de vestígios mais recentes, maior conhecimento sobre o ambiente. Os vestígios cerâmicos foram associados⁸⁸ às Tradições Una e Tupiguarani, sendo as ocupações Una consideradas, provavelmente, anteriores às Tupiguarani.

As ocupações creditadas aos portadores da Tradição Una, mais representadas no Vale do Peruaçu, apresentam associação mais clara com peças líticas unifaciais espessas e

⁸⁶ PROUS, 1996/1997.

⁸⁷ RESENDE, 1996:249-264.

⁸⁸ PROUS, 1996/1997.

parcialmente retocadas, que lembram, até certo ponto, as indústrias do período mais antigo. Mas diferenciam-se destas pela ausência de pontas de flecha bifaciais (lítico) e pela introdução da técnica de polimento (lâminas de machado). Já com relação às ocupações Tupiguarani, mais representadas no Vale do Cochá, tem sido evidenciada indústria lítica mais escassa e pouco caracterizada. Resta lembrar que, em ambas regiões, peças de madeira (cabo de machado, pontas de flecha) só foram encontradas nessas ocupações mais recentes.

Algumas considerações devem ser feitas a essa caracterização, pois a mesma encerra alguns limites para o panorama cronológico proposto. O primeiro deles refere-se ao fato de os dados serem baseados, sobretudo nos vestígios das ocupações de abrigos e estes, preponderantemente do Vale do Peruaçu, sendo reduzidos os estudos referentes às ocupações de sítios a céu aberto, cujas particularidades foram menos representadas na caracterização da Pré-História regional.⁸⁹

O segundo limite remete às condições pós-deposicionais dos testemunhos arqueológicos. Nos abrigos escavados, inclusive no Vale do Cochá (sítio do Dragão), os pisos ocupacionais dos períodos intermediários sofreram interferências antrópicas que resultaram na mistura de sedimentos e vestígios de diferentes níveis estratigráficos, comprometendo a leitura das informações. Estas intervenções foram devidas à ação de populações pré-históricas mais recentes (os horticultores ceramistas) que promoveram extensas perturbações⁹⁰ nos pisos arqueológicos anteriores, ao escavarem fossas para

⁸⁹ PROUS, 1996/1997.

⁹⁰ PROUS, 1996/1997.

condicionamento de seus depósitos alimentares (silos subterrâneos) e sepultamentos.⁹¹ Mas ainda assim, nos poucos casos em que os pisos ocupacionais foram preservados, foi possível identificar – pelo menos para os instrumentos líticos – certo padrão tecnológico desde as ocupações do Holoceno-Inicial até o início das ocupações de horticultores ceramistas. Desta forma, durante largo período da Pré-História regional, aproximadamente sete mil anos, verifica-se a permanência e ênfase de instrumentos pouco retocados. A única exceção digna de nota está a camada V da Lapa do Dragão,⁹² no Vale do Cochá que revelou, em momento anterior às ocupações ceramistas, indústria com instrumentos retocados (raspadeiras de gume lateral retocado) sem paralelo no *canyon* do Peruaçu.

Outra questão a considerar relaciona-se à impossibilidade de se estabelecer correlação dessas ocupações do Norte de Minas com ocupações ocorridas na região do centro mineiro, seja com relação à presença dessa população mais antiga (a população Lagoa Santa), seja a eventual contemporaneidade entre populações humanas e megafauna extinta.⁹³ Diferentemente do centro mineiro, no Norte de Minas não foi evidenciado, até o momento, nenhum indício de fauna extinta, nem de remanescentes da população Lagoa Santa, o biótipo mais antigo conhecido no continente americano e bem representado no centro mineiro entre 12000 BP e 8000 BP. Esta população Lagoa Santa é *sapiens arcaica*, semelhante às populações australianas e a algumas formas africanas e, provavelmente, representante das primeiras levas migratórias humanas na América. Todos os sepultamentos do Norte de Minas encontrado nas escavações, até o presente, são

⁹¹ SCHLOBACH & PROUS, 1997

⁹² PROUS, COSTA & ALONSO, 1996/1997.

⁹³ PROUS, 1997:8-21.

provenientes de ocupações intermediárias ou recentes e correspondem à população geneticamente mais moderna, já apresentando características mongolizadas.⁹⁴

Com a caracterização ora apresentada procuramos expor, de forma bastante sintética, quadro geral do conhecimento atual da arqueologia do Norte de Minas, na região do Alto-Médio Rio São Francisco, sem a pretensão de esgotar o tema. Ao contrário, nosso objetivo foi o de apenas referenciar o contexto arqueológico no qual se insere o conjunto das representações rupestres objeto desta dissertação. Nessa mesma perspectiva, procuramos situar os referidos grafismos rupestres em relação à crono-estilística regional, motivo pelo qual segue síntese da diacronia dos principais conjuntos gráficos registrados na região.

3.2 Os temas gravados do Complexo Montalvânia na crono-estilística regional

As diferentes ocupações pré-históricas do Alto-Médio Rio São Francisco deixaram também extensos registros rupestres. Os estudos realizados⁹⁵ permitiram estabelecer a diacronia da arte rupestre regional na seguinte seqüência crono-estilística, da mais antiga para a mais recente: Tradição São Francisco, Complexo Montalvânia, Unidade Estilística Piolho de Urubu, Tradição Desenhos e Tradição Nordeste. Além destes, outros conjuntos

⁹⁴ Lahar, 1997:70-81.

⁹⁵ Entre os quais citamos: a) Prous, A. Arte rupestre brasileira: uma tentativa de classificação. Revista de pré-história. São Paulo, Universidade de São Paulo, 7: 9-33. b) Ribeiro, L. & Isnardis, A. Os conjuntos gráficos do alto médio São Francisco (vale do rio Peruaçu e vale do rio Cochá): caracterização e seqüências sucessórias. In: Arquivos do Museu de História Natural da UFMG. Belo Horizonte, (17/18) 1996/1997. c) Silva, M. M. de C e. As gravuras do complexo Montalvânia.. In: Arquivos do Museu de História Natural da UFMG. Belo Horizonte, (17/18) 1996/1997.

gráficos mais antigos ou mais recentes, mas sempre menos representados e ainda não foram atribuídos a nenhuma unidade estilística são registrados em alguns abrigos (vide Quadro 2, na página nº 55).⁹⁶

As representações rupestres apresentam-se com algumas particularidades tanto no Vale do Peruaçu, – onde as manifestações atribuídas à Tradição São Francisco mostram-se com maior exuberância visual e são mais representadas, – quanto no Vale do Cochá, onde verifica-se menor ênfase nas representações São Francisco e onde Complexo Montalvânia evidencia maior variedade estilística e é mais representado.

⁹⁶ RIBEIRO & ISNARDIS, 1996/1997.

Quadro 2 – Síntese da crono-estilística do Vale do Peruaçu e de Montalvânia.

PERÍODOS	PERUAÇU	MONTALVÂNIA
RECENTE	Grafismos em crayons Tradição Nordeste U.E. Desenhos Zoomorfos brancos Vermelhos recentes	PINTURAS Zoomorfos, antropomorfos e geométricos Tradição Nordeste Grafismos em crayons GRAVURAS Tradição Nordeste U.E. Desenhos
MÉDIO RECENTE	U.E. Piolho de Urubu	U.E. Piolho de Urubu
MÉDIO	SF (4) "Rezar" SF (3) figuras vistas, redes, cartuchos U.E. Montalvânia	Complexo Montalvânia Mont. 3 Cf. SF (grades e ziguezagues) Mont. 4 Complexo Montalvânia antropomorfos bio-antropomorfos armas e geométricos
ANTIGO	SF (2) variado com armas Conj. Figurativo não Atribuído SF (1) inicial linhas raras hieronímia geom lagartos peixes carumbos Incisões sobre bloco (Lapa do Baspete?)	Cf. tradição São Francisco (raro) hieronímicos ziguezagues grades Conj. Figurativo não Atribuído monocromáticos "bonecos" zoomorfos geométricos

Fonte: RIBEIRO, L. & ISNARDIS, A. (1996/97)

No Vale do Cochá os grafismos mais antigos caracterizam-se, sobretudo por representações figurativas naturalistas, em especial por figuras antropomorfas e grafismos não-figurativos cujo conjunto temático lembraria algumas das características da Tradição Agreste. Exclusivamente representados no Vale do Cochá, estes grafismos primordiais (e ainda não atribuídos definitivamente a nenhuma unidade estilística), caracterizados por certo gigantismo dos antropomorfos e simplicidade de execução, seriam anteriores ou, no máximo, contemporâneos às representações mais antigas da Tradição São Francisco, representada no Vale do Cochá por figuras geométricas pouco elaboradas e preferencialmente monocromáticas. Somente após estes primeiros momentos São Francisco apareceriam as manifestações do Complexo Montalvânia.

Registrados tanto em gravura quanto em pintura, os grafismos do Complexo Montalvânia⁹⁷ evidenciam preferência por representações figurativas, que apresentam tendência para formas curvilíneas e sugerem, com frequência, estado de animação. Seus temas visualmente mais significativos remetem às representações de seres vivos, sobretudo figuras antropomorfas e bio-antropomorfas,⁹⁸ além de objetos. Grafismos de natureza mais simplificada como as figuras filiformes ou aquelas de formas geometrizadas são também numerosas e as figuras zoomorfas mais raras. Mesmo partilhando temas em comum foi possível reconhecer entre os conjuntos pintados e os gravados do Complexo Montalvânia diferenças significativas, além de ser evidenciado que alguns motivos articulam-se preferencialmente, configurando associações temáticas recorrentes.⁹⁹

Apenas em um contexto posterior, ou eventualmente contemporâneo a esta unidade estilística, são registradas as figuras geométricas mais elaboradas da Tradição São Francisco, caracterizada, sobretudo, pelas formas angulosas e o uso concomitante de cores contrastantes.¹⁰⁰ Os grafismos da Unidade Estilística Piolho de Urubu (pinturas caracterizadas pela representação de animais e vegetais cultivados) e da Tradição Desenhos (gravuras cujos temas concentram-se nas representações de animais) são posteriores aos da Tradição São Francisco e, provavelmente (no caso da Tradição Desenhos), anteriores aos

⁹⁷ Anteriormente classificada como fácies da Tradição São Francisco (PROUS, 1989) mas devido à originalidade de seus grafismos, entendemos tratar-se de uma unidade estilística distinta. Desta forma denominamos provisoriamente Complexo Montalvânia até que possamos realizar a síntese definitiva das manifestações rupestres do alto médio São Francisco. *Vide* PROUS, 1996/1997.

⁹⁸ Para definição de bioantropomorfa vide SILVA, 1996/1997.

⁹⁹ SILVA, 1996/1997.

¹⁰⁰ Datações diretas foram realizadas em grafismos da Tradição São Francisco no vale do Peuaçu (pigmentos pretos de retoque de policromia da Lapa do Veado) cujos resultados iniciais determinaram idade mínima de 2800 BP (ROWE, comunicação pessoal).

grafismos atribuídos à manifestação regional da Tradição Nordeste. A associação dos grafismos da Unidade Estilística à Piolho de Urubu às ocupações dos horticultores ceramistas é confirmada pela suas representações de plantas cultivadas (especialmente o milho) e pela recuperação nas escavações desses mesmos vestígios arqueológicos em vários abrigos do Vale do Peruaçu (Boquete, Malhador, Bichos). Outras manifestações rupestres estão ainda em fase de definição no Vale do Cochá.

A Unidade Estilística Complexo Montalvânia caracteriza-se, portanto, como momento intermediário da arte rupestre representada no Vale do Cochá, inserindo-se cronologicamente nas manifestações rupestres representadas na região. Os grafismos dessa unidade estilística reportam-se às ocupações de caçadores e coletores do Holoceno, mas são anteriores à presença dos horticultores ceramistas na região, ocorrida em torno de 2000 BP.¹⁰¹ Assim, na região do Norte de Minas a hipótese de associação entre grupos indígenas conhecidos e vestígios rupestres, caso venha a ser efetivada, deverá ser estabelecida apenas em relação às ocupações mais recentes, com os vestígios das camadas superiores e associadas aos horticultores ceramistas, o que exclui o Complexo Montalvânia. Não encontramos na bibliografia o registro de testemunho de grupos indígenas que ainda praticassem arte rupestre após o contato. Desta forma, as possibilidades de utilização de dados etnoarqueológicos para tratar os grafismos rupestres são remotas para o Norte de Minas.

¹⁰¹ PROUS, 1996/1997.

4 A delimitação da área pesquisada e os procedimentos adotados

4.1 Definição do universo pesquisado

A de análise dos temas gravados foi iniciada com a delimitação do universo a ser enfocado, seguida da definição dos procedimentos metodológicos de campo e de laboratório. Descreveremos sucessivamente no sítio arqueológico do Poseidon, a localização das gravuras do abrigo, critérios e motivos da delimitação do universo enfocado e os procedimentos adotados em campo e em laboratório.

4.1.1 O sítio arqueológico do Poseidon

O sítio arqueológico do Poseidon localiza-se no município de Juvenila, Norte de Minas Gerais situado à margem esquerda do Rio Cochá um dos tributários do Carinhanha – limite dos estados de Minas e Bahia – o sítio insere-se na bacia hidrográfica do São Francisco e distante 700 km de Belo Horizonte, a capital do estado. A região caracteriza-se por clima tropical semi-árido, com vegetação típica de caatinga.

Figura 1 – Mapa de localização do Abrigo do Poseidon (Vale do Cochá). Folha especial a seguir.

Localizado à meia encosta da Serra do Aristeu, o sítio arqueológico do Poseidon I divide-se em dois abrigos, Abrigo Sul e o Abrigo Norte, ligados por uma galeria. Há entre os dois abrigos desnível topográfico de aproximadamente 3 metros. No mesmo maciço, no topo do afloramento, a aproximadamente 20m do Poseidon I foi identificado outro pequeno sítio rupestre (Sítio do Poseidon II) contendo duas dezenas de gravuras, todas concentradas em pequena laje.

O Abrigo Sul, localizado na parte mais baixa do sítio e de fácil acesso, caracteriza-se por uma área aberta, espaçosa e clara. Seus paredões são verticais, amplos e altos, permitindo livre acesso ao local. Nas duas extremidades do abrigo destacam-se blocos abatidos, mas percebe-se pouca pátina nos blocos da extremidade meridional, indicando abatimento recente, enquanto na porção setentrional – limite entre os dois abrigos – a superfície dos blocos encontra-se bastante patinada, configurando abatimento muito antigo. O sedimento apresenta marcas de processos erosivos por águas meteóricas, sendo que uma ravina atravessa todo o piso do abrigo no sentido norte / sul. O suporte rochoso, bastante exposto às intempéries, também apresenta fortes evidências de alteração, comprometendo inclusive a integridade dos grafismos. A decoração dos paredões inclui tanto pinturas como gravuras, havendo preferência para decoração em locais de altura mediana e muito alta, sendo atualmente impossível o acesso a algumas pinturas sem uma estrutura de apoio, como escada. A distribuição dos grafismos (não chegam a trezentos) é bastante esparsa, mas, quando é possível identificar os conjuntos gráficos, há clara delimitação de locais selecionados para a realização das gravuras e para as pinturas. A pequena sondagem realizada em 1977 evidenciou abundantes vestígios de ocupação, sendo realizadas coletas de material de superfície em 1995 e em 2000.

Figura 2 – Sítio arqueológico Abrigo do Poseidon I) Folha especial a seguir.

O Abrigo Norte localiza-se na parte mais alta, inclui a galeria e mais dois compartimentos estreitos que apresentam tetos baixos cuja altura máxima varia entre 1,50m e 1,70 m. O local é escuro e cercado por blocos abatidos. O acesso pode ser realizado por duas maneiras: internamente a partir do Abrigo Sul e externamente de maneira

FIGURA 1
MAPA DE LOCALIZAÇÃO
DO ABRIGO DO POSSEIDON

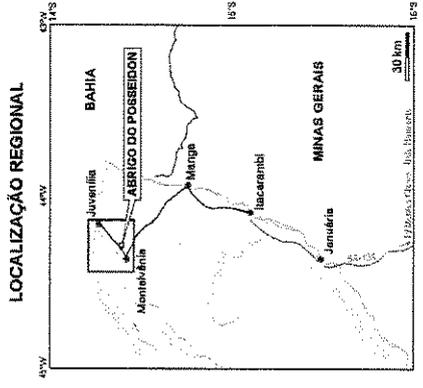
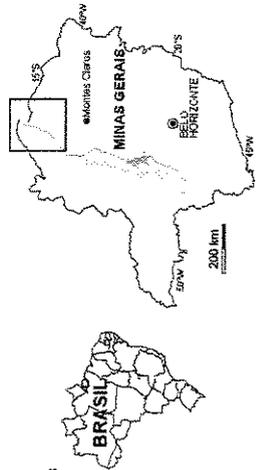
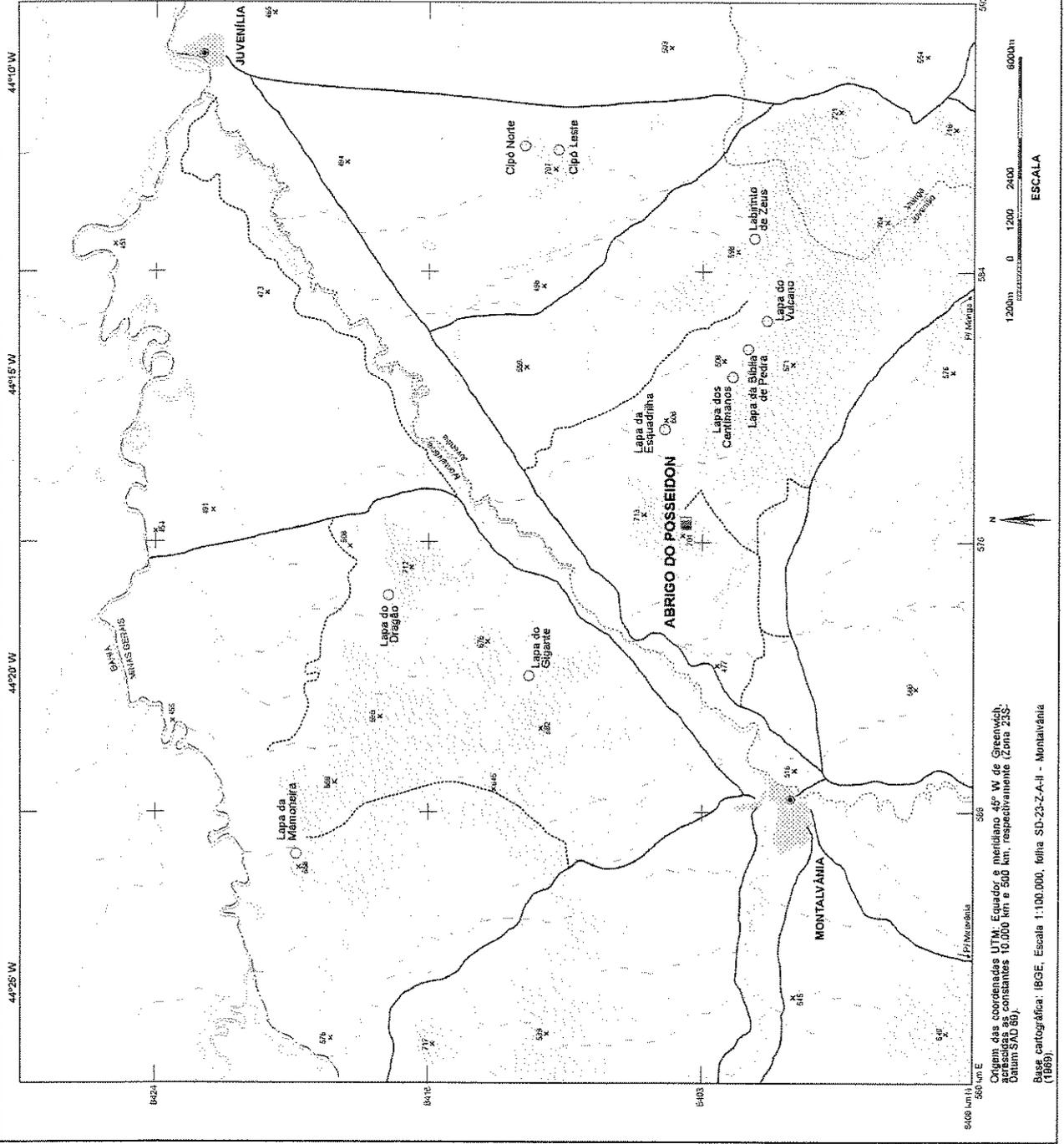
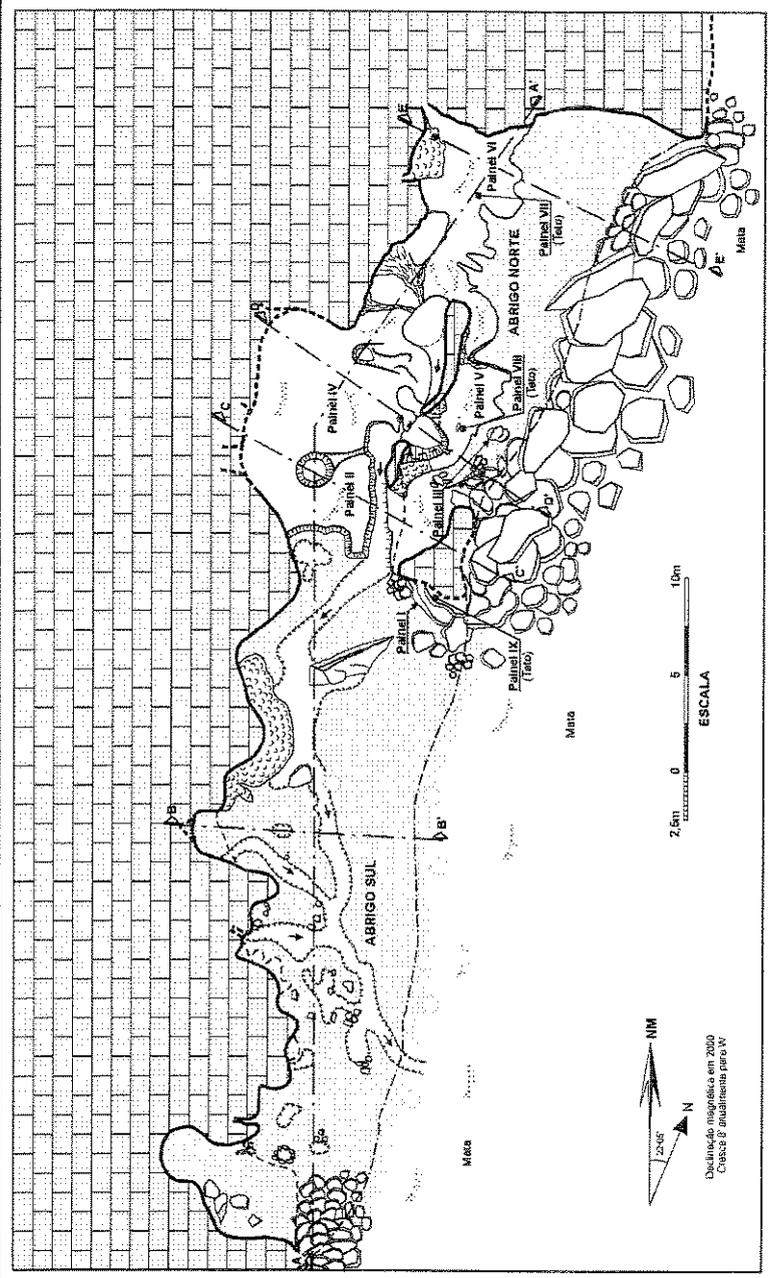


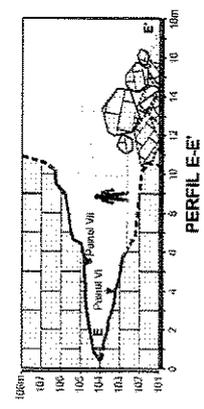
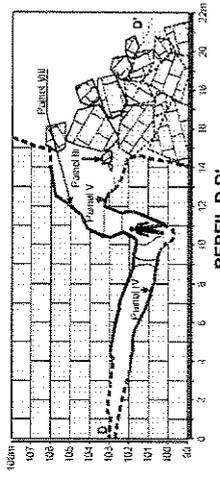
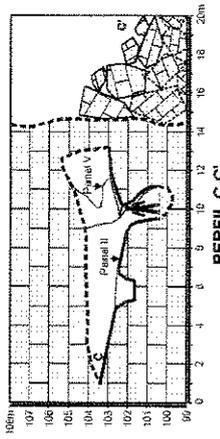
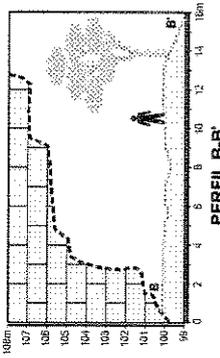
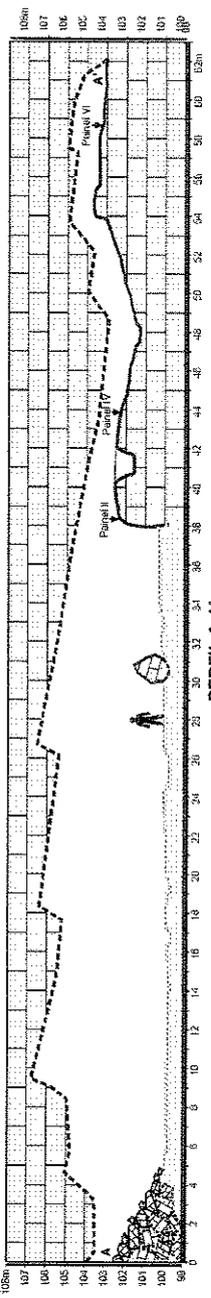
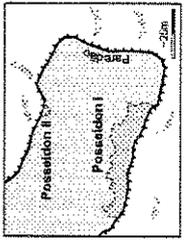
FIGURA 2
SÍTIO ARQUEOLÓGICO
ABRIGO DO POSSEIDON I

LEGENDA

- Panel com gravuras
- Maçço calcário
- Concreção / Escorrimento de calcila
- Sedimento
- Indicação de painel com pintura
- Parede
- Projeção de teto baixo
- Limite da área abrangida
- Limite da área de alojamento antigo
- Depressão / Canal de drenagem
- Bacia (marmitta)
- Desnível acentuado / Abrupto
- Desnível
- Bloco abataidos
- Coluna
- Árvore
- Localização do perfil



CROQUI DE LOCALIZAÇÃO DO POSSEIDON II



independente. No primeiro caso a entrada é feita pela galeria de comunicação no limite do desnível topográfico e onde se encontra um grande bloco abatido. No segundo caso é necessário contornar a concentração de blocos abatidos do Abrigo Sul, vencer a elevação do terreno e ultrapassar nova concentração de blocos abatidos. Verifica-se ao fundo um piso rochoso irregular e na parte externa, piso sedimentar arenoso. A superfície rochosa apresenta-se bastante diferenciada, com paredes sub-horizontais ou inclinadas e evidenciam irregularidades topográficas. Tanto nos dois compartimentos como na galeria verifica-se a ocorrência de depósitos calcíticos, testemunhos de níveis de estabilização de água de pequena lagoa¹⁰². Os três locais, a galeria e os dois compartimentos, apresentam a superfície rochosa competamente tomada por grafismos, aproximadamente cinco mil figuras. As gravuras encontram-se exclusivamente nas partes baixas, como blocos caídos, pisos e paredes baixas, enquanto as pinturas foram realizadas preponderantemente nas partes mais altas e tetos. As sondagens realizadas no sedimento arenoso em 1977, com objetivo de identificar artefatos utilizados nas gravações, não evidenciaram ocupação.

Os dois abrigos apresentam pronunciada oposição, seja em relação às suas condições topográficas, seja em relação ao uso que deles fizeram seus ocupantes no passado, seja em relação às condições de conservação dos testemunhos rupestres.

Verificamos que o Abrigo Sul apresenta paredões altos, espaços claros e abundância de vestígios nos pisos ocupacionais, diferentemente do abrigo Norte, com tetos baixos, pouca iluminação e ausência de vestígios de ocupação. Se no primeiro a quantidade de

¹⁰² (A. SAADI, comunicação pessoal).

grafismos é reduzida e sua distribuição esparsa, sendo pinturas mais numerosas e visualmente mais evidenciadas, no segundo abrigo, profusamente decorado, domina a técnica de gravação. Identificamos também maior alteração nos suportes do Abrigo Sul e da entrada da galeria – mais vulneráveis às intempéries, diferentemente do abrigo Norte, cujos suportes mais protegidos, apresentam-se menos erodidos.

Considerando que os objetivos desta dissertação estão direcionados para o estudo das gravuras, dirigimos nossos esforços exclusivamente, para grande concentração dos temas gravados do Abrigo Norte. Desta forma, não incluímos aqui os levantamentos realizados no Abrigo Sul, nem os grafismos localizados na área limítrofe, Painéis I, II e III e nem as pinturas do Abrigo Norte. As informações desses últimos conjuntos, ainda que mencionadas inserem-se no texto dentro de uma perspectiva descritiva.

4.1.2 Metodologia de campo: topografia e coleta de dados

O inventário dos grafismos foi efetivado conforme procedimentos¹⁰³ usuais do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural da UFMG e realizado em várias etapas de campo, sendo na primeira delas efetuado o levantamento sistemático integral das cinco mil gravuras e parte das pinturas do Abrigo Norte. Esta atividade incluiu a elaboração de calques, com registro da silhueta dos grafismos, na escala 1:1, em plástico transparente e com a utilização de caneta de retroprojeter; levantamento fotográfico (cópias em diapositivos e papel) e levantamento topográfico.

¹⁰³ PROUS, 1996/1997.

A opção pela realização de calques para todo o conjunto dos grafismos justificou-se pela maior confiabilidade dos dados face às dificuldades de identificação de detalhes técnicos e dos problemas de superposição.

O inventário realizado contém as informações coletadas *in situ*, seja nos calques, seja nos cadernos de campo, como dados de cronologia relativa, técnicas de execução, presença de retoques, entre outras, além da situação topográfica ou de alterações do suporte.

Foram registradas nos calques as características técnicas de cada gravura, por exemplo, os diferentes tipos de gravado, a eventual presença de detalhes técnicos como a elaboração de contorno mais acentuada figura; as características do traço (se contínuo ou interrompido); a ocorrência de modificações posteriores nas figuras (retoques) e dados de cronologia relativa, com registros das superposições. Para os dados de natureza topográfica e de alterações do suporte foram transcritas informações sobre: linhas da rocha (diáclases), irregularidades da superfície (nichos de dissolução, saliências do relevo), presença de escorrimentos ou de depósitos calcíticos (no suporte e nas figuras), os desprendimentos de camadas do suporte, testemunhos da ação de animais (sobretudo guano) e antrópica (vandalismos).

Foi necessário “recortar” o espaço pictórico, o que foi efetivado com a divisão deste em nove diferentes compartimentos, que denominamos “painéis”. Ainda que arbitrário, este recorte foi importante para gerenciar grande quantidade de dados e estabelecer comparações entre os grafismos. Procuramos nessa compartimentação identificar características topográficas relevantes que possam ter sido eventualmente significativas

também para os autores das gravuras, visando uma segmentação que interferisse de forma menos prejudicial na leitura dos dados. Como já havíamos evidenciado a opção das gravuras pelas locais mais baixas, como nos blocos caídos, pisos e paredes baixas e das pinturas pelos tetos ou paredes altas, procuramos seguir esta tendência. Baseados nas particularidades desta distribuição, definimos seis painéis de gravuras e três de pintura e selecionamos os locais para coleta de amostras para datação por termoluminescência, análises em andamento no Instituto de Física Nuclear da USP, sob responsabilidade do professor S. Watanabe.

4.1.3 A descrição dos painéis

4.1.3.1 *Painéis de gravuras*

Além da oposição já evidenciada, gravuras e pinturas localizadas respectivamente em locais baixos e locais altos, outra tendência de distribuição de grafismo foi identificada: gravuras localizadas na parte externa e na parte interna do abrigo. Assim, delimitamos três painéis gravados em áreas externas: o Painel I, sobre grande bloco abatido e o Painel II, nas paredes externas da entrada da galeria, ambos localizados no limite do desnível topográfico; e o Painel III, nos blocos abatidos do acesso externo ao abrigo, já no topo da elevação. Esses painéis, denominados respectivamente PI, PII e PIII evidenciam superfícies muito erodidas, são muito menores e, proporcionalmente apresentam densidade mais baixa de gravuras que os Painéis IV, V e VI, localizados no interior do abrigo.

De fato, a maior concentração das gravuras encontra-se nos painéis PIV, PV e PVI. O PIV localiza-se dentro da galeria de ligação entre os abrigos. O local é muito escuro e permite passagem tanto para o PV com para o PVI. O suporte é vertical e/ou subvertical e

os grafismos concentram-se na parte subvertical, na altura de aproximadamente 1,5m do solo. A superfície gravada apresenta-se sem irregularidades relevantes na topografia, mas é nitidamente delimitada nas extremidades por acidentes topográficos – duas bacias e condicionada pelas condições de iluminação. A densidade de gravuras é grande: toda a área entre as duas bacias onde é possível enxergar alguma coisa, foi decorada. O teto que domina a superfície gravada é baixo (menos de 1,5m) e não apresenta decoração.

