UNIVERSIDADE FEDERAL MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Curso de Graduação em Antropologia

Marcelo Andrade Guanaes

LAPA DOS BICHOS
ESTUDO CRONOESTILÍSTICO DE GRAFISMOS RUPESTRES:
Peruaçu, Alto-Médio São Francisco, Norte de Minas Gerais.

Belo Horizonte
2015

Marcelo Andrade Guanaes

LAPA DOS BICHOS
ESTUDO CRONOESTILÍSTICO DE GRAFISMOS RUPESTRES:
Peruaçu, Alto-Médio São Francisco, Norte de Minas Gerais.

Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia e Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Antropólogo Habilitação Arqueologia.

Orientador: Prof. Dr. Andrei Isnardis

Avaliador: Prof. Dr. Luis Symanski

Belo Horizonte
2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos familiares, em especial, Pai, Mãe, aos meus filhos: Larissa e Guilherme, aos amigos, colegas, funcionários, professores, e em especial, Andrei Isnardis pela orientação, pelo aprendizado, atenção e apoio em todos os momentos necessários.

O mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, mas que elas vão sempre mudando...

O mundo é mágico. As pessoas não morrem, ficam encantadas. (João Guimarães Rosa)

RESUMO

O vale do rio Peruaçu (no alto-médio São Francisco, norte de Minas Gerais) apresenta grande número de sítios de pinturas e gravuras rupestres, atribuídas a seis unidades estilísticas diferentes - a Tradição São Francisco, o Complexo Montalvânia, a Unidade Estilística Piolho de Urubu, a Unidade Estilística Desenhos, a Tradição Agreste e a Tradição Nordeste. Dentre esses distintos conjuntos, dois se confundem por apresentarem grande semelhança: a Tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia. No passado eram tratados como sendo uma única unidade estilística. Após aumentar a abrangência da área estudada, expandindo-a para Montalvânia e Serra do Ramalho, sugere-se que essas unidades se complementam. Esta monografia procura efetivar um estudo e caracterizar as unidades estilísticas em um único sítio, a Lapa dos Bichos, procurando melhor entendê-lo e constatar tal semelhança entre essas unidades, tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia. A pesquisa pretende demonstrar que nesse sítio há comportamentos semelhantes, para essas duas unidades estilísticas.

PALAVRAS-CHAVE

Arte rupestre; Alto-Médio São Francisco; estudo cronoestilístico; tradição São Francisco; Complexo Montalvânia.

ABSTRACT

The valley of the river Peruaçu (the Upper-Middle São Francisco, Northern Minas Gerais) presents a great number of paintings and rock art sites, assigned to six different stylistic units - a São Francisco tradition, Montalvânia Complex, the stylistic unity Piolho de Urubu, the stylistic unity Desenhos, the Agreste tradition and the Nordeste tradition. Among these different sets, two are confused because they have great similarity: Tradition San Francisco and Montalvânia Complex. In the past they were treated as a single stylistic unit. After increasing the scope of the study area, expanding it to Montalvânia and Serra do Ramalho, it is suggested that these units complement each other. This paper seeks to carry out a study and characterize the stylistic units on a single site, the Lapa dos Bichos, seeking to better understand and observe such similarity between these units, San Francisco tradition and Montalvânia Complex. The research aims to demonstrate that this site is similar behavior to these two stylistic units.

KEY-WORDS

Rock art; São Francisco valley; study cronoestilístico; São Francisco tradition; Montalvânia Complex.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa do Brasil e a localização do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu..... 17
Figura 2 – Esquema de evolução do carste do rio Peruaçu..... 25
Figura 3 - Modelo teórico da evolução da área do cânion..... 26
Figura 4 - A bacia do rio Peruaçu com os quatro compartimentos geomorfológicos..... 29
Figura 5 - Mapa geológico da bacia do rio Peruaçu..... 29
Figura 6 – Mapa de altitude da bacia do rio Peruaçu..... 30
Figura 7 – Temática da Tradição São Francisco..... 33
Figura 8 – Grafismos do Complexo Montalvânia no vale do Peruaçu..... 36
Figura 9 - Sequência cronoestilística São Francisco e Montalvânia..... 37
Figura 10 – Unidade Estilística Piolho de Urubu..... 38
Figura 11 – Unidade Estilística Desenhos..... 39
Figura 12 – Grafismos da Tradição Nordeste no vale do Peruaçu..... 40
Figura 13 - Pegadas de animais no piso sedimentar da Lapa dos Bichos..... 45
Figura 14 - Armadilha deixada por caçadores (arataca)..... 45
Figura 15 – Vista para o cânion. Ao fundo cravado no paredão a saída do Janelão..... 47
Figura 16 – Vista direcionada para o oeste..... 48
Figura 17 - Vista direcionada para o leste..... 48
Figura 18 - Compartimento do cânion do rio Peruaçu: sítios e morfologia cárstica..... 49
Figura 19 - Grande coluna de calcita na Lapa dos Bichos..... 50
Figura 20 – Paleo-preenchimento litificado na Lapa dos Bichos..... 50
Figura 21 – Planta do Sítio arqueológico Lapa dos Bichos..... 51
Figura 22 – Corte transversal do vale do rio Peruaçu na altura da Lapa dos Bichos..... 51
Figura 23 – Planta baixa da Lapa dos Bichos e suas diversas visões..... 52
Figura 24 – Painel 1, vetorização em Corel Draw..... 53
Figura 25 - Painel 1..... 53
Figura 26 - Painel 2 , teto próximo à coluna de calcita..... 54
Figura 27 – Painel 3..... 55
Figura 28 – Painel 4 e seus subpainéis..... 56
Figura 29 – Painel 4.1..... 57
Figura 30 – Painel 4.2..... 58
Figura 31 – Painel 4.3..... 59
Figura 32 – Painel 4.4..... 59

Figura 33 – Painel 4.5..... 60
Figura 34 – Painel 4.5, vetorização em Corel Draw..... 60
Figura 35 – Painel 4.6..... 61
Figura 36 – Painel 4.6, vetorização em Corel Draw..... 61
Figura 37 – Painel 4.7..... 62
Figura 38 – Painel 5, pátina vermelha, antropomorfos/zoomorfos (quelônio)..... 63
Figura 39 – Painel 5, pátina vermelha, antropomorfos/zoomorfos (quelônio)..... 64
Figura 40 – Painel 5, descamação e pátina..... 64
Figura 41 – Painel 5, grade e pontos, antropomorfos esquematizados..... 65
Figura 42 – Painel 5, presença de descamação e pátina. Figuras atribuíveis à Tradição Nordeste e Primeiro Momento da Tradição São Francisco..... 65
Figura 43 – Painel 5, Figuras atribuíveis à Tradição Nordeste e Primeiro Momento da Tradição São Francisco..... 66
Figura 44 – Painel 5, figuras atribuíveis à Tradição Nordeste e presença de pátina Vermelha descamação..... 66
Figura 45 – Painel 5, descamação e figuras semelhantes à Tradição Nordeste..... 66
Figura 46 – Painel 5, Figuras atribuíveis à Tradição Nordeste (zoomorfos e antropomorfos esquematizados)..... 67
Figura 47 – Painel 5, parede descamada ocupada por figuras atribuíveis a Tradição Montalvânia e pela Tradição Nordeste..... 68
Figura 48 – Painel 5, detalhe da figura atribuível ao Complexo Montalvânia (chuva e sol)..... 68
Figura 49 – Painel 5, Traços em crayon..... 69
Figura 50 – Painel 5, traços em crayon..... 69
Figura 51 – Painel 5, bastonete/grade..... 69
Figura 52 – Painel 5, Figura atribuível à U. E. Piolho de Urubu (Cervídeo)..... 70
Figura 53 - Painel 5, figura atribuída à Tradição Nordeste sobreposta a U. E. Piolho de Urubu..... 71
Figura 54 – Painel 6, bastonetes em linha, cartucho vazio..... 71
Figura 55 – Painel 6, figuras em vermelho.....71
Figura 56– Painel 6, algumas figuras..... 72
Figura 57 – Painel 6, geométricos/Grade..... 72
Figura 58 – Painel 6, antropomorfo..... 73
Figura 59 – Painel 6, antropomorfo..... 73

Figura 60 – Painel 6, geométricos/grade..... 73
Figura 61 – Painel 6, bastonetes, pente, zooantropoformo, grade..... 74
Figura 62 – Painel 6, pente, zoomorfo..... 74
Figura 63 – Painel 6, pontos, lâmina de sílex..... 74
Figura 64 – Painel 6, coluna de calcita separada. Ao fundo pintura rupestre..... 75
Figura 65 – Painel 6, geométricos, fitomorfo, pente..... 75
Figura 66 – Painel 6, lente de sílex..... 75
Figura 67 – Bloco gravado presente no piso sedimentar na Lapa dos Bichos. Linha sinuosa..... 76
Figura 68 – Bloco gravado presente no piso sedimentar na Lapa dos Bichos. Incisões rasas/afiadores..... 76
Figura 69 – Bloco gravado presente no piso sedimentar na Lapa dos Bichos. Detalhe das incisões..... 76
Figura 70 – Figuras atribuíveis à Tradição Nordeste..... 79
Figura 71 – Tradição atribuíveis à U. E. Piolho de Urubu..... 79
Figura 72 – Linha sinuosa de picoteamanto..... 80
Figura 73 – Linhas incisas (afiadores)..... 80
Figura 74 – Painel 2, diferentes conjuntos..... 80
Figura 75 – Figuras da tradição SF e do Complexo Montalvânia realizadas com os mesmos pigmentos em diferentes painéis..... 85

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Datações absolutas obtidas para grafismos atribuíveis à Tradição São Francisco e Complexo Montalvânia..... 42

Tabela 2 – Alturas médias, suportes preferenciais e menor ou maior exposição dos painéis para os estilos, conforme Ribeiro/2007..... 81

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro síntese da Cronoestilística da arte rupestre do Vale do Peruaçu..... 44

Quadro 2 – Quadro síntese da distribuição dos conjuntos cronoestilísticos..... 78

Quadro 3 – Síntese das preferências de sítio e suporte e tomadas de interação com pinturas precedentes..... 82

Quadro 4 - Síntese dos elementos de caracterização do contexto de produção, auditório e contexto de consumo visual original da arte rupestre do norte mineiro e sudoeste baiano..... 84

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A.P. – Anos antes do Presente

APACP - Área de Proteção Ambiental Cavernas do Peruaçu

BP – Before Present (Antes do Presente)

cm – centímetro

Fig. - Figura

IBAMA - Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e Recursos Renováveis

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICMBio - Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade

IEF- Instituto Estadual de Florestas

km – kilometro

m – metro

PEVP - Parque Estadual Veredas do Peruaçu

PNCP - Parque Nacional Cavernas do Peruaçu

PRONAPA - Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas

SEE/UFOP - Sociedade Excursionista e Espeleológica da Universidade Federal de Ouro Preto