O PV situa-se em área de trânsito fácil e que permite o acesso à galeria (ao PIV, anteriormente descrito) e ao PVI. O suporte decorado é subvertical e baixo (entre 0,60m e 1,5m acima do piso). O local é parcialmente iluminado, sendo a entrada da luz prejudicada pela concentração de blocos caídos na frente do painel. As gravuras foram realizadas desde o piso atual até o ponto onde começam as alterações do suporte próximas ao topo, caracterizadas por concentrações calcíticas denominadas “crosta” (relevo mais suave) ou “couve flor” (quando mais espessas e com protuberâncias). O teto é o mais alto dos três painéis internos, com aproximadamente 2,2m de altura. Apresenta-se decorado com pinturas e evidencia ainda grande concentração de pontos esbranquiçados formando padrões geometrizados. Conforme avaliação dos professores Saadi (IGC-UFMG) e Rodet (do CNRS-França) não é possível confirmar a natureza antrópica desses pontos. Podem ser tanto resultado de alteração do suporte como de trabalho intencional de ocupantes do abrigo, neste caso seriam vestígios de tinta branca.

O PVI encontra-se na extremidade setentrional da área abrigada. A superfície gravada corresponde ao piso, suporte bastante irregular com várias protuberâncias e outras irregularidades, sendo completamente ocupado pelas gravuras. O local apresenta uma

região mais escura, a que está mais próxima ao acesso à galeria e outra um pouco mais iluminada, mas ainda condicionada pela presença dos blocos abatidos da área externa. O teto é baixo, com aproximadamente 1,5m e apresenta pinturas vestigiais, salvo reduzido número de figuras completas.

4.1.3.2 Painéis de pinturas

As pinturas, ainda que não contempladas no atual trabalho, também foram fotografadas, parcialmente copiadas e analisadas. Constituem os painéis VII, VIII e IX. O PVII, correspondente ao teto e paredes laterais do painel VI, é ocupado basicamente por pinturas vestigiais. O Painel VIII, corresponde ao teto do PV e é ocupado por menos de sessenta figuras que não podem ser atribuídas a nenhum dos demais conjuntos estilísticos definidos na região. Provisoriamente foram caracterizados como *grafismos em crayon*. Finalmente, o Painel IX, localizado numa pequena laje em uma das entradas externas do abrigo, logo antes do PV. Trata-se de um conjunto pintado, em bom estado de conservação e com aproximadamente 170 grafismos; boa parte delas pode ser atribuída ao Complexo Montalvânia.

4.2 Os procedimentos adotados para o tratamento dos dados

Em laboratório o tratamento dos dados coletados *in situ* consistiu, inicialmente, na redução dos calques a partir de pantógrafo metálico (PI, PII, PIII, PIV e VI) e de xerocópia (PV, PVII, PVIII E PIX), tendo sido utilizada a escala 1:5 para todos os grafismos. Escolhemos esta escala entre outras (como a de 1:3, utilizadas para outros conjuntos gráficos) porque desejávamos a maior redução possível, conquanto permitisse visualização

individualizada do grafismo, (suas particularidades técnicas e posteriormente a numeração), mas fosse igualmente capaz de permitir uma visão de conjunto.

Com base nessas reduções, foram organizadas pranchas contendo as reproduções dos painéis; documentos básicos para os trabalhos de laboratórios e sobre os quais grande parte das análises foram realizadas. Foram elaboradas nove pranchas de tamanhos variados, correspondendo respectivamente: Prancha 1, aos painéis I, II e III, Prancha 2 ao Painel IV; Prancha 3, ao Painel V; Pranchas 4, 5 e 6 aos três setores do PVI, Prancha 7 ao PVII, Prancha 8 ao PVIII e Prancha 9 ao PIX. Para efeito desta dissertação foram considerados apenas os grafismos das pranchas 2, 3, 4, 5 e 6, correspondendo às grandes concentrações de gravuras da área interna do abrigo. As pranchas constituíram a base para as ilustrações ora apresentada, correspondendo respectivamente: Figura 3 (Painel IV); Figura 4 (Painel V); Figuras 5 (Painel VI a), Figura 6 (Painel VI b) e Figura 7 (Painel VII c).

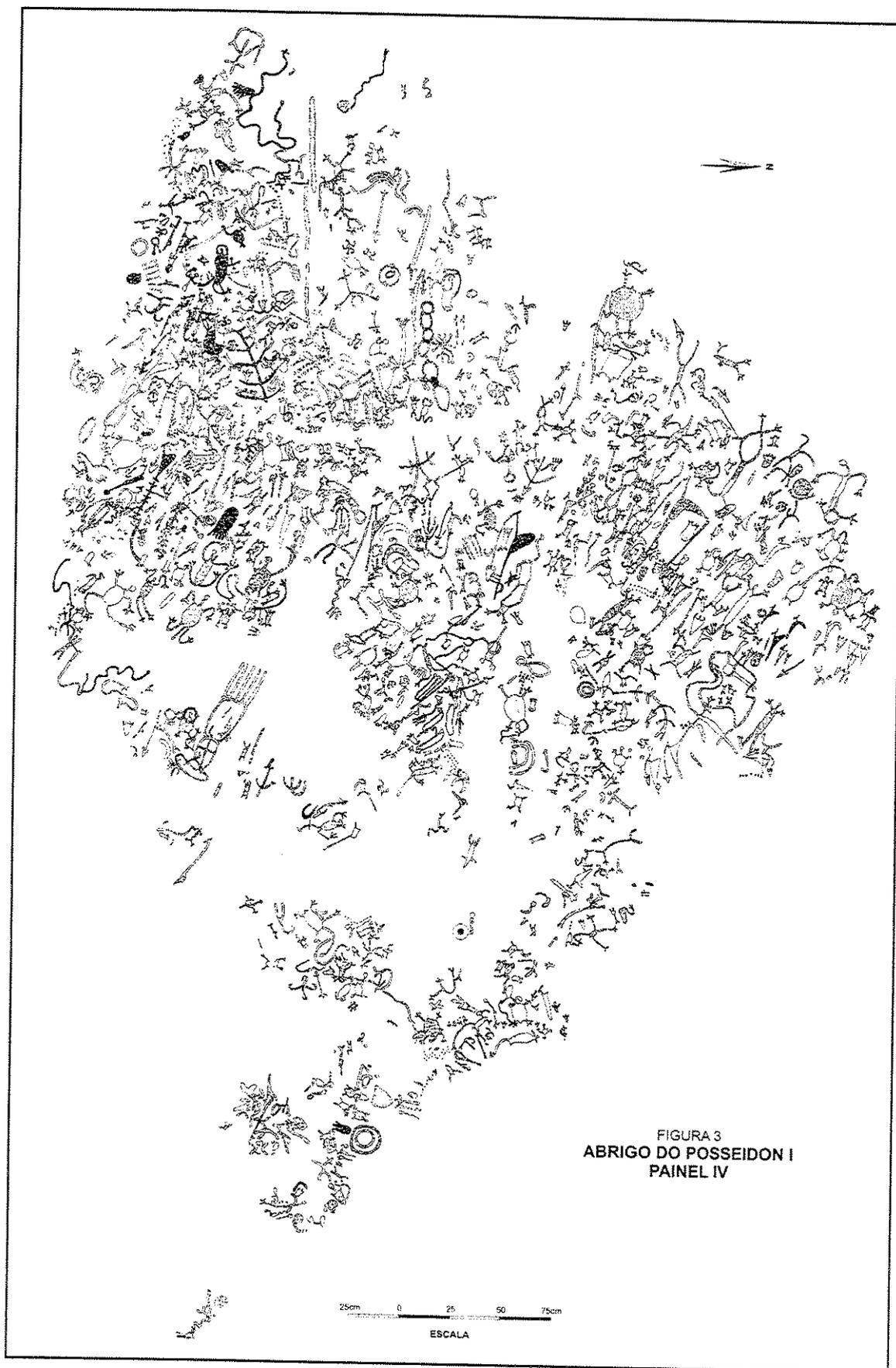


FIGURA 4
ABRIGO DO POSSEIDON I
PAINEL V



0 25 50 75m
ESCALA

FIGURA 5
ABRIGO DO POSSEIDON I
PAINEL VIIa



84°



ARTICULAÇÃO ESQUEMÁTICA DO PAINEL VI

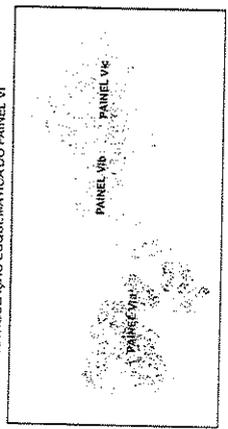
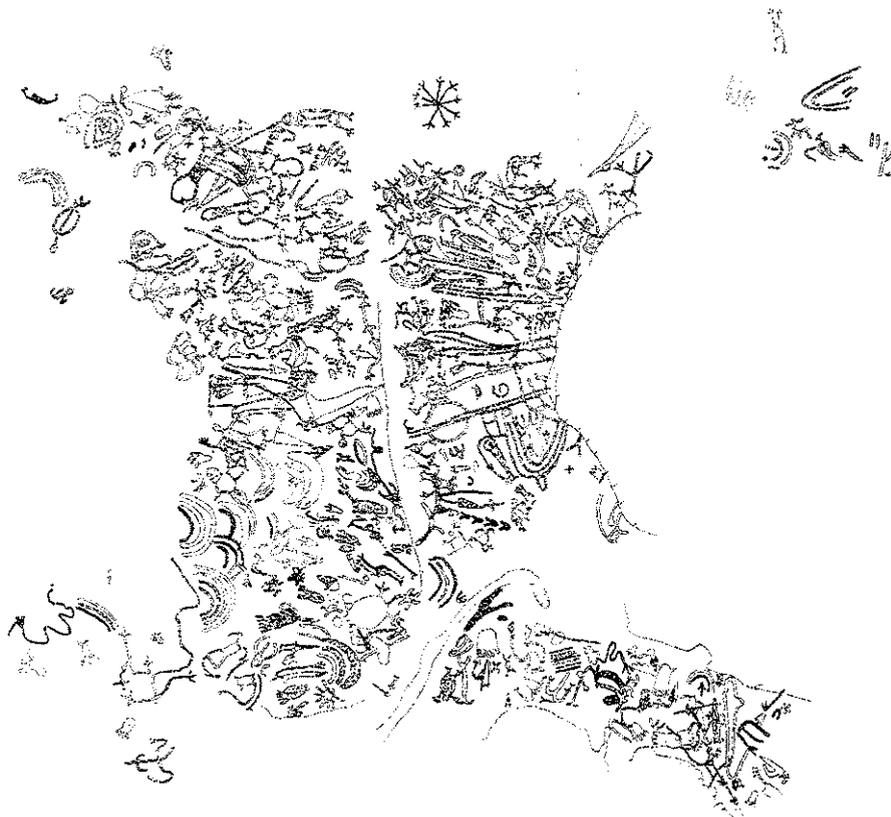
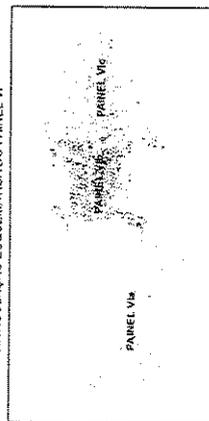


FIGURA 6
ABRIGO DO POSSEIDON I
PAINEL VIIb

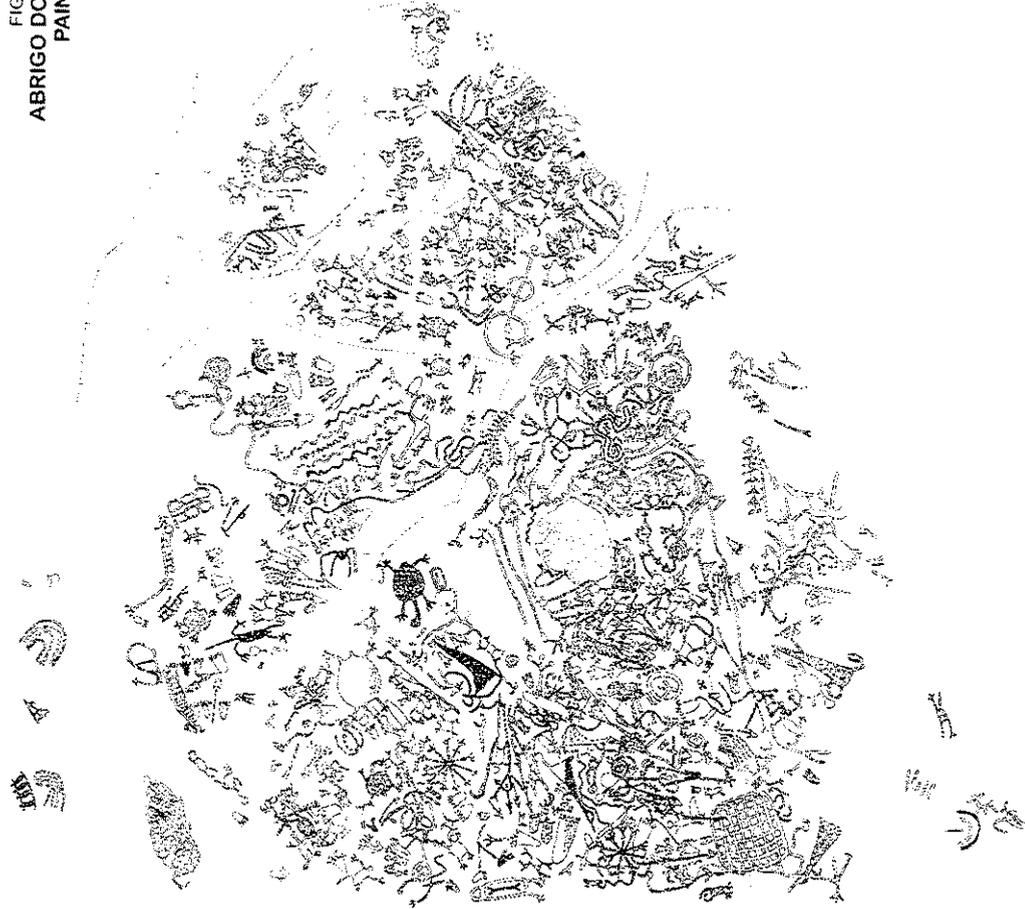


ARTICULAÇÃO ESQUEMÁTICA DO PAINEL VI



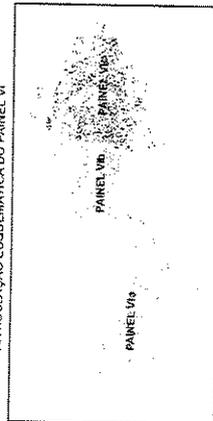
25cm 0 25 50 75cm
ESCALA

FIGURA 7
ABRIGO DO POSSEIDON I
PAINEL Vtc



25m 0 25 50 75cm
ESCALA

ARTICULAÇÃO ESQUEMÁTICA DO PAINEL VI



As pranchas constituem a redução topograficamente situada das gravuras do Abrigo Norte: os grafismos estão reduzidos em única escala e associados, cada um deles, em relação aos demais. Informações coletadas em campo (calques e cadernos) foram incorporadas a esses documentos e uma vez elaboradas essas pranchas, a reprodução de cada grafismo foi numerada individual e seqüencialmente, para que fosse possível passar à etapa seguinte do tratamento dos dados e da análise propriamente dita. Esses trabalhos iniciais foram preparatórios para as demais etapas de campo: a conferência das reproduções, o término do levantamento topográfico e coletas de amostras para datação.

As etapas de conferências foram necessárias porque reduções podem deformar a aparência dos grafismos (a forma reproduzida pode não coincidir perfeitamente com a forma original grafismo) assim como distorcer nossa leitura das relações entre as figuras. Isto de fato ocorreu, não só porque é impossível representar na superfície bidimensional do papel as irregularidades tridimensionais do suporte rochoso, mas também porque utilizamos canetas de diferentes espessuras, além de dois processos de redução, sendo um manual (pantógrafo) e outro não (xerocópia). Quando possível, as distorções foram corrigidas ou, na impossibilidade de o fazer, foram indicadas. Mas o problema maior reportou-se à nossa inexperiência com a técnica de gravura que apresenta problemática diferente da pintura, dificultando a leitura ou o reconhecimento das particularidades técnicas (por exemplo, com relação aos tamanhos, formas e densidades de picoteamentos por cm²) ou dos diferentes dos níveis de superposição. Dificuldades de natureza técnica que foram acentuadas porque ainda não conhecíamos o universo das representações rupestres do extremo Norte de

Minas. Trabalhamos com o desconhecido técnico e simbólico. Essas circunstâncias exigiram várias etapas de campo, preparadas antecipadamente em laboratório.

Terminadas as fases de conferência dos levantamentos de campo, passamos ao trabalho do tratamento dos dados: procuramos definir os instrumentos de análise a serem utilizados no tratamento dos dados, assim como identificar e caracterizar a temática representada. Os resultados dessa fase serão apresentados nos dois próximos capítulos.

5 As particularidades dos temas gravados do Abrigo do Poseidon

5.1 A tipologia

Os temas gravados não são muito numerosos, mas apresentam morfologia muito variada. Organizamos os quase cinco mil grafismos em sete classes subdividida em quinze famílias de grafismos (além das figuras vestigiais), comportando cada uma diferentes tipos e variantes. Segue apresentação da temática gravada diferenciada, inicialmente, em duas categorias: grafismos figurativos e grafismos não-figurativos (ou geométricos).

As figuras 8 a 16 referem-se à tipologia. Consideramos figurativo aquele grafismo que podemos reconhecer como tema imediatamente assimilável ao nosso universo, tais como o tema das armas, dos grafismos zoomorfos, antropomorfos. Os grafismos não figurativos são associados àqueles temas não imediatamente reconhecidos por nossa percepção como figurativos, mas podem corresponder a representações naturalistas para seus autores, pois as formas de representação deles são diferentes da nossa. A expressão alternativa grafismos geométricos¹⁰⁴ foi adotada porque muitos desses temas apresentam formas mais simples e muitas vezes geometrizadas; generalizamos seu uso mesmo reconhecendo esses limites. Obviamente entendemos também que não há como confundir uma categoria tipológica de figuras com a denominação de manifestações rupestres de outras regiões do Brasil (Tradição Geométrica, por exemplo).

¹⁰⁴ Alguns autores utilizam também a expressão “grafismos puros”.

Figura 8 – Tipologia das figuras antropomorfas.

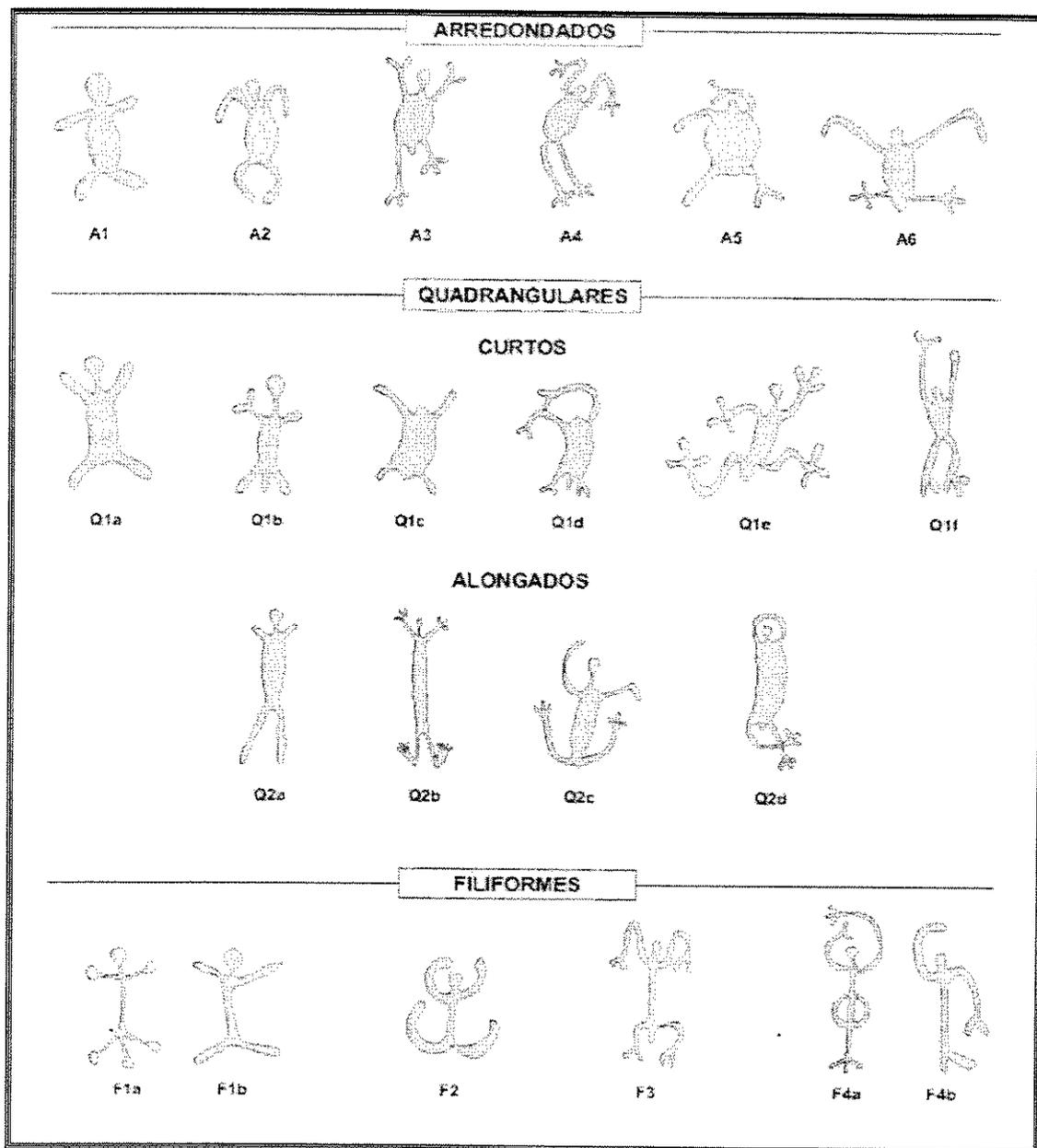


Figura 9 – Tipologia das figuras bio-antropomorfas.

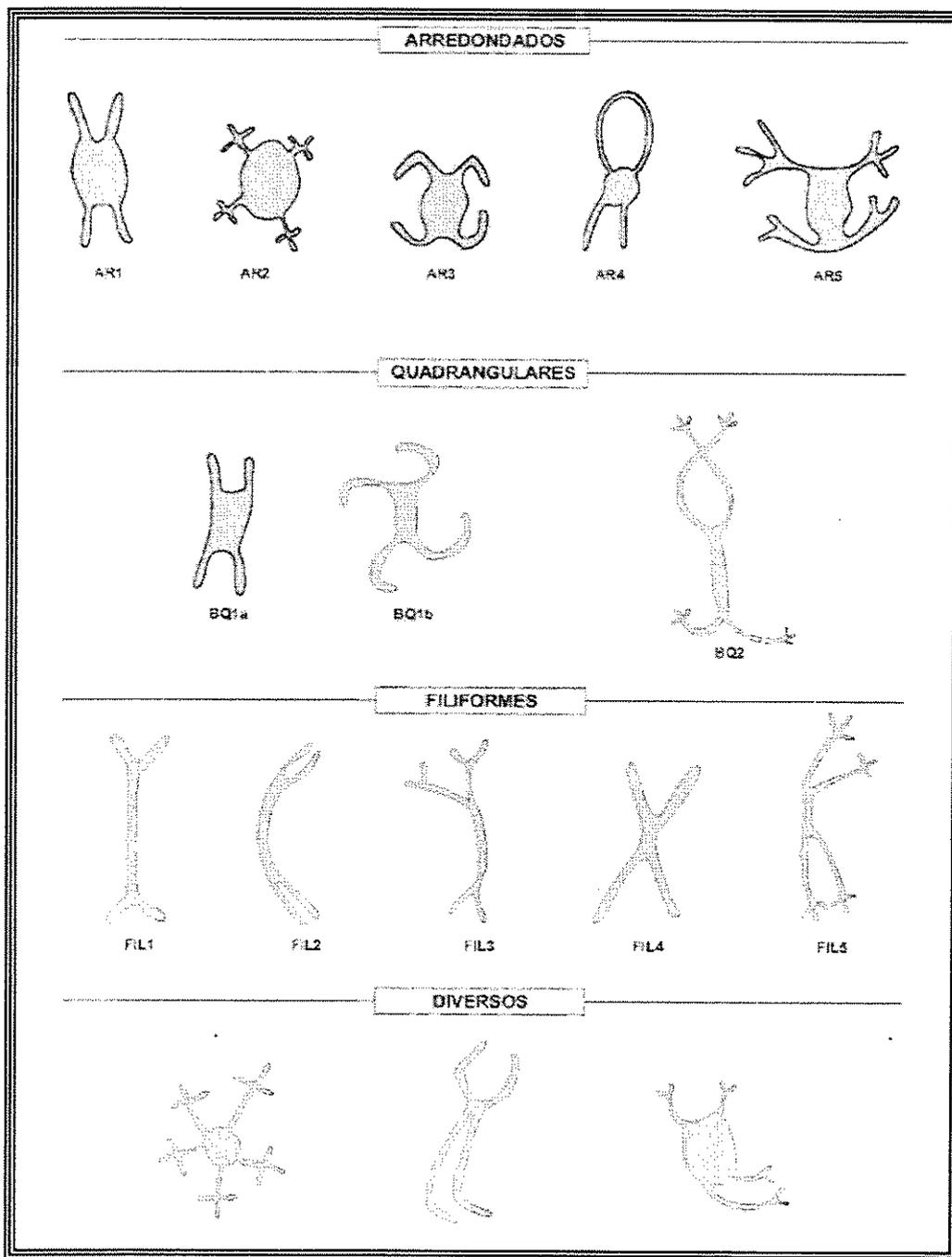


Figura 10 – Tipologia das figuras biomorfas.

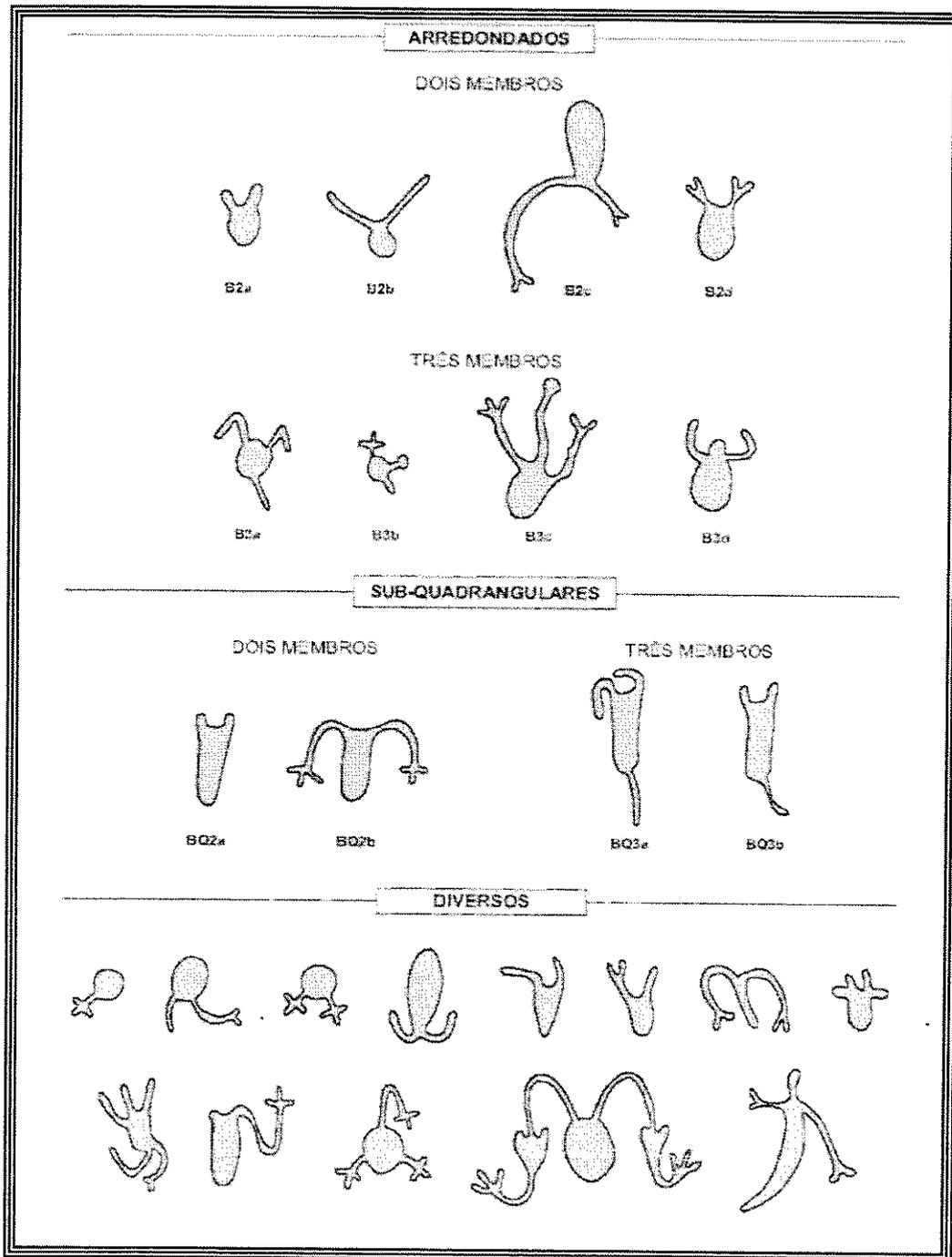


Figura 11 – Tipologia das figuras biomorfas compósitas.

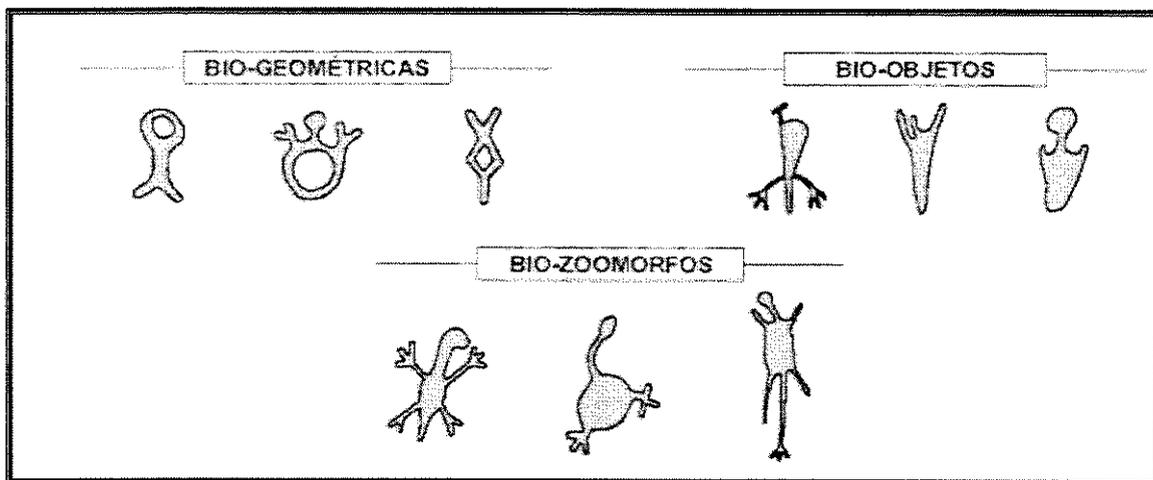


Figura 12 – Tipologia das figuras, membros isolados.

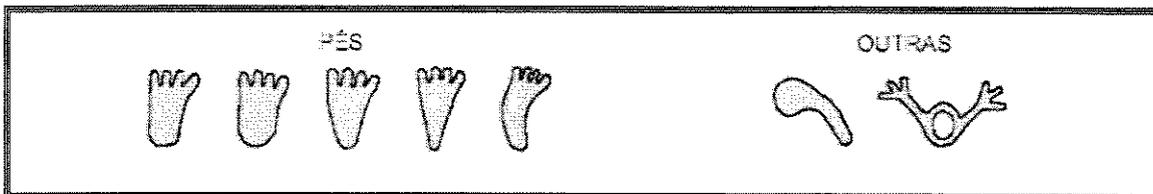


Figura 13 – Tipologia figuras zoomorfas.

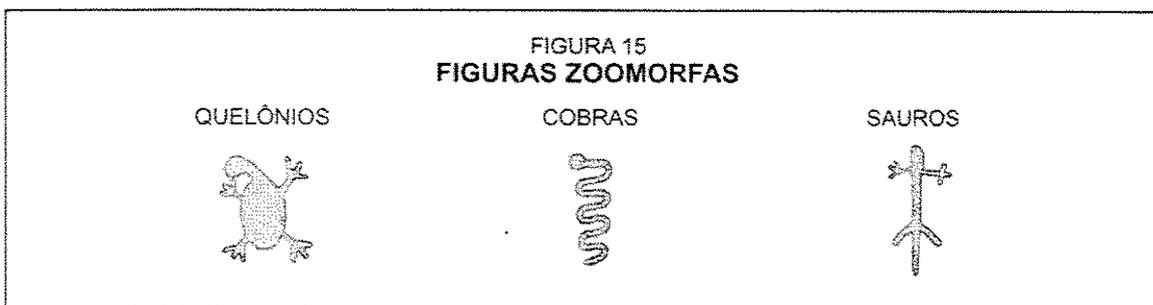


Figura 14 – Tipologia dos dardos.

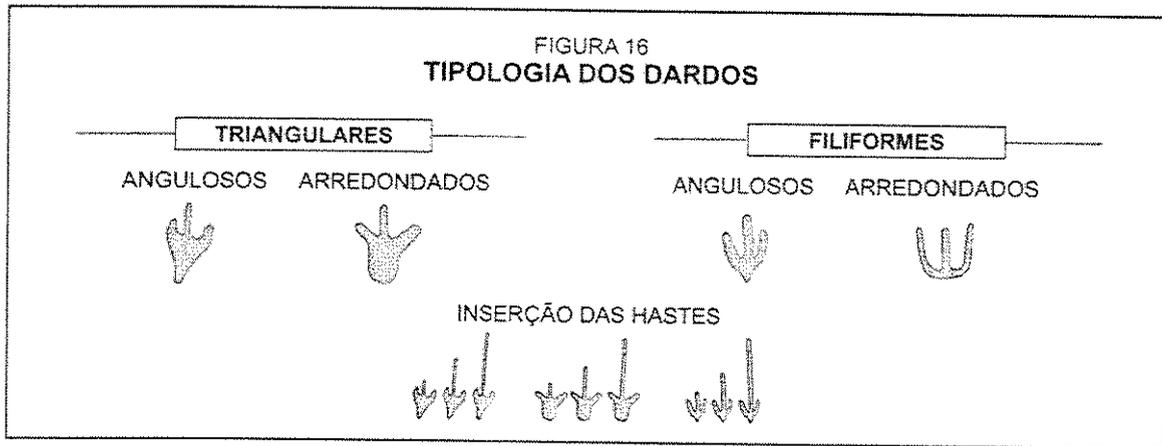


Figura 15 – Tipologia dos propulsores.

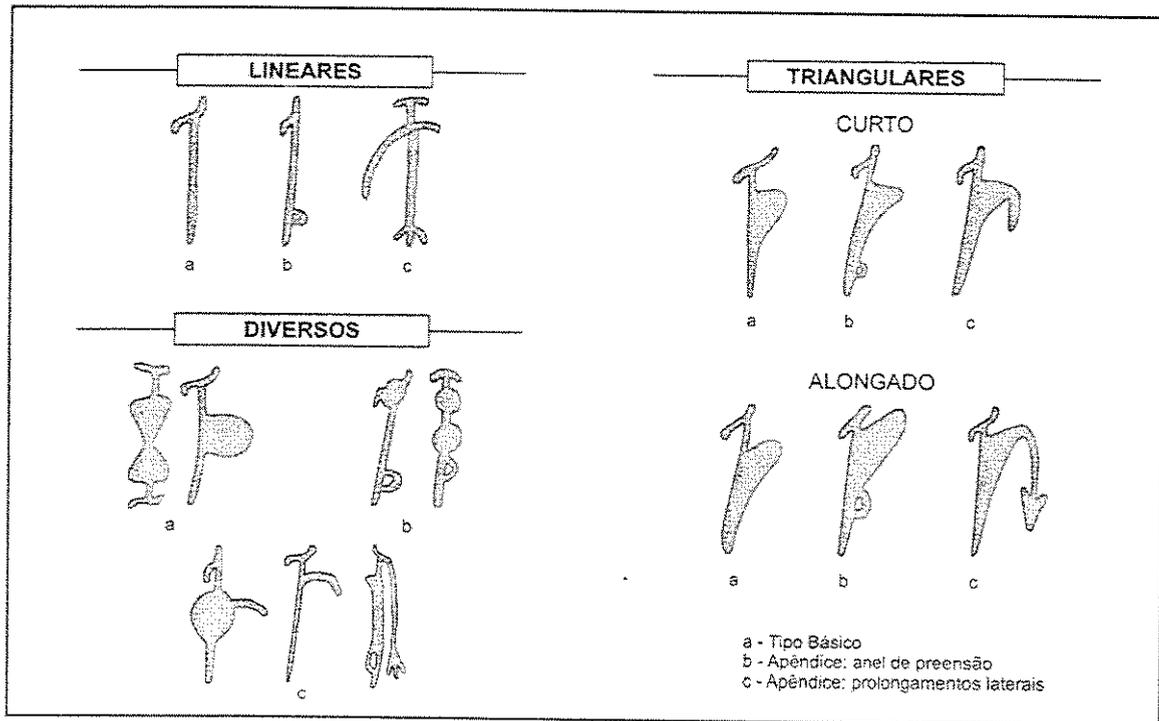
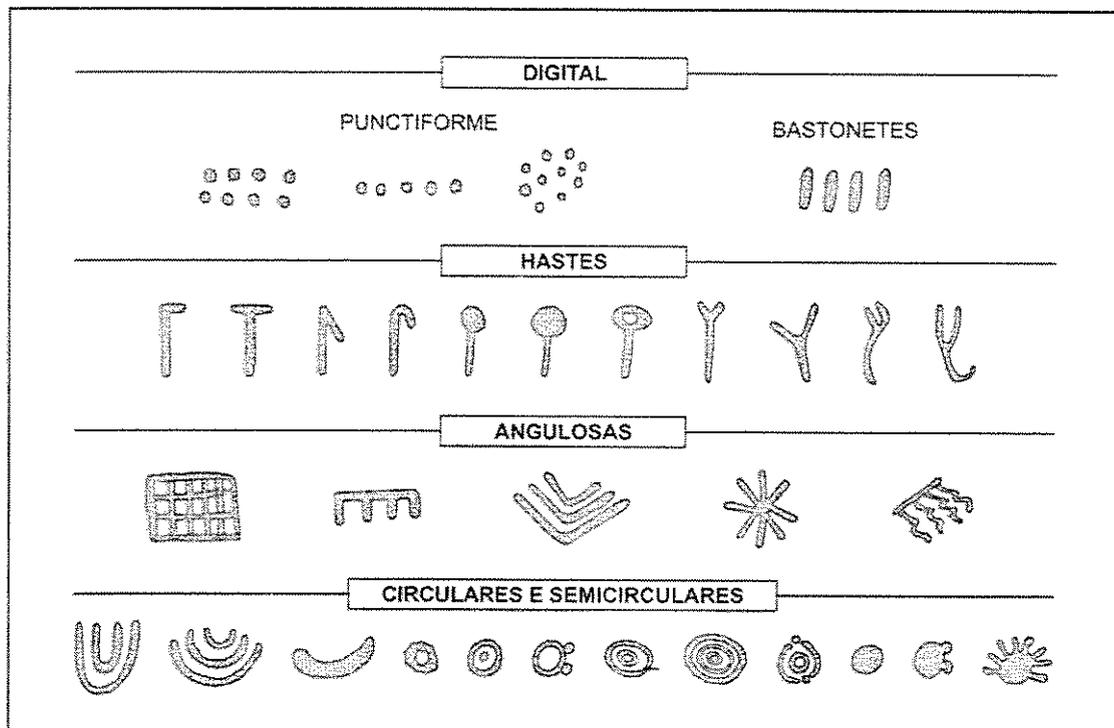


Figura 16 – Tipologia das figuras geométricas.



5.1.1 Grafismos figurativos

Comporta nossa interpretação dos grafismos assimilados aos seres vivos, membros anatômicos e a objetos. Foram identificadas cinco classes de grafismos figurativos: antropomorfos, biomorfos, zoomorfos, membros isolados e objetos.

5.1.1.1 A classe de figuras antropomorfas

Consideramos antropomorfa a figura que sugere a representação humana, não só em função da forma sugerida do corpo, mas de atitudes que atribuímos aos seres humanos, com a postura bípede, a suposta apreensão de armas ou de outros objetos (Figura 8, na página nº 76).

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A figura antropomorfa deve apresentar um corpo, dois membros superiores, dois inferiores e cabeça. A presença de atributos sexuais, pescoço, mãos, “pés”, dedos é opcional e define variantes. Algumas figuras com características que sugerem a representação humana, embora não apresentem cabeça, foram consideradas como bio-antropomorfa (incluída na classe dos Biomorfos).

Definimos três famílias de antropomorfos pela forma do corpo da figura. Assim temos as famílias de antropomorfos de corpo arredondado, a de corpo quadrangular (curtos e alongados) e a de corpo filiforme. Consideramos filiformes as figuras lineares que não apresentam diferenças substanciais entre a espessura do corpo e a dos membros: corpo, pernas e braços mantêm mesmo padrão filiforme. Diferenciamos as figuras quadrangulares entre si em função da proporção entre o comprimento e a largura do corpo: as quadrangulares curtas apresentam altura do corpo medindo até quatro vezes e meia sua largura. As figuras quadrangulares alongadas são aquelas cujo corpo é superior a quatro vezes e meia a largura do corpo.

Para cada família, os tipos de antropomorfos foram definidos em função do tamanho e da forma dos membros inferiores e superiores. Os membros curtos são os que medem até uma vez a largura do corpo, os médios entre uma e duas vezes a largura do corpo e os compridos maior que duas vezes a largura do corpo. As formas dos membros podem variar entre retos e curvos.

Variantes foram determinadas em função das diferentes posições dos membros em relação ao suposto eixo central da figura e do pressuposto da postura bípede. Assim, sempre em relação a este eixo, os membros retos podem ainda ser divididos em: paralelos,

perpendiculares, divergentes ou convergentes. Já os membros curvos podem ser com relação ao eixo da figura: arqueados, flexionados ou sinuosos (*vide* item 5.2.1, na página nº 87).

Outros atributos concorreram para definição tipológica das figuras antropomorfas, como a articulação da cabeça ao corpo (presença ou ausência de pescoço), a presença de dedos (números), de atributos sexuais (masculino ou feminino).

5.1.1.2 A classe de figuras biomorfas

Comporta as famílias de figuras bioantropomorfas, biomorfas e biomorfas compósitas. Os grafismos bioantropomorfos, (Figura 9 na página nº 77) são as figuras que sugerem representação humana, mas não possuem cabeça, um dos atributos determinante das figuras antropomorfas. Os critérios de subdivisão adotados para classificação de tipos de bioantropomorfos são os mesmos dos antropomorfos: corpos arredondados, quadrangulares e filiformes.

Os grafismos biomorfos (Figura 10, na página nº 78) podem apresentar corpos arredondados, ovalados ou sub quadrangulares. Apresentam membros geralmente curtos e podem apresentar três, dois ou apenas um membro com diferentes tipos de terminações (lineares simples, bidátilas, tridátilas, circulares anelar etc. – *vide* item 5.2.1, na página nº 87).

Os grafismos biomorfos compósitos (Figura 11, na página nº 79) são os que configuram a fusão de dois ou mais temas, um deles biomorfo, mas expressa em única figura (*vide* item 5.2.12, na página nº 92). Biomorfos compósitos devem apresentar pelo

menos uma característica morfológica de ser vivo. Diferenciamos três subfamílias de biomorfos compósitos: bio-objeto, biogeométrico, biozoomorfo. Trata-se, respectivamente, de figuras com características de seres vivos e de objetos; com características de seres vivos e formas geometrizadas e finalmente figuras que reúnem características humanas e animais sem que se possa classificá-las com uma ou outra destas duas classes.

5.1.1.3 Classe de figuras membros isolados

Comporta duas famílias, a dos “pés” e outros membros (Figura 12, na página nº 79). A família dos “pés” foi organizada em três tipos, em função do número de dedos, podendo apresentar três, quatro, cinco ou mais dedos. Variantes foram definidas em função da forma da “planta do pé”, cujo formato pode ser: arredondado ou quadrado ainda apresentar apêndices laterais ou basais. A família de “outros membros” (Figura 12, na página nº 79) comporta a representação do sexo feminino (trata-se de figura única, inserida em cena de cópula).

5.1.1.4 A Classe de figuras zoomorfas

A classe de figuras zoomorfas foi organizada com apenas uma família, a dos répteis (Figura 13, na página nº 79) que apresenta três subfamílias: a dos lagartos, das serpentes e dos quelônios.

5.1.1.5 A Classe dos objetos

Foram definidas duas famílias de objetos: a das armas e a de outros objetos. A primeira comporta duas subfamílias: dardos e propulsores. A subfamília dos dardos (Figura 14, na página nº 80) comporta dois tipos: dardos com corpos triangulares e dardos com

corpos lineares. Ambos foram subdivididos, em dois subtipos: dardos com farpas angulosas e dardos com farpas arredondadas. As hastes podem ser curtas, médias e compridas. São curtas quando têm o mesmo tamanho da farpa, médias quando têm até três vezes o seu tamanho e grande quando maior que três vezes sua dimensão. As terminações das hastes podem ser simples e bifurcadas. Eventualmente apresentam-se trifurcadas ou circulares. A subfamília dos propulsores (Figura 15, na página nº 80) comporta quatro tipos, definidos a partir da morfologia do corpo da figura: linear, triangular curto, triangular alongado e outros. A presença de anéis de prensão diferencia os subtipos, enquanto as diferentes formas de gancho e as terminações basais configuram variantes. Os ganchos foram classificados em “S”, anguloso, reto e outros. As terminações basais podem ser simples, bidátilas e tridátilas e outras. Na família “outros objetos” enquadrámos os grafismos que sugerem as representações de bastões, tipiti ou outros.

5.1.2 Grafismos não-figurativos: os grafismos geométricos

Nesta classe organizamos os grafismos em quatro famílias (Figura 16, na página nº 81): figuras digitais (punctiformes e bastonetes), figuras em hastes, outras figuras angulosas e figuras semicirculares.

As figuras punctiformes são pequenas marcas arredondadas evocando pontos. Dificilmente aparecem isolados. Quando em repetição aparecem em disposições ritmadas, (alinhamentos simples, duplos, triplos etc.) ou arritmadas.

Os bastonetes são figuras delgadas curtas e simples, sem nenhuma terminação especial nas extremidades; são representados na posição vertical ou ligeiramente inclinada

e lembram marcas de dedos, motivo pelo qual alguns autores (Leroi-Gourhan e Lorblanchet) denominam também como grafismos digitais.

As figuras em hastes são semelhantes aos bastonetes, mas apresentam terminações variadas nas extremidades: lineares, punctiformes, forquilhas (bifurcadas, trifurcadas), anelares, etc.

As outras figuras angulosas incluem filiformes angulosos, como as grades, os grafismos pectiformes, as figuras em vértices encaixados entre si (“V”), as figuras filiformes organizadas em simetria radial (“rosáceas”), os zig-zag. As repetições nas figuras angulosas estão associadas, sobretudo aos vértices encaixado. Foram ainda consideradas as figuras filiformes curvilíneas e as filiformes mistas, que incluem simultaneamente formas angulosas e curvilíneas.

Os grafismos circulares e semicirculares encerram as figuras anelares, figuras em “U” e figuras semilunares. As figuras anelares são representadas de forma isolada ou agrupadas (em repetição),; podem ser simples, concêntricas ou combinadas. As figuras em “U” apresentam-se exclusivamente em repetição (freqüentemente encaixados entre si) e as figuras semilunares podendo ser representadas tanto isoladas quanto em sistemas repetitivos.

Além dessas, outras figuras foram classificadas como Diversas (figuras únicas, que não enquadradas em nenhum tipo) e Vestigiais (aquelas muito erodidas e de identificação impossível).

5.2 Outros elementos de estilística

5.2.1 O Tratamento das figuras gravadas: a variabilidade

As famílias temáticas são pouco numerosas se considerarmos a quantidade de grafismos envolvidos, mas foi definido número considerável de tipos e de variantes, o que reflete grande variação estilística – particularmente manifesta entre as figuras antropomorfas e biomorfas. Podemos perceber muita variação nos atributos morfológicos, que diferenciam cada tipo em variantes absolutamente originais.

A família dos antropomorfos exemplifica bem a variação estilística. Como vimos, as famílias foram definidas pela forma do corpo: arredondado, quadrangular curto, quadrangular alongado e filiforme. Estas famílias foram sub divididas em 22 tipos básicos e subtipos em função da variação do tamanho e da forma das extremidades superiores e inferiores (pernas e braços). Mas nestes tipos e subtipos o número de variantes é muito grande, assim como o número de figuras únicas. Algumas variantes foram definidas em relação à simetria das figuras, sendo esta considerada, a partir de seu eixo central e em relação ao observador (Figura 17, na página nº 88). Assim, não só os diferentes tamanhos e formas dos membros foram considerados, mas também a articulação destes ao corpo da figura. A posição da figura (frontal ou de perfil) define, portanto, variantes.

Figura 17 – Simetria e assimetria nas figuras antropomorgas.

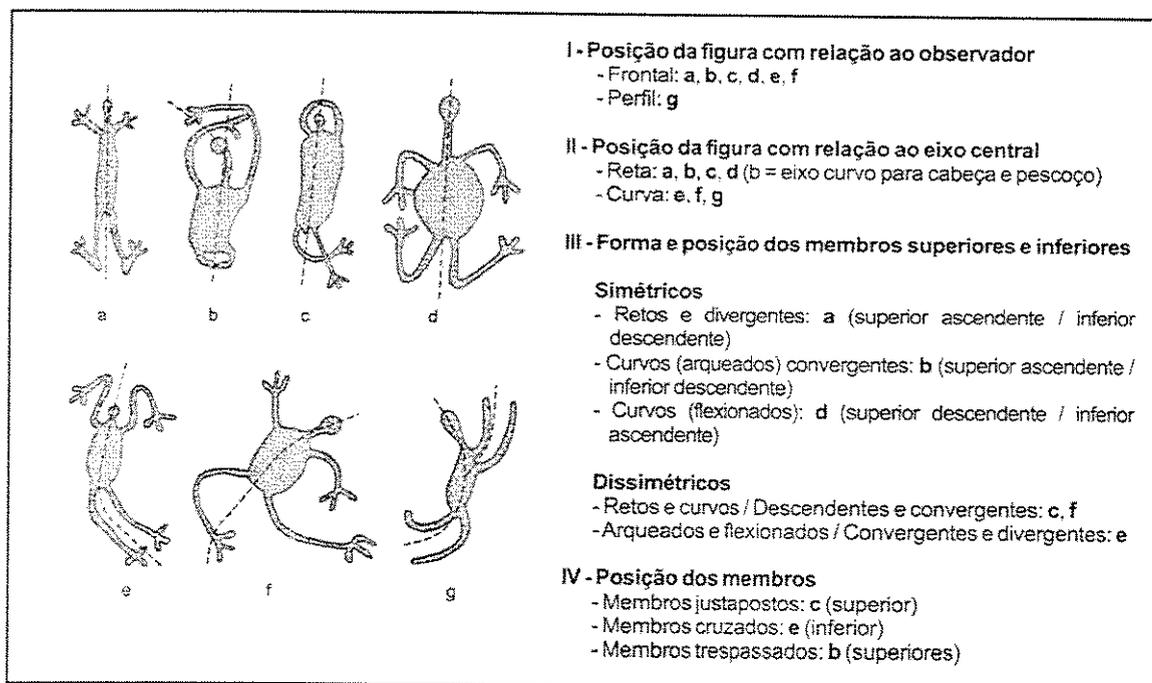
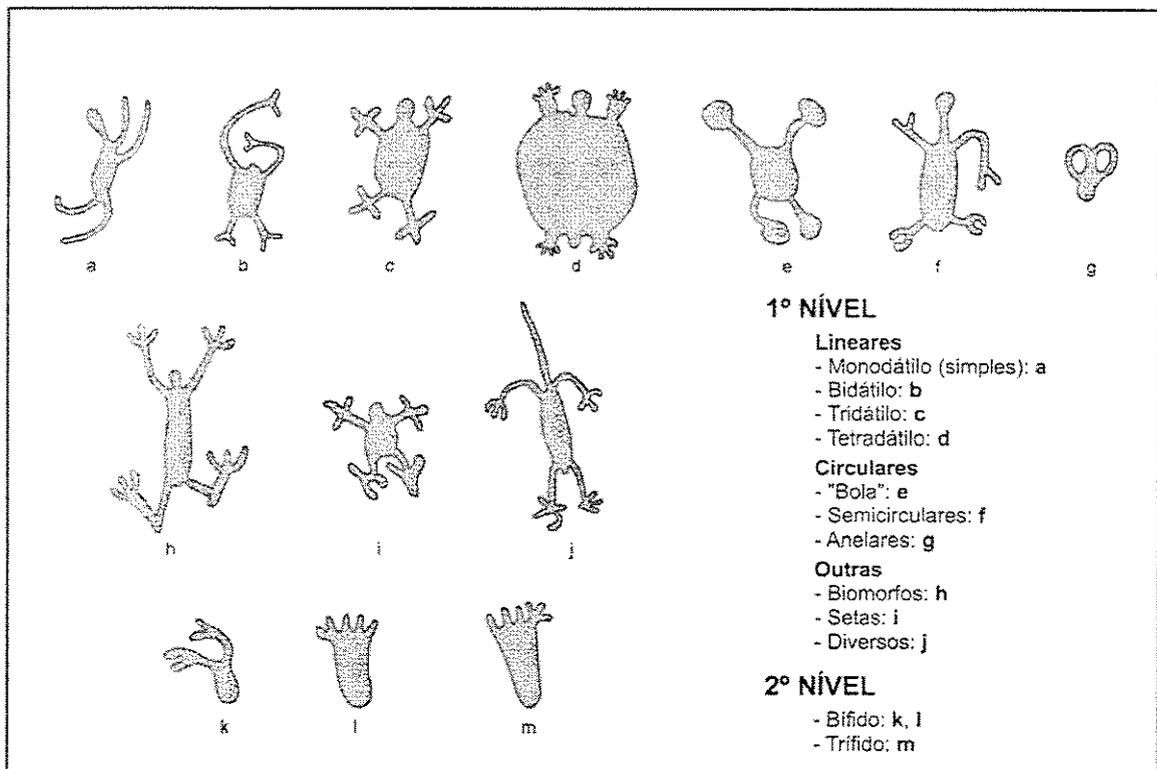


Figura 18 – Terminações.



Os tipos de figuras antropomorfas foram diferenciados também por presença e variação de outros atributos como sexo, mãos, “pés”, dedos. A cabeça não apresenta variação estilística relevante, sendo sempre redonda ou ovalada. Mas as soluções de articulação desta ao corpo da figura variam muito, sendo forma e tamanho do pescoço (respectivamente, reto ou curvo e curto ou longo) uma característica importante na determinação de variantes. Os antropomorfos não evidenciam, em geral, representação naturalista das mãos e “pés”, mas apresentam diversas formas para suas terminações superiores e inferiores (Figura 18, acima): lineares (simples, bidátila, tridátila, tetradátila, pentadátila, hexadátilas, etc, conforme o número de terminações); circulares (anelar, em bolas) e outras (representando biomorfos, dardos). Verificamos nos poucos casos de

superposição, que as terminações em bolas têm significado cronológico importante, pois remetem a grafismos mais recentes (*vide* item 5.5.2, na página nº 122).

Em alguns grafismos, sobretudo figuras biomorfas foi identificado um segundo nível de subdivisão nas terminações. Denominamos este último nível conforme o número de ramificações derivadas: bifido, trifido, etc (*vide* Figura 18, na página nº 89).

5.2.1.1 *Os retoques*

Retoques são intervenções posteriores à elaboração dos grafismos e podem reforçar ou alterar o significado original das figuras. Esses acréscimos são portadores de características estilísticas e podem evidenciar ainda informações sobre cronologia relativa (*vide* item 5.5.2, na página nº 122). O número de figuras retocadas deve ser maior que o efetivamente considerado, pelas dificuldades específicas de leitura das superposições e a pouca diferenciação das pátinas nas gravuras. Seleccionamos três casos registrados no Abrigo Poseidon, não para esgotar a questão, mas para ilustrar os aspectos acima citados: ressemantização, estilística e cronologia relativa.

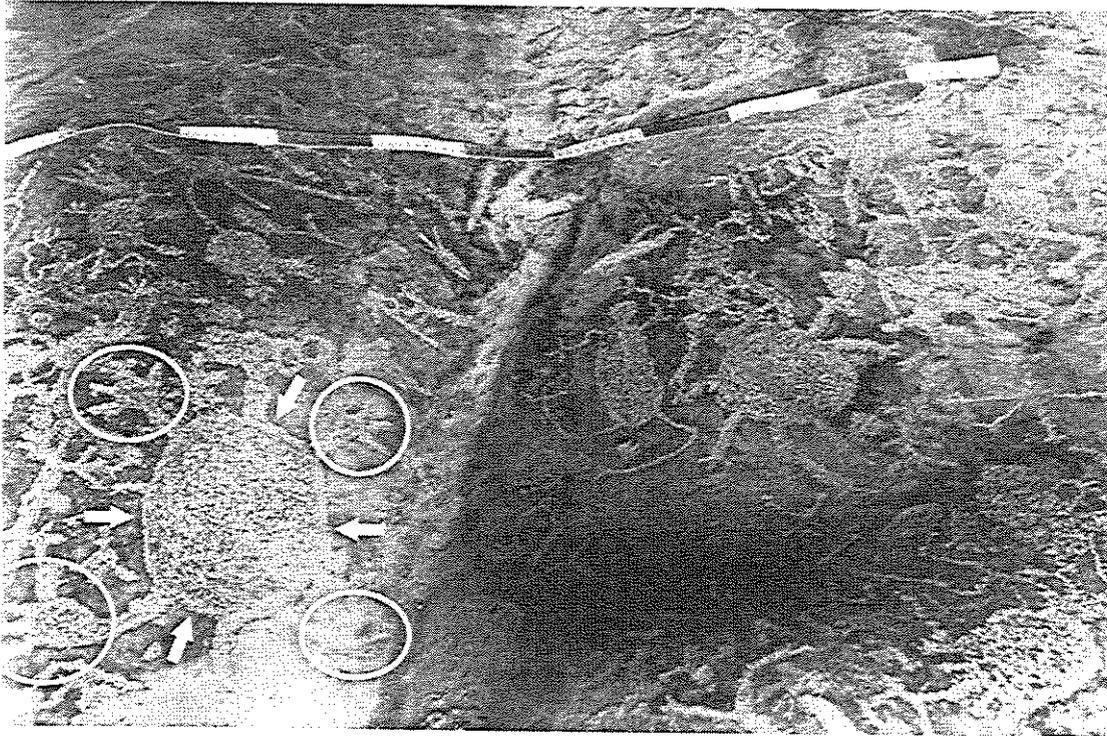
No painel IV deste sítio, uma figura antropomorfa com (corpo subquadrangular curto) teve seus membros acrescidos de linhas sinuosas. A deformação anatômica resultante parece sugerir adaptação da figura a um novo gosto. Com efeito, os antropomorfos mais recentes apresentam tendência ao alongamento dos membros, característica esta dos demais antropomorfos que estão próximos à figura retocada. Podemos arriscar a hipótese de que este retoque mantém, portanto, o tema original, mas adapta-o a mudança do gosto estético.

No segundo caso, os retoques verificados no grafismo (figura antropomorfa masculina que integra a única cena de cópula do abrigo) foram: acréscimo de apêndices triangulares nos lugares reservados às mãos (representação de mãos? de dardos?) e reforço (acrécimo?) de seu órgão sexual. Não há condições de se avaliar nem o lapso de tempo decorrido entre a realização do grafismo original e a do mencionado retoque, nem o que havia sido representado inicialmente. Teria sido a figura (do antropomorfo masculino) originalmente representado com atributo sexual? Já existiria a representação feminina? Quaisquer que tenham sido as particularidades originais dessas figuras, não podemos avaliar o significado das intervenções. Entendemos apenas que introduziram novos significados aos grafismos.

No terceiro caso, registramos no painel VI seqüência de retoques em figura zoomorfa (“quelônio”) (Foto 1, na página nº 92). Os membros das figuras desta sub-família apresentam, em geral, terminações tridátilas, mas este grafismo evidencia, hoje, terminação arredondada (em bola) e evocação de dedos, ambos acrescentados em dase posterior. Há indícios que as terminações originais seriam tridátilas, mas a leitura desta superposição é duvidosa. Assim, a conformação das extremidades superiores e inferiores da figura caracteriza-se com supostas “palmas das mãos” e “plantas dos pés”, todas acrescentadas de “dedos”. Não foi identificada outra figura sequer com estas características morfológicas em todo o conjunto do Complexo Montalvânia. Além dessas interferências a figura teve a linha de seu contorno, inicialmente realizada pela técnica de **percussão punctiforme indireta**, reavivada por **percussão direta linear**. Ainda que todas essas intervenções pudessem ser identificadas, seus conteúdos semânticos jamais serão conhecidos. Mais uma vez,

reiteramos aqui nossa intenção de apenas ilustrar com esses exemplos os limites e potencialidades que encerram o estudo desses retoques para análise crono-estilística.

Foto 1 – Painel VI (detalhe) – Acréscimo de elementos posteriores: retoques e uso de técnicas diferentes.



A – Retoques: terminações de membros dianteiros e traseiros acrescidas de novos detalhes.

B – Diferentes técnicas: percussão punctiforme indireta (no corpo da figura / momentos iniciais) e percussão direta linear (contorno da figura / últimos momentos).

Créditos: S. Picasso.

5.2.1.2 Os jogos de imagens: as transmutações

Algumas figuras evidenciam a transformação de um tema em outro; as representações de dardos (setas) são bem representativas deste fenômeno. As setas, cuja expressão gráfica mais simplificada é uma farpa triangular com aletas laterais e haste central, aparecem repetidamente representadas, tanto isoladamente, quanto associadas a

outros temas: engatilhadas em propulsores (o que comporta nossa interpretação), atingindo biomorfos, sendo arremessadas ou apreendidas.

No entanto, esta mesma forma triangular básica, serve de referência para outras expressões gráficas: ora apresentando deformações em suas extremidades (alongadas, estiradas ou encolhidas), ora com o acréscimo de outros atributos morfológicos (pernas, dedos, cabeça) ou ainda, perdendo a rigidez de suas formas angulosas e ganhando contornos inusitadamente curvilíneos.

A introdução destas alterações acaba, freqüentemente, configurando novo tema, pela reunião de dois ou mais motivos. Assim, a partir de modelo bem definido (setas) derivam figuras deformadas, de identificação difícil, mas que sempre evocam seres vivos (figuras fantásticas? figuras míticas?). O resultado final são representações essencialmente dinâmicas, contorcidas ou irrequietas. A ambigüidade destas figuras metamorfoseadas, nem objeto, ser vivo mas com características de ambos é, certamente, intencional.

O tema dos “pés” ilustra igualmente as possibilidades de mutações. Freqüentemente deparamos com grafismos, cuja expressão gráfica sugere tanto “pés”, quanto biomorfos ou até mesmo setas. De novo, a ambigüidade manifesta é tão forte que não se pode duvidar de sua intencionalidade. Nestes casos não é mais possível identificar a idéia original a partir da qual outras se originaram (“pé”?, seta?, biomorfo?); ao contrário, as transformações ocorridas sugerem busca de derivações constantes, a partir da mesma idéia original de forma triangular.

Nestes casos, acreditamos que as transformações dos temas não passem, necessariamente, por estágios sucessivos. Entendemos aqui, tratar-se mais de constante

inquietação formal que processo seqüencial, pressupondo estágio inicial, outros intermediários e um final, acabado. Não há propriamente passagem de um tema para outro, mas flutuações a partir da forma primordial.

Contudo, a ambigüidade revelada pelas figuras resultantes inviabilizava, com freqüência, enquadramento tipológico. O recurso adotado foi criar para determinados casos, categorias de figuras compósitas (*vide* Tipologia item 5.1, na página nº 75). Além desses ajustes metodológicos, entendemos a problemática dos jogos de imagens e das transmutações como subjacentes à discussão das associações temáticas, quando a questão será retomada (*vide* item 5.3, na página nº 97).

5.2.1.3 Uma evocação da perspectiva

A creditamos que os autores dos grafismos tenham desenvolvido convenções para representar, na superfície bidimensional do suporte, os aspectos tridimensionais de alguns temas. Recursos gráficos podem ter sido utilizados intencionalmente para sugerir movimentos, atitudes, volume e profundidade. Parece ter havido alguma intencionalidade, por exemplo, em realçar as características volumétricas de algumas figuras, como a ênfase nas formas elípticas de algumas figuras biomorfas e “quelônios”, cujos corpos insinuam aparência de convexidade e de maior densidade física que aqueles, cujos corpos são arredondados.

Assimetria e curvilinidade foram utilizadas – associadas ou não – para emprestar movimento às figuras e evocar atitudes e movimento. Formas curvas, arqueadas ou sinuosas dos membros de figuras antropomorfas e bio-biomorfas sugerem estado de animação. Distinguimos estas características específicas (utilizadas intencionalmente para

emprestar movimento às figuras) daquelas (nossas) formas estereotipadas de representação, que acreditamos possam ter sido utilizadas para a identificação de determinado tema e não necessariamente para sugerir o movimento, como o caso das cabeças inclinadas dos “quelônios” e as sinuosidades das serpentes. Seriam nossas “lentes” (nosso olhar preconceituoso) ou convenções dos autores desses grafismos?

A assimetria na posição e no tamanho de membros também enfatiza a idéia de movimento. Membros desiguais em diferentes posições sugerem mais movimento que braços simétricos, por exemplo. A mesma observação vale para o tamanho: braços (ou pernas) de tamanhos diferentes sugerem certa profundidade na representação e reforçam a idéia de movimento. Quando a assimetria é completa (diferença na forma, no tamanho e na posição em todos os membros) parece potencializar os recurso de animação, conferindo certa anarquia formal aos grafismos.

A articulação dos membros ao corpo revela se este foi representado de frente, de perfil ou em perspectiva torcida (parcialmente de perfil). Quando braços e pernas são representados na mesma posição – estirados – e, cada um voltado para seu respectivo lado (direito e esquerdo), a figura estará, provavelmente, representada de frente (na verdade a frontalidade pressupõe a simetria também em relação à posição do pescoço e da cabeça). Quando as articulações de braços e/ou pernas não guardam esta simetria completa, a figura foi representada de perfil ou parcialmene de perfil (perspectiva torcida). Estas diferentes formas de representação, em perspectiva, reforçam a idéia de movimento e de profundidade, o que nos leva a considerar como particularidade estilística, mesmo reconhecendo não se tratar de representações realistas.