SF – São Francisco

SF (1) – Primeiro Momento da Tradição São Francisco

SF (2) – Segundo Momento da Tradição São Francisco

SF (3) – Terceiro Momento da Tradição São Francisco

SF (4) – Quarto Momento da Tradição São Francisco

U.E. – Unidade Estilística

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

V1- Visão 1

V2- Visão 2

V3- Visão 3

V4- Visão 4

V5- Visão 5

V6- Visão 6

Sumário

1 – INTRODUÇÃO **14**

2 – REFERÊNCIAS TEÓRICAS E METODOLOGIA **18**
2.1 – Metodologia da pesquisa 22

3 – CARACTERIZAÇÃO DO PERUAÇU **24**
3.1 – Histórico das Pesquisas 30
3.2 – Unidades Estilísticas do Vale do Peruaçu 31
3.2.1– TradiçãoAgreste 31
3.2.2– Tradição São Francisco 32
3.2.3– Complexo Montalvânia 34
3.2.4– Unidade estilística Piolho de Urubu 37
3.2.5– Unidade estilística desenhos 39
3.2.6– Tradição Nordeste 40
3.2.7– Conjuntos figurativos não atribuídos no Peruaçu 41
3.2.8– Outros conjuntos de grafismos não atribuídos 41
3.2.9– Quadro Crono-Estilístico do Vale do Peruaçu 42

4 – A LAPA DOS BICHOS **45**
Planta baixa do sítio 51
Planta baixa e visões 52
Painel 1 53
Painel 2 54
Painel 3 55
Painel 4 56
Painel 5 63
Painel 6 71

5 - UNIDADES ESTILÍSTICAS NA LAPA DOS BICHOS **77**

6 – CONCLUSÃO **83**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **89**

1 – INTRODUÇÃO

A pintura rupestre é uma das mais antigas expressões culturais de caráter eminentemente simbólico, produzida pelas populações humanas. As primeiras manifestações datam de aproximadamente 40.000 A.P., na Europa.

Conforme Pessis (2002, p. 12),

> "As pinturas rupestres são consideradas como manifestações dos sistemas de apresentação social próprios ao qual pertença o autor.[...], a análise da obra gráfica do homem pré-histórico, procurando identificar os padrões de apresentação das imagens rupestres, constitui um modo para aceder à sua cultura".

Conforme Prous (1992 , p. 510), por "Arte rupestre" entendem-se todas as inscrições (pinturas ou gravuras) deixadas pelo homem em suportes fixos de pedra (paredes de abrigo, grutas, matacões, etc.).

No Brasil, os estudos da arte rupestre por equipes de arqueólogos profissionais tiveram início com as pesquisas do PRONAPA (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas) na segunda metade do séc. XX, por volta da década de 1960, que tratou de desenvolver um levantamento preliminar nos estados costeiros, desde o Rio Grande do Norte ao Rio Grande do Sul, realizando prospecções e escavações expeditas que a levaram à organização destes dados em diversas tradições e fases. A primeira ordenação da arte rupestre brasileira, seguindo essa orientação, foi desenvolvida em 1970 por Valentin Calderón, que propôs uma classificação de sítios rupestres do sudoeste baiano em tradições.

O norte mineiro é objeto de estudo desde os anos de 1970, tendo como foco as áreas de Montalvânia e o Vale do Peruaçu. A ocupação humana nessa região recebeu datações recuadas, as mais antigas sendo de cerca de 12-11.000 A.P.. Desde o início dos estudos, o rico e diversificado acervo rupestre vem sendo identificado e classificado em tradições e unidades estilísticas.

A pesquisa aqui em questão propõe uma investigação cronoestilística do conjunto de pinturas rupestres no sítio arqueológico da Lapa dos Bichos no Vale do Rio Peruaçu, localizado a 50km da cidade de Januária, região norte do Estado de Minas Gerais, distante 570km de Belo Horizonte, capital do estado. Procura-se entender e definir conjuntos no que tange ao estilo e ao tema, estabelecendo uma cronologia relativa entre esses, agregando para

isso outros elementos como a distribuição dos grafismos no interior do sítio e as análises cronoestilísticas desenvolvidas em outros sítios do Vale.

O estudo cronoestilístico entre conjuntos de um mesmo painel e em painéis de um mesmo sítio permite distinguir diferentes ocupações, enxergando-o como estruturas sobrepostas o que evita uma busca de estrutura lógica e homogênea. O estudo cronoestilístico permite também discutir a inter-relação entre conjuntos no tempo e no espaço, além de permitir discutir mudanças e permanências diacrônicas dentro da expressão gráfica, tais como aspectos típicos não só gráficos e temáticos como também comportamentais (ISNARDIS, 2004; RIBEIRO, 2006). Tal estudo também aponta para influências de diferentes ordens entre os conjuntos, como a incorporação de novos elementos por influência de grafismos precedentes, transformações de ênfase temática com continuidade de atributos gráficos ou exercícios de variantes estilísticas sutis sobre um repertório básico de temas e atributos gráficos (ISNARDIS, 2004; ISNARDIS, LINKE & PROUS, 2008).

A presente monografia se desenvolveu em sequência de seis etapas, sendo a primeira, compreendendo a leitura de bibliografia cujos autores realizaram pesquisas relacionadas à análise cronoestilística da arte rupestre em diversos sítios do norte mineiro e sudoeste baiano. A segunda etapa se deu quando do acesso aos calques de três painéis da Lapa dos Bichos realizados pela Equipe do Museu de História Natural e Jardim Botânico de Belo Horizonte nos idos da década de 2000. De posse dos calques coube-nos na terceira etapa a tarefa de fotografá-los e na quarta etapa, digitalizá-los em software Corel Draw. Houve ainda uma etapa de campo, a quinta etapa, orientada diretamente para esta monografia com visitação ao Vale do rio Peruaçu, especificamente os sítios arqueológicos Malhador, Desenhos e Lapa dos Bichos. A sexta e última refere-se a esta apresentação.

O texto desta dissertação está estruturado em seis partes:

a) Capítulo 1, compreende a introdução. Apresenta o que vem a ser arte rupestre, os primeiros estudos da arte rupestre no Brasil e o objetivo da pesquisa;
b) Capítulo 2, referências teóricas relacionadas à pesquisa, alguns conceitos, cuidados e perigos ao se realizar um estudo cronoestilístico, algumas relações entre a tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia e a metodologia da pesquisa;
c) Capítulo 3, o Vale do Peruaçu, com algumas de suas características naturais, assim como o histórico das pesquisas arqueológicas, variedades estilísticas de seus grafismos rupestres e datações absolutas para o Vale;

d) Capítulo 4, a Lapa dos Bichos, com uma caracterização do sítio arqueológico e elementos das outras atividades de pesquisa realizadas ali. Esse capítulo trata da distribuição dos painéis de pinturas rupestres na lapa e a caracterização de cada painel;
e) Capítulo 5, apresenta a análise cronoestilística dos painéis, com ênfase nos painéis de número 1, 3 e 4, e proposta de definição de conjuntos estilísticos para o sítio, assim como uma cronologia relativa para eles. Em seguida há uma comparação com outros sítios do Vale, para então discutir com outros autores a respeito do Complexo Montalvânia e da tradição São Francisco, a partir da Lapa dos Bichos;
f) Capítulo 6, a conclusão, encerrando este trabalho, contendo observações finais sobre as questões propostas anteriormente e reflexão para o estudo cronoestilístico dos grafismos rupestre e o papel da Lapa dos Bichos no contexto regional.

Figura 1 - Mapa do Brasil e a localização do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu

As unidades de conservação no vale do rio Peruaçu: Área de Proteção Ambiental Cavernas do Peruaçu (APACP), o Parque Estadual Veredas do Peruaçu (PEVP) e o Parque Nacional Cavernas do Peruaçu (PNCP). Fonte: ALENCAR-SILVA & MAILLARD/2011

2 – REFERÊNCIAS TEÓRICAS E METODOLOGIA

A maior parte das pesquisas disponíveis sobre arte rupestre brasileira foi direcionada para organização e classificação temática, definindo tradições rupestres. De um modo geral, as tradições rupestres foram definidas a partir da repetição de traços temáticos (similaridades) – o que indicaria continuidade cultural e corresponderia a códigos ou repertórios partilhados por grupos separados no espaço, no tempo ou em ambos. A variação interna às tradições, as sub-tradições, estilos ou fácies, normalmente apresenta diferenças sutis de definição, e tem sido descrita principalmente através dos tratamentos gráficos (morfologias e técnicas) e supressões/ampliações na representação dos temas tradicionais, tal como ocorrem no tempo (cronologia relativa) e/ou no espaço (distribuição geográfica) (RIBEIRO, 2007, p. 130, grifo nosso).

Para definir semelhanças e diferenças entre conjuntos gráficos rupestres faz-se necessário explorar o maior número possível de elementos: tema, grau de naturalismo das figuras, uso das cores, detalhamento, composição dos traços, formas de preenchimento, espessura dos traços, organização espacial das figuras no interior dos sítios, as relações espaciais entre as figuras, as características físicas do sítio e sua inserção na paisagem. Explorando todos os aspectos, verificam-se as variações que caso sejam significativas, considera-se não haver nenhuma convergência entre os conjuntos e sim somente terem ocupado o mesmo espaço. Já havendo pouca variação, considera-se que haja compartilhamento de repertórios, sugerindo afinidades culturais entre autores.

Tem-se tradição como unidade maior de análise entre as divisões estabelecidas para a arte rupestre. Esse conceito define a representação visual de um universo simbólico que pode haver-se transmitido durante milênios sem que, necessariamente, as representações de uma tradição pertençam sempre aos mesmos grupos étnicos. (MARTIN & ASÓN/2000, p.99)

Conforme Isnardis (2004, p.12), o termo "unidade estilística" é utilizado como categoria genérica de classificação, ou seja, designa todo e qualquer conjunto de grafismos para o qual se postula uma afinidade temática e estilística, podendo ser esse conjunto uma "tradição" ou uma unidade mais restrita, de menor extensão territorial e/ou cronológica.

As tradições, estilos, complexos, fácies são convenções criadas pelos pesquisadores para agrupar os grafismos de forma a ressaltar características recorrentes no intuito de auxiliá-los a encontrar um sentido nas variedades das manifestações.