Algumas das figuras antropomorfas muito dinâmicas, sobretudo no painel IV apresentam membros sinuosos (sejam curtos ou longos) opostos, cruzados ou voltados para todas as direções. No painel V encontramos alguns grafismos representados parcialmente de perfil, cujas pernas apresentam-se simetricamente articuladas (uma para cada lado), mas não os braços; ambos – o direito e o esquerdo – foram representados no mesmo lado. Esta fórmula mostra uma figura representada em perspectiva torcida e sugere movimento, mas menos exagerado.

Não são apenas os membros que sugerem movimentos; ainda no painel IV, um antropomorfo foi representado em completa frontalidade com membros simétricos retos e ‘esticados’. No entanto, apresenta imagem absolutamente trêmula devido exclusivamente à forma de seu corpo, representada por linha serpentina (Figura 19-A [a]). Todas essas diferenças configuram variantes tipológicas. Nosso intuito em apresentar estes exemplos prende-se também à preocupação de ilustrar a enorme variabilidade do tratamento das figuras, cuidadosamente trabalhadas por seus autores, que a organização de uma tipologia acaba escondendo.

No início das análises foi difícil assimilar o fenômeno das transmutações (figuras metamorfoseadas) e as fórmulas para evocar movimento e profundidade, assim como sistematizar essas informações dentro dos limites de um enquadramento tipológico. No caso das transmutações foi possível fazer ajustes na tipologia, criando categorias mixtas (biomorfos compósitos) e então redirecionar a discussão no âmbito das associações temáticas (*vide* item 5.3, na página nº 97). Já na análise das variações morfológicas de atributos dos grafismos, identificamos nas figuras antropomorfas e bioantropomorfas

tendências de simetria ou de assimetria (Figura 17, na página nº 88), presença de retoques, ou ainda, diferentes níveis de terminações (Figura 18, na página nº 89). Esses resultados permitiram agregar à tipologia original informações mais qualitativas, com repercussão inclusive nas análises de cronologia relativa.

Relembramos que a tipologia aqui apresentada constitui-se de recurso analítico, construído para operacionalizar informações de natureza subjetiva: grafismos rupestres, cujos autores desconhecemos, assim como suas motivações. No entanto, elementos qualitativos evidenciados no registro e análise das transmutações e das soluções de perspectivas permitiram avaliar mais criticamente os limites da tipologia proposta: construção lógica a partir da inferência de significados.

5.3 As associações temáticas

5.3.1 Os indicadores de associação

Associações temáticas nem sempre se manifestam de forma explícita; ao contrário, apresentam se muitas vezes apenas sugeridas. No entanto, a análise das gravuras do Abrigo do Poseidon, revelou articulações entre as figuras, bem como entre estas e a topografia do suporte: alguns temas se atraem ou se evitam, ou ainda, revelam preferências topográfica.¹⁰⁵ Além disso, identificamos que os autores desses grafismos criaram recursos gráficos para explicitar conexões entre temas. Diferenciamos dois tipos de soluções criadas: os indicadores de associação temática implícita e indicadores de associação temática explícita.

¹⁰⁵ SILVA & RIBEIRO, 1996.

5.3.1.1 *Os indicadores de associação implícita*

Reconhecemos associação entre temas quando dispostos em situação de proximidade imediata nas seguintes circunstâncias: as representações de armas alinhadas e muito próximas representações de antropomorfos (mãos ou corpos); a vizinhança de dardos não-engatilhados aos correspondentes propulsores; a proximidade sistemática de figuras de mesmo tipo, mesmo quando não pertencem à mesma variante (conjuntos de “pés”, conjuntos de propulsores, conjunto de biomorfos); a equidistância entre figuras em série (alinhamentos de dardos, de propulsores, etc.). No entanto, reconhecemos que a situação de proximidade imediata, em si, não determina associação significativa, sendo necessário quantificar a recorrência em situações idênticas.

A justaposição de grafismos (o contato entre figuras) foi verificada com frequência. Consideramos tratar-se de associação apenas quando havia recorrência de situações idênticas. Associações significativas definidas por justaposição foram registradas inclusive em setores de painéis com baixa densidade de ocupação, como no lado direito do painel V, reiterando a nossa convicção a intencionalidade dessas justaposições.

Tarefa mais complicada foi reconhecer quando as superposições entre grafismos indicavam associação, uma vez que poderiam refletir apenas uma relação diacrônica entre figuras. As situações de superposição definidoras de associação temática foram restritas aos grafismos especializados (*vide a seguir*), e às superposições recorrentes, envolvendo sempre os mesmos temas.

5.3.1.2 Os indicadores de associação explícita: Os jogos de imagens

Dentre os procedimentos mais singulares que evidenciam a conexão entre temas, os jogos de imagem (vide Figura 19, na página nº 100), enfatizamos as figuras compósitas e o uso de grafismos especializados, que denominamos elementos de ligação e elementos de delimitação do espaço pictográfico. Além desses, outros recursos foram empregados, para relevar o significado de alguns temas ou a relação entre eles, dentre os quais destacamos: a) explicitação ou exclusão de membros; b) inversão de escala; c) inserção interticial; d) sinalização de grafismos.

As figuras compósitas evidenciam associação entre dois ou mais temas, representados em figura única. Reconhecemos uma figura compósita nos seguintes casos: a) na ambigüidade dos temas metamorfoseados (transmutações); na fusão de diferentes temas expressa em figura única e cujo conteúdo é reconhecível, como o caso de antropomorfo que apresenta um dos membros (perna, braços ou face) substituído por uma seta; c) na humanização de objeto ou figura geométrica que “adquire” pernas ou braços por exemplo.

Os elementos de ligação (Figura 20, na página nº 101) são constituídos por algumas figuras biomorfas, pequenos traços, linhas retas, arqueadas ou meândricas. Foram utilizados intencionalmente para unir e articular vários temas entre si.

Figura 19 – Os jogos de imagens.

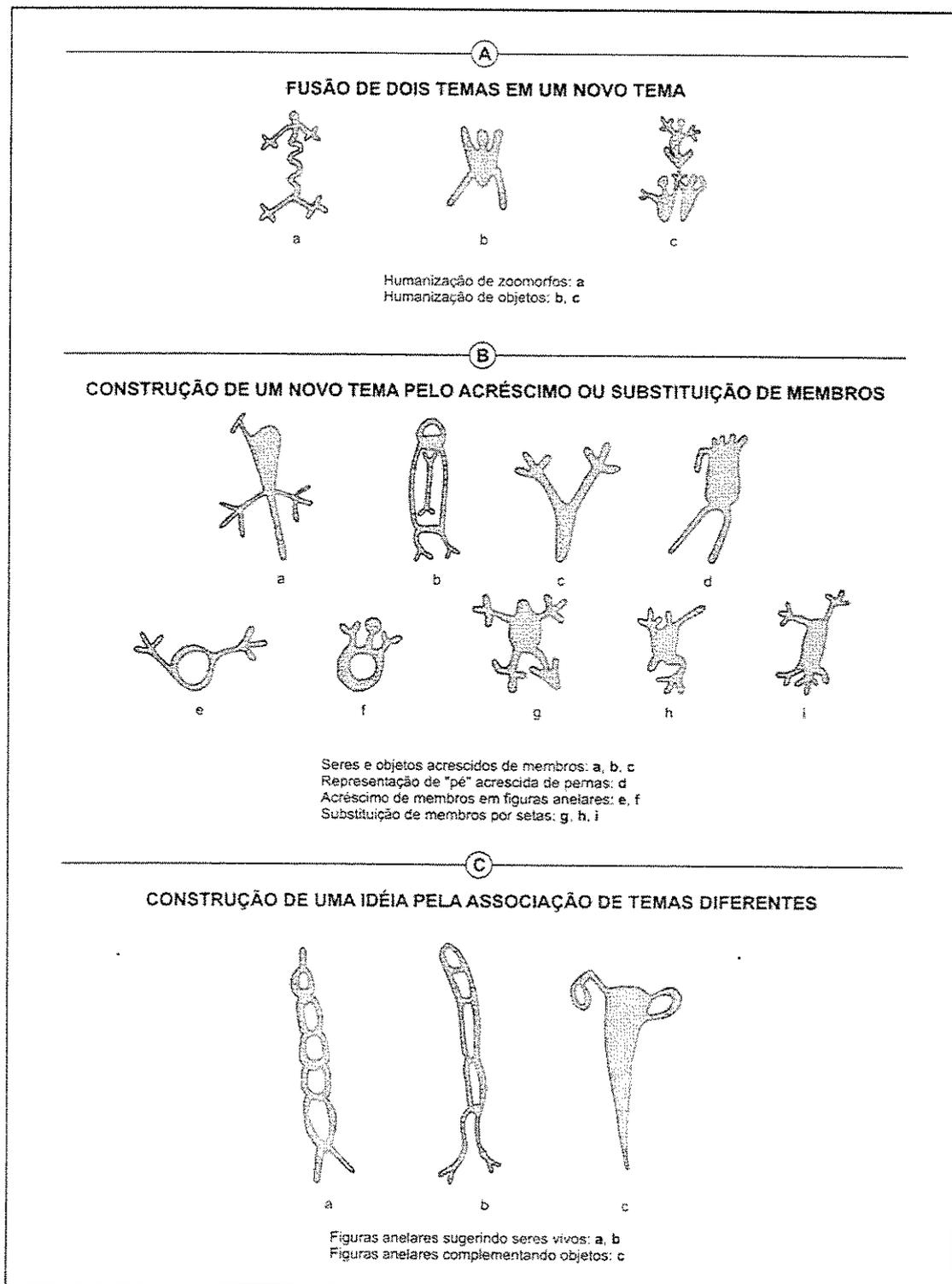
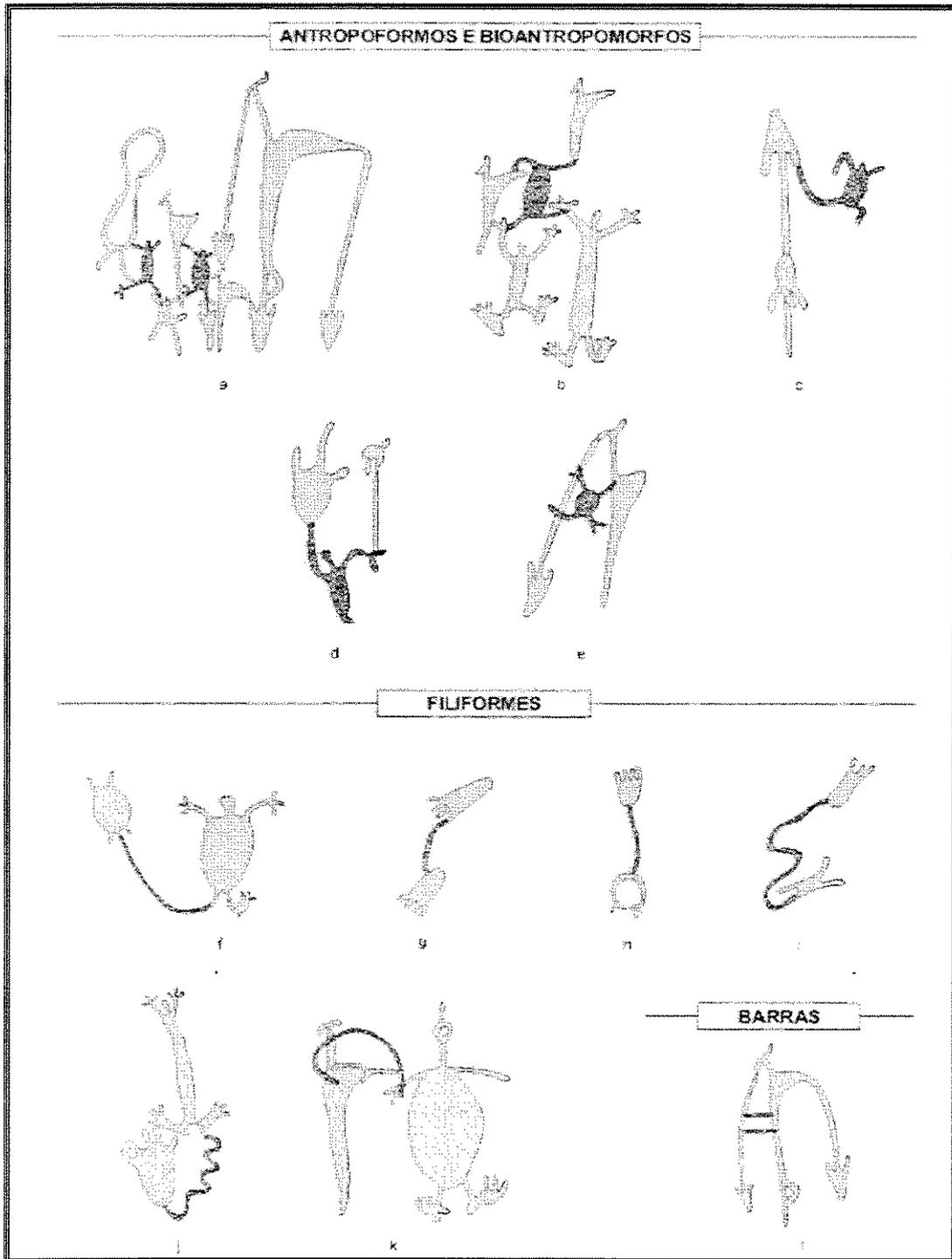


Figura 20 – Elementos de ligação entre grafismos.



Os elementos de delimitação do espaço pictográfico (Figura 21, na página nº 103): são grafismos que foram utilizados para delimitar um espaço próprio ou circunscrever determinada área onde insere-se um conjunto de figuras. Definem a articulação desses grafismos – por superposição, justaposição ou proximidade imediata – demarcando o espaço significativo do conjunto gráfico aí inserido, por meio de linhas curvas, meândricas, conjunto de pontos ou outra figura.

A alusão à particularidades da anatomia de alguns grafismos pode também mostrar associações entre figuras (Figura 22, na página nº 104). Evidenciamos os seguintes casos: a) explicitação de órgãos femininos num conjunto gráfico onde predominam representações masculinas; b) exclusão de membros (amputação), quando a preocupação é mostrar figuras completas; c) a inversão de escala entre grafismos de mesmo conjunto como por exemplo a desproporção entre o gigantismo das armas em relação à miniaturização dos antropomorfos associados; d) inserção interticial (o encaixe sugerido pela representação de encurvamento anormal de grafismos) para acompanhar a forma de outra figura, (ressaltando a relação forma e contra-forma entre grafismos).

Figura 21 – Elementos de delimitação do espaço pictográfico.

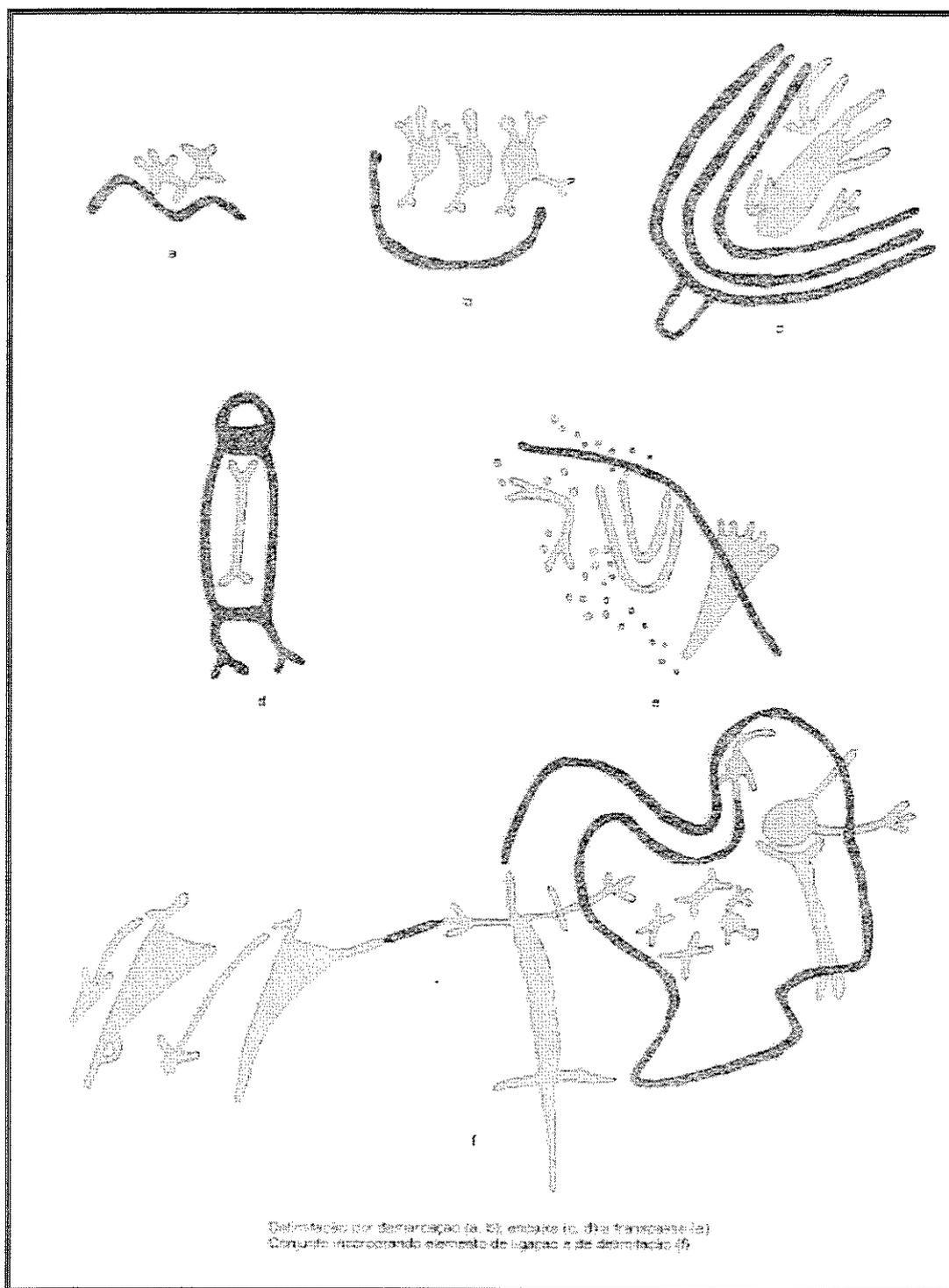
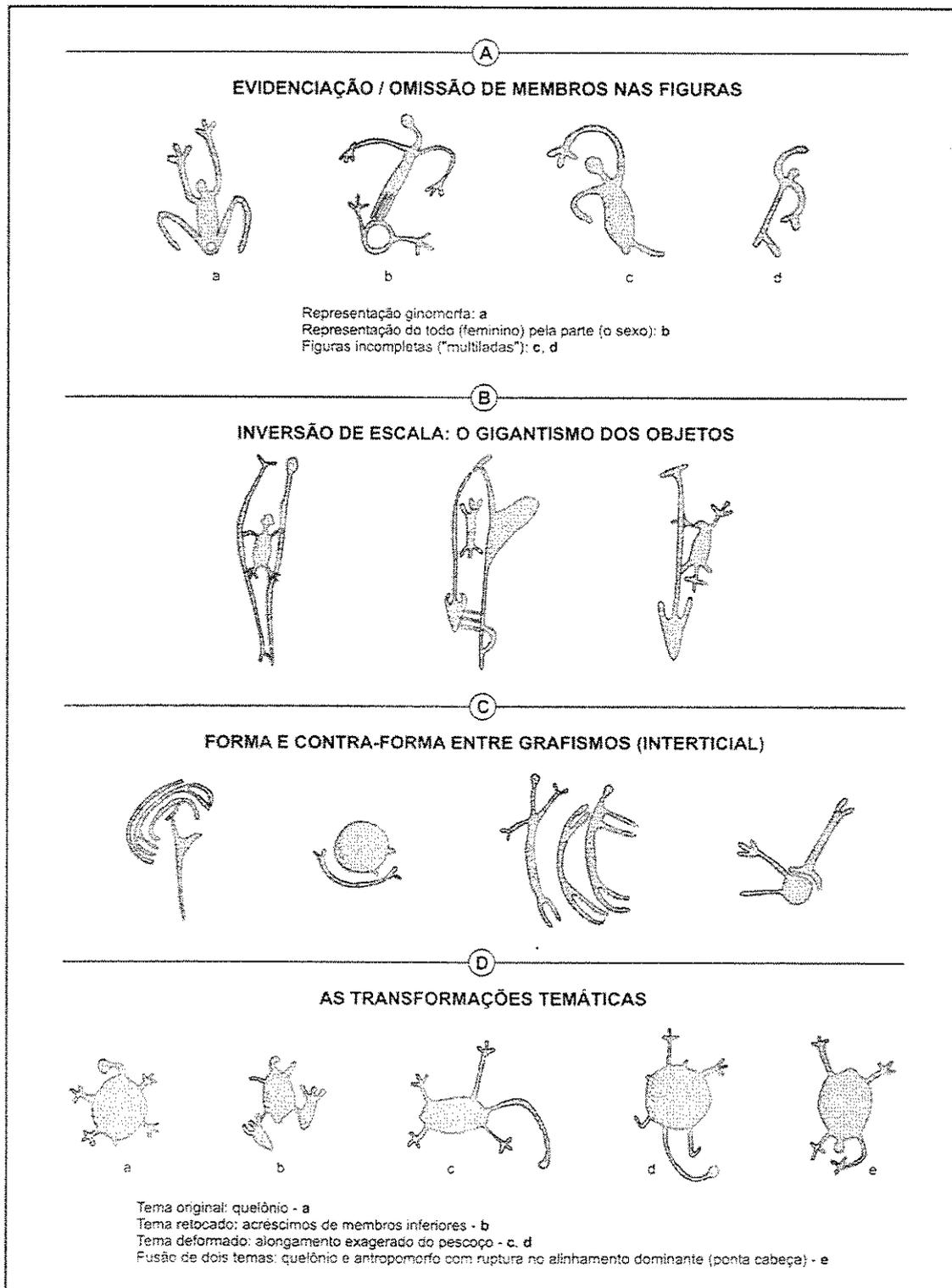


Figura 22 – As referências anatômicas.



A sinalização de grafismos (Figura 23, na página nº 106) foi um recurso utilizado em caráter de extrema excepcionalidade. Alguns grafismos, em geral pequenos traços, linhas ou figuras semilunares foram superpostos a outro. Reconhecemos esta superposição como uma forma de destacar (“carimbar”) determinado tema. Denominamos o conjunto (a figura-sinal e a figura sinalizada) por grafismos seccionados quando o tema aparece como que “cortado” por várias marcas e grafismos assinalados quando apresenta apenas um sinal.

5.3.1.3 As disposições espaciais das figuras

Podemos ainda evidenciar conexões entre figuras (de mesmo tema ou temas diferenciados) a partir da disposição das figuras no espaço pictográfico.

5.3.1.3.1 A associação entre temas idênticos: as repetições

As associações preferenciais entre figuras do mesmo tema, os conjuntos homogêneos (ou monotemáticos) podem manifestar-se por diversas disposições: alinhamentos, aglomerados, entre outros. Distinguimos nesses conjuntos homogêneos duas formas de organização dos grafismos no espaço pictórico: as disposições ritmadas (que denominamos seriais) e as disposições não ritmadas (Figura 24, na página nº 107).

Figura 23 – Sinalização de Grafismos.

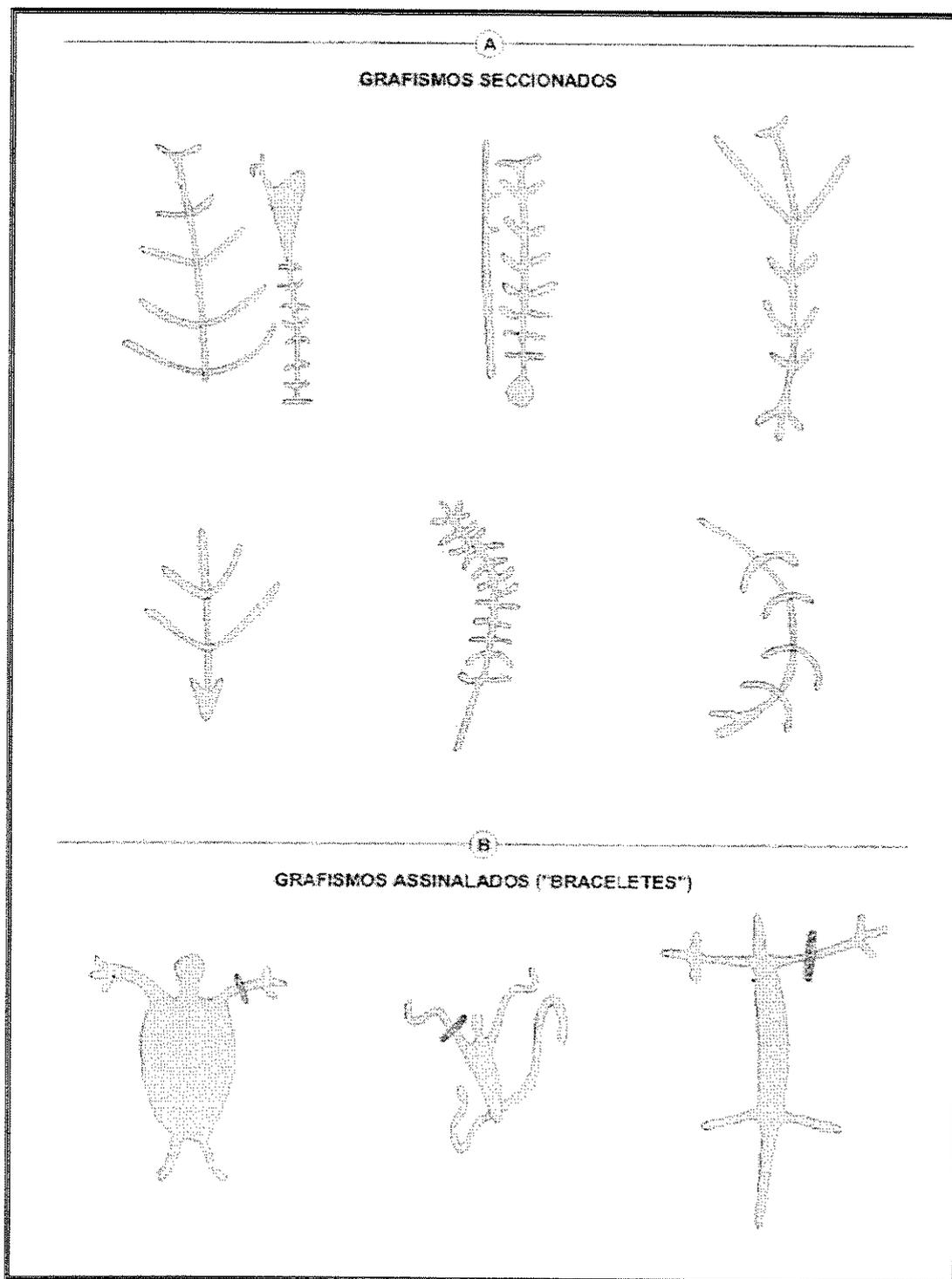
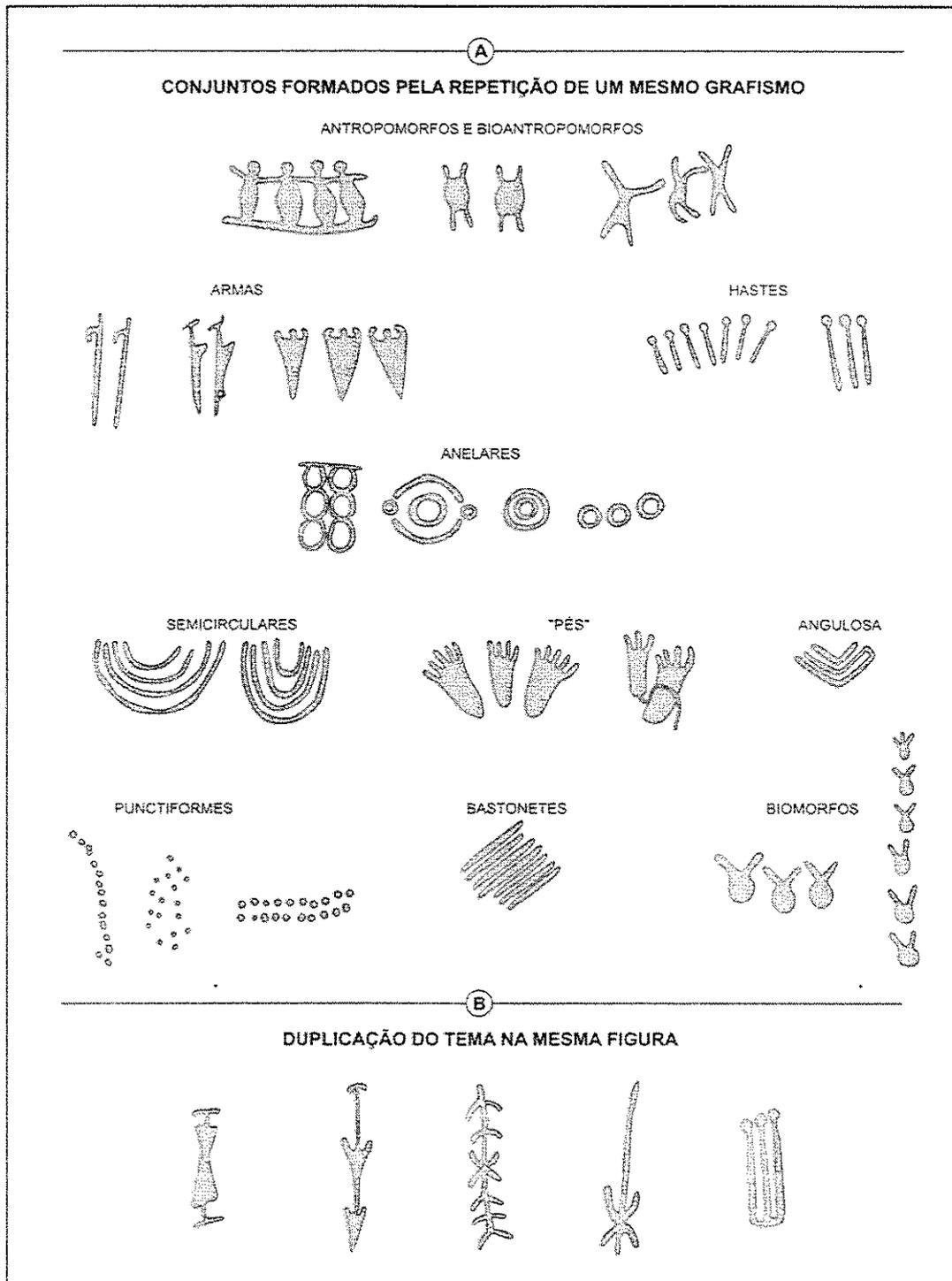


Figura 24 – As diferentes formas de repetição.



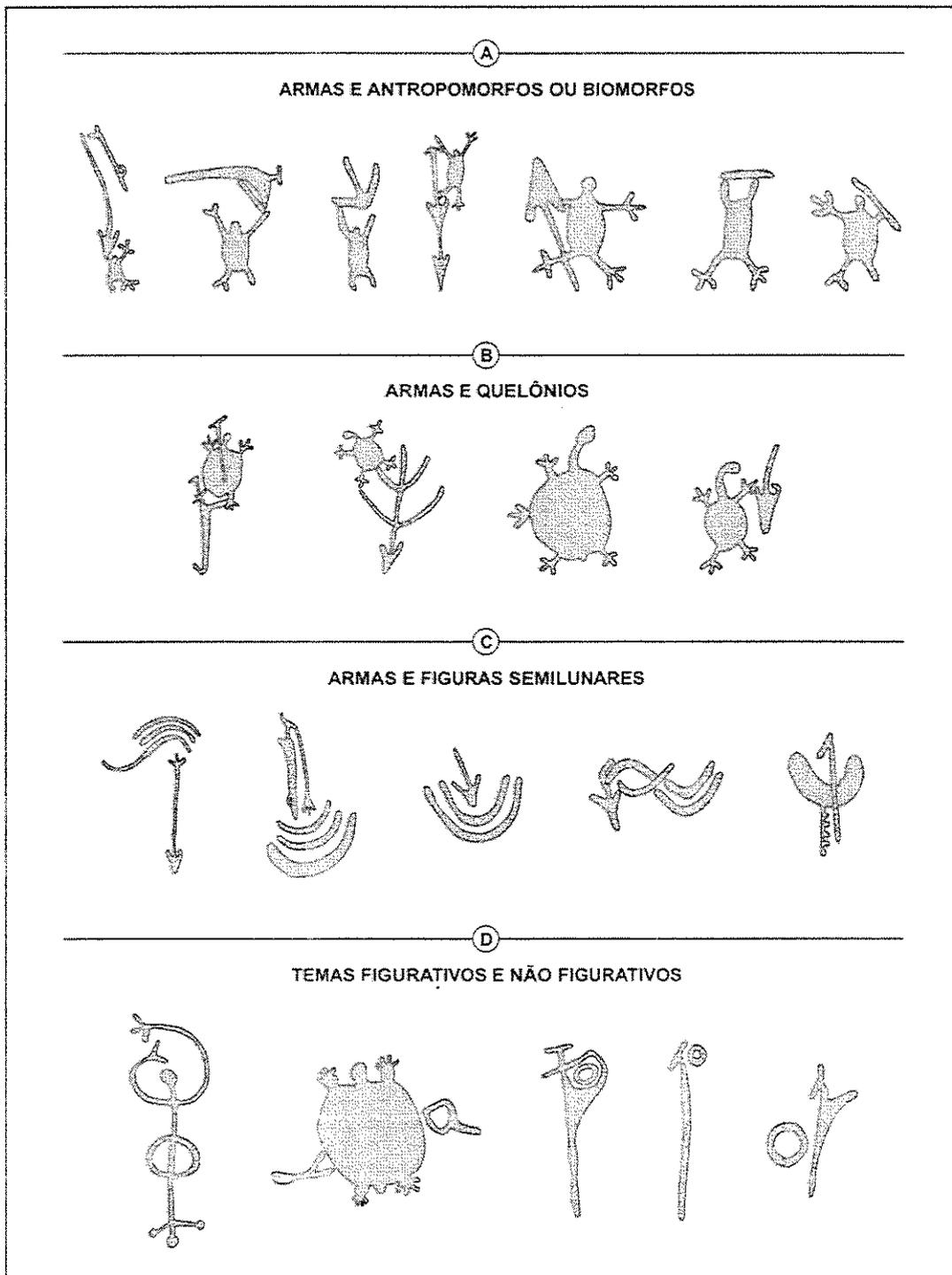
Reconhecemos uma organização serial monotemática quando o mesmo tema é repetido “n” vezes, em espaçamentos regulares e equidistantes. Uma série conjuga simultaneamente as idéias de repetição e de fluxo constante. Registramos séries monotemáticas nos três painéis do abrigo estudado; envolvem figuras punctiformes, bastonetes, antropomorfos, biomorfos, armas, representações de “pés” e grafismos geométricos. Nas disposições monotemáticas não seriais, as figuras de mesmo tema apresentam proximidade entre si, porém não ritmadas no espaço. A idéia de repetição permanece, mas não mais a de fluxo constante. Os temas dispostos nesses conjuntos monotemáticos mais recorrentes foram antropomorfos, bioantropomorfos, “pés” e grafismos geométricos.

5.3.1.3.2 *Associações entre temas distintos*

Associações entre temas distintos são os agrupamentos significativos mais freqüentes. Associam entre si temas diferentes, mas em número reduzido de figuras, geralmente três, não mais de quatro. Como já citado, encontramos no Abrigo do Poseidon modalidades bastante originais de apresentar as articulações entre temas gravados (Figura 25, na página nº 109).

O tema das armas (propulsor, dardo e bastão) é revelador destas diferentes formas associativas. Este é motivo que se associa a vários outros: antropomorfos, bioantropomorfos, “quelônios”, “pés”. Assim, podemos encontrar vários tipos de armas alinhadas junto a representações antropomorfas; propulsores ou dardos sendo apreendidas por figuras antropomorfas; membros substituídos por setas; dardos que flecham figuras zoomorfas; setas que se humanizam, adquirem cabeça e braços. Armas associam-se também aos “quelônios”, às figuras anelares e às figuras semilunares.

Figura 25 – Associações temáticas.



Associações envolvendo o tema dos “pés” também são recorrentes, entre as quais destacamos: “pés” e figuras semilunares; “pés” e antropomorfos; “pés” e “quelônios”, “pés” e serpentiformes ou ainda “pés”, antropomorfos e armas. Também encontramos associações entre figuras semilunares e biomorfas, assim como entre semilunares e armas. Essas associações evidenciadas no sítio do Poseidon foram encontradas também em outros sítios do Vale do Cochá e sempre relacionadas ao Complexo Montalvânia; deverão ser abordadas em outro item, quando apresentaremos comparação entre esses diferentes sítios.

5.4 As técnicas de elaboração

O picoteamento domina o universo das gravuras (Foto 2, na página nº 92). Alguns experimentos foram realizados no setor de Arqueologia do Museu de História Natural da UFMG (MORAIS, 1989) com o objetivo de verificar quais técnicas deixavam marcas semelhantes às de gravuras rupestres. Foram utilizados instrumentos de calcário e de sílex: (seixos e lascas) e empregadas as técnicas de **percussão direta, percussão indireta difusa, punctiforme e linear**. Embora estas experiências tenham sido realizadas para estudar as gravuras da Tradição Desenhos, no Vale do Peruaçu, os resultados podem ser utilizados para interpretar os grafismos do Complexo Montalvânia, pois a rocha trabalhada é a mesma (calcário Bambuí) e também os instrumentos disponíveis.

Foto 2 – Painele VI (detalhe) – Picoteamento técnica dominante.



Créditos: S. Picasso.

A partir dessas experiências acreditamos que a maior parte dos grafismos tenha sido executada por **percussão difusa** indireta, com aplicação da força por instrumento tipo cinzel, provavelmente um seixo de rio, de formato alongado (que facilita a apreensão e o controle do gesto) e com a extremidade levemente trabalhada, para obter forma triédrica. Podemos deduzir isto pela forma mais comum dos pontos de impacto (as superfícies apresentam aglomerado irregular de micro cicatrizes), assim como pela exatidão com a qual os golpes foram aplicados, o que só seria possível por **percussão indireta**. A precisão do

gesto é que garante linha de contorno da figura bem definida, com praticamente nenhum acidente (picoteado indevido) visível fora dos limites desta.

Algumas figuras, no entanto, apresentam linha de contorno bastante imprecisa, com freqüentes cicatrizes acidentais na área do suporte, imediatamente próxima à figura. Características como estas podem evidenciar a aplicação de **percussão direta**.

A utilização de diferentes técnicas de percussão para o mesmo grafismo só foi evidenciada em caráter excepcional: apenas um caso em que grafismo originalmente realizado por **percussão indireta puntiforme** foi retocado (reforço na linha do contorno da figura) por **percussão indireta linear**, usando-se, provavelmente, lascas como cinzéis. Neste caso as cicatrizes apresentam forma linear e não puntiforme.

Registramos ainda alguns casos de provável associação de picoteamento e de polimento em figuras que apresentam, nas partes trabalhadas, superfície muito mais profunda (entre 4mm e 6mm) que os demais grafismos e aparência pouco áspera. Essas figuras, que não perfazem uma dezena, foram registradas sobretudo no P IV e no P V.

5.4.1 As características do picoteamento

Basta o picoteamento alcançar profundidade cerca de 1,0mm, para demarcar, com cicatrizes resultantes (foscas e cinza claro), a face gravada daquelas superfícies originais (oxidadas, calcitadas, escuras e brilhantes). No caso desses suportes, cuja cor varia do grafite escuro ao avermelhado, as partes trabalhadas destacam-se facilmente daquelas que não foram gravadas pelas diferenças de texturas e de cor de pátinas.

Modificações naturais do suporte, como processos de erosão e formação de depósitos, alteraram as características originais de cor e de textura do picoteamento. As superfícies picoteadas são, hoje, mais suaves ou mais ásperas ao tato, tanto em função do procedimento de elaboração quanto em função de maior ou menor erosão.

Medimos o tamanho das cicatrizes resultantes do picoteamento então denominado granulação. Conforme o tamanho das cicatrizes, esta granulação pode ser fina (pontos de impacto menor de 1mm), média (entre 1mm e 2mm) ou grossa (até 4mm de diâmetro). A forma do picoteamento é irregular (aglomerado de microcicatrizes); episodicamente apresenta-se de forma regular. A densidade de picoteamento varia de alta (entre 10 e 28 pontos por cm²) a baixa (entre 0,5 a 3 pontos por cm²), sendo a média – e mais freqüente – entre 4 e 9 pontos por cm². Registramos algumas figuras em que houve picoteamento exaustivo, com a retirada total da superfície original. Essas últimas figuras apresentam pátina homogênea e muito clara, absolutamente diferenciada dos demais grafismos (*vide* Foto 3, na página nº 114).

Foto 3 – Painel VI (detalhe) – Variações da técnica do picotamento, em diferentes intensidades. Textura diferenciada das figuras, com aparência mais clara ou mais escura.



Créditos: S. Picasso.

Tamanho, densidade e forma de picoteamento, combinados entre si, permitem resultados visuais diferenciados. Por exemplo, uma figura com granulação fina, de forma irregular e baixa densidade de pontos de impacto apresenta, visualmente, efeito muito diferente de outra figura com granulação média, alta densidade e forma irregular das cicatrizes. Na primeira figura, parte considerável da superfície original fica intacta e o grafismo apresenta cor escura; na segunda figura, a superfície original foi quase que inteiramente retirada, tornando a aparência do grafismo mais clara.

A maioria dos grafismos não-filiformes apresentam ainda uma diferença entre a parte central da figura e a borda externa (contorno), devida a maior intensidade e maior

profundidade do picoteamento nesta linha de contorno, que forma um sulco mais profundo e mais claro. O suporte apresenta superfície levemente mais aprofundada e mais clara no contorno que no resto da figura. Assim, enquanto a parte central da figura permanece na mesma altura da superfície não-gravada, o contorno “penetra” (afunda) no suporte. Verifica-se, também na maioria dos casos, que o picoteamento de preenchimento da parte central da figura recobre este contorno evidenciando sucessão dos gestos: delimitação inicial e preenchimento final. Denominamos essas superfícies mais fundas e mais claras de reforço de borda.

Em cada figura, o picoteamento apresenta-se, em geral, uniformizado (salvo o reforço de borda), envolvendo o mesmo padrão de granulação, de forma, de densidade e espaçamento mais ou menos constante entre um ponto de impacto e outro. Apenas episodicamente verificou-se a utilização, em mesma figura, de padrões diferenciados de picoteamento, como na identificação de alguns retoques. Há ainda alguns casos em que houve uma segunda camada de picoteamento sobre figura anterior, impossibilitando identificar o grafismo sotoposto, o que sugere tentativa de “apagar” figuras indesejáveis.

5.5 Cronologia

As superfícies rochosas foram decoradas em diferentes épocas e os indicadores cronológicos estão associados tanto à realização dos grafismos, como às alterações no suporte – ocorridas anterior ou posteriormente à realização das gravuras.

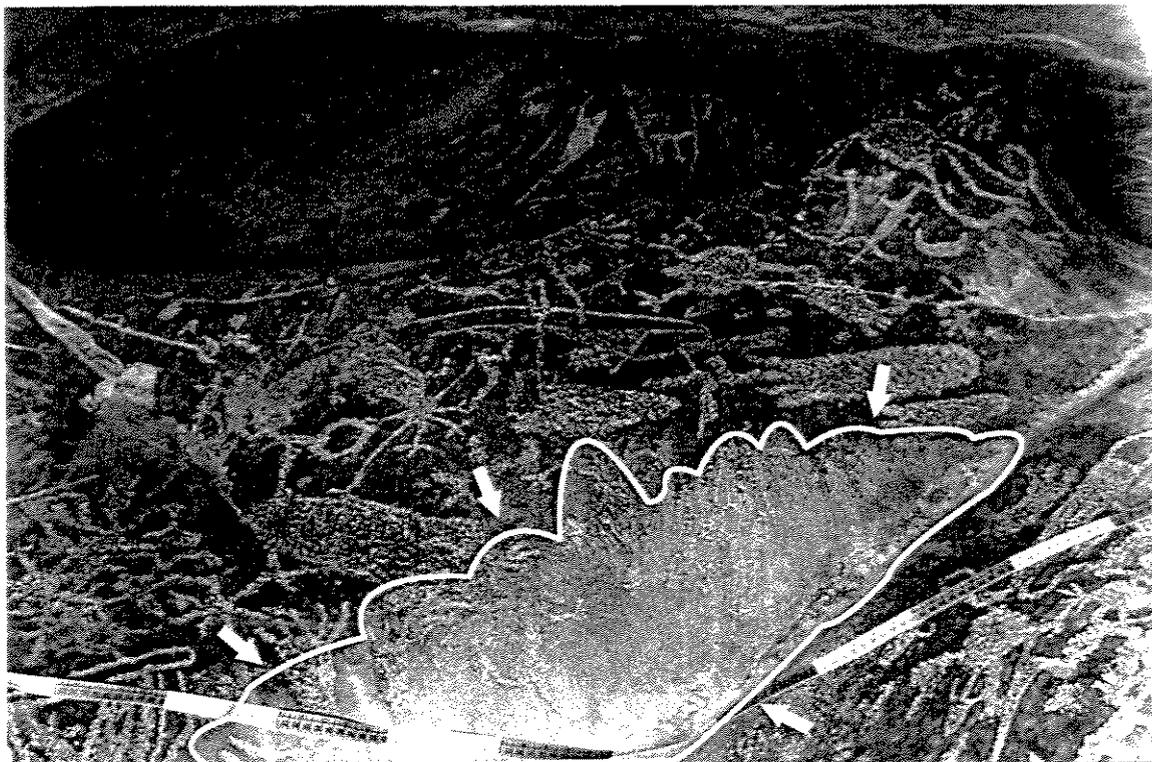
Os grafismos do Complexo Montalvânia evitam superposições e se caracterizam por ocupação organizada das superfícies disponíveis. No sítio do Poseidon os suportes mais

densamente ocupados e que apresentam mais casos de superposição são, respectivamente o painel V e alguns setores do painel VI. Apresentam, no entanto um excesso de superposições e muitas alterações do suporte, o que dificulta a leitura dessas superposições. Felizmente outras ocorrências forneceram elementos de cronologia (Foto 4, na página nº 117).

5.5.1 As alterações dos suportes

Os processos de erosão e de deposição provocam modificações nos suportes e nos grafismos. Em muitos casos, estas alterações podem fornecer informações cronológicas relevantes, em outros, comprometem estes dados (Foto 5, na página nº 92). A formação de crostas sobre os grafismos ou sobre as superfícies não gravadas constitui, por sua vez, outro dado cronológico. Esses depósitos podem ter diferentes origens, como gotejamentos vindo dos tetos, escorrimentos laterais dos travertinos, marcas de níveis de estabilização de água empoçada. Dependendo das condições de precipitação, estes depósitos podem ser datados (termoluminescência, Spin, C14, entre outros).

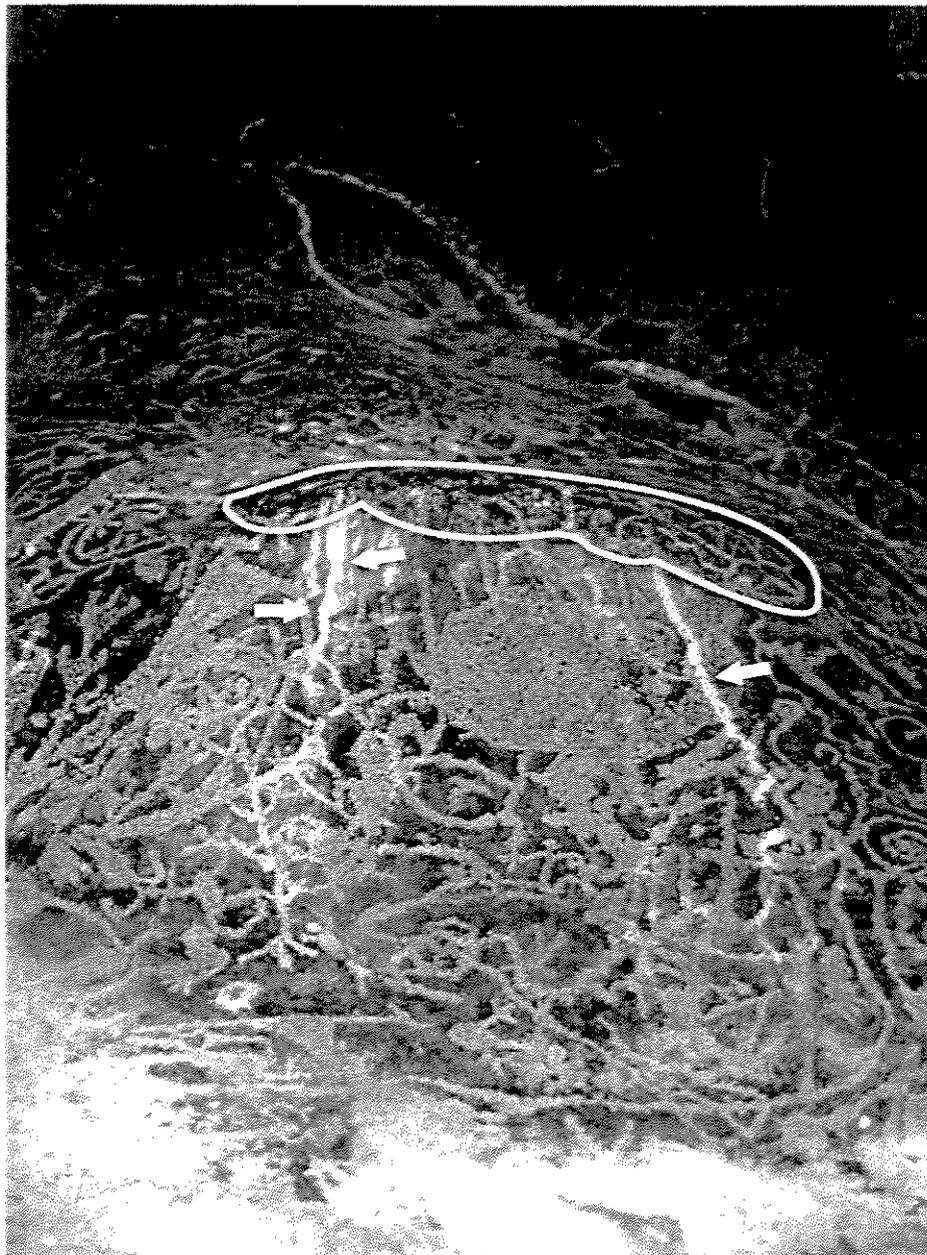
Foto 4 – Painel VI (detalhes) – Modificação do suporte por processos naturais.



Créditos: S. Picasso.

As superfícies gravadas do Abrigo Norte de Poseidon I apresentam frequentemente patina avermelhada mais ou menos generalizada nos painéis IV, V e VI, decorrente dos vários gotejamentos e escorrimentos de água, que trazem, entre outros elementos, argilas carregadas de ferro. Este material precipita-se, formando desde crostas mais espessas até uma fina película nas concavidades da topografia, assim como nas depressões das partes trabalhadas.

Foto 5 – Painel VI (detalhes) – Alteração do suporte.



A – Por processos naturais: pátinas formadas por depósitos ferro-manganíticos e calcíticos no suporte e nos grafismos.

B – Por ação de animais (guano).

Créditos: S. Watanabe.

Neste caso, não é possível estabelecer diacronia das gravuras que apresentam essa pátina avermelhada, pois tanto podem ser anteriores quanto contemporâneas a estes processos de deposição. É difícil discernir diferenças de pátina e portanto de cronologia entre as superfícies gravadas, pois todas estão homogeneizadas pela cor dos escorrimentos. Também não se justifica fazer datação mínima por métodos físicos, pois os depósitos calcíticos nestes setores apresentam-se contaminados pela ação dos escorrimentos originários dos travertinos, os quais podem trazer para as superfícies decoradas, materiais muito mais antigos, inclusive anteriores à realização dos grafismos. Os resultados das datações forneceriam a idade original dos carbonatos e não a de sua deposição, como os resultados iniciais do nosso Programa de Datação (*vide* página 117) evidenciaram.

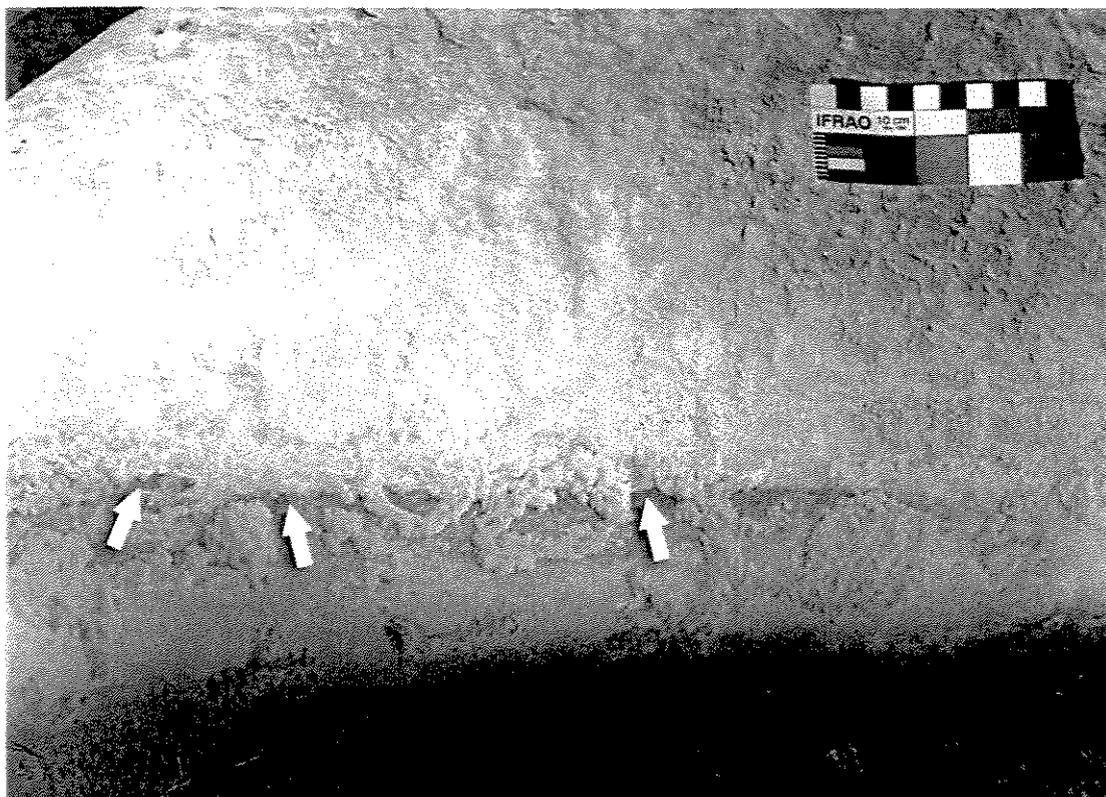
Muitas figuras, no entanto, não apresentam esta alteração, por apresentarem fora da área de influência dos depósitos, seja pela posição topográfica, seja por serem posteriores aos escorrimentos. Sua pátina é diferenciada, bege clara e, em alguns casos, gelo quase branca. No painel V estas figuras de pátina gelo são sempre de tamanho reduzido e retorcidas para encaixarem-se entre outras já existentes, evitando superposição. Neste caso, as alterações do suporte constituem dado cronológico relevante, permitindo identificar não só uma variação crono-estilística, mas também que as figuras patinadas e contorcidas são mais recentes.

No painel VI registramos outro tipo de depósito (provavelmente calcítico) sobre gravuras, testemunhos dos níveis de estabilização de água de uma pequena lagoa¹⁰⁶. As

¹⁰⁶ A. SAADI, comunicação pessoal.

oscilações desses níveis durante os períodos de decoração permitiu a formação de crostas que cobrem parcialmente as gravuras (Foto 6, abaixo). Passíveis de datação, esses depósitos poderão fornecer idade mínima para elas.

Foto 6 –Painel V (detalhe) – Modificação do suporte por processos naturais: depósitos calcícticos. Possibilidade de datação por termoluminescência.

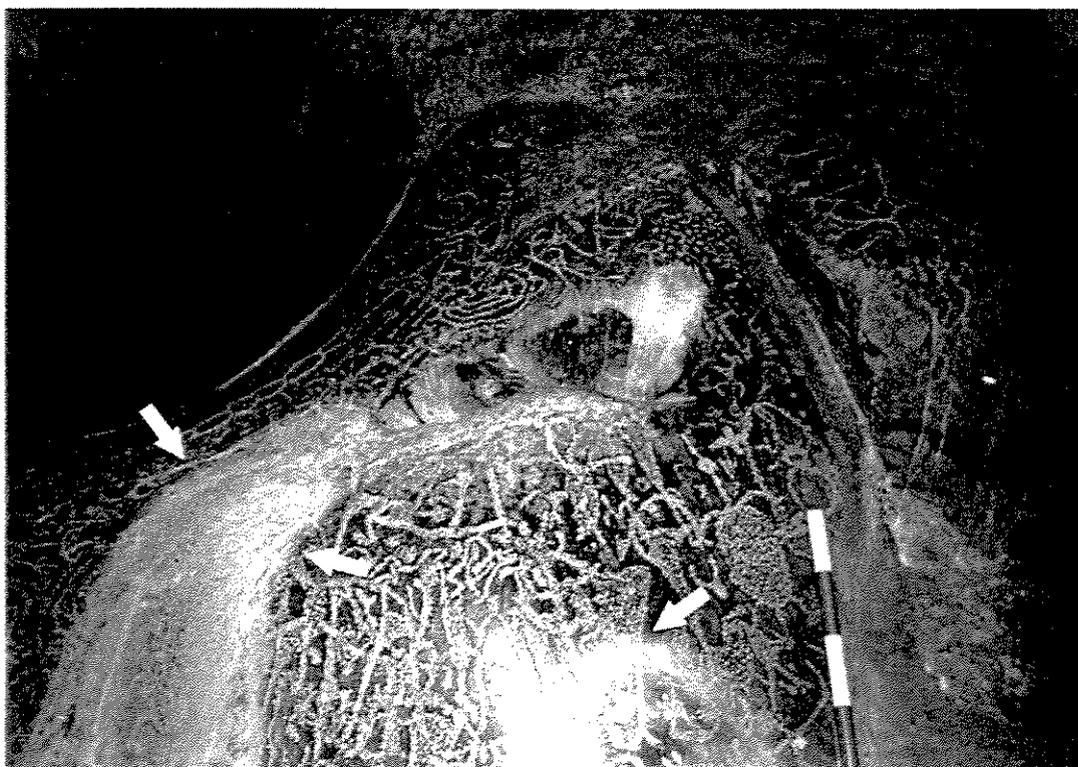


Créditos: R. Bartolomucci.

A partir dessas observações, iniciamos um programa de datações para os próximos anos. Nos trabalhos de campo de 2001 foram coletadas amostras no Abrigo do Poseidon para a realização de trabalho interdisciplinar de datações pelo método de termoluminescência, envolvendo pesquisadores do Instituto de Física da USP (professor S. Watanabe) e da UFMG.

Nesta fase inicial optamos por evitar retirar carbonatos depositados no interior das gravuras para não correr o risco de danificá-las. Procuramos testar hipóteses de trabalho baseadas na análise estilística e, sobretudo, no conhecimento da formação e da evolução dos suportes rochosos. Além disso, estamos avaliando as potencialidades da termoluminescência para as condições locais. Desta forma, foram coletadas amostras do depósito calcítico que recobre parte das gravuras e do travertino, no painel VI. Outras amostras proporcionarão, esperamos, datações máximas e mínimas para o painel V (concrecionamentos ocorridos anteriormente à realização dos grafismos e gotejamento de estalagmites sobre as gravuras).

Foto 7 – Painel V (detalhe) – Modificação do suporte por processos naturais: gotejamentos e escorrimentos. Possibilidade de datação.



Créditos: P. Junqueira.

5.5.2 Indicações cronológicas provenientes dos grafismos

Consideramos as diferenças de erosão, a superposições de figuras entre si e a inserção de novo grafismo entre os pré-existentes como os principais indicadores de cronologia relativa associados aos grafismos. Outras informações foram incorporadas à análise diacrônica, como a ocorrência de retoques em algumas figuras assim como os indícios de ocupação do espaço cronologicamente diferenciada.

A erosão provoca polimento e abrasão nas gravuras. Reconhecer a atuação desses processos sobre os grafismos requer um pouco de cautela. Num determinado setor do paredão (submetido às mesmas condições micro-ambientais), figuras realizadas com as mesmas peculiaridades e que apresentam textura mais áspera (apresentam menor grau de abrasão) podem ser mais as recentes, pois foram submetidas a processos arredondamento por menos tempo. Do mesmo modo, dentro do mesmo quadro técnico estilístico, os grafismos mais antigos são aqueles que apresentam maior grau alteração.

Nos painéis V e VI do sítio de Poseidon I, encontramos alguns temas (antropomorfos, “pés” e armas) de tamanho mediano apresentando superfícies erodidas, regularizadas e mais suaves ao tato. Estas figuras encontram-se próximas a outras, bem menos erodidas. No painel V (Foto 8, na página nº 92) algumas figuras como estas, sotopostas a todas as outras no mesmo setor, foram consideradas como pertencente aos momentos mais antigos de decoração do painel.

Foto 8 – Painei V (detalhe) – Variação estilística e diacronia: variações da técnica do picoteamento em diferentes momentos de decoração.



Créditos: A. Isnardis.

Outros casos (Foto 9, abaixo) foram observados ao considerarmos a superposição de figuras com superfícies mais brandas (mais recentes) sobre figuras mais áspera (mais antigas), contrariando de certa forma ao exposto acima. Verificamos, nestes casos que essa diferença reportava-se a diferenças estilísticas: as figuras mais brandas e mais recentes foram executadas com picoteamento mais suave e não apresentavam o sulco mais profundo (reforço de borda) tão característico do modo dominante no Poseidon. Neste caso ficou evidente o estilo em que a relação figura/fundo não é enfatizada, não se visualizando preocupação em evidenciar o volume do grafismo.

Foto 9 – Paineil V (detalhe) – Variação estilística e diacronia: figura bio-antropomorfa em superposição (sem o contorno pronunciado / reforço da borda).



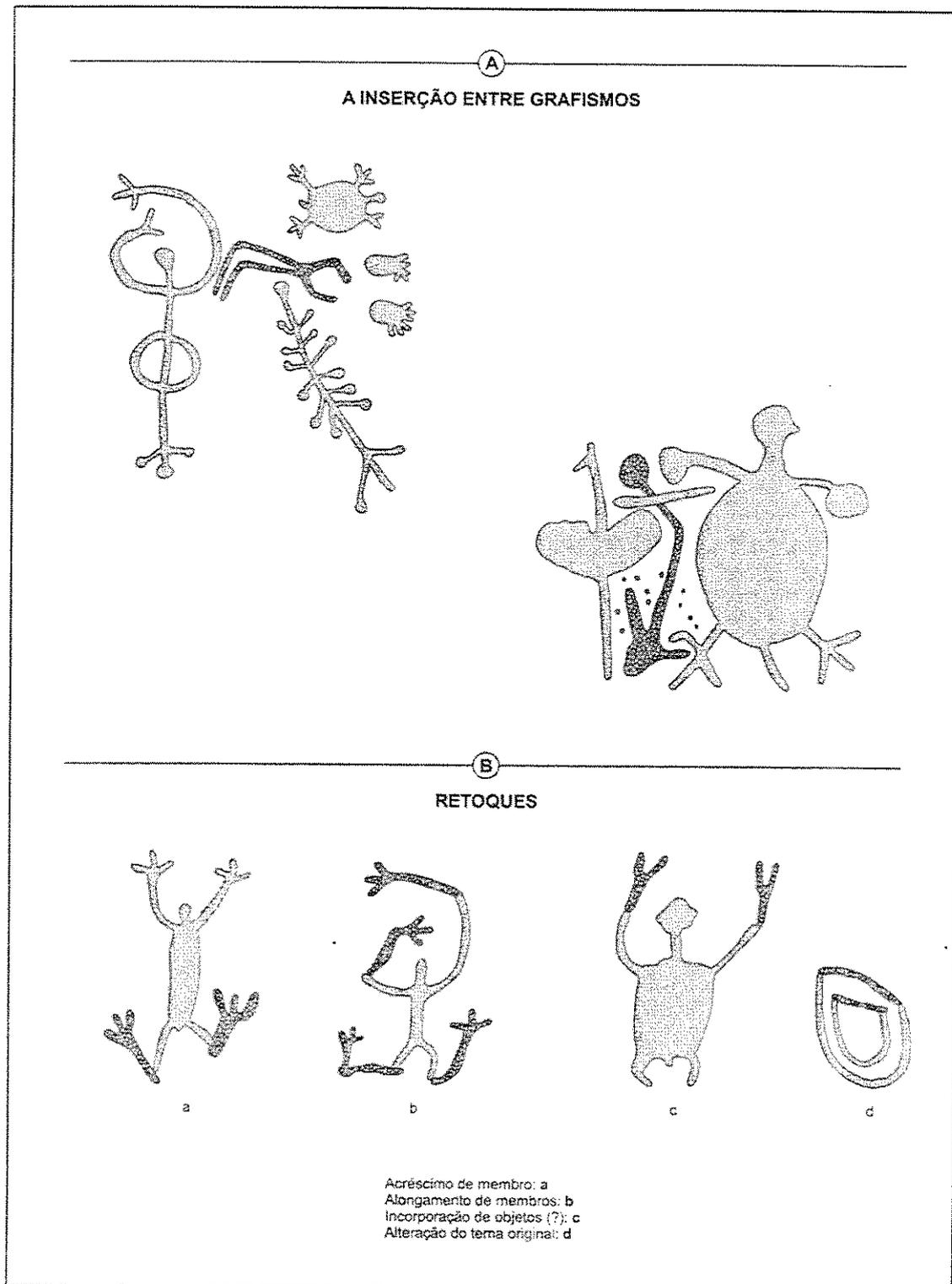
créditos: S. Picasso.

As superposições de figuras não asseguram, de um lado, que tenha havido lapso de tempo significativo entre os grafismos envolvidos, salvo nos casos de pátinas diferenciadas; por outro lado, nem sempre é possível reconhecer as seqüências cronológicas da elaboração dos grafismos, sobretudo tratando-se de gravuras. Numa superposição de figuras pintadas, a opacidade da tinta pode facilitar a identificação da ordem seqüencial das figuras. No caso das gravuras, a ordem de sucessão das cicatrizes de impactos, deixada nas intersecções das diferentes superfícies gravada, é mais difícil de ser determinada, sobretudo se não houver diferenças de pátina. Algumas áreas mais densamente gravadas de setores dos painéis V e VI do sítio de Poseidon I registram excesso de superposição, cuja ordem cronológica não é totalmente legível. Mesmo assim, as superposições ajudaram evidenciar horizontes estilísticos.

A inserção de grafismos mais recentes entre outros já existentes proporciona outra informação cronológica relevante, embora deva ser considerada com cautela. Um tipo de inserção é fácil de ser identificada como tardio, quando a figura mais recente apresenta deformações para caber no espaço livre: trata-se de uma inserção forçada.