Prous (1999, p. 258) define estilo como sendo “todas as categorias – que compartilham de uma mesma tradição”. Cita ainda que no Brasil é comum definir as

Tradições como capazes de identificar populações culturalmente aparentadas, através do estilo étnico, e que a Arqueologia não permite diferenciar etnias ou culturas no sentido moderno e comum da palavra, mas apenas vestígios de comportamento. Este comportamento pode muitas vezes nos confundir fazendo pensar que não são representações de uma mesma comunidade social. As representações podem variar conforme os autores, dependendo do gênero, idade, cunho religioso, status além de outros fatores e também serem influenciadas pelas funções a que os sítios possuem dentro de um sistema (religioso, mágico, lúdico). Portanto há possibilidade de serem utilizadas várias classificações para estudar os vestígios de uma mesma população.

Muito se discutiu e se discute a cerca de noção de estilo. Ribeiro (2008, p. 54) define estilo como sendo aquilo que reúne as seguintes características básicas e de igual importância:

a) um componente normativo (modo compartilhado de se expressar graficamente), que implica no atendimento a funções e a padrões espaciais e temporais;

b) tal atendimento de funções e padrões é contextualizado: o estilo se baseia no modo particular como as normas gerais são praticadas – sejam elas aceitas sem restrição, adaptadas, rejeitadas, modificadas ou acrescentadas; às escolhas que participam desse processo está intrinsecamente associado;

c) envolvimento do estilo nas estratégias sociais de criação de relações e ideologias pela fixação de significados segundo os critérios estabelecidos: a prática do estilo participa da produção de significados sociais e simbólicos.

Prous (1999) chama a atenção para a necessidade de aprofundar a reflexão sobre as classificações propostas pelos arqueólogos e sobre o significado dos atributos que costumam utilizar (p. 255). Fala que ao se analisar os registros gráficos é preciso compará-los buscando evidenciar as semelhanças e diferenças que apresentam entre si, não deixando de levar em conta se o que vemos como semelhanças e diferenças teriam sido vistas como tais pelos homens do passado e até que ponto as classificações decorrentes destas comparações têm validade (p. 255). O autor destaca ainda que, se quisermos ter uma chance de levar em conta os elementos que eram significativos para os homens da pré-história, deveremos multiplicar as observações acerca de atributos os mais variados possíveis, esperando que alguns deles tenham sido realmente relevantes para as populações que estamos estudando (p. 256).

Para Prous (1999, p. 259), o arqueólogo, quando da análise cronoestilística de grafismos rupestres, deve evitar três perigos:

a) multiplicar categorias classificatórias, por vezes pouco significativas, duplicando até as já existentes;

b) “acreditar” nas categorias e etiquetas definidas pelos pesquisadores, como se fossem artigos de Fé, recusando-se a entender que se trata apenas de instrumentos a serem utilizados enquanto forem úteis, devendo ser abandonados ou “reformados” quando necessário;

c) o desencanto, a renúncia diante da impossibilidade de conhecer as categorias culturais do passado.

Ribeiro & Isnardis (1996-97, p. 243), após realizarem o estudo cronoestilístico para o Vale do Peruaçu, ou seja, a definição de conjunto temático-estilísticos e o estabelecimento de uma cronologia relativa entre esses, definiram seis grandes unidades estilísticas de grafismos rupestres, que ocuparam sucessivamente as paredes dos abrigos do cânion, sendo: a tradição São Francisco, a tradição Agreste, o complexo Montalvânia, a unidade estilística Piolho de Urubu, a unidade estilística Desenhos e a expressão regional da tradição Nordeste. Somam-se a esses seis conjuntos diversos outros grafismos ainda não classificados, que se distribuem pelos vários sítios conhecidos.

Anterior a essa pesquisa, nas primeiras análises da década de 80, o denominado Complexo Montalvânia era fundido à tradição São Francisco.

Prous (1999, p. 256) chama atenção para os critérios para a determinação de unidades descritivas, onde alguns aspectos devem ser observados na comparação de registros gráficos, não deixando obviamente atributos relacionados diretamente aos grafismos, mas também os que têm a ver com o suporte e entorno dos mesmos: escolha dos sítios, a escolha dos suportes, representações (temas obsessivos e os deixados de ser representados), forma de representação (antropomorfos minúsculos/esquematizados), disposição dos temas, visibilidade dos painéis, idiosincrasias (maneira de ver, sentir, reagir peculiar a cada indivíduo).

Isnardis (2004) sugere que no Vale do Peruaçu, para cada unidade estilística até agora reconhecida, existem critérios diferenciados para a escolha dos sítios a serem pintados e esses critérios estariam ligados às suas características físicas e geográficas (tamanho, proximidade da água, distância entre outros sítios, abrigado ou não), além das características dos suportes (visibilidade, acessibilidade, texturas, dimensões, posicionamento topográfico), como também às funções (locais de caça, coleta de matéria prima, oficinas, cemitérios) que os sítios desempenhariam na vida dos grupos dos autores das pinturas, estabelecendo-se, assim, regras definindo o quê e onde pintar.

O principal objetivo do projeto de Isnardis (2004) foi investigar os sistemas de ocupação e reocupação, através das pinturas e gravuras, do médio e baixo curso do rio Peruaçu, buscando os padrões de escolha dos grupos humanos autores de cada uma das

unidades estilísticas definidas na região e investigando as relações que essas estabeleceram entre si, acrescentando à caracterização desses conjuntos gráficos aspectos geográficos, a um só tempo incorporando aspectos comportamentais e ecológicos ao estudo dos grafismos rupestres e inserindo de forma mais concreta estes últimos no conjunto das análises do comportamento dos grupos humanos que ocuparam o vale do Peruaçu.

Isnardis (2004) conclui entre outras, que entre conjuntos como os momentos da tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia, parece clara a capacidade de pinturas mais antigas influenciarem comportamentos. Os espaços gráficos, intra e intersítio, são estruturados de modos peculiares pelas diferentes unidades estilísticas. Estas estruturas sofrem influências umas das outras.

Ribeiro (2008) propõe discutir a variação estilística (Tradição São Francisco e Complexo Montalvânia) regional (norte de Minas Gerais e sudoeste da Bahia) relacionada à finalidade comunicativas da prática da arte rupestre para seus grupos de autores. Utiliza como estudo de caso, a análise da arte rupestre da Lapa do Tikão para exemplificar os diferentes contextos de produção, consumo e auditório desses estilos.

Ribeiro (2008) utiliza além de orientação de padrões gráficos e visuais de classificação da arte rupestre (temática, técnicas de execução, tratamento cromático, localização dos painéis, etc), associa padrões de escolhas e produção de significados sociais e simbólicos na caracterização de estilo, sustentando o estudo da cultura material enquanto um eficiente sistema de representação e meio de comunicação, construído na prática social. Comunicação envolve emissores e receptores e, se aplicada à arte rupestre, traz à discussão o público, o auditório das pinturas e gravuras.

Ribeiro afirma que:

> Tal como se apresentam na região em estudo, as representações estilísticas São Francisco e Montalvânia podem ser discutidas a partir das interconexões entre contexto de produção, de consumo visual e de auditório concebido. Abordadas sob a perspectiva de práticas complementares, as diferenças no grau de exposição dos painéis de estilos de um e outro repertório temático, no aparato tecnológico envolvido nas representações de seus estilos e nas relações entre temas representados e visibilidade dos suportes escolhidos, sugerem que as representações São Francisco e Montalvânia poderiam ser destinadas a públicos diferentes dentro de uma mesma comunidade cultural mais ampla. Neste caso, provavelmente cumpririam funções distintas correspondentes a diferentes espaços de práticas sociais constitutivas dessa comunidade. (RIBEIRO 2008 .p.67-68).

Para Hodder (1996) e Hutson (2003), citados por Ribeiro (2007, p. 129) “possíveis afiliações culturais podem ser melhor discutidas com a observação de relações significativas

entre estilos em mais de uma das dimensões da variação, correspondentes ao tempo, ao espaço, à unidade deposicional e à tipologia, para favorecer a elaboração de um contexto arqueológico mais amplo, do que a partir de relações observadas em apenas uma delas".

Ribeiro (2007) utiliza da classificação estilística como critério adotado para buscar compreender o desenvolvimento das manifestações rupestres em sua região de estudo (Peruaçu, Serra do Ramalho e Montalvânia), além de ampliar o espaço em sua pesquisa, procurou organizar a arte rupestre regional em cronologia relativa aos vestígios arqueológicos estratigráficos. Ainda, sugere deixarmos temporariamente de lado as amplas categorizações culturais e buscarmos antes compreender o registro rupestre das ocupações pré-históricas em suas particularidades temporais e espaciais, para depois observar como suas especificidades se alinham (p. 129). Esta é a perspectiva que a presente monografia pretende adotar.

2.1 - Metodologia da Pesquisa

A metodologia utilizada para a construção de conjuntos cronoestilísticos compreende a articulação entre a cronologia relativa dos grafismos (sobreposições, pátinas diferenciadas, desplaquetamentos e quedas de blocos), o tratamento estilístico das figuras, os temas recorrentes, sua localização no suporte, suas condições de visibilidade, o acesso ao abrigo, elementos essenciais para a compreensão da arte rupestre.

Nesta pesquisa o estudo cronoestilístico se faz nas seguintes etapas:

a) cópia das figuras em tamanho natural em plástico (calque), especificando as cores e outros aspectos das tintas (pastosa ou diluída, tons: vivos ou apagados), superposições, presença de pátinas e relevo do suporte (degradação, diáclases);
b) fotografia do calque;
c) digitalização das figuras por meio de software de imagem vetorial (Corel Draw);
d) levantamento fotográfico integral dos painéis pintados;
e) croquis de distribuição dos suportes pintados no interior do sítio;
f) organização das pinturas por temas, cores, espessuras de traços, formas de preenchimento e organização espacial;
g) classificação dos conjuntos em relação às categorias estilísticas propostas anteriormente para o Vale.

A cópia em plástico dos grafismos foi realizada em dois momentos: em 2002, pela equipe composta por Andrei Isnardis e Victor Paredes; em 2004, pela equipe composta por A. Isnardis, Lílian Panachuk, Wagner Marin, Vanessa Linke e Ângelo Pessoa.

O processamento digital dos calques produzidos na 1ª etapa foi feito por Andrei Isnardis, somente o Painel 1, enquanto a digitalização do Painel 3, 4.5 e 4.6 foram realizados pelo autor.

Uma terceira etapa de campo foi realizada em 2014, orientada diretamente para a presente monografia, com uma equipe composta por: Andrei Isnardis, Henrique Alcantara, Mara Chanoca e o autor. Os objetivos da visita foram: documentação fotográfica do sítio, verificação da inserção do abrigo na paisagem, atributos físicos e visuais recorrentes nos suportes, a confecção de croquis quanto à distribuição espacial dos painéis no sítio, recorrência de temas, conferências de cores de alguns painéis, as tomadas de visão dos painéis e do sítio e a contemplação de sua natureza.