A introdução desses grafismos recentes é marcada pela preocupação explícita de evitar superposição com as figuras mais antigas. As figuras que se amoldam nos espaços disponíveis entre grafismos já existentes apresentam-se retorcidas dobradas; alongadas, encolhidas ou entortadas. Estas modificações morfológicas resultantes de inserção forçada são muito diferentes das curvaturas que caracterizam as inserções interciais – formas e contra-forma entre grafismos (Figura 22C, na página nº 104) assim como da plasticidade sugerida de alguns antropomorfos animados ou da curvatura de alguns tipos de “pés”, não havendo risco de se tomar uma pela outra (Figura 26, na página nº 126).

Figura 26 – Cronologia relativa.



A ocupação diferenciada no espaço, como a concentração das figuras geométricas nas áreas periféricas do painel VI do sítio de Poseidon, sugere manifestação mais tardia; argumento este reforçado pela disposição das figuras geométricas pintadas no teto do painel IX, em superposição aos temas figurativos.

Finalmente, vimos que os registros de retoques posteriores à elaboração dos grafismos, reforçando ou alterando o significado das figuras, podem fornecer elementos de cronologias.

A análise combinada de todos estes aspectos (grau de erosão, superposições, inserções forçadas, indícios de ocupação diferenciadas do espaço e retoques) permitiu identificar três grandes horizontes cronológicos sucessivos.

O painel V de Poseidon I forneceu dados importantes para definição do primeiro horizonte cronológico. Neste momento mais antigo a temática parece pouco variada, incluindo, sobretudo grafismos antropomorfos pouco diferenciados e armas. O tamanho das figuras é mediano (entre 15cm e 18cm) e as superfícies gravadas apresentam texturas erodidas, mais regularizadas e sem rugosidades.

O momento intermediário apresenta maior variedade dos temas, com destaque aos “quelônios”. Nota-se mudança no tratamento estilístico, evidenciada sobretudo pelo aumento no tamanho das figuras (propulsores do painel VI, antropomorfos do painel IV e os “quelônios” do Painel V), caracterizando tendência para o alongamento.

Numa fase mais recente deste segundo horizonte as figuras apresentam terminações em bola. A densidade superfícies gravadas aumenta muito. Talvez seja época o aparecimento das pequenas figuras retorcidas.

A fase final é marcada por mudança temática, com a presença dominante figuras filiformes, superpostas a todas as demais. Dentre estas, ressaltamos uma série de figuras lineares (lineares extensos) que atravessam grandes extensões dos suportes gravados, superpondo (interligando?), sobretudo, propulsores e quelônios.

5.6 O Abrigo do Poseidon e demais sítios do Complexo Montalvânia: possibilidades de comparações

A escolha de sítios para a gravação dos temas pode ter sido motivada pela proximidade de água. É importante frisar que vários painéis do Abrigo do Poseidon parecem ter sido gravados em período mais úmido que o atual. Isto ocorreu no Abrigo Norte, ocupado temporariamente por uma pequena lagoa; pode ter sido também o caso da Lapa da Esquadriha, localizada no fundo de uma dolina, hoje seca.

A utilização de suportes exclusivos é característica dos temas gravados do Complexo Montalvânia. Raramente suas representações compartilham a mesma parede com outras manifestações rupestres. Quando isto ocorre, verifica-se delimitação muito clara do compartimento específico ocupado pelas gravuras. Mesmo na lapa do Gigante, onde vários conjuntos estilísticos ocupam o mesmo paredão, as gravuras do Complexo Montalvânia inserem-se em espaço muito bem demarcado, mais baixo sendo reduzido o número de figuras localizadas em área intermediária e não-exclusiva. Nos abrigos do sítio

do Poseidon I as gravuras ocupam todos os suportes localizados nas partes mais baixas ou de altura mediana; as pinturas localizam-se apenas nas partes altas e/ou nos tetos, confirmando tendência regional.

Não só em relação aos temas gravados, mas também as associações temáticas do Abrigo do Poseidon I são recorrentes em outros abrigos (Quadro 3, abaixo). Assim podemos evidenciar nos casos que envolvem armas e figuras antropomorfas; armas e figuras biomorfas ou armas e figuras anelares. Enquanto algumas associações mostram-se exclusivas do sítio do Poseidon, como aquelas que envolvem as armas e os “quelônios”, outras fazem contraponto específico com determinado sítio.

Quadro 3 – Variações temáticas entre painéis de Poseidon.

PAINÉIS	Temas gravados																	
	Armas	Antrop. e Bio antropomorfo	Biomorfos Simplificados e Biomorfos Compostos	Figuras em “x” e em “y”	Quelônios	Conjuntos de Pontos	Figuras Semi Linares	Pés	Encaixados em “v” e “u”	Geo. Quadrangulares	Cobras	Cirandas de Antropomorfos	Figuras Lineares Extensas	Antropomorfos em Perfil	Aréis Concêntricos	Antrop. Muito Comprido	Antrop. Composto	Bastonetes Modificados
IV	XXX	XXX	XXX	XX	XX	XX	X	X	X					XX	XX	XXX	XX	X
V	XXX	XXX	XXX	XXX	XX	XX	XX	XX				*	*	X	X			
VI	XXX	XXX	XXX	XXX	XX	X	XX	XXX	XX	XX	X	*	*	X				
	“Pano de Fundo”						Característica do P.VI					Característica do P.V		Característica do P.IV				

Legenda * presença rara X presença discreta XX presença significativa XXX presença quantitativamente importante

O pequeno abrigo de Poseidon II apenas (30 figuras) que se destaca dos demais pela presença quase exclusiva de figuras antropomorfas contorsionadas, aproxima-se do Poseidon I pela associação das armas e antropomorfos. Na Lapa da Esquadilha I (2000 figuras) evidenciamos a exclusividade de figuras tentaculares, de propulsores de tamanho excepcional e as transmutações derivadas das setas. As associações temáticas da

Esquadrilha, compartilhadas com o sítio do Poseidon I, restringem-se às armas e figuras semilunares. A Lapa da Esquadrilha II (300 figuras), que apresenta de forma exclusiva conjuntos seriais de figuras semilunares de tamanho muito reduzido e de hastes com terminações punctiformes aproxima-se do Abrigo do Poseidon pelas associações entre as figuras anelares e “quelônios”. O Painel I do sítio do Labirinto de Zeus (apenas 200 figuras levantadas) apresenta associação entre propulsores lineares e anéis concêntricos, evidenciados de forma recorrente no Abrigo do Poseidon. Quanto à Lapa do Gigante, destaca-se pela originalidade de seus extensos alinhamentos de “pés”, muitas vezes retocados com tinta. Em comum com os demais painéis do Poseidon ressaltamos as associações entre “quelônios” e “pés” assim como antropomorfos e “pés”.

Os temas gravados particularizam cada sítio de maneira diferenciada, mas é possível perceber que o Abrigo Poseidon Norte congrega o universo de temas gravados e ainda apresenta as particularidades, sejam temáticas, sejam associativas.

Figura 27 – Distribuição de grafismos do Painel IV.

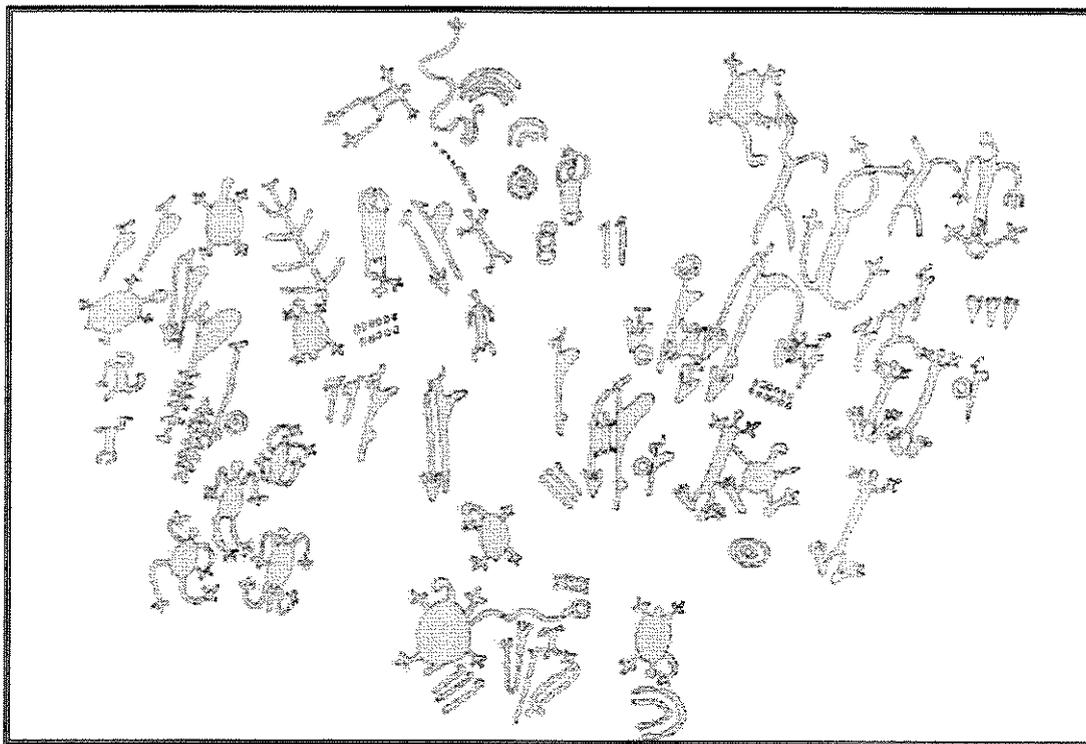
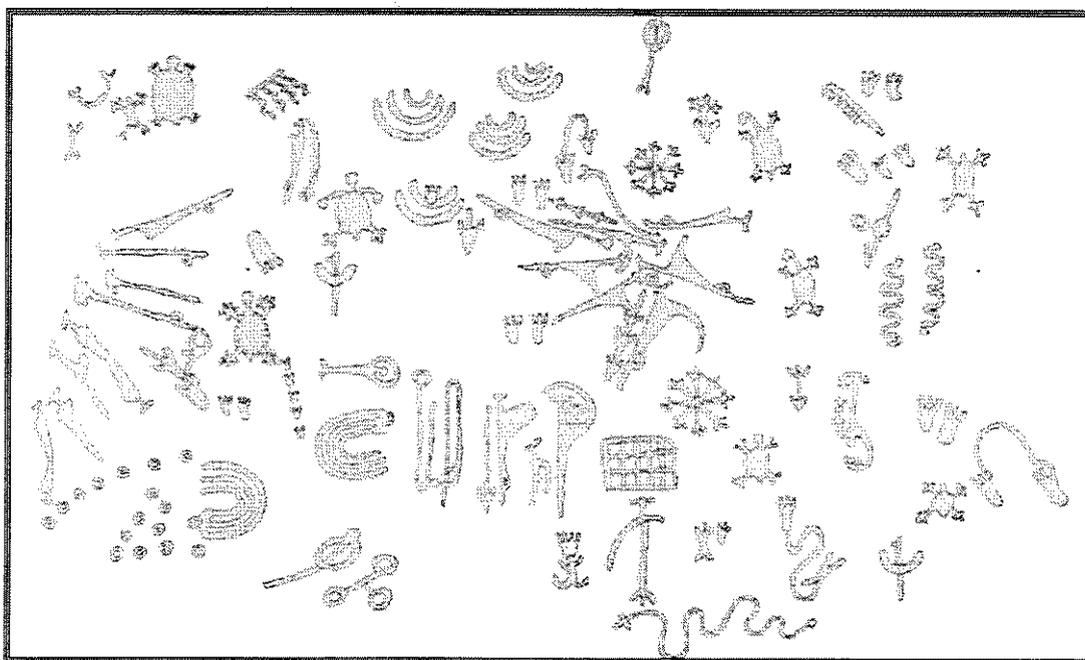


Figura 28 – Distribuição de grafismos do Painel VI.



A disposição das figuras parece afastar alguns sítios do Abrigo do Poseidon. A seqüência vertical e cadenciada de grafismos na Lapa do Gigante, com tranqüilizadora uniformidade visual, contrapõem à disposição multifocal das diferentes e desordenadas concentrações de grafismos dos painéis do Poseidon (Figura 27/Figura 28). Cada um desses dois sítios apresenta particularidades estilísticas. Enquanto no Abrigo do Poseidon, a variabilidade de tratamento das figuras mostra-se extremamente rica, com grande quantidade de subtipos e de variantes de mesmo tipo, a Lapa do Gigante parece permanecer sempre fiel à padronização no tamanho de suas figuras. A clareza, ordenação e previsibilidade apolínea da Lapa do Gigante marcam o contraponto de aparente confusão dionisíaca dos painéis no Abrigo do Poseidon. Pois assim concebemos seus jogos de imagens, que só encontram discreta companhia na Lapa da Esquadriha. Antropomorfos trêmulos, contorcionados ou de perfil; anões que carregam heroicamente armas gigantes; “pés” e anéis que adquirem pernas e ganham o mundo... universo encantado e domínio do inesperado, fenômenos exclusivos dos suportes enegrecidos e espelhados dos painéis do Poseidon.

6 Apresentação da distribuição dos dados

No capítulo anterior fizemos uma discussão dos temas gravados no Abrigo do Possêidon, mas procuramos distinguir os aspectos qualitativos da problemática em questão. Desta forma apresentamos a tipologia dos temas gravados, uma análise das associações temáticas e de particularidades estilísticas e cronológicas dessas manifestações rupestres. No presente capítulo pretendemos apresentar as primeiras quantificações realizadas, que se caracterizam por uma descrição de distribuição dos dados. Antes, será necessário apresentar alguns esclarecimentos.

Nosso universo contemplado nesta proposta corresponde a 4487 gravuras, (Quadro 4) distribuídas desigualmente nos três painéis, PIV, PV e PVI, conforme a classificação de grafismos figurativos (antropomorfos, biomorfos, zoomorfos, “pés” e objetos), grafismos geométricos (hastes com terminações diversas, figuras circulares, semicirculares e outras figuras filiformes angulosas), grafismos diérsos e figuras vestigiais. Para o tratamento dessas informações foi gerado um banco de dados, a partir a partir do Programa Excel. Nossa intenção não foi a de esgotar, neste momento, as potencialidades analíticas desta ferramenta de trabalho, mas preparar uma base dados preliminar para submetê-la, em outro momento, a um recurso baseado em geoprocessamento.

Quadro 4 – Distribuição dos dados.

TEMAS x PAINÉIS	P. IV	P. V	P. VI	TOTAL
Antropoformosf.	101	56	124	281
Biomorfos	277	202	413	892
Zoomorfos	23	4	28	55
Pés	44	15	165	224
Objetos	257	105	469	831
Geom. Digitais	40	27	28	95
Geo.hastes /forq	242	205	333	780
Geo. Circulares	94	65	153	312
Geo. Filiformes	65	104	157	326
Grf. Diversos	19	13	18	50
Fig.vestigiais	173	220	248	641
Total	1335	1016	2136	4487

O motivo deste procedimento justificou-se por termos dois níveis de interesse. O primeiro, refere-se à necessidade de quantificar os temas gravados e tentar entender sua distribuição entre os painéis. Avaliamos que a distribuição de dados ora apresentada tenha sido suficiente para caracterizar os conjuntos gráficos estudados, e mais ainda, para sustentar nossa argumentação de esses mesmos conjuntos diferenciarem-se de outros conjuntos rupestres representados na região, face a maior ou menor representação de temas característicos. Esta estrutura deverá ser utilizada, na próxima etapa da pesquisa, envolvendo todo o conjunto dos sítios rupestres do alto médio São Francisco.

Num segundo nível de interesse voltamos nossa atenção para uma *resposta visual* desses resultados obtidos, entre outros aspectos, para avançar a pesquisa no que toca ao estudo das associações temáticas. Esta resposta visual é passível de ser obtida com a utilização de programas de geo processamento e o desenvolvimento de metodologias específicas.

A organização de banco de dados visual como o modelo pensado inclui ferramentas de trabalho poderosas, que exigem investimento maior, justificado para um universo de dados mais amplo. Não é o caso deste trabalho, ora apresentado, mas corresponde à situação do Setor de Arqueologia. O universo de grafismos envolvidos na pesquisa da UFMG aproxima-se de 34000 figuras, concentrados em 32 sítios arqueológicos: 25 no Vale do Rio Peruaçu, concentrando aproximadamente 20000 grafismos e 7 no Vale do Cochá, correspondendo a 14000 grafismos. Desta forma, a estrutura organizada neste trabalho serviu de modelo para a próxima etapa de trabalho. Segue descrição da estruturação do banco de dados gerado pela atual dissertação.

Primeiro campo: N

Reservado ao registro da numeração, correspondendo ao número individual e seqüencial de cada grafismo, conforme constam em nossos documentos de laboratório.

Segundo campo: Painel

Correspondendo a cada um dos painéis estudados, respectivamente o número 4 ao Painel IV, o 5 ao Painel V e o 6 ao Painel VI.

Terceiro campo: Tema

Análogos aos especificados na tipologia e correspondendo, respectivamente, a: 1, aos antropomorfos; 2 aos bioantropomorfos; 3 aos zoomorfos; 4 aos membros isolados; 5 aos objetos, 6, 7, 8 e 9 aos geométricos, 10 às figuras diversas e 11 à vestigiais

Quarto campo: Tamanho

Foram definidas três opções: **P**, para as figuras pequenas, **M**, para as médias e **G** para as figuras grandes, conforme intervalos específicos.

Quinto campo: orientação

Campo que remete à posição do observador com relação aos grafismos: de pé, e de frente para o paredão. Foram definidas quatro posições: 1, vertical, 2, inclinada, 3 de ponta cabeça, 4 perpendicular.

Sexto Campo: Natureza da figura

Campo definido para distinguir figuras compósitas das demias (figuras simples). Foram definidas duas opções: **C**, para as figuras compósitas e **S** para as figuras simples.

Sétimo Campo: Repetição

Campo definido para distinguir elementos de repetição. Foram definidas três possibilidades: a) a opção **U** para as figuras únicas; b) a opção **M**, para as figuras múltiplas, aquelas compostas por mais de um elemento, como por exemplo, os conjuntos de pontos, de bastonetes, semilunares, etc. O número de elementos foi registrado em seguida: **M5**, significa, 1 figura composta por 5 elementos, no caso de 5 bastonetes, por exemplo; e finalmente c) a terceira opção, **R** foi reservada aos conjuntos homogêneos. **R4** significa a organização de 1 conjunto de quatro figuras agrupadas, como por exemplo, 04 propulsores representados em sistema repetitivo.

Oitavo campo: Relação entre figuras

Campo reservado para o registro do tipo de relação entre as figuras, considerando quatro opções:

a) **opção 1** (complemento) para registrar associações temáticas implícitas; b) **opção 2** para os elementos de ligação; c) **opção 3** para os elementos de delimitação; d) **opção 4** para outras formas de associação.

Nono Campo: complementaridade

Campo reservado para o registro das relações entre figuras, com cinco opções: a) superposição; b) justaposição; c) proximidade imediata (distância menor que uma vez o tamanho da menor figura); d) proximidade relativa (distância maior que 1 vez o tamanho da menor figura); e) ocorrências simultâneas.

Décimo Campo: observações

A delimitação desses campos permitiu a construção de tabelas e a geração de gráficos, apresentados a seguir. Antes devemos fazer algumas observações, pois os dados não foram trabalhados estatisticamente.

Temas figurativos (seres vivos, membros isolados e objetos) perfazem o total de 2283 figuras, a metade dos temas gravados. Este é um dado que está em pleno desacordo com uma das características mais relevantes da Tradição São Francisco: a ênfase nos temas geométricos.

No Abrigo do Poseidon os temas zoomorfos não são os mais representados; como também não o são e nem caracterizam a Tradição São Francisco. No entanto, os

“quelônios” (41 figuras registradas) são uma característica singular dos temas gravados do Complexo Montalvânia, seja pela exclusividade de representação, seja pelas associações com diferentes temas evidenciados. Demais “répteis”, episodicamente representados (10 “serpentes” e 4 “lagartos”), não evidenciam associações temáticas múltiplas como identificadas para os “quelônios”.

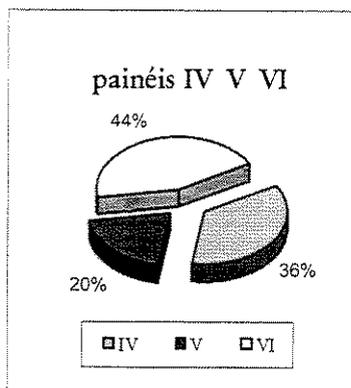
Os **temas geométricos**, 1513 figuras, caracterizam ambos os conjuntos gráficos, Tradição São Francisco e Complexo Montalvânia, mas evidenciam geometrização de natureza diferenciada. Enquanto na primeira são mais representados os temas das grades, conjuntos de pontos e de bastonetes, nos temas gravados no abrigo do Poseidon as figuras geométricas mais representadas são as hastes com terminações diversas (bifurcadas, trifurcadas, punctiformes, circulares) e outras figuras filiformes (circulares, semi-circulares e angulosas).

Ainda que não tratadas estatisticamente, essas informações de distribuição de dados mostram especificidades das figuras do Abrigo do Poseidon e são reveladoras de um universo muito diferenciado tanto da Tradição São Francisco, como de outros conjuntos gráficos presentes na região do Cochá: Tradições Desenhos, Nordeste e Unidade Estilística Piolho de Urubu.

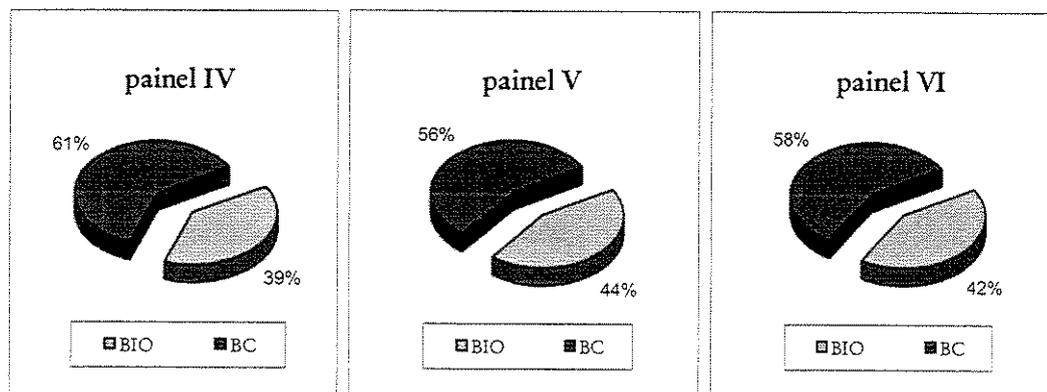
6.1 Gráficos sintéticos de distribuição dos temas

6.1.1 Temas gráficos

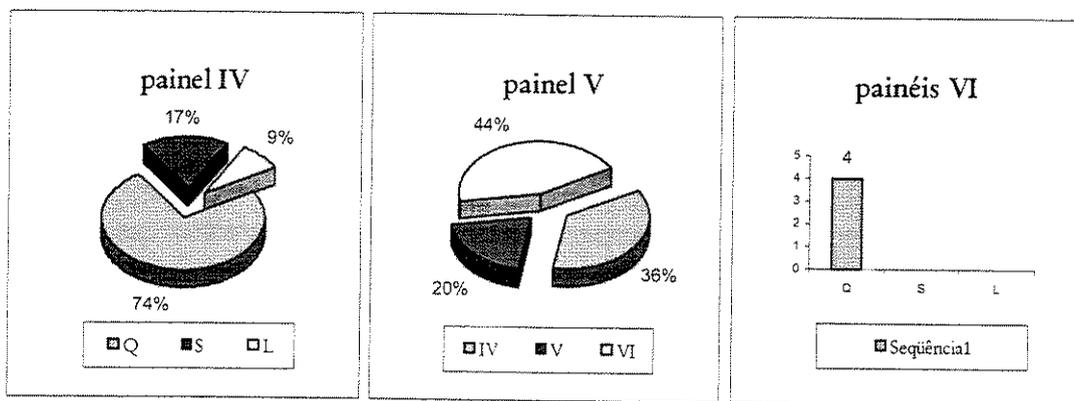
Gráfico 1 – Síntese de distribuição do tema antropomorfo



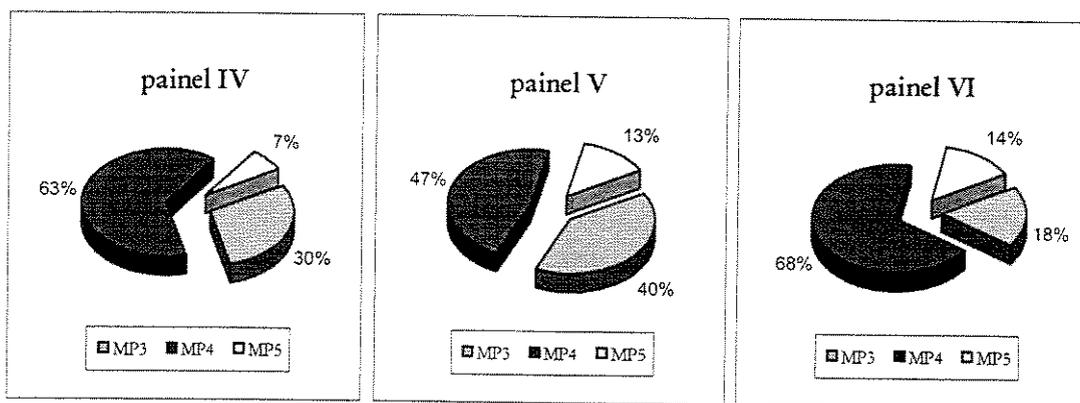
Gráficos 2 – Síntese de distribuição do tema biomorfo.



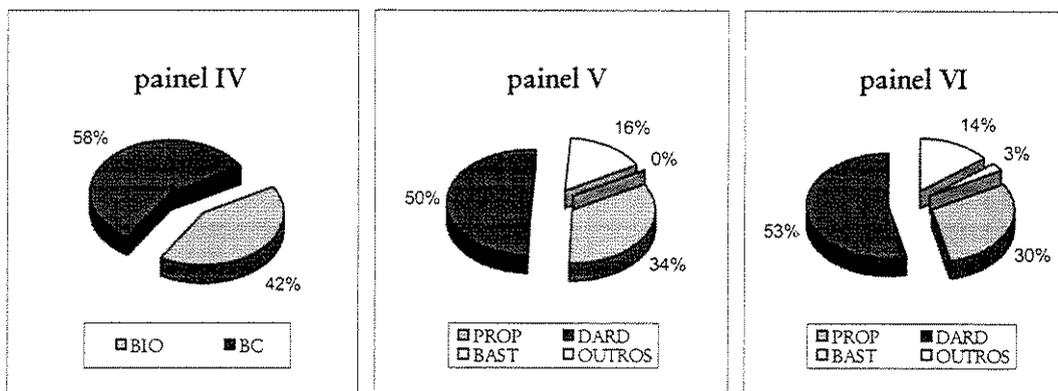
Gráficos 3 – Síntese de distribuição do tema zoomorfo.



Gráficos 4 – Síntese de distribuição do tema de membros isolados.

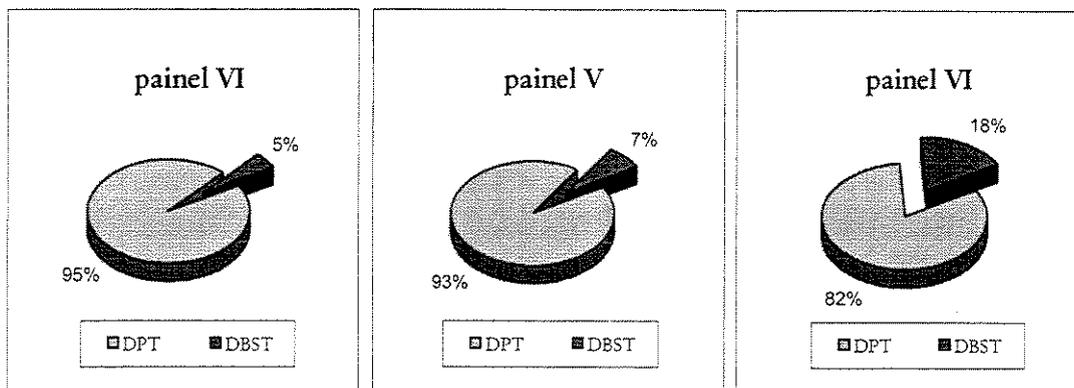


Gráficos 5 – Síntese distribuição do tema de objetos.

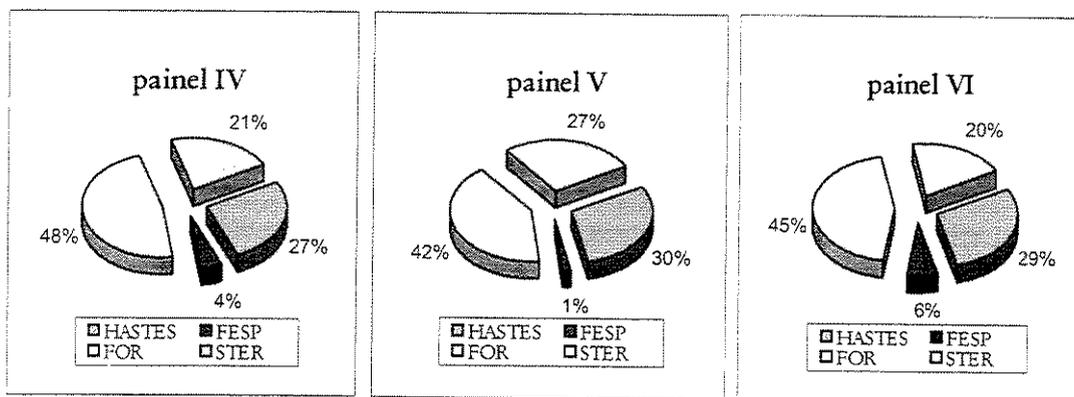


6.2 Temas geométricos

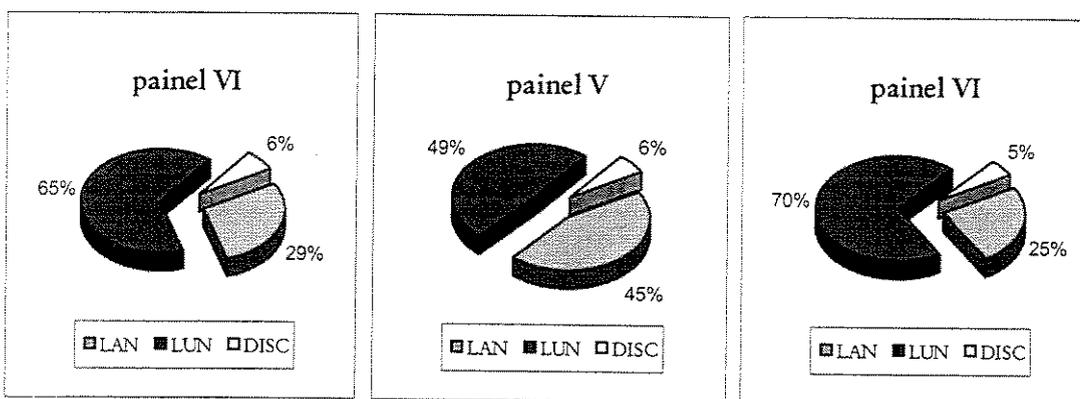
Gráficos 6 – Síntese de distribuição do tema digitais.



Gráficos 7 – Síntese de distribuição do tema hastes.



Gráficos 8 – Síntese de distribuição do tema figuras circulares e semicirculares.



Gráficos 9 – Síntese de distribuição do tema figuras filiformes.

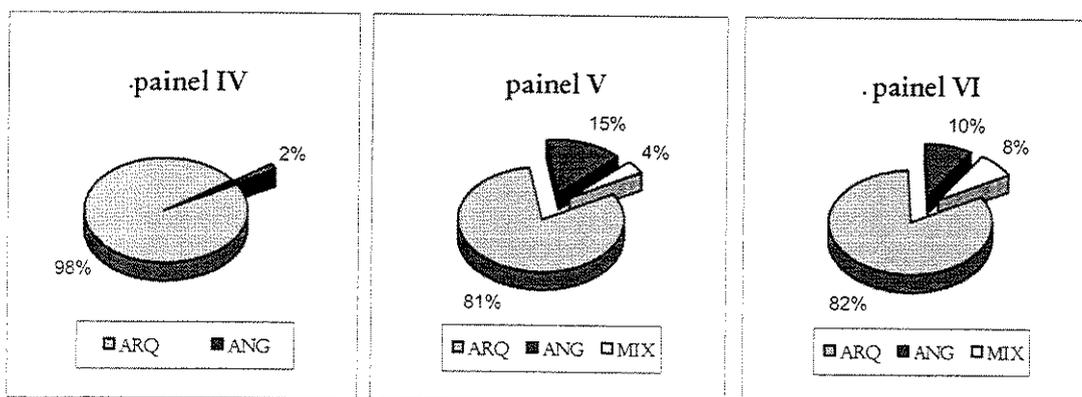


Gráfico 10 – Síntese de distribuição do tema figuras diversas.

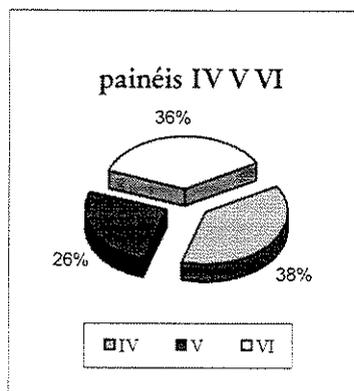


Gráfico 11 – Síntese de distribuição do tema figuras vestigiais.