3 - CARACTERIZAÇÃO DO PERUAÇU

Conforme (Silveira Bueno, 1998; Tibiriçá, 1989), em Tupiguarani "Peruaçu" significa "grande caminho estreito". Há também o significado "Gruta Grande" (IEF- Instituto Estadual de Florestas). A região do Rio Peruaçu é considerada uma das regiões cársticas mais importante do Estado de Minas Gerais por agregar um alto valor científico para a arqueologia, contendo inúmeros sítios arqueológicos, palco de uma das várias expressões culturais dos povos do passado. É um dos maiores complexos arqueológicos do mundo, com vestígios e inscrições rupestres. Abrigos e entradas de cavernas registram ocupações humanas desde 12.000 anos A.P.[1], nos períodos mais antigos correspondendo a caçadores coletores e, nos mais recentes, a horticultores.

O Rio Peruaçu é um dos afluentes da margem esquerda do alto médio curso do rio São Francisco[2] na região norte do Estado de Minas Gerais, entre cidade de Januária e de Itacarambi, distante aproximadamente a 650km da capital, Belo Horizonte. Na localidade encontra-se instalada a sede do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente Recursos Renováveis – IBAMA e do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade - ICMBio, responsável pela Área de Proteção Ambiental e pelo Parque Nacional Cavernas do Peruaçu. O Peruaçu nasce numa região de arenito, rica em veredas e vegetação de cerrado, e segue em direção ao grande rio rasgando o calcário (Grupo Bambuí) presente na bacia de mesmo nome.

Segundo Moura,

> Estudos paleoclimáticos realizados em várias localidades do Brasil sudeste, registram que há uma alternância entre os climas mais secos e quentes e mais úmidos e frios desde os cerca de 40.000 A.P.. Especialmente a partir dos cerca de 12.000 A.P. ocorreram muitos períodos mais secos com ocorrência muito pontual e limitada de episódios mais úmidos, como o registrado na Lagoa do Jatobá, situada na bacia do rio Peruaçu, a montante do fluviocarste. Os estudos palinológicos desenvolvidos por Parizzi (s/d) evidenciam a ocorrência de uma fase mais seca em 8.000 A.P., indicando águas rasas ou temporárias e uma fase um pouco mais úmida em 2.800 A.P., quando a lagoa se tornou perene.(MOURA 2009,p.41)

---

[1] Nessa região, o clima é quente e seco, com uma estação chuvosa no período de novembro a abril. A passagem de povos pré−históricos é atestada por restos de fogueiras, sepultamentos, peças de cerâmica, pinturas e gravuras, havendo evidência de ocupação humana de 12.000 anos B.P. (PROUS/2001).

[2] O rio São Francisco, principal bacia hidrográfica da região semiárida do Nordeste brasileiro, pode ser também considerado como um dos grandes veículos de penetração e permanência de povos pré-históricos na região há pelo menos 10 mil anos. Em toda sua extensão, 3.100km, desde as cabeceiras, situadas no planalto mineiro até a foz, entre os estados de Alagoas e Sergipe, há informações sobre a presença de grupos pré-históricos. Segundo Martin (1998, p. 3), "A grande bacia do São Francisco foi um centro de atração e caminho natural de grupos pré-históricos desde os fins do pleistoceno" (LUNA/2006).

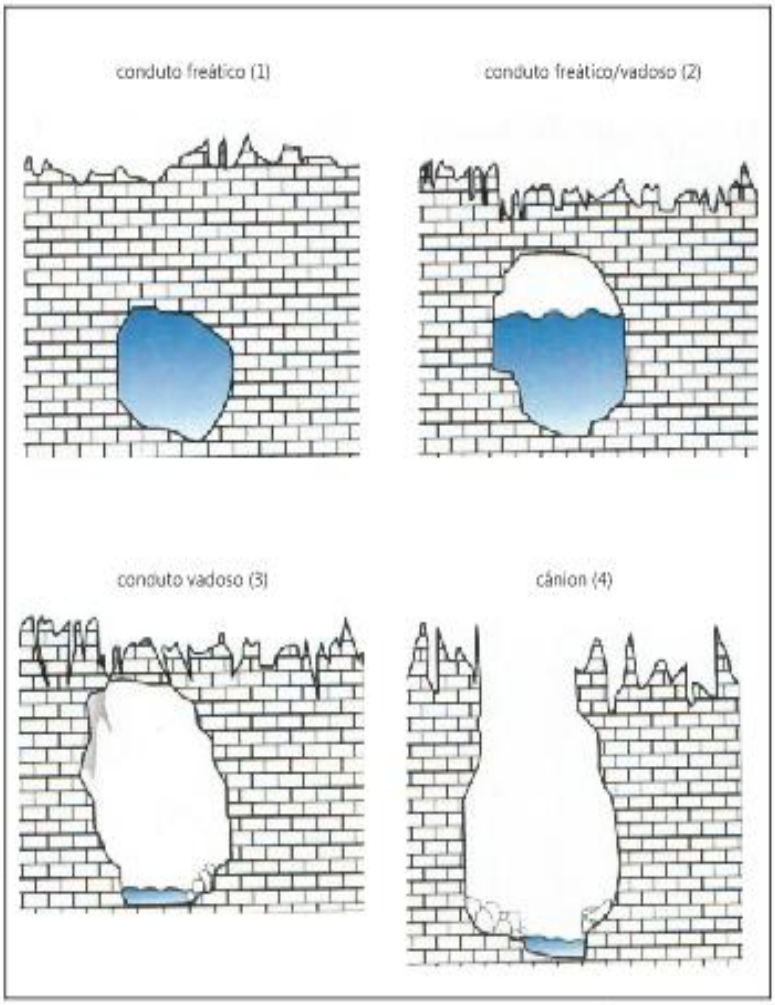
Atualmente nessa região, o clima é quente e seco, com uma estação chuvosa no período de novembro a abril.

Para Ferreira (1980), citado por Moura (2009, p. 31), “A fitogeografia é influenciada pela posição geográfica da região, situada em uma zona de transição entre os domínios da Caatinga e do Cerrado. Em vista disto, ocorre um mosaico vegetal bastante diversificado, composto, em termos gerais, por formações florestais e não florestais”.

Parece impossível um rio com tão pequena vazão ter efetuado um processo de dissolução capaz de ter gerado um cânion com paredes verticais que chegam a 100 metros de altura. Foi um processo milenar para se chegar a tal resultado.

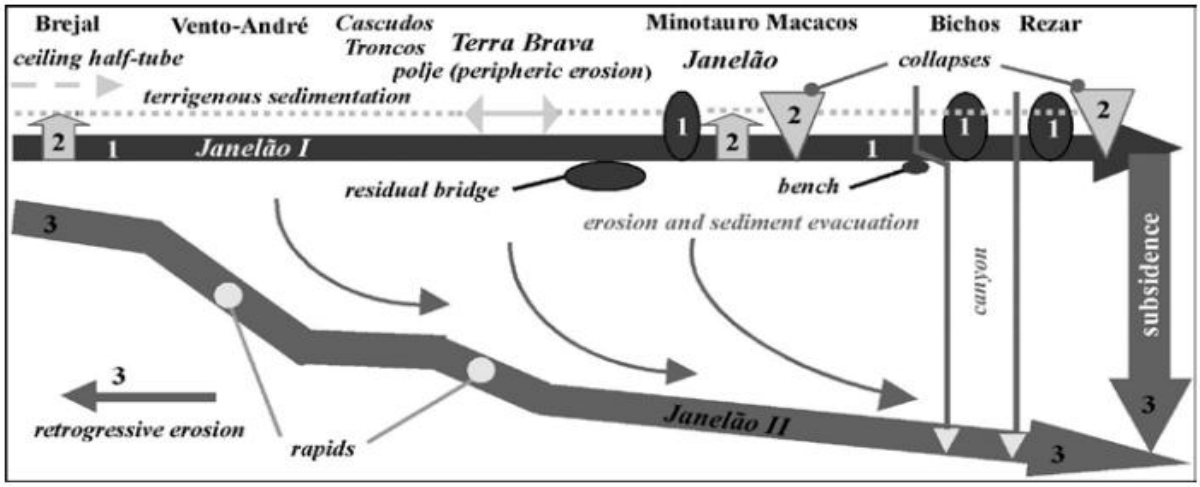
O Rio Peruaçu corre em uma região de rocha calcária e acredita-se ter sido no passado um rio subterrâneo, e as várias cavernas hoje existentes em seu curso são o resultado de grandes desabamentos de rochas (fig. 2) (AULER, RUBBIOLI & BRANDI/2001).

Figura 2 - Esquema de evolução do carste do rio Peruaçu



Fonte : (Adaptado de Moura, 1997).

Figura 3 - Modelo teórico da evolução da área do cânion



Fonte: (Extraído de J. Rodet et al, 2009)

Na figura 3, os n° 1, 2 e 3 referem-se às três fases de evolução da área do cânion: Janelão I, Terra Brava, Janelão II. Vista de corte longitudinal, o "traço largo escuro reto (1)" compreende ao conduto principal, a rede cárstica original, e o "traço largo claro (3)" compreende a terceira e última fase de evolução da área do cânion, abaixamento importante do nível de base em mais de 50m, fase atual.

Suspeita-se que a descida do nível de base do rio Peruaçu teve como origem principal uma atividade tectônica. Conforme Lopes (1981), citado por Rodet et al (2009), " Os estruturalistas brasileiros identificaram várias fases tectônicas durante o Cenozóico, as quais poderiam ser a origem desta modificação radical". Esta atividade tectônica infra-placa é contínua e observada ainda na atualidade.

Segundo Moura,

> No rio Peruaçu, o controle estrutural e a dissolução das rochas carbonáticas propiciaram o desenvolvimento de um fluviocarste extremamente dinâmico e o desenvolvimento de uma grande variedade de ecossistemas, que foram importantes na estruturação dos grupos humanos pré-históricos que viveram na região. (MOURA 2009, p. 21)

De acordo com Prous & Rodet,

> O canyon deve ter sido mais um lugar de passagem e destinado ao desenvolvimento de atividades específicas (acompanhadas pela execução de grafismos elaborados). [...] Comparando o mapa dos sítios conhecidos e dos recursos naturais, podemos, portanto, supor que o canyon não teria sido povoado de forma permanente, mas teria sido um dos elementos de territórios que aproveitavam ambientes diversificados e complementares. Os Grupos cuja base operacional seria a planície sanfranciscana podiam ter seu território ampliado para o norte, aproveitando o canyon como local de atividades rituais; também explorariam o platô por seus recursos vegetais e os

> agrupamentos animais sazonais (no cerrado), coletando matérias-primas líticas e plantas medicinais. Mais ao norte, outros grupos, baseados na zona de transição, poderiam explorar os recursos minerais do carste e do platô situados logo ao sul, assim dois grupos poderia encontrar-se entre Brejal e o Janelão, e o grande número de sítios pintados poderia resultar da evolução dos limites territoriais. No caso de ambos supostos territórios, seria possível explorar todos os territórios num raio de 20 km. (PROUS & RODET 2009,p.14-15)

Sob o ponto de vista científico, as cavernas do Peruaçu apresentam-se como "janelas" para um melhor entendimento da paleohidrologia regional. Nessas galerias ocorrem inúmeros registros sedimentares (químicos e clásticos), verdadeiros arquivos para reconstituições paleoambientais do Quaternário continental brasileiro. Salienta-se, ainda, que as cavernas estão inseridas em um ambiente cárstico de grande geodiversidade, onde a dissolução da rocha carbonática e os processos de abatimento elaboraram vales cegos, escarpamentos na forma de canyons, torres calcárias, depressões fechadas (dolinas e uvalas) e diversas microformas (karren) esculpidas sobre a rocha solúvel. (PILÓ & RUBBIOLI/2002, p. 454).

Numa abordagem geomorfológica a bacia do rio Peruaçu foi definida em quatro compartimentos (fig.4) cujos limites sofrem variações, conforme as estações, porém não somente pelo regime hidrológico do curso d'água, mas também em função da topografia que modifica o perfil longitudinal teórico do rio (fig. 6), conforme: (J.RODET et al/2009, grifo nosso)

a) compartimento do alto vale;

Trata-se da zona a montante da bacia, inteiramente desenvolvida dentro das formações detrito-sedimentares cretáceas da cobertura Urucuia. Nenhuma prospecção ou pesquisa realizada até agora permitiu identificar rocha sólida, salvo um minúsculo afloramento de arenito identificado no ponto lmk 186 547352e/8335397n. O setor é dominado pelas areias pouco roladas, resultantes da alteração superficial do arenito, demonstrando o pouco transporte sofrido - essencialmente eólico. O relevo é do tipo planalto subhorizontal, com leves ondulações, as quais em suas partes baixas autorizam a emergência do aqüífero superficial arenítico. Este lençol freático é sistematicamente sublinhado pelo desenvolvimento de veredas, de equilíbrio frágil. O embasamento granítico é encontrado a 125m de profundidade, na fazenda Buritis (perfuração de poço de água). Um segundo poço, perfurado até 68m de profundidade na sede do Parque Estadual Veredas do Peruaçu, não atingiu nem o embasamento, nem o lençol freático. (J.RODET et al/2009)

b) zona de transição;

A zona de transição é assim definida por situar-se na passagem do setor com areias da alteração da formação Urucuia para os calcários carstificados do Grupo Bambuí. Este

compartimento apresenta a maior diversidade de faciès do substrato rochoso, pois nele observa-se: i) a formação Urucuia, com suas alterações, ii) os calcários carstificados (limite leste do Parque Estadual, perto da Fazenda J. Alves) e também silicificados (sítio arqueológico Olha Aqui) do Grupo Bambuí, e iii) as formações graníticas do embasamento (Arraial do Onça), graças a uma janela geológica favorecida pelos movimentos tectônicos (fig. 5). A zona de transição distingue-se claramente do compartimento do alto vale pelo afloramento de rochas sólidas e variadas, e do compartimento do cânion pela sucessão de formas ligadas diretamente às qualidades do substrato e a ausência das formas majestosas do cânion. (J.RODET et al/2009, grifo nosso)

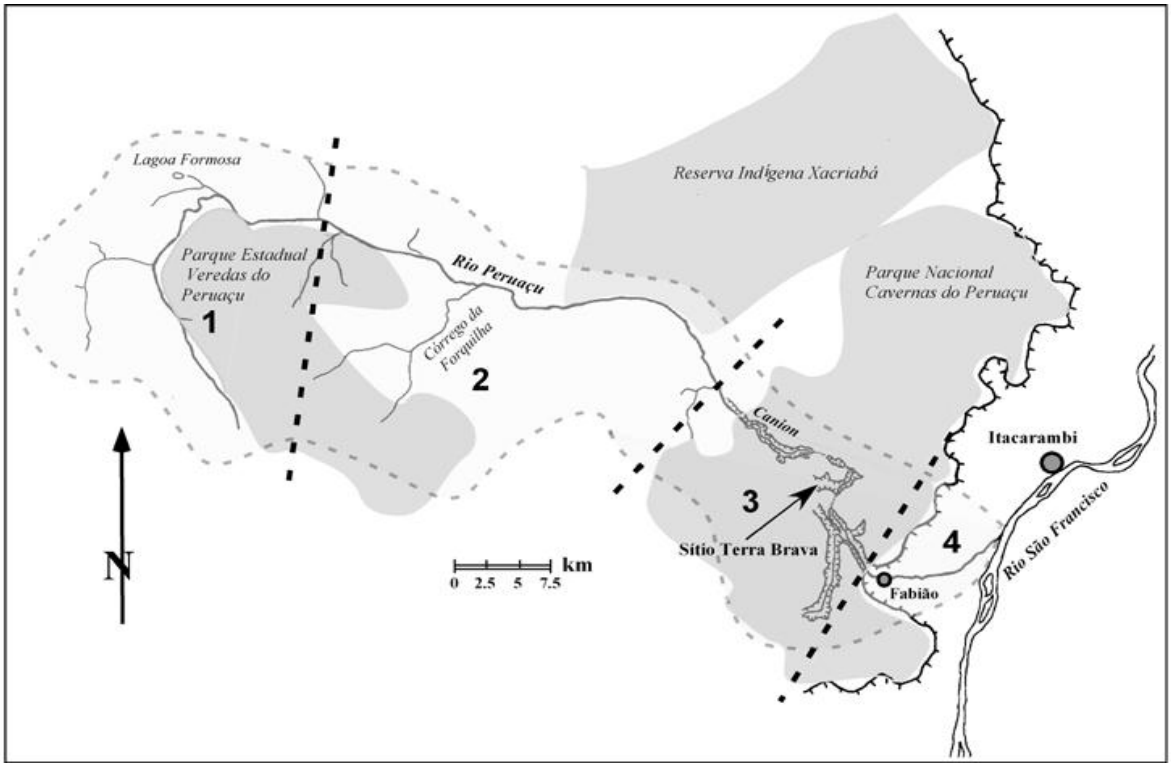
c) compartimento do cânion;

A jusante da zona de transição penetra-se no domínio dos calcários carstificados, no espetacular cânion do rio Peruaçu. Trata-se essencialmente de formações calcárias do Grupo Bambuí, largamente exumadas de sua cobertura arenítica Urucuia. Além do famoso cânion de 17km, entrecortado seis vezes por imponentes grutas-túneis; nota-se o desenvolvimento de numerosas cavidades subterrâneas e também de formas superficiais residuais do tipo torres e *hums*, lapiás, dolinas, abismos, abrigos sob rocha e *polijés*. Os cursos d'água superficiais são raros e as numerosas ravinas abruptas funcionam somente no período das chuvas. (J.RODET et al/2009)

d) compartimento da planície aluvial.

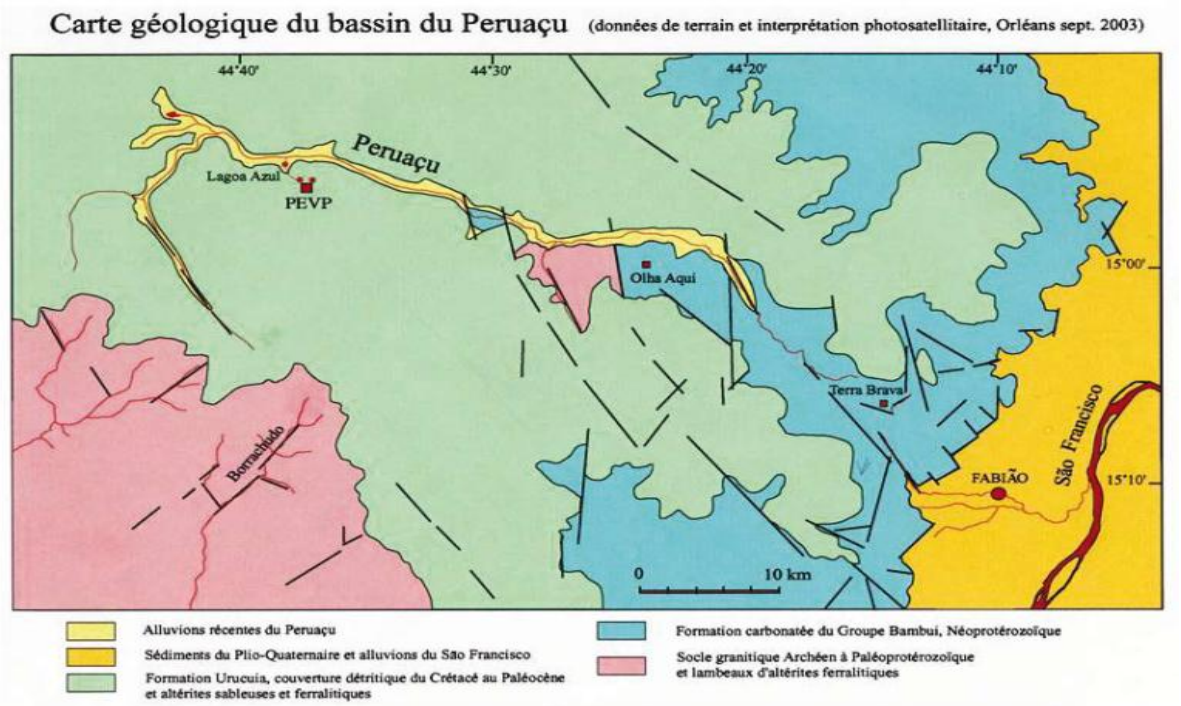
O Vale do Rio São Francisco é um conjunto complexo, pois ele constitui ao mesmo tempo o eixo de drenagem sul-norte do Brasil oriental e a bacia de recepção da carga hidro-detrítica da bacia do rio Peruaçu. Trata-se de um vasto graben (Lopes/1981), largo de mais de 20km, onde se misturam as dinâmicas contrastadas do grande rio e a contribuição do afluente, dentro de um conjunto calcário fortemente carstificado. Encontram-se assim misturados, as formas cársticas e os depósitos sedimentares de diversas origens. (J.RODET et al/2009)