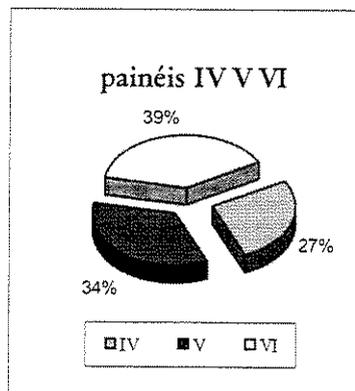
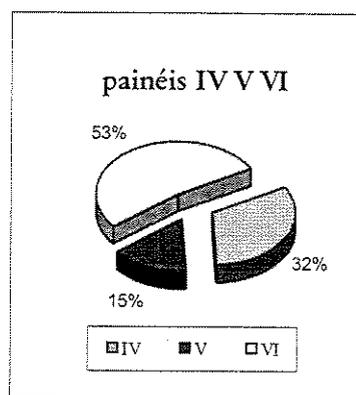
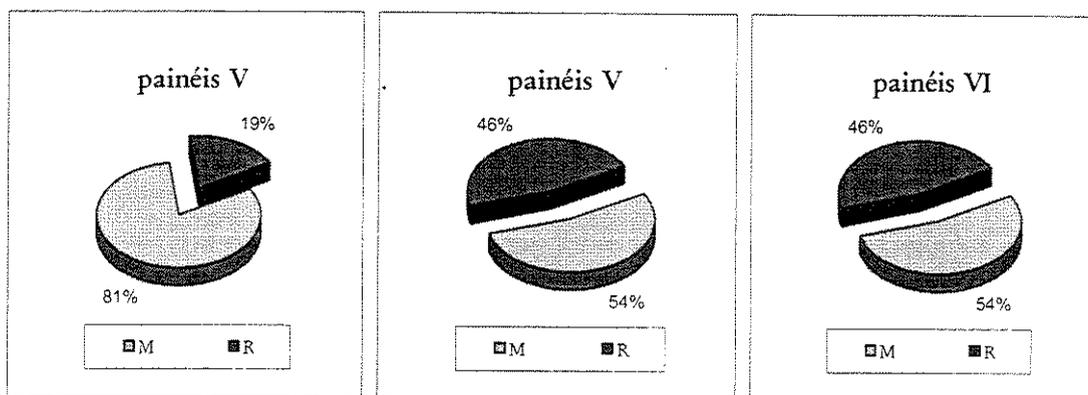


Gráfico 12 – Síntese de distribuição das figuras compósitas.



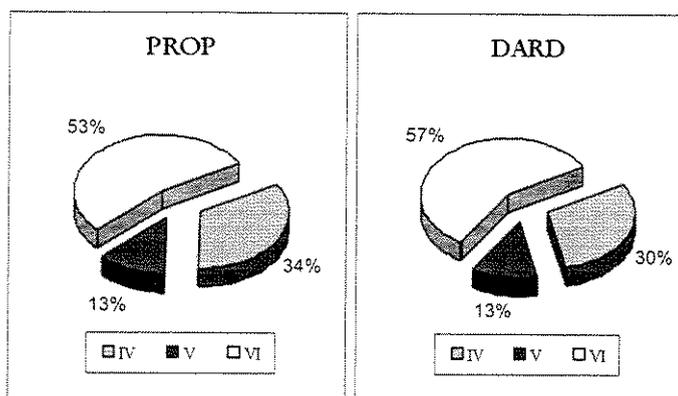
Gráficos 13 – Síntese das figuras em repetição.



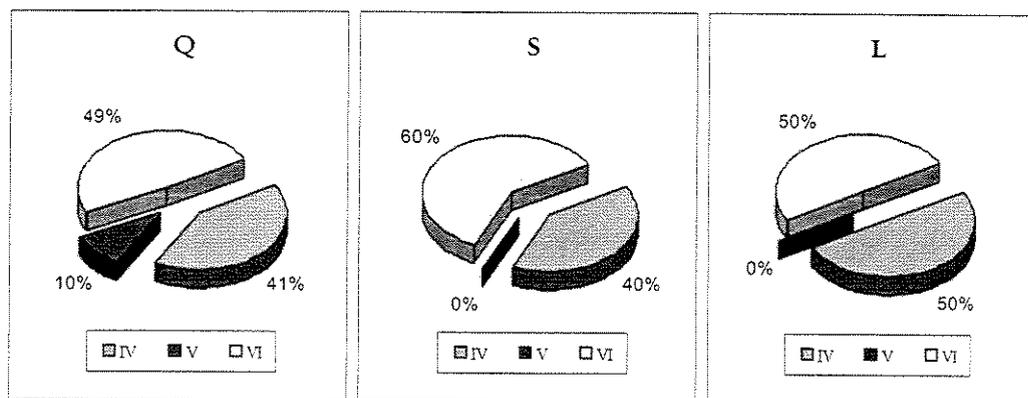
6.3 Gráficos analíticos de distribuição dos temas

6.3.1 Temas gráficos

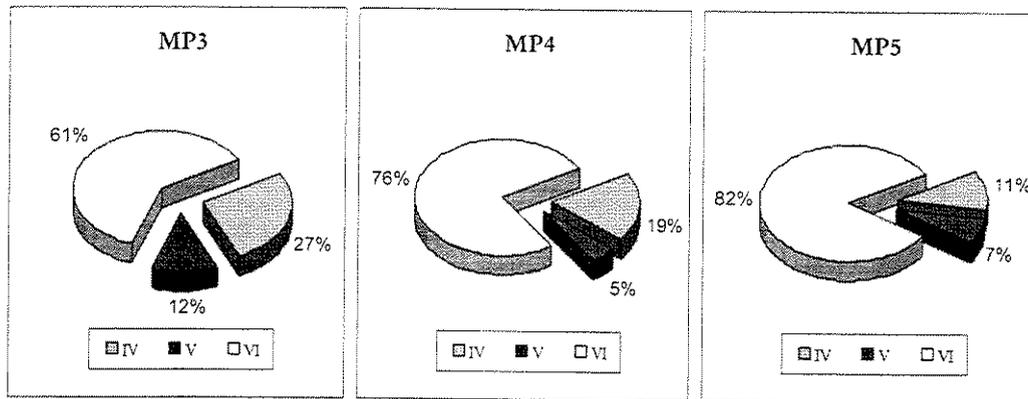
Gráficos 14 – Análise de distribuição do tema biomorfo.



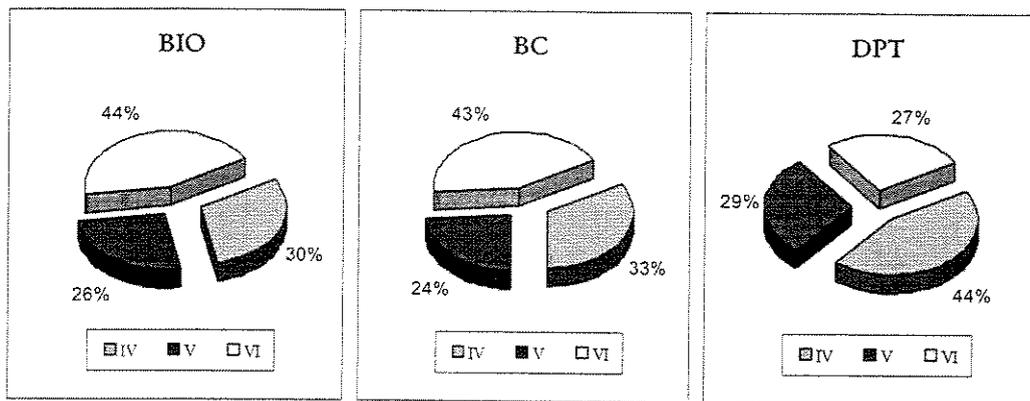
Gráficos 15 – Análise de distribuição do tema zoomorfo: quelônios (Q), serpentes (S), lagartos (L).



Gráficos 16 – Análise de distribuição do tema membros isolados.

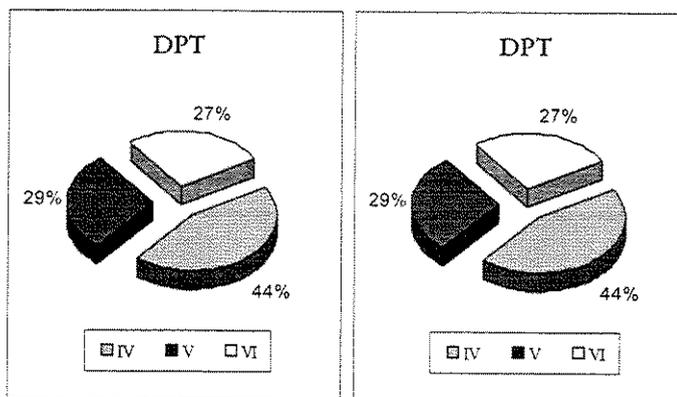


Gráficos 17 – Análise de distribuição do tema objetos.

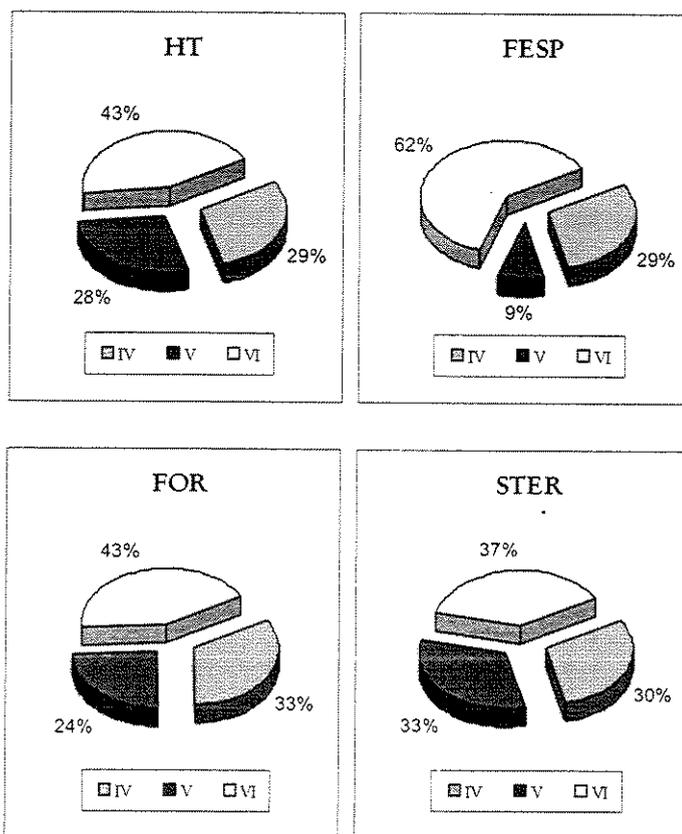


6.4 Temas geométricos

Gráficos 18 – Análise de distribuição do tema digitais.



Gráficos 19 – Análise de distribuição do tema hastes.



Gráficos 20 – Análise de distribuição do tema figuras circulares e semicirculares.

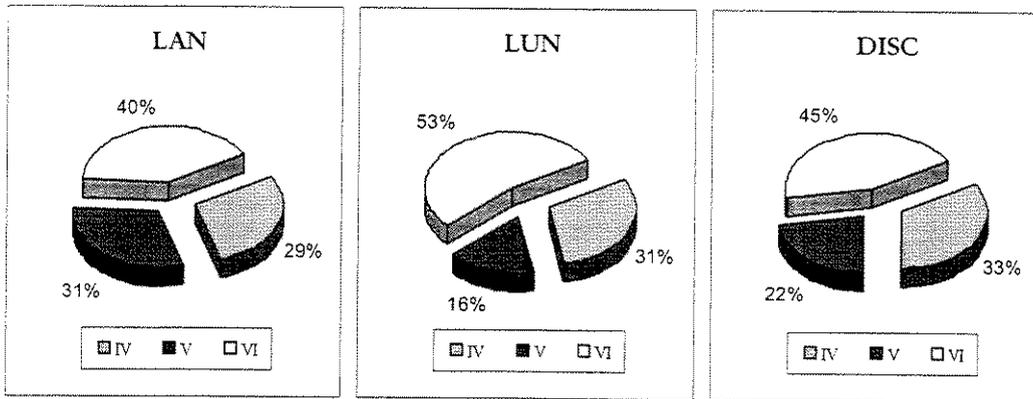
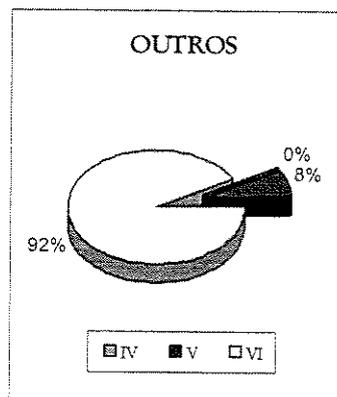
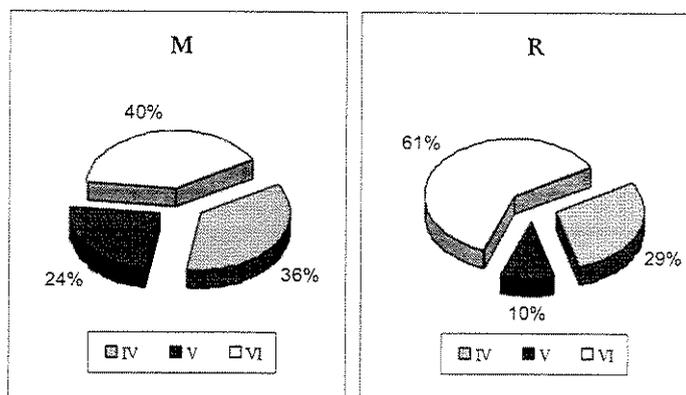


Gráfico 21 – Análise de distribuição do tema outros.



Gráficos 22 – Análise das figuras em repetição.



7 Considerações finais

A originalidade dos grafismos do período intermediário da arte rupestre do Vale do Cochá justifica plenamente sua distinção como Complexo Estilístico, caracterizado por grafismos tanto pintados quanto gravados.

Embora os temas gravados do Complexo Montalvânia compartilhem com a Tradição São Francisco representações de armas e grafismos geométricos, afastam-se desta pelo predomínio das representações de seres vivos. Devemos reconhecer, no entanto, que a geometrização característica das gravuras do Complexo Montalvânia não é a mesma que prevalece na Tradição São Francisco. Enquanto no Vale do Cochá são numerosas as hastes bifurcadas, as figuras anelares, os conjuntos semilunares, predominam nas figuras da Tradição São Francisco as figuras angulosas de grades e redes, além das exuberantes policromias. Também é necessário admitir que gravuras e pinturas do Complexo Montalvânia enfatizam igualmente os temas figurativos, muito menos representados na temática sãofranciscana.

Gravuras do Complexo Montalvânia manifestam ainda pronunciada tendência para a representação dinâmica de suas figuras (bio)antropomorfas, o que poderia aproximá-las dos conjuntos gráficos da Tradição Nordeste. Mas não há como associá-las, pois não foram evidenciados nos temas gravados os arranjos alusivos às cenas narrativas ou as evocações à sexualidade, característicos daquela Tradição, bem como não manifestaram interesse na representação dos temas zoomorfos e, menos ainda, nas espécies animais típicas da Tradição Nordeste (cervídeos e aves).

Ao contrário, os grafismos do Complexo Montalvânia utilizam formas específicas de relacionar as figuras, jogando com séries repetitivas ou transmutações, além de privilegiar a técnica de gravura em baixo relevo. Esta escolha técnica não basta para aproximar os grafismos desta unidade estilística às gravuras nordestinas da Tradição Itacoatiara (sempre em proximidade aos cursos d'água), apesar de alguns temas comuns.

Devemos, no entanto, mencionar a existência de elementos muito originais que as gravuras de Montalvânia têm em comum com certas gravuras do Sul de Goiás: linhas sinuosas que unem grafismos separados no espaço e atuam como elementos de ligação e a recorrência de figuras circulares. Acreditamos que o Complexo Montalvânia parece aceitar elementos isolados de várias unidades estilísticas, que os integra em síntese coerente, original e dotada de unidade indiscutível.

Pinturas e gravuras deste complexo estilístico compartilham o gosto pelas séries ritmadas e pelos antropomorfos e bioantropomorfos dinâmicos. No entanto, como evidenciamos nos painéis do Abrigo do Poseidon, suas gravuras enfatizam também as armas, os “pés”, as hastes bifurcadas e os “quelônios”. Devemos ainda lembrar particularidades estilísticas desses temas gravados, que buscam a individualização das figuras dentro de mesmo tipo, a antropomorfização dos objetos, o desassossego de irrequietos antropomorfos, o que remete ao sempre renovado interesse pelo diferente, o inesperado o não-padronizado, à profusão, à confusão aparente, enfim, ao caos fecundo. Desordem?

Nas representações do Complexo Montalvânia, nos abrigos localizados ao Norte do Rio Cochá, predominam figuras pintadas, enquanto as gravuras dominam ao sul, na Serra

do Aristeu. Dois sítios fogem a esta regra, apresentando certas anomalias. O sítio Lapa Multicores, localizado no domínio geográfico das gravuras, privilegia um tema caro a este setor: armas, só que pintadas. O sítio do Gigante, localizado na região setentrional, ostenta gravuras anormalmente padronizadas (relativamente às do Poseidon) na morfologia e disposição espacial.

Como características mais marcantes das gravuras do Complexo Montalvânia os elementos de ligação e as transmutações que permitem o “trânsito” entre temas, são ausentes nas pinturas. Este ponto exemplifica um dos problemas mais difíceis que esperamos abordar a partir de agora: esclarecer melhor as relações estruturais e cronológicas que existem entre as formas pintadas e as formas gravadas.

As gravuras do Complexo Montalvânia não se caracterizam apenas pelos seus temas, por associações e transmutações. A aparência geral dos painéis é especialmente trabalhada, marcando grande diferença em relação às gravuras da Tradição Desenhos, que parecem pouco desarticuladas nos suportes, sem aparente preocupação em produzir algum efeito especial. Nos painéis do Abrigo do Poseidon milhares de figuras, muito próximas umas das outras, às vezes entrelaçadas, destacam-se foscas sobre fundo brilhante. Demonstrem efeito impar, semelhante ao de renda ou brocado, flutuando ao sabor das ondulações do suporte. Não se pode evitar impressão de encantamento ao deparar-se com estes painéis mas também aqueles da Esquadriha, Hidra ou Lapa Escrevida.

8 Referências bibliográficas

- AB'SABER, A.N. **Paleoclimas quaternários e pré-história da América Tropical**. São Paulo: Dédalo. Publicações avulsas, 1:9-25, 1989.
- ABREU, M.S. de, JAFFE, L. Recent discoveries of post-paleolithic rock art in Portugal. **Rock Art Studies – News of the World I**. Paul G. Bahn & Angelo Fossati (ed.). Oxbow Monograph, 72:29-33, 1996.
- AGUIAR, A. A tradição agreste: estudo sobre arte rupestre em Pernambuco. **Clio**. 8, série arqueológica, 3:70-98. Pernambuco, 1986.
- AGUIAR, A. Tradições e estilos na arte rupestre no nordeste brasileiro. **Clio**. 5:91-104. Recife, 1982.
- ANATI, E. **Les racines de la culture**. Capu di Ponte: Centro Canudo di studi Preistorici, v. XV Edição Francesa, 1995, p.129-166.
- ANATI, E. **World Rock Art, the primordial language**. Capu di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici, 1993, p.160.
- ANDRADE, C.V., RIBEIRO, L.M. **Análise Crono-estilística da Lapa de Rezar: um enfoque ao 4º momento**. X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira, Recife, 1999.
- AYTAI, D. As gravações rupestres de Itapeva. **Revista da Univ. Católica de Campinas**, Campinas, 14 (33): 69-61. 1970.
- ATHAYDE, Públio. **Manual de Redação Acadêmica**. Belo Horizonte: Editora Keimelion, 2002.
- AZEVEDO NETTO, C.X. A Questão da teoria semiótica na interpretação da arte rupestre. **Anais da VIII Reunião Científica da SAB**. Coleção Arqueologia Porto Alegre: EDIPUCRS.
- BAETA, A., SILVA, M., PROUS, A. Organização do espaço pictural nos sítios rupestres da região de Lagoa Santa-MG. *In*: **3º Congresso Associação Brasileira de Estudos Quaternários**. Anais: Belo Horizonte, 417-430, 1992.
- BAHN, P. El arte rupestre: La “era” “post-estilística”? o:? A donde vamos de aqui? *In*: **Revista da Sociedade de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia – SIARB**. La Paz: Boletín n. 8., 1994.
- BAHN, P., FOSSATTI, A. **Rock Art Studies, News of the World**. Oxbow Monograph, Oxford, 1996, p. 229.

- BAHN, P.G. New developments in pleistocene art: 1990-1994. **Rock Art Studies – News of the World I**. Paul G. Bahn, Angelo Fossati (ed.). Oxbow Monograph, 72:1-12, 1996.
- BARBOSA, A.S. **Andarilhos da claridade: os primeiros habitantes do cerrado**. Goiânia: Univ. Católica de Goiás. Instituto do trópico sub-úmido, 2002, p. 416.
- BARBOSA, M.O., BARBOSA, A.S., MIRANDA, A.F. de. **Arte rupestre no Projeto Médio**. Dédalo: Tocantins. Publicações avulsas, 1:374-377, 1989.
- BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. *In*: **Teorias da etnicidade**. Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Frenat. São Paulo: Fundação UNESP, 1988.
- BEDNARICK, R. **A new method to date petroglyphs**. *Archaeometry*, 1992, p. 279-291.
- BEDNARIK, R.G. Archaeological potentials of the Parowan Gap Site, Utah. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:77-82, 1995.
- BEDNARIK, R.G. **Cúpulas: El arte rupestre más antiguo que se ha preservado**. Boletín de la SIARB. Bolívia: Matthias Strecker, 12:25-35, 1998.
- FARIA, F. S. Comparação dos registros rupestres do Médio São Francisco com motivos gráficos do grupo lingüístico tucano: um teste para a hipótese xamanística, I. **Revista do Museu de Arqueologia e etnologia**. USP, 1997.
- BELTRÃO, M.C. **Ensaio de arqueologia: uma abordagem transdisciplinar**. Rio de Janeiro: M.C. Beltrão, 2000.
- BELTRÃO, M.C., LEME, S.M., ANDRADE, C.O.L., DÓRIA, F.M. Projeto central. Primeiros resultados. **Clio**, Série arqueologia. Recife, 4:39-47, 1987.
- BELTRÃO, M.C., LIMA, T.A. Os Zoomorfos da Serra Azul e da Serra de Santo Inácio, Central, Bahia. **Rev. Do Partrim**. Hist.e Art. Nac. Rio de Janeiro, 21:147-157, 1986.
- BELTRÃO, M.C. Projeto Central: Novos dados. **Revista de arqueologia**. São Paulo 8(1), 25-11, 1994.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In*: LUIZ, C.L. (Org.) **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga. p. 207-238, s.d.
- BERNARDI, B. **Introdução aos estudos etno-antropológicos**. Ed. 70. Coleção do Homem. Lisboa, 1974.
- BEZERRA DE MENEZES, U.T. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**. 115:103-117. São Paulo, 1983.
- BINFORD, L.R. Em busca do passado. **Fórum da História n. 13**. Publicações Europa-América. Mem-Martins, 1988, 304p.

- BORESON, K. Methods and materials for manufacturing petroglyphs and pictographs in the interior of the Pacific Northwest. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:107-109, 1995.
- BORGES, M. de P., PROUS, A. As obras rupestres da Lapa do Malhador, Vale do Rio Peruaçu (MG). **Atas da 4ª reunião científica da SAB, Santos 1987**. Dédalos: São Paulo, Publ. Avulsas, 1:297-312, 1989.
- BORGES, M., PROUS, A., SILVA, G. **Les oeuvres rupestres de l'Abri du Malhador**. Paris: Institut d'Ethnologie, Microfiche 87 039 533, 1991.
- BOUVIER, J.M., DUBOURG, C. Karst et saisonnalités archéologiques. Karst et archéologie. Colloque du CNRS et de l'AFEQ, Quatenaire, 8(2-3): 233-244.
- BREUIL, H. **400 siècles de l'art pariétal**. Paris: Editions art et industrie, p. 413, 1997.
- CALDERÓN DE LA VARA, V. **Investigações sobre a arte rupestre no Planalto da Bahia – as pinturas da Chapada Diamantina**. Salvador: Universitas, UFBA, 6/7:217-227, 1971.
- CARDOSO, J. de S., RESENDE, E.M.T.P. Silos do Peruaçu: Técnicas Tradicionais e Evidências Arqueológicas. **Anais do IX Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira – em CD-ROM**. Rio de Janeiro, 2000.
- CASTRO E SILVA, M.M., RIBEIRO, L. Organização Espacial e Correlação Crono-estilística na Arte Rupestre de Montalvânia – MG. **Anais, 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**. Porto Alegre: EDIPURCS, Coleção arqueologia n. 1, v. 2, p. 103-118, 1995 e 1996.
- CHAFFEE, S., HYMAN, M., ROWE, M. MAS 14c Dating of Rock Painting. *In: Dating and Spatial Considerations*. STEINBRING, J. et alii (Eds.) Rock Art Research. Melbourne: Aurea Publ, 67-73, 1993.
- CLOTTES, J. La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises. **Bulletin de la Société Préhistorique Française**, 87:170-192, 1990.
- CLOTTES, J., LEWIS-WILLIAMS, D. **Les chamanes de la préhistoire**. Paris: Ed. La maison de roches, 2001.
- COELHO, V.P. **Motivo geométrico na arte Uaruá. Karl von den Steinen: Um século de antropologia no Xingu**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993, p. 591-630.
- COLOMBEL, P. Método de decalque em arte rupestre Aplicado no estudo de sítios da região de Lagoa Santa/MG, Brasil. **Revista do museu paulistas**, 1977, p. 157-197.
- CONNICK, R.E., CONNICK, F. A summer solstice petroglyph site. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:111-115, 1995.

- CONSENS, M. **Arte rupestre no Pará: análise de alguns sítios de Monte Alegre**. São Paulo: Dédalo, publicações avulsas, 1:279-286, 1989.
- CONSENS, M. Arte rupestre no Piauí: alguns problemas prévios à sua análise morfológica. **Arquivos do Museu de História Natural**. 6-7:383-395. Belo Horizonte, 1981/1982.
- CONSENS, M. Nueva aproximación al arte rupestre de la Cuenca del Rio de La Plata. **Boletín de la SIARB**. Bolívia: Matthias Strecker, 12:18-25, 1998.
- CONSENS, M. Rede diacrônica: uma técnica de análise para as superposições em arte rupestre. **Revista do CEPA**, 17 (20): 59-63. Santa Cruz do Sul, 1990.
- CONSENS, M. Rock art sites of southeastern south America. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:151-163, 1995.
- CONSENS, M. **San Luis: el arte rupestre de sus sierras**. San Luis: Direccion Provincial de Cultura, 1986, p. 267.
- CONSENS, M. Sobre función, uso y producción simbólica. (apuntes metodológicos). In: PODESTÁ, M.M., LLOSAS, M.I.H., COQUET, S.F.R. (Eds). **El arte rupestre en la arqueología contemporánea**. Buenos Aires, 1991, p. 31-39.
- CONSENS, M., SEDA, P. Fases, estilos e tradições na arte rupestre do Brasil: a incomunicabilidade científica. **Revista do CEPA**. 17 (20):33-58. Santa Cruz do Sul, 1990.
- COSTA, F.W.S., HORTA, A. I., LIMA, M. A., MOURA, M.T.T., HENRIQUES JR., G. Metodologia de Levantamento de um grande ateliê de lascamento a céu aberto no Vale do Rio Peruaçu (Minas Gerais). **Anais do IX Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira – EM CD-ROM**. Rio de Janeiro, 2000.
- COSTA, G. M., CRUZ SOUZA, L.A., JESUS, M. de. Mössbauer Study of Rock Paintings from Minas Gerais (Brazil). **Hyperfine Interactions**, 67:459-462, 1991.
- COSTA, G. M., JESUS FILHO, M. F., MOURA, M. T., PROUS, A. **Pigmentos minerais e corantes pré-históricos**. São Paulo: Dédalo, Publ. Avulsa, 1:362-373, 1989.
- COURAUD, C., LAMING-EMPERAIRE, A. Les colorants. In: Laming-Emperaire ed. *Lascaux inconnu*, Paris: CNRS: 153-171, 1979.
- DAUVOIS, M. Les témoins sonores paléolithiques extérieurs et souterrains. In: **Sons originels – préhistoire de la Musique**. Etudes et recherches archéologiques, Univ. Liège, 61:11-35, 1992.
- DOSSE, F. História do estruturalismo. In: **O campo do signo 1945-1966**. São Paulo: Ensaíos. Campinas, UNICAMP, 1993. p. 447.

- DURANT, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins e Fontes, 1977.
- ECO, U. **A estrutura ausente**. 3. ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ECO, U. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 184.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. **Antropologia social da religião**. Rio de Janeiro: Campus, 1978.
- FARIA, F. S. Comparação dos registros rupestres do Médio São Francisco com motivos gráficos do grupo lingüístico tucano: um teste para a hipótese xamanística. *In: Revista do Museu de Arqueologia e etnologia*. USP, 1997.
- FOGAÇA, E. 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, 1995.
- FOGAÇA, E., LIMA, M.A. L'Abri du Boquete (Brésil): Les premières industries lithiques de l'holocène. *Journal de la Société de Américanistes*. N.S. Paris, 77:111-123, 1991.
- FOSSATI, A. Rock art in the Alps, Italy and the Balkans 1990-1994. New discoveries, comparisons, chronological and interpretational revisions. *Rock Art Studies – News of the World I*. Paul G. Bahn & Angelo Fossati (ed.): Oxbow Monograph, 72: 41-58, 1996.
- FUNARI, P.A. **Arqueologia**. São Paulo: Ática, 1988, p. 85.
- FUNARI, P.P.A. Etnicidad, identidad y cultura material: Un estudio del Cimarrón Palmares, Brasil, Siglo XVII. *In: Sed Non Satiata*. Teoría Social em la Arqueologia Latinoamericana Contemporánea Zarankin, A. & Acuto, F. (Ed.) Ediciones del Tridente. Buenos Aires: Colección Científica, 1999, p. 77-96.
- FUNARI, P.P.A. Memória histórica e cultura material. *Revista brasileira*. São Paulo, 1992-1993, p. 17-31.
- FUNARI, P.P.A. Conservation of cultural heritage in Brasil: some remarks. *In: Archaeologia Polona*, v. 38, 2000, p. 191-201.
- FUNARI, P.P.A. **Teoria arqueológica na América do Sul**. Coleção primeira versão, n. 76. Campinas: UNICAMP/ IFICH, 1998.
- FUNARI, P.P.A., NOELLI, F.S. **Pré-história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 110.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Tradução de 1978 Fanny Wrobbel. Rio de Janeiro: Zahar, p. 326.
- GIDDENS, A., TURNER, J. **Teoria social hoje**. São Paulo: UNESP, 1999.

- GOMMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, p. 506.
- GRANZBERG, G., STEINBRING, J. The line, tree, and circle in rock art and petrography: some selected examples from the southwest. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:43-53, 1995.
- GUIDON, N. **Peintures Préhistoriques du Brésil**. L'Art Rupestre du Piauí. Paris ERC, 1991.
- GUIDON, N. A arte pré-histórica da área arqueológica de São Raimundo Nonato: síntese de dez anos de pesquisa. **Clio**, série arqueológica. 2:3-80. Recife, 1985.
- GUIDON, N. A seqüência cultural da área de São Raimundo Nonato, Piauí. **Clio**, série arqueológica. 3:137-144. Recife, 1986.
- GUIDON, N. Arte rupestre no Piauí. In: SCHMITZ, P.I., BARBOSA, S.A., RIBEIRO, M. (Eds.). Arte rupestre, temas de arqueologia brasileira 4. **Anuário de divulgação científica**. 8:15-34 e 63-66. Goiânia, 1978/1979/1980.
- GUIDON, N. Arte rupestre: uma síntese do procedimento de pesquisa. **Arquivos do Museu de História Natural**. 6-7:341-349, Belo Horizonte, 1981/1982.
- GUIDON, N. As ocupações pré-históricas do Brasil (Excetuando a Amazônia) In: **História dos índios do Brasil**, Manoela C.C (org.), p. 37-52, 1992.
- GUIDON, N. Da aplicabilidade das classificações preliminares na arte rupestre. **Clio**. 5:129:138. Recife, 1982.
- GUIDON, N. **Peintures rupestres de Várzea Grande, Piauí, Brésil**. Paris: Cahiers D'Archéologie d'Amérique du Sund, 1975, p. 174.
- GUIDON, N. Tradições rupestres da área arqueológica de São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil. **Clio**, série arqueológica. 5:5-10. Recife, 1989.
- GUIDON, N. Traditions rupestres de l'aire arhceologique de São Raimundo Nonato. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:121-128, 1995.
- HEDGES, K. Places to see and places to hear: rock art and features of the sacred landscape. In: STEINBRING, J. WATCHMAN, A. FAULSTICH, & TAÇON, P. eds. **Time and Space**. Occasional papers of AURA, Melbourne, 8:121-127, 1993.
- HENRIQUES JR., G.P., COSTA, F.W., PROUS, A. Análise tecnológica e espacial dos vestígios líticos das camadas IX/X da escavação externa da Lapa do Boquete. **X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, Recife, 1999.