Figura 4 - A bacia do rio Peruaçu com os quatro compartimentos geomorfológicos



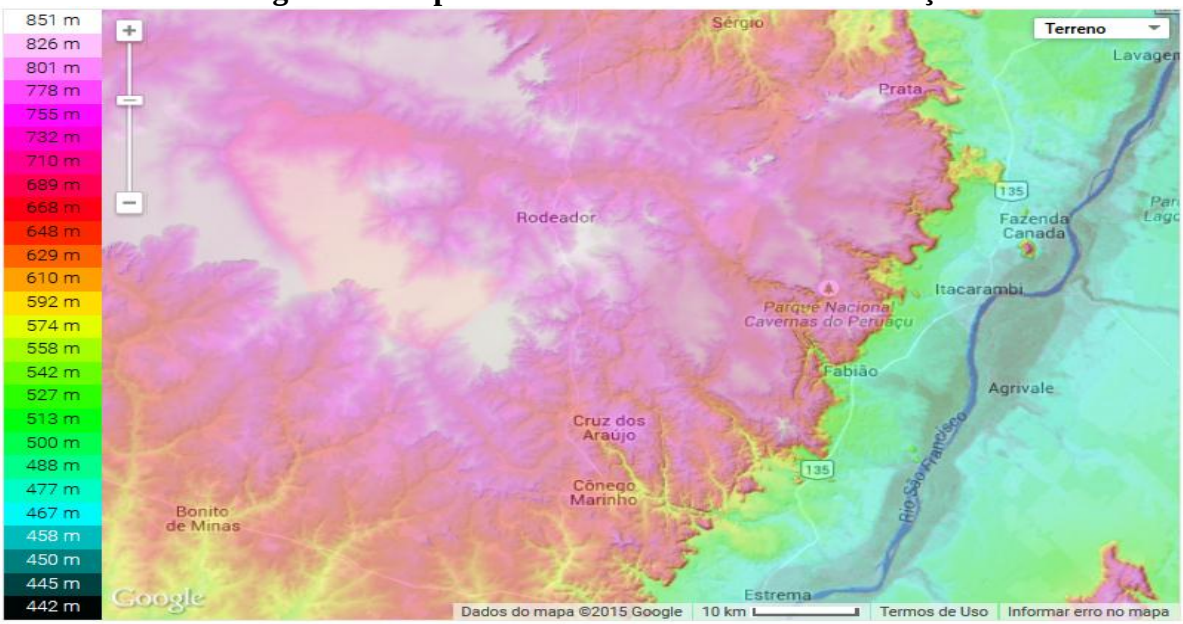
1) compartimento do alto vale; 2)zona de transição; 3) compartimento do cânion; 4) compartimento da planície aluvial. Os limites dos compartimentos são aproximativos Fonte: (Extraído de M.J. Rodet, 2006).

Figura 5 - Mapa geológico da bacia do rio Peruaçu



Fonte: (Pouclet 2003).

Figura 6 - Mapa de altitude da bacia do rio Peruaçu



Fonte: Parque Nacional Cavernas do Peruaçu

3.1 - Histórico das Pesquisas

Em 1939, há referência à região em uma publicação do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) destacando o rico acervo arqueológico da região.

Em 1957, a região é estudada pelo geólogo americano Jacques F. Robertson, o qual faz uma primeira caracterização das formas superficiais e subterrâneas do carste local, destaque para as espetaculares dolinas de colapso ao longo do rio Peruaçu (ROBERTSON,1963).

Em 1975, a região foi explorada pela Sociedade Excursionista e Espeleológica da Escola de Minas de Ouro Preto - SEE/UFOP.

Em 1977, os arqueólogos canadenses, Alan Bryan e Ruth Gruhn, do Departamento de Antropologia da Universidade de Alberta, realizaram os primeiros levantamentos dos sítios arqueológicos da região que foram utilizados como proposta de preservação da área sob a forma de uma reserva científica.

Um pouco mais tarde, findando a década de 70, houve prospecção da região pela equipe do Museu de História Natural da UFMG e em 1981 ela se tornou objeto de estudos arqueológicos, o que vem acontecendo até os momentos atuais.

Os investimentos do Setor de Arqueologia da UFMG voltaram-se para a região do vale do Peruaçu (PROUS, 1996/7) nos anos que se seguiram, tendo recebido atenção

majoritária dos pesquisadores da instituição até aproximadamente 1998, quando novas regiões foram abordadas, com ênfase para sítios cerâmicos a céu aberto e áreas cársticas do alto São Francisco (TOBIAS JUNIOR, 2010, p. 68).

Juntamente com as pesquisas realizadas no município de Buritizeiro, na região de Diamantina e a realização da Tese de Doutoramento de Loredana Ribeiro (2006) sobre a região do cânion do Peruaçu, Montalvânia e a serra do Ramalho/BA, cresceram os investimentos da equipe do Setor de Arqueologia da UFMG, principalmente em algumas áreas localizadas entre as cachoeiras de Pirapora e o rio Peruaçu (TOBIAS, 2010, p. 69).

A presença humana no estado de Minas Gerais apontam que essas ocupações se deram em torno dos 12.000 A.P. no vale do Rio Peruaçu, 12.960 A.P. na Lapa Vermelha IV em Lagoa Santa e 10.500 A.P. na região de Diamantina, todas as datações foram obtidas através de datações seguras de carvões. (TOBIAS JUNIOR, 2010, p. 74).

As grandes áreas arqueológicas pesquisadas intensivamente nos decênios anteriores (Vale do rio Peruaçu, Cochá e serra do Espinhaço) indicaram a existência de ocupações intensas e duradouras, possibilitando a construção de um corpo enorme de informações e interpretações (Seda, 1998; Rodet 2006; Ribeiro 2006; Isnardis, 2009; Rodet, et al, 2009; Rodet, 2009; Linke e Isnardis, 2008; Kipnis, 2009; entre outros) (TOBIAS JUNIOR, 2010, p. 71).

3.2 - Unidades Estilísticas no Vale do Peruaçu

Os estudos dos grafismos rupestres no Vale do Peruaçu propuseram a classificação de seus grafismos em seis unidades estilísticas, que serão a seguir apresentadas, com base na bibliografia hoje disponível.

3.2.1 - Tradição Agreste

Na sua versão mais característica, as figuras da Tradição Agreste aparecem isoladas ou formando pequenos conjuntos dominados por uma ou duas grandes figuras antropomorfas (ditas “bonecões”), eventualmente rodeadas por poucos grafismos zoomorfos ou pinturas carimbadas na parede – inclusive impressões de mãos – e conjuntos de pontos. Homens e animais são geralmente desenhados toscamente, mas apresentam detalhes característicos, como a cabeça radiada e pés representados de maneira bastante naturalista (figuras humanas), sendo as articulações do cotovelo e do joelho marcadas por círculos. (PROUS, 2007)

As pinturas Agreste não são muito numerosas e ocuparam um número restrito de sítios. A Tradição Agreste é anterior à Tradição São Francisco, correspondendo ao horizonte mais antigo, inaugurando assim os suportes dos sítios que ocupou.

3.2.2 - Tradição São Francisco

Na composição temática da tradição São Francisco os grafismos geométricos são maioria em relação às figuras animais e humanas. Os geométricos apresentam-se chapados, nas formas lineares simples e em formas complexas com linhas entrecruzadas. Os antropoformos[3] aparecem esquematizados, isolados ou em números. Os raros zoomorfos são quase que exclusivamente peixes e lagartos. Há também representações de armas (lanças, propulsores, dardos, seteiras). As cores são o vermelho, o amarelo, o preto e o branco (fig. 7).

As pinturas neste estilo se destacam pela visibilidade (suportes lisos e elevados), pela combinação e contraste entre as cores, bicromia intensa e às vezes tricromia, e pelas dimensões avantajadas que variam de 40 a 80cm. Há também pequenas figuras, menores que 20cm, numericamente expressivas, são antropomorfos e geométricos simples (asteriscos, aspas, bastonetes).

Cronoestilística no interior da Tradição São Francisco

Foram propostos quatro momentos no vale do Peruaçu para a Tradição São Francisco, conforme a seguir:

Primeiro momento SF (1): pátina acentuada, monocromia intensa, geométricos lineares, antropomorfos esquemáticos e poucos zoomorfos. Rara bicromia na confecção de geométricos simples;

Segundo momento SF (2): temática típica da tradição (cartuchos, bastonetes, redes, antropomorfos e bioformos esquematizados, armas e alteres). Bicromia sempre presente. Grandes dimensões;

O Complexo Montalvânia é considerado um conjunto intrusivo na Tradição São Francisco, devido às suas intervenções observadas em diversos sítios da região.

---

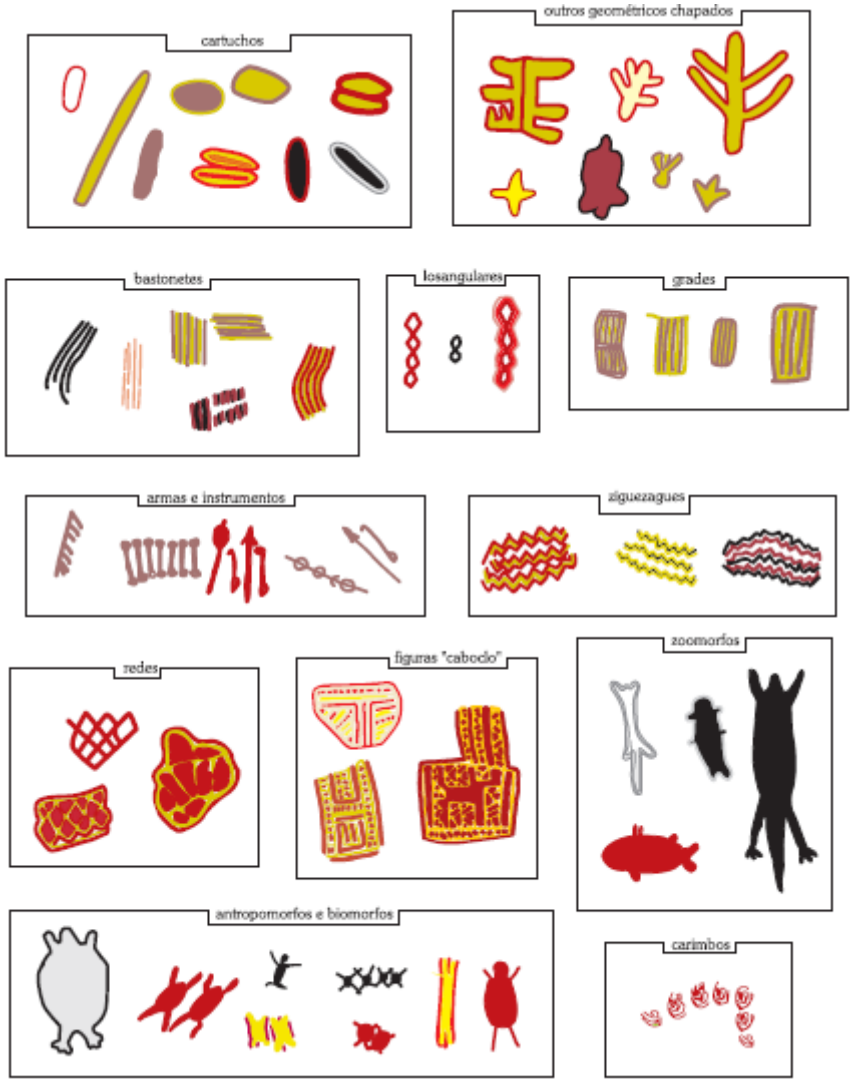
[3] O desenho figurativo é chamado de antropomorfo quando "representa a figura humana, no todo ou em partes" e zoomorfo quando "representa animais" (SOUZA, 1997).

O antropomorfismo, por sua vez, indica a figura animal com caracterização humana, como, por exemplo, a posição ereta com os membros superiores abertos. A frontalidade da figura animal, que quase sempre é representada de perfil, neste caso, seria uma tendência ao antropoformismo. Este termo busca descrever figuras de âmbito regional (PROUS,1992).

Terceiro momento SF (3): temática restrita em relação segundo momento, assemelhando-se muito a este, porém com poucos antropomorfos e ausência de armas. Destaque para grandes figuras geométricas bicrômicas;

Quarto momento SF (4): contínua apresentação de temas mais frequentes dos momentos anteriores, especialmente cartuchos, mas também traz consigo novas influências, promovendo mudanças significativas na tradição. Grande interesse por antropomorfos menos esquemáticos que apresentam detalhes anatômicos e em associação (inédito). Retomam a representação de zoomorfos (peixes e lagartos) e variações de redes e formas losangulares. Há combinações das cores brancas, vermelhas e amarelas. Relação de passividade em relação às pinturas já presentes, evitando a sobreposição nas antigas e reavivando estas com retoque e/ou reforço.

Figura 7 – Temática da Tradição São Francisco



Fonte: Extraído de Isnardis, 2004

3.2.3 - Complexo Montalvânia

O Complexo Montalvânia apresenta-se nas técnicas de pintura e gravura, correspondendo principalmente de figuras antropomorfas, bioantropomorfas e geométricas. Aparecem também “pés”, “objetos”: armas (lanças, propulsores, setas), instrumentos (“cestos”, tipiti, maracas). Em alguns sítios, sauros, quelônios e “sóis”. As formas humanas aparecem estáticas e dinâmicas, esquematizadas e em alguns casos com detalhes anatômicos. Os “geométricos” são sempre simples, sobretudo semilunares, anéis, grades, pentes, ziguezagues, alinhamentos de pontos e linhas sinuosas. As pinturas foram realizadas na sua grande maioria na cor vermelha, mas foram usadas também a preta, a amarela e a laranja, estas duas últimas ocasionalmente (fig. 8).

Possui como elemento típico associações temáticas entre figuras antropomorfas e bioantropomorfas. A figura humana, na sua maioria, associa-se a armas, “pés” e “alteres”, aparecem lado a lado ou os mesmos temas na mesma figura (antropomorfos com as terminações de seus membros em setas e alteres; pés antropoformizados, com cabeça e membros). Outras associações: transformação de figuras antropomorfas em losangulares ou bastonetes, vice-versa; agrupamentos de antropomorfos em “cirandas”, onde aparecem esquematizadas em formas geométricas elementares (trocadilhos gráficos) são características somente das pinturas do Complexo Montalvânia.

No vale do Peruaçu o Complexo Montalvânia se apresenta diferente da região de Montalvânia (cidade). A temática predominante do Complexo Montalvânia, no Peruaçu, teria como suporte típico para a realização de grafismos os tetos de área restrita, que são quase que exclusivamente pintado por estes mesmos autores (ISNARDIS, 2009). Foram, contudo, pintadas outras superfícies também restritas, como paredes compartimentadas, nichos entre concreções e também em alguns suportes amplos e verticais, normalmente acompanhando figuras da Tradição São Francisco. Na região do município epônimo, onde este conjunto foi descrito pela primeira vez (RIBEIRO e ISNARDIS, 1996/7) a técnica predominante é a gravura, com destaque para os mais de 6.000 picoteamentos que ocorrem na Lapa do Posseidon (TOBIAS JUNIOR, 2010).

Há uma diferenciação entre as pinturas e gravuras para as escolhas de suporte, temas e associações. As pinturas do Complexo Montalvânia preferencialmente ocupam tetos e suportes verticais escalonados e com irregularidades, sempre acidentado, apesar de liso (degraus da rocha, depressões, pequenos tetos, “pingentes” naturais formados a partir dos tetos dos abrigos, ou seja, estalagmites). As gravuras ocupam tetos baixos e subverticais. Os “objetos” e os “pés” aparecem pouco e com pouca diversidade morfológica nas pinturas, já

nas gravuras são numerosos e variados. Os “sóis” aparecem com mais frequência nas pinturas. Armas e pés são figuras típicas das gravuras. A associação da figura humana com figuras geométricas de tipo bastonestes e losangulares caracterizam as pinturas, somente entre elas aparecem todos os elementos da transformação gradual que “geometriza” os antropomorfos (ou vice-versa). Dentre as gravuras aparecem os grafismos já transformados (losangos com membros, bastonestes com cabeça, etc.).

Ao contrário da tradição São Francisco, que deu uma grande visibilidade às suas figuras, o conjunto “Montalvânia” pintado aparenta uma completa indiferença quanto a esse aspecto, por vezes sugerindo um ocultamento voluntário de seus painéis decorados. (RIBEIRO & ISNARDIS, 1996/7)

As grandes diferenças no grau de pátina e no estado de conservação dos grafismos, tanto em gravura quanto em pintura, sinalizam um grande lapso temporal entre sua realização e uma ocupação prolongada da região pelos autores dessas figuras. A presença de um nível geométrico bicrômico (cf. tradição São Francisco) entre os vários momentos de pinturas “Montalvânia” aponta para ocupações alternadas dos mesmos sítios por portadores de unidades estilísticas diferenciadas; (RIBEIRO & ISNARDIS, 1996/7)

Foram observadas ao menos quatro subdivisões cronológicas “Montalvânia” em pintura, que se diferenciam por tratamento estilístico, superposição e grau de pátina.

O primeiro momento das pinturas “Montalvânia” são pouco numerosas e pouco variadas. Aparecem antropomorfos, bio-antropomorfos que parecem estáticos ou sugerem pequenos movimentos pela disposição dos membros e da cabeça, geométricos, alguns objetos e “aracniformes” (figura muito representado neste momento depois desaparece). Predomina a cor vermelha. O tamanho varia para os antropomorfos e as demais aproximam dos 15cm.

O segundo momento das pinturas “Montalvânia” é responsável pela grande maioria das representações onde ocorre. Exceto pelos aracniformes, a temática permanece a mesma em relação ao primeiro momento. As figuras antropomorfas variam tipologicamente em número mais que as geométricas. A impressão de movimentos e o detalhe anatômico aumentam para as figuras humanas. Predomina a cor vermelha, porém aparece também a cor laranja, a preta e o amarelo. O tamanho médio aproxima dos 15cm, apesar de algumas figuras antropomorfas atingirem 30cm.

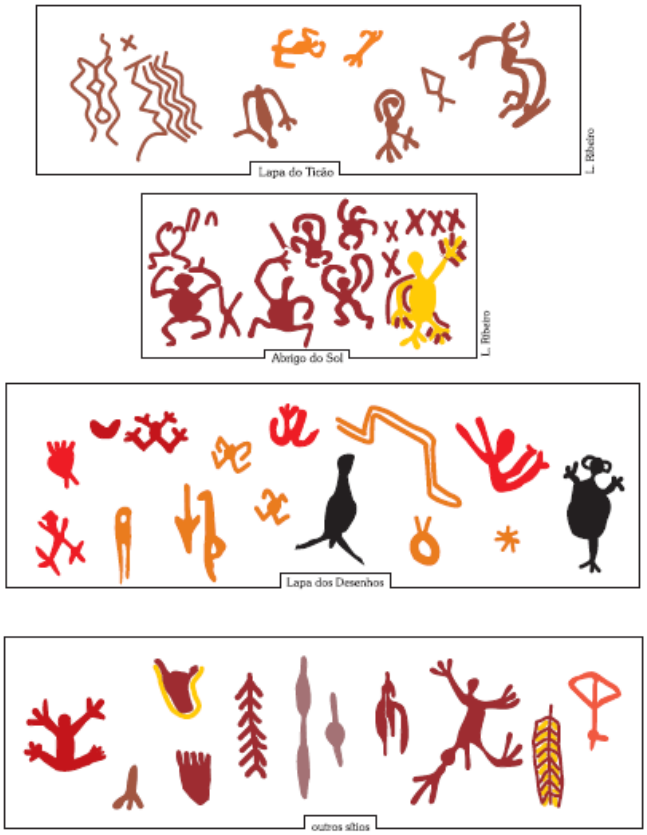
O momento mais recente é o que mais se destaca dentre os momentos das pinturas “Montalvânia”, em função principalmente das figuras antropomorfas serem mais dinâmicas e naturalistas entre estes. Este é o conjunto mais presente no vale do rio Peruaçu. As figuras se apresentam na cor vermelha, num tom escuro e forte e o tamanho se aproxima dos 12cm.

Raramente há sobrepões aos anteriores e sempre aparecem em suportes desocupados e emoldurados pela rocha (quinas, nichos e pequenos tetos).

Outro momento das pinturas “Montalvânia” também recente foi identificado, porém não relacionado ao momento anterior. As figuras raramente se sobrepõem às antigas e pelas pequenas sobreposições sugerem ser mais recentes do que os primeiros momentos. Apresentam características mais comuns com as gravuras do que com os momentos das pinturas “Montalvânia” anteriores. Há representações de quelônios, armas (principalmente propulsores) e biomorfos arredondados e com apenas o contorno, parecidas com as gravuras. Possuem tamanhos variados não ultrapassando 25cm. As figuras são agrupadas em pequenos nichos. Comumente há casos de reforço e retoque nas pinturas “Montalvânia” mais antigas.