- HODDER, I. **Symbols in action**. Cambridge: University Press, 1984.
- HODDER, I. **Interpretación em arqueoloía**. Corrientes actuales. Barcelona, Crítica, 1994
- HURT, W. Tradition Itaparica. **Clio**, série arqueológica. 5:55-58. Recife, 1989.
- ISNARDIS, A., MIRANDA, L.F.C. Crono-estilística da Arte Rupestre da Lapa dos Desenhos (Vale do Rio Peruaçu, Minas Gerais). **X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, Recife. 1999).
- JESUS, S.M., PROUS, A. Os sinais do tipo bastonete na arte rupestre do Vale do Peruaçu-MG. **Atas da 4ª Reunião Científica da SAB**, Santos, 1987. São Paulo: Dédalo, Publ. avulsa, 1:322-330, 1989.
- JONES, S. **The archaeology of Ethnicity**. Constructing identities in the past and present. Routledge. London, 1996, 228 p.
- JUNQUEIRA, P.A., MALTA, I.M. Horticultores e ceramistas pré-históricos no noroeste de Minas Gerais. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 6/7:275-287, 1981/1982.
- KIPNIS, R., WÜST, I., PROUS, A. *et ali*. Bibliografia da arqueologia brasileira. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG. 15/16, 313 1994/1995, p. 313.
- KÖHLER, H.C., PILÓ, L.B., MOURA, M.T. **Aspectos geomorfológicos do sítio arqueológico da Lapa do Boquete**. Rio de Janeiro: Comunicação apresentada no 2º Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário, 1989.
- KOOLE, E., FOGAÇA, E. Reconstrução de solos de ocupação do início do Holoceno (12.000 – 10.000 B.P.) na área abrigada da Lapa do Boquete (Minas Gerais – Brasil). **X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, Recife, 1999.
- LA VALLEE, D. **Promesse d'Amérique: la préhistoire de l'amérique du sud**. Paris: Hachette, 1995.
- LAHAR, M.M. A origem dos ameríndios no contexto da evolução dos povos mongolóides. Dossiê do Homem na América. **Revista da USP**, N 1, (julho/agosto), 1997, p. 70-81.
- LAJE, M. C. MENEZES. **Etude archéométrique de l'Art rupestre du sud-ouest du Piauí, Brésil**. PHD dissertation, Paris, 1990.
- LAMING-EMPERAIRE. **La signification de l'art rupestre paléolithique**. Paris: Picard éd., 1962.
- LEITE, N. **O estudo sistemático dos grafismos da Gruta do Índio (Januária – MG) no contexto arqueológico regional**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1990, p. 228.

- LEITE, N. Arte rupestre da Gruta do Índio (MG-JF-17). **Anais do 3º Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário**. Belo Horizonte: UFMG, 1991, p. 431-457.
- LEITE, N. As gravações rupestres no Norte de Minas Gerais. Dédalo. Publicação Avulsa. São Paulo: USP. **Anais da 4ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, 1:331-342, 1989.
- LEITE, N. Os pés gravados das grutas e abrigos da região de Montalvânia. **Arquivo do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 10:225-45, 13 fig., 3 tab., 1985/86.
- LEITE, N., LIMA, M. A. **L'Art rupestre de la Lapa do Veado, Januária, Montalvânia, Brésil**. Paris: Institut d'Ethnologie. Microfiche 85 03 93, 1985.
- LEROI-GOURHAN. **L'Homme, Hier et Aujourd'hui**. Recueil d'études en Hommage à A. Leroi-Gourhan. Paris: Cujas éd., 1973, p. 794.
- LEROI-GOURHAN. **Préhistoire de l'art occidental**. Paris: Mazenod, 1971, p. 499.
- LEVI-STAUSS, C. O cru e o cozido. **Série mitológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEVI-STAUSS, C. As discontinuidades culturais e o desenvolvimento econômico. In: LEVI-STAUSS, C. **Antropologia Cultural II**. Tempo brasileiro tradução de Chaim S. Katz. 4. ed. Rio de Janeiro, 1993, p. 317-327.
- LEVI-STAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus. 1989, p. 323.
- LEWIS, R.Q. **Tradiciones de cúpulas em el Departamento de Cochábamba**. **Boletín de la SIARB**. Bolívia: Matthias Strecker, 12:48-58, 1998.
- LIMA, M.A., GUIMARÃES, C.M. Tradição Nordeste no alto médio São Francisco: o exemplo da Lapa dos Cavalos. **Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, 4. Santos: Resumos, 1987. p.66.
- LIMA, M.A., GUIMARÃES, C.M., PROUS, A. Os grafismos do tipo Nordeste no Vale do Rio Peruaçu, MG. Dédalo. São Paulo: Universidade de São Paulo, Publicação Avulsa, 1:313-321. **Anais da 4ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, 1989.
- LIMA, M.A., MANSUR, M.E. Análise funcional de instrumentos em sílex da Lapa do Boquete (Período entre 12000 e 11000 B.P.). In: SOUZA, A.M. de, GASPAS, M.D., SEDA, P. (eds.) **Anais da 6ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**. Rio de Janeiro: SAB, 2:738-744.
- LORBLANCHET, M. **La naissance de l'art: genèse de l'art préhistorique**. Paris: Errance, 1999.

- MARCATO, S.A. A Repressão contra os Botocudos em MG. **Boletim do museu do índio**. Rio de Janeiro: Etno-História, 1979.
- MARCATO, S.A. Remanescentes Xancriabá em Minas Gerais. *In: Arquivos Museu História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, Vol III, 1978.
- MARSHACK, A. **The roots of Civilization**. New York: Mc Grave-Hill, 1972.
- MARTIN, G. A subtradição Seridó de pintura rupestre pré-histórica do Brasil. *Clio*, série arqueológica. 5:19-26, Recife, 1989.
- MARTIN, G. Arte rupestre no Sericó (RN): o sítio “Mirador” no Boqueirão de Parelhas. *Clio*, série arqueológica. 2:81-95, 1985.
- MARTIN, G. Casa Santa: um abrigo com pinturas rupestres do Estilo Seridó, no Rio Grande do Norte. *Clio*. 5:55-80. Recife, 1982.
- MARTIN, G. O estilo “Seridó” na arte rupestre do Rio Grande do Norte. *Arquivos do Museu de História Natural*. 6-7:379-383. Belo Horizonte: UFMG, 1981/1982.
- MARTIN, G. **Pré-história do nordeste do Brasil**. Recife: UFPE, 1997, p. 246.
- MARTIN, G. The Seridó sub-tradition of prehistoric rock painting in Brazil. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:129-135, 1995.
- MEGGERS, B.B., EVANS, C. **Como interpretar a linguagem da cerâmica**. Trad. Alroíno Eble. Washington DC: Smithsonian Institution, 1970, p. 111.
- MELATTI, J.C. **Índios do Brasil**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, Brasília: UNB, 1987, p. 220.
- MENESES, U.B. Identidade cultural e arqueológica. *In: Cultura brasileira temas e situações*. Org. Alfredo Rossi. São Paulo: Ática, 1987, p. 182-190.
- METHFESSEL, C., Y. LILO. Cúpulas em Rocas de Tarija y Regiones Vecinas. Primera aproximación. **Boletín de la SIARB**. Bolívia: Matthias Strecker, 12:36-47, 1998.
- MIRANDA, L.F.C., HORTA, A.I., ANDRADE, C.V. Crono-estilística dos grafismos rupestres da Lapa de Rezar. **Anais do IX Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira** – em CD-ROM. Rio de Janeiro, 2000.
- MIRANDA, L.F.C., ISNARDIS, A., ANDRADE, C.V. 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, agosto de 2000.
- MOBERG, C. **Introdução à arqueologia**. ed. 70. Lisboa, 1986.

- MONTALVÃO, A.L. **Revista do Brasil Remoto**. Montalvânia s/d v. 3 e 4.
- MORAIS, L. **Relatório sobre Experimentos de Técnicas de Picoteamento**. Manuscrito, Museu de História Natural. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- MORAIS, L.P.B. de. **O Índio na história de Minas Gerais**. O século XVIII. Relatório de Pesquisa. Belo Horizonte: UFMG – FAFICH, 1992. Inédito.
- MOURA, M.T.T. **A evolução do sítio arqueológico Lapa do Boquete na paisagem cárstica do Vale do Rio Peruaçu: Januária (MG)**. São Paulo: Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, 1997, 13 fotos, 46 fig., 26 quadros, p. 219.
- MOURA, M.T.T.de. O Vale dos Rios Cochá e Carinhanha – caracterização da paisagem regional. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:71-74, 1996/1997.
- MUZZOLINI, A. Northern Africa: some advances in rock art studies. **Rock Art Studies – News of the World I**. Paul G. Bahn & Angelo Fossati (ed.). Oxbow Monograph, 72:59-69, 1996.
- NEVES, W., POWELL, J.F., PROUS, A., OZOLINS, E., BLUM, M. Lapa Vermelha IV Hominid I, Morphological affinities of the earliest known American. **Genetics and Molecular Biology**. São Paulo, 22(4), 461-469, 1999.
- NEVES, W., PROUS, A. **Arte: evolução ou revolução? Associação Brasil 500 anos arte visuais. A primeira descoberta da América**. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 29-71, 2000.
- NEVES, W., PROUS, A. Lapa Vermelha IV Hominid I, Morphological affinities of the earliest known American. **American Journal of Physical Anthropology**, Oxford. 26:1-126, 1998.
- NISSEN, K.M. Pray for signs? Petroglyph research in the Western Great Basin of North America. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:67-75, 1995.
- OLIVEIRA, F.C. **Identidade, etnia e estrutura social**. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 118.
- ORLOFF, N. Pour une terminologie de l'art rupestre. *In: Bolletino del centro camuno du sudi preistorici*. Ed. Emmanuel Anati, n. 28. Capo di Ponte, Brescia, 1995.
- OUY, G., OUY-PARCZEWSKA, K. Les origines des règles de l'art. **Annales Economie Sociétés, Civilisations**. 6:1264-1316, 1972.
- PALO, M.J. **Arte da criação dos manuscritos de Charles Pierce aos escritos de H. Matisse**. São Paulo: FAPESP, 1998.

- PAMOFSKY. **El significado em las artes visuales**. 6. ed. Madrid: Alianza forma, 1993, p. 386.
- PARKMAN, E.B. California Dreamin: Cupule petroglyph occurrences in the American West. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:1-12, 1995.
- PESSIS, A.M. Apresentação gráfica e apresentação social na tradição Nordeste de pintura rupestre do Brasil. **Clio**, série arqueológica. 5:11-18. Recife, 1989.
- PESSIS, A.M. Contexto e apresentação social dos registros visuais na antropologia pré-história. **Clio**, série arqueológica. 4: 133-134. Recife, 1991.
- PESSIS, A.M. Graphic and social presentation in the Nordeste Tradition of rock painting Brazil. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:117-119, 1995.
- PESSIS, A.M. Método de interpretação da arte rupestre: análises preliminares por níveis. **Clio**, 6 série arqueológica. 1:99-108, Recife, 1984.
- PESSIS, A.M., GUIDÓN, N. Registros rupestres e caracterização de etnias pré-históricas. *In*: **Grafismos Indígenas**. Lux Vidal-Org. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- PODESTÁ, M. M. Approaches to Argentinian Puna rock art. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:165-177, 1995.
- PODESTÁ, M.M. Yesterday and today in Argentina's rockart. **Rock Art Studies – News of the World I**. Paul G. Bahn & Angelo Fossati (ed.). Oxbow Monograph, 72:225-229.
- PONTIGNAT. P., STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Fundação UNESP, 1998.
- PROUS, A, JUNQUEIRA, M. Arqueologia do Alto – Médio São Francisco – Região de Januária e Montalvânia. **Revista de Arqueologia**. Belém: CNPq e Museu Paraense E. Goeldi, v. 2, n. 1, p. 59-72, 1984.
- PROUS, A O povoamento da América visto do Brasil. Dossiê do Homem na América. São Paulo, **Revista da Universidade de São Paulo**, 1, (julho/agosto),1997, 8-21.
- PROUS, A, BAETA, A.M. Arte rupestre no Vale do Rio Peruaçu. **O Carste**. 13(3):152-158, 2001.
- PROUS, A, GUIMARÃES, M. Recentes descobertas sobre os mais antigos caçadores/coletores de Minas Gerais e da Bahia. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 6/7:23-32, 1981/82. (Atas da 1ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira).

- PROUS, A, SCHLOBACH, M. Sepultamentos pré-históricos do Vale do Peruaçu-MG. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, 7:3-21, 1997.
- PROUS, A. As tradições rupestres: arqueofatos ou realidade? (II partie) *In*: NEVES, E.; FUNARI, P. & PODGORNÝ, eds. São Paulo. **Atas do 1º Simpósio de teoria arqueológica da América do Sul**, Vitória, 2000.
- PROUS, A. Direções de pesquisa na análise da arte rupestre em Minas Gerais. **Arquivos do Museu de História Natural**, Belo Horizonte: UFMG, 10:196-224, 1985.
- PROUS, A. Jardins de l'Étre et Jardins du Paradis. **Revista de História da Arte e Arqueologia – UNICAMP**. 3:150-165, 2000.
- PROUS, A. Recent Studies on Rock Art in Brazil, in Bahn, P. & Fossati, A. eds. P. **Rock Art Studies, News of the World**. Oxford, 215-220, 1996.
- PROUS, A. Rock Art Traditions: Archaeofacts or Realities? paper, **Congresso Internacional de Arte Rupestre**. Cochabamba, to be published in *Clio*, Pernambuco, 1997a.
- PROUS, A. Stylistic modifications and economic changes in Peruaçu Valley (Brazil). **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45:143-149, 1995.
- PROUS, A. Alimentação e “Arte” rupestre: nota sobre alguns grafismos pré-históricos brasileiros. **Revista de Arqueologia**. Rio de Janeiro, 6:1-14, 1991.
- PROUS, A. Archaeological analysis of the oldest settlements in the Americas. **Brazilian Journal of Genetics/Revista Brasileira de Genética**, 18(4):689-699, 4 figuras, Atas do Symposium – Peopling of the Americas: Genetic, Anthropological and Archeological Studies. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- PROUS, A. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Ed. UNB, 1992, p. 605.
- PROUS, A. Arqueologia, Pré-História e História. *In*: TENÓRIO, M. C. coord. **Arqueologia da Terra Brasilis**. Rio de Janeiro: UFRJ, 19-34, 1999.
- PROUS, A. Arte rupestre brasileira: uma tentativa de classificação. **Revista de Pré-História**. São Paulo: USP, 7:9-33, 1989.
- PROUS, A. As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidades? *In*: FUNARI, P.P.A., NEVES, E.G. e PODGORNÝ, I. (orgs). Anais da I Reunião de Teoria Arqueológica na América do Sul. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP**. São Paulo, 3:251-261, 1999a.

PROUS, A. As primeiras populações do estado de Minas Gerais. *In*: TENÓRIO, M. C. coord. **Arqueologia da Terra Brasilis**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 1999b, p. 101-114.

PROUS, A. Brazilian Rock Art; Evaluation and outlook. **International Newsletter on Rock Art**, CAR/ICOMOS, Foix, 9:18-23, 1994.

PROUS, A. Breve nota sobre a relação entre as tradições rupestres “São Francisco” (Prous) e “Gométrica” (Guidon). **Jornada Brasileira de Arqueologia**, 5. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Cultura Brasileira, Resumos, 1984.

PROUS, A. Dating rock art in Brazil. *In*: Matthias Strecker and Paul Bahn. Eds: **Dating and Earliest Known Rock Art**. Oxford: Oxbow Books, 1999c, p. 29-34.

PROUS, A. Direções de pesquisa na análise da arte rupestre de Minas Gerais. Exemplos de análises puntuais. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 10:196-224, 1985/86.

PROUS, A. Direções de pesquisa na análise da arte rupestre de Minas Gerais. Comentários sobre as experiências de análise rupestre de Minas Gerais. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 10:246-249, 1985/86a.

PROUS, A. El poblamiento de América, un debate sin fin. **Ciencia Hoy**, (Rep. Argentine) 10 (57):34-41, 2000.

PROUS, A. Fouilles de L’Abri du Boquete, Minas Gerais, Brésil. **Journal de la Société de Américanistes**. Paris: N.S., 77:77-109, 1991.

PROUS, A. Histórico das pesquisas no Alto Médio São Francisco e problemática geral. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:01-17, 1996/1997.

PROUS, A. L’archéologie au Brésil – 300 siècles d’occupation humaine. **L’Anthropologie**. Paris, 90:257-306, 1986.

PROUS, A. L’Art rupestre du Brésil Central. **Les Dossiers d’Archéologie**. Dijon, 145:82-85, 1990.

PROUS, A. L’art rupestre du Brésil. **Bulletin de la Société Préhistorique de l’Ariège**. Foix, 49:77-144, 1994a.

PROUS, A. Las tentativas de datación de las obras de arte rupestre. **Boletín de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia**. La Paz, 3:19-29, 1989a.

PROUS, A. Les sculptures zoomorphes du sud brésilien et de l’Uruguay. **Cahiers d’Archéologie d’Amérique du Sud**, 5. 1977, p. 177.

- PROUS, A. Most ancient archaeological finds in Central Brasil. *In*: BRYAN, A.L. (ed.). **New Evidence for the Pleistocene Peopling of the Americas**. Orono: University of Maine, 1986, p. 173-182.
- PROUS, A. O Brasil antigo visto pela arqueologia. **Revista do Departamento de História**. Belo Horizonte: UFMG, 4:100-15, 1987.
- PROUS, A. O povoamento da América visto do Brasil: uma perspectiva crítica. **Revista da USP**, São Paulo, 34:8-21, 1997b.
- PROUS, A. Os horticultores de Minas Gerais. *In*: M. C. Tenório coord. **Arqueologia da Terra Brasilis**. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 1999d, p. 345-358.
- PROUS, A. Pictograma Dating in Santana do Riacho Rockshelter. *In*: **Art and Prehistory**. BAHAN & ROSENFELD. Oxbow Monograph 10, Oxford, 1991, 58-64.
- PROUS, A. Princípios para a descrição das indústrias líticas do Alto Médio São Francisco. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:127-138, 1996/1997a.
- PROUS, A. Recent studies on rock art in Brazil. **Rock Art Studies – News of the World I**. BAHN, P. G. & FOSSATI, Angelo (ed.). Oxbow Monograph, 72: 215-219, 1996a.
- PROUS, A. Relatório de Prospecção realizadas pela Missão Franco-Brasileira no Município de Montalvânia em 1976. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 2:67-118.
- PROUS, A. Résumé – Archéologie du cours moyen du Rio São Francisco (Vallées des Rios Peruaçu et Cochá). **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:19-67.
- PROUS, A. Studying Ceramic Manufacture And Exchanges. *In* BRAZIL. **Symposium On Neutron Activation Applications**, Smithsonian Institution. Washington: IAEA, 1997c.
- PROUS, A. Verbetes sobre o Brasil. *In*: LEROI-GOURHAN. **Dictionnaire de la Préhistoire** Paris: Presses Universitaires de France, 1995. p. 1297 (ver: Lapa do Boquete, Tradição São Francisco...) 3ª ed. 1997d.
- PROUS, A., BAETA, A. Elementos de cronologia, descrição de atributos e tipologia. *In* PROUS, A. coordenador. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 13/14:241-332, 1992/3.
- PROUS, A., BAETA, A.M. El arte rupestre del Vale de Peruaçu, Norte de Minas Gerais, Brasil. **Simpósio Internacional de Arte Rupestre, 3**. Santa Cruz de la Sierra, Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolívia, Resúmenes de ponencias, 1991, p. 42.

- PROUS, A., BRITO, M.E., LIMA, M.A. As ocupações ceramistas no Vale do Rio Peruaçu. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo: USP, 4:71-94, 1994.
- PROUS, A., COSTA, F., ALONSO, M. Arqueologia da Lapa do Dragão. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:139-209, 1996/1997.
- PROUS, A., FOGAÇA, E. Archaeology of the Pleistocene-Holocene boundary in Brazil. **Quaternary International**, 53/54:21-41, 1999.
- PROUS, A., FOGAÇA, E., ALONSO, M. As últimas indústrias líticas do Vale do Peruaçu, MG. **Revista de Arqueologia**. São Paulo, Sociedade de Arqueologia Brasileira, 8(2):49-64, 1994. (Anais da 7ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira).
- PROUS, A., JUNQUEIRA, P. Rock Art of Minas Gerais, Central Brazil. **Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici**. Capo di Ponte, 28:75-86, 1995.
- PROUS, A., JUNQUEIRA, P.A., MALTA, I.M. 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, 1984.
- PROUS, A., LANNA, A. L., PAULA, F. Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. **Pesquisas**, série Antropologia, São Leopoldo, 31:121-146, 1980.
- PROUS, A., LIMA, M.A., FOGAÇA, E., BRITO, M.E. 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, 1992, p. 342-362.
- PROUS, A., NEVES, W. **Arte, evolução ou revolução?** Associação Brasil 500 anos artes visuais. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 72-79, 1999.
- PROUS, A., PROUS, F.L. de. Informações preliminares sobre grafismos de tipo “Nordeste” no Estado de Minas Gerais. **Revista de Pré-história**. São Paulo: USP, 5:145-153, 1983.
- PROUS, A., PAULA, F.L. de, SILVA, G.R. **La Lapa do Caboclo, Januária, Brésil**. Paris: Musée de l’Homme, Institut d’Ethnologie, Archives et Documents, Micro-Édition, R 85 039 394, 1985.
- PROUS, A., SEDA, P. Cronologia, tradições e metodologia na arte rupestre do Sudeste. **Boletim do Instituto Arqueológico Brasileiro**. Série Catálogo: Rio de Janeiro, 3:177-181, 1987.
- PROUS, A., SEDA, P. Cronologia, tradições e metodologias na arte rupestre do Sudeste. **Boletim do Inst. Arqueol. Brasil**, série Catálogos, 3: 177-181. Rio de Janeiro, 1987.

PROUS, A., SILVA, G.R., SOLA, M.E.C. À la recherche d'une méthode de prospection spécialisée pour l'art rupestre au Brésil. **Revista de Pré-história**. São Paulo: USP, 6:235-242, 1984.

RELATÓRIO de Prospecções realizadas no Município de Montalvânia/MG, pela Missão Franco Brasileira. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 22; 1972. p. 67-118.

RESENDE, E., CARDOSO, J. Estruturas de armazenamento de vegetales en el valle del Rio Peruaçu, Brasil. **2º Congresso Internacional de Etnobotânica**. México: Mérida, (resumos), 1997.

RESENDE, E.M.T.P., CARDOSO, J. de S. 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, 1996.

RIBEIRO, B. A mitologia pictórica dos desâna: estudos de antropologia estética. In: **Grafismos indígenas**. Org. Lux Vidal. São Paulo: USP Studio Nobel/FAPESP, 2000, p. 35-54.

RIBEIRO, B. Perspectivas etnológicas (1957-1988) para arqueólogos. In: **Prehistoria sudamericana – nuevas perspectivas**. MEGGERS, B.J. Editor. Taraxacum /Washington, Santiago do Chile, 1988.

RIBEIRO, B., VELTHEM, L.H.V. Coleções etnográficas: Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: **História dos índios do Brasil**. Org. Manuela Carneiro da Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992, p. 103-112.

RIBEIRO, B.G. A linguagem simbólica da cultura material. In: Berta Ribeiro (Coord.). **Suma etnológica brasileira**. 3 Arte Índia. Petrópolis: Vozes, 1987a., p. 15-27.

RIBEIRO, B.G. Desenhos semânticos e identidade étnica: o caso Kayabi. In: Berta Ribeiro (Coord.). **Suma etnológica brasileira**. 3 Arte Índia. Petrópolis: Vozes. 1987b, p. 265-286.

RIBEIRO, D. A arte índia. In: Berta Ribeiro (Coord.). **Suma etnológica brasileira**, 3 Arte Índia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 29-64.

RIBEIRO, L. Arte rupestre da Lapa da Mamoneira. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:465-496, 1996/1997.

RIBEIRO, L. Arte Rupestre em Montalvânia: Cronologia e estilística. In: SOUZA, S.M.F. M. (org.). Arqueologia e sua interfaces Disciplinares. **Anais do 9º Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira**. Rio de Janeiro: Edição em hipertexto da Sociedade de Arqueologia Brasileira, agosto de 2000.

- RIBEIRO, L. As figurações de “corpos celestes” do Norte de Minas: manifestação da “Tradição Astronômica”? **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:495-523, 1996/1997.
- RIBEIRO, L. O acervo gráfico da Lapa do Gigante. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:331-405, 1996/1997.
- RIBEIRO, L. PROUS, A. Arqueoastronomia: uma difícil e necessária coexistência entre audácia e prudência. *O Homem e o Cosmos: visões de arqueoastronomia no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins. 85-110, 1998.
- RIBEIRO, L. Tradição e ruptura na arte rupestre da Lapa do Gigante, Montalvânia/MG. **Clio**, 1(12):177-190, 1997.
- RIBEIRO, L., ISNARDIS, A. 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, 17/18:243-285, 1996/1997.
- RIBEIRO, L., PANACHUK, L. As pinturas da Lapa do Dragão – registro homogêneo do complexo Montalvânia. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:407-464, 1996/1997.
- RIBEIRO, L., PANACHUK, L. Ocupação seletiva do espaço e relação entre momentos de decoração nas pinturas da Lapa do Tikão – Vale do Peruaçu. **X Reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, Recife. 1999
- RIBEIRO, L., SILVA, M.M.C. Gravuras da Unidade Estilística Montalvânia: organização espacial e seleção topográfica. **Resumos, 9ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**. Rio de Janeiro, 1997.
- RIBEIRO, L.M. **2º Relatório de atividades do projeto arte rupestre em Montalvânia**. Programa de bolsa de Iniciação Científica PRPq – CNPq, Belo Horizonte.
- RIBEIRO, L.M., ALONSO, M., FOGAÇA, E. 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, 1996.
- RITTER, D.W., RITTER, E.W. Line convention in rock art of North America. **Rock Art Studies in the Americas**. Jack Steinbring (ed.). Oxford: Oxbow Books, 45: 23-41, 1995.
- RODET, J., PROUS, A., BIARD, M., XAVIER, L. Indústrias líticas recentes dos abrigos da região de Montalvânia. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:211-242, 1996/1997.

- RUSS, J., HYMAN, M., SCHAFFER, H., ROWE, M. **Radiocarbon dating of prehistoric rock paintings by selection oxidation of organic carbon.** *Nature*, 348: 710-711, 1990.
- SABINO, C., PROUS, A., AMARAL, A., BRITO, W. de. Utilização de técnica paramétrica k0 no estudo arqueométrico de cerâmicas brasileiras. **International Symposium on Nuclear and related techniques**, Cuba, 1997.
- SAHLINS, M. **Como pensam os nativos.** São Paulo: USP, 2002.
- SAHLINS, M. **Cultura e razão prática.** Zahar, 1979.
- SAMPAIO, T. TESCHAUER, C. Os naturalistas viajantes dos séculos XVIII e XIX e etnografia indígena. **Coleção de estudos brasileiros, Série cruzeiros**, v. 8, 1955. (Publicação original do 1º Congresso de História Natural)
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica?** 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 114.
- SAUVET, G.S., WLODARCZYK, A. Essai de sémiologie préhistorique. **Bulletin de la Soc. Préhist. Française**, 74: 545-558, 1977.
- SCHLOBACH, M. Considerações metodológicas acerca do estabelecimento de uma tipologia para as indústrias líticas recentes do Abrigo do Malhador, Januária, MG. **Revista de Arqueologia**. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 8(2):65-88, 1994. (Anais da 7ª reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira).
- SCHMITZ, P.I. Novos petroglifos de Goiás. Monte do Carmo, Caiapônia, Serranópolis. **Arquivo do Museu de História Natural**. 6-7: 409-418. Belo Horizonte, 1981/1982.
- SCHMITZ, P.I. Petroglifos de populações caçadoras. In: SCHMITZ, P.I., BARBOSA, A.S., WÜST, I. (Eds.). **Arqueologia de Goiás em 1976**. Goiânia: São Leopoldo, Universidade Católica de Goiás: Instituto Anchietano de Pesquisas, 1976c, p. 119.
- SCHMITZ, P.I., WÜST, I., SILVA, C. Os horticultores do centro-sul de Goiás. **Arquivos do Museu de História Natural**. 6-7:221-234. Belo Horizonte: UFMG, 1981/1982.
- SCHMITZ, P.I., BARBOSA, A.S., RIBEIRO, M.B., VERARDI, I. **Arte rupestre no centro do Brasil.** (Pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia). São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas, 1984, p. 81.
- SCHMITZ, P.I., BROCHADO, J.P. Petroglifos do estilo pisadas no centro do Rio Grande do Sul. **Pesquisas, antropologia**. 34:1-47, 1982.
- SCHMITZ, P.I., MOEHLECKES, S., BARBOSA, A.S. Sítios de Petroglifos nos Projetos Alto Araguaia, Goiás. **Pesquisas, Série Antropologia**. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, v. 30, 1979, p. 1-73.

- SCHOBINGER, J., GRADIM, C. **Arte rupestre de la argentina cazadores de la patagônia y agricultores andinos**. Madrid: Encuentro, 1995.
- SEDA, P. A arte rupestre de Unaí, Minas Gerais. **Arquivos do Museu de História Natural**, 6-7: 397-408, Belo Horizonte: UFMG, 1981-1982.
- SEDA, P. JUNDI, A. As gravações da Lapa do João Branco (MG-VG-26) e sua filiação cultural. **Revista do CEPA**. 17 (20): 65-78, Santa Cruz do Sul, 1990.
- SEDA, P., ANDRADE, G. de. **As representações rupestres zoomórficas da Serra do Cabral: uma tentativa de identificação e classificação taxonômica**. Dédalo, publicações avulsas. 1:343-361. São Paulo, 1989.
- SEDA, P., SILVA, L., MENEZES, R. A arte rupestre da Serra do Cabral (MG) e a ocupação humana nos abrigos da região: abordagem inicial. **Arquivos do Museu de História Natural**. 8-9:155-167. Belo Horizonte: UFMG, 1983-1984.
- SILVA, F.A. **Manifestações artísticas pré-históricas: Um estudo descritivo-classificatório e interpretativo da arte rupestre de Serranópolis**. Goiás. Tese de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, setembro de 1992.
- SILVA, M.M.C. As gravuras do complexo Montalvânia – Vale do Rio Cochá-MG. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:287-329, 1996/1997.
- SILVA, M.M.C., RIBEIRO, L. Organização Espacial e Correlação Crono-estilística na Arte Rupestre de Montalvânia – MG. **Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**. Porto Alegre: EDIPURCS, Coleção Arqueologia, 1(2):103-118, 1996.
- SILVA, M.M.C., RIBEIRO, L. Abordagem Estruturalista do Espaço Pictural. **Simpósio Nacional Estruturalismo Caderno de Resumos**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.
- SILVA, M.M.C., TORRI, B. Produção experimental e utilização de pigmentos: a procura das fórmulas pré históricas. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 12:329-339, 1991.
- SOGNES, K. Recent rock art research in northern Europe. **Rock Art Studies – News of the World I**. Paul G. Bahn, Angelo Fossati (ed.). Oxbow Monograph, 72:15-28. 1996.
- SOLÁ, M.E. Exemplos do aproveitamento de dados de prospecção numa perspectiva de análise espacial. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 10:181-195, 1985.

SOLÁ, M.E., PROUS, A., SILVA, G.R. Primeiros resultados das pesquisas rupestres na região de Januária-Itacarambi (MG). **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 6-7:383-395, 1981/1982.

SOLÁ, M.E.C. Exemplo do aproveitamento de dados de prospecção numa perspectiva de análise espacial. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 10:181-195, 1985/1986.

SOLÁ, M.E.C. Memória da prospecção arqueológica de 1977 na região cárstica de Montalvânia-MG. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 17/18:75-126, 1996/1997.

STRECKER, M. Bolivian rock art. **Rock Art Studies – News of the World I**. Paul G. Bahn & Angelo Fossati (ed.). Oxbow Monograph, 72:221-224. 1996.

STRECKER, M. Introduction to South American rock art studies. **Rock Art Studies – News of the World I**. Paul G. Bahn, Angelo Fossati (ed.). Oxbow Monograph, 72: 203-206. 1996.

UCHOA, D.P., CALDARELLI, S. Petroglifos na região nordeste do Estado de São Paulo. **Pesquisas, antropologia**. 31: 25-41. São Leopoldo, 1980.

UCKO, P. J., ROSENFELD, A. **L'Art Paleolitique**. Paris: Hachette, p. 116, 1966.

URBAN, G. A história da cultura brasileira segundo as línguas nativas. *In: História dos índios do Brasil*, 1992, p. 87-102.

VELOSO, T.P., RESENDE, E.M.T.P. Vestígios alimentares nos sítios arqueológicos sob abrigos de Minas Gerais. **Anais do 3º Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário**. Belo Horizonte: UFMG, 1992, p. 389-414.

VIDAL FERREIRA, A. Analyse des pigments archéologiques de la Lapa do Boquete. *In: Les Apports de La Science. À La Conservation Du Patrimoine*. Enp-ICCRUM, Paris: Juin/Juillet, 1997.

Vidal, L. MULLER, R.P. Pintura e adornos corporais. **Suma etnológica brasileira**. 3. Arte Índia. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 119-148.

WEBER, M. A “objetividade” do conhecimento na ciência social e política. *In: Metodologia das ciências humanas*. Org. Paulo Salles de Oliveira. São Paulo: Fundação UNESP, 1998, p. 81-138.

WÜST, I. Analogia etnográfica na investigação arqueológica. *In: SCHMITZ, P.I., BARBOSA, A.S., WUST, I. (Eds.) Arqueologia de Goiás em 1976*. Goiânia/São Leopoldo, Universidade Católica de Goiás/Instituto Anchieta de Pesquisas, 1976b, p. 25-29.

WÜST, I. A arte rupestre: seus mitos e seu potencial interpretativo. **Ciências Humanas em Revista**. Goiânia: UFGO, 2 (1-2):47-74, 1991.