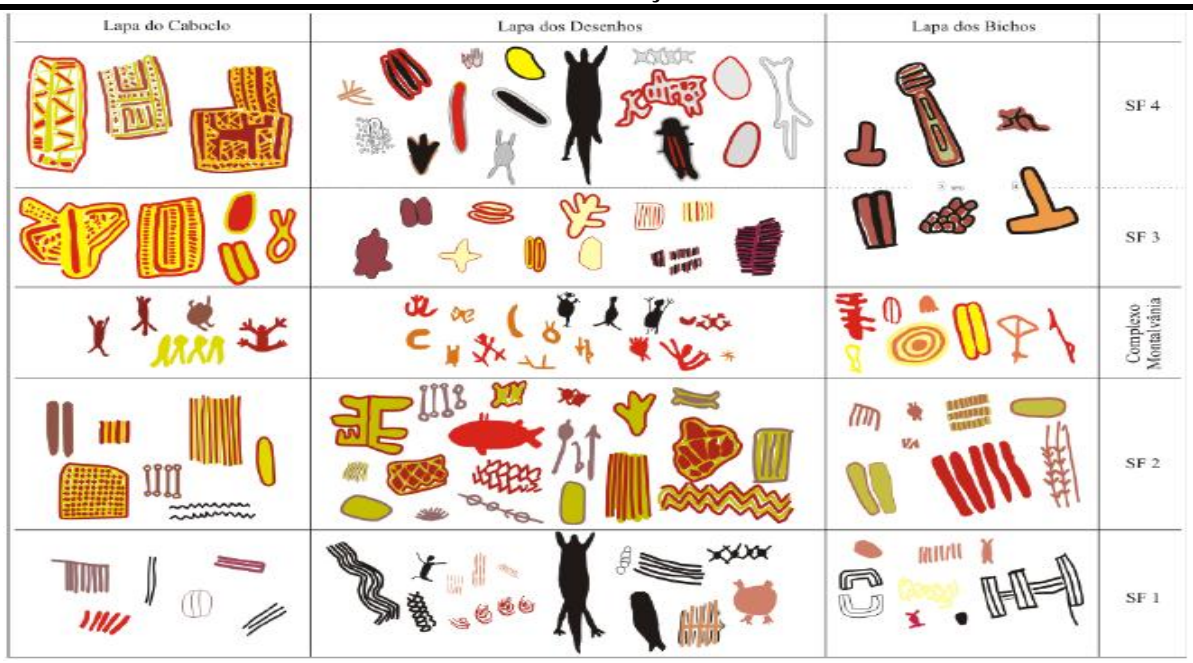
No Vale do Peruaçu o conjunto Montalvânia pintado aparece em alguns sítios com centenas de figuras ou timidamente. Há um grande respeito com seus antecessores, evitam sobrepor aos grafismos antigos, utilizam de suportes desprezados até então. Foi inserido somente um momento do conjunto “Montalvânia” na sequência sucessória no Vale, entre o segundo e terceiro momento do estilo São Francisco.

Figura 8 – Grafismos do complexo Montalvânia no vale do Peruaçu



Fonte: Extraído de Isnardis, 2004

Figura 9 - Sequência cronoestilística da Tradição São Francisco e Complexo Montalvânia nos sítios Lapa do Caboclo, Lapa dos Desenhos e Lapa dos Bichos, Vale do rio Peruaçu.



Fonte: (Extraído de Isnardis, 2009)

3.2.4 - Unidade Estilística Piolho de Urubu

A Unidade Estilística Piolho de Urubu é constituído de representações na sua maioria de zoomorfos (fig. 10). Aparecem em menor número fitomorfos, antropomorfos e geométricos lineares. As figuras produzem forte impacto visual pelo tamanho avantajado e estilo naturalista dos zoomorfos e fitomorfos. As pinturas são realizadas em monocromia chapada na cor preta, laranja, vermelha e preta dependendo do sítio. As representações de pés de milho indicam serem seus autores contemporâneos à prática da horticultura e coerente ao fato de serem posteriores a datação absoluta de 2700 A.P.. É tratado como um conjunto sincrônico por não permitir distinção de momentos no próprio conjunto (ausência de: superposição, diferenciação de tintas e graus de pátina).

A unidade Piolho de Urubu é claramente mais recente que os seus antecessores do estilo São Francisco. Não há preocupação alguma em evitar os grafismos mais antigos (algumas figuras foram seriamente comprometidas ao ponto de não ser possível sua visualização), porém também não se vê o interesse em persegui-los, já que alguns sítios sanfranciscanos não sofreram qualquer intervenção. A temática e o estilo marcam

significativamente uma mudança na região, chegada de um repertório cultural distinto daquele dos autores sanfranciscanos.

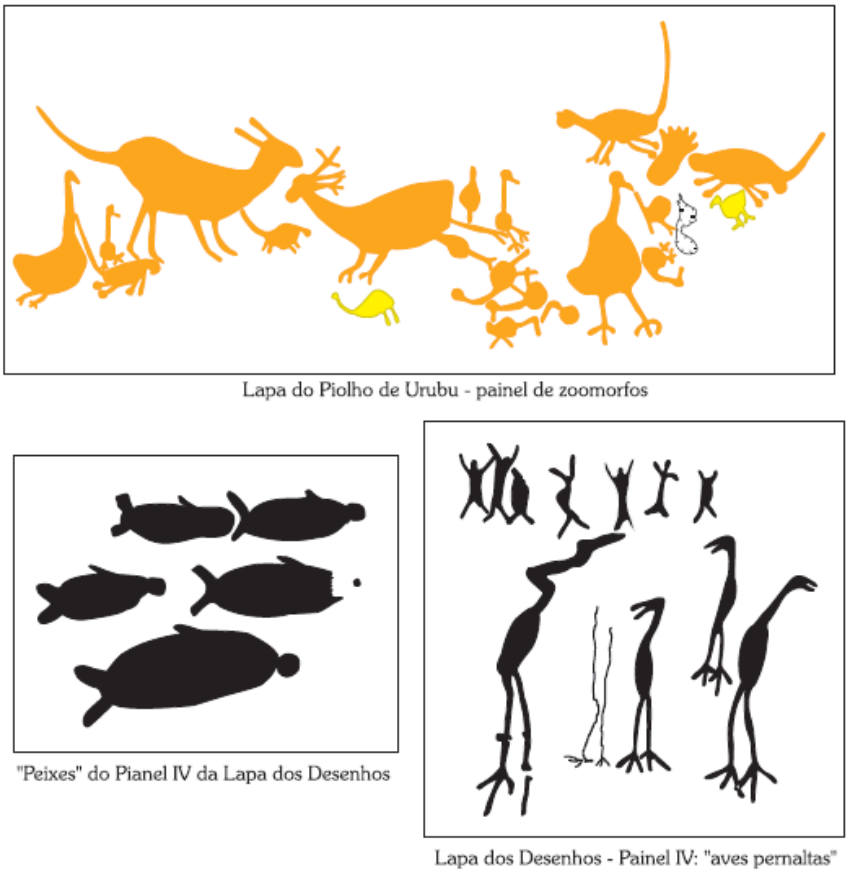
Os zoomorfos possuem detalhes anatômicos destacados (galhadas nos cervídeos, pescoço e joelhos nas aves pernaltas, nadadeiras nos peixes, tufos de cabelos nos tamanduás) e volumes destacados. As representações não correspondem a um padrão real, pois algumas partes destacadas dos animais são tratadas diferenciadamente e incoerentes (quadrúpedes com somente duas pernas, cervídeos com três chifres, etc.).

Os antropomorfos são representados tanto na forma esquemática (apenas tronco, membros superiores e inferiores, lineares) quanto com detalhes anatômicos e com sugestão de movimento (membros articulados ou curvilíneos). São discretos e pouco numerosos.

Os suportes utilizados são facilmente alcançáveis nos pisos atuais, exceção para alguns desenhos de alguns poucos sítios (Boquete e Desenhos).

Alguns temas só aparecem em somente naquele sítio (cervídeo: Lapa dos Bichos, artrópode: Lapa do Boquete, Tucano: Malhador e abrigo do Janelão). Desenhos é o sítio que acontece maior diversidade de temas (fitomorfos, zoomorfos e antropomorfos).

Figura 10 – Unidade Estilística Piolho de Urubu



Fonte: (Isnardis, 2004, modificado)

3.2.5 - Unidade Estilística Desenhos

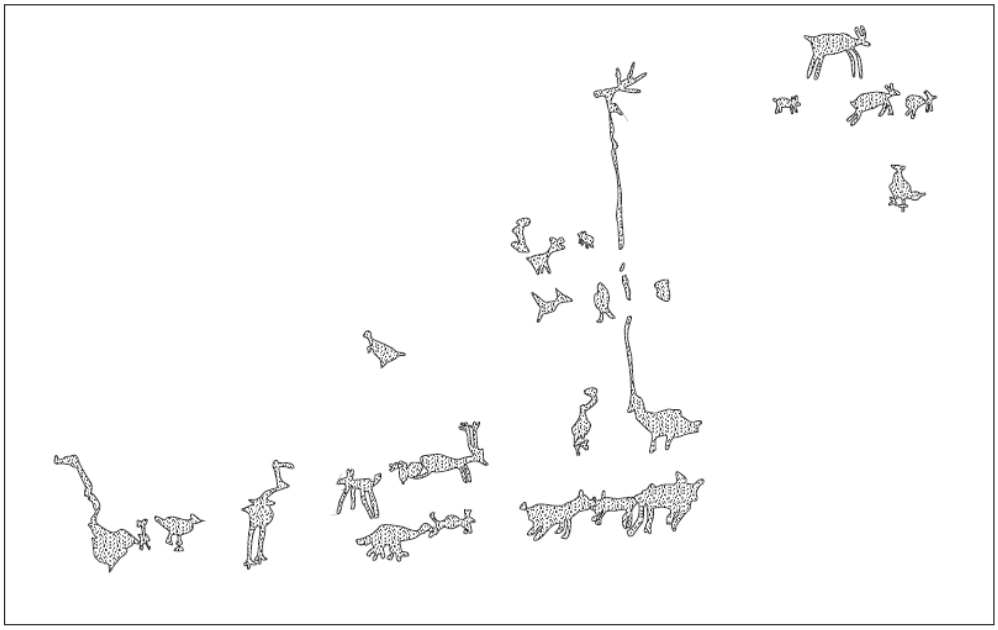
A Unidade Estilística Desenhos são gravuras em baixo relevo, realizadas com retirada de material, técnica de picoteamento. Temática bastante limitada, representada por zoomorfos, predominantemente aves e cervídeos com riqueza de detalhes anatômicos, em tamanho reduzido, aproximadamente 15 cm (fig. 11). Raramente ocorrem antropomorfos e quando sim, esquematizados. Sua frequência é bastante reduzida em relação às demais unidades estilísticas, apenas uma dezena de sítios no Vale.

Há uma grande semelhança temática e de detalhes anatômicos com a unidade estilística Piolho de Urubu, o que leva a crer que seja uma manifestação tardia desta. Assemelham-se ainda, pela distribuição espacial e associações homogêneas das figuras (figuras Desenhos produziram replicas das figuras Piolho de Urubu).

A unidade estilística Desenhos é o único caso de preparação do suporte no vale do Peruaçu. Na Lapa dos Desenhos antes do picoteamento ser realizado era dada uma demão de tinta vermelha. Os suportes eram escolhidos para a realização dessas gravuras eram facilmente acessíveis (paredes, pisos inclinados e blocos abatidos).

No quadro cronoestilístico do Vale, encontra-se posterior à tradição São Francisco e Piolho de Urubu, porém sem relação cronológica com a tradição Nordeste.

Figura 11 – Unidade Estilística Desenhos



Fonte: Extraído de Isnardis, 2004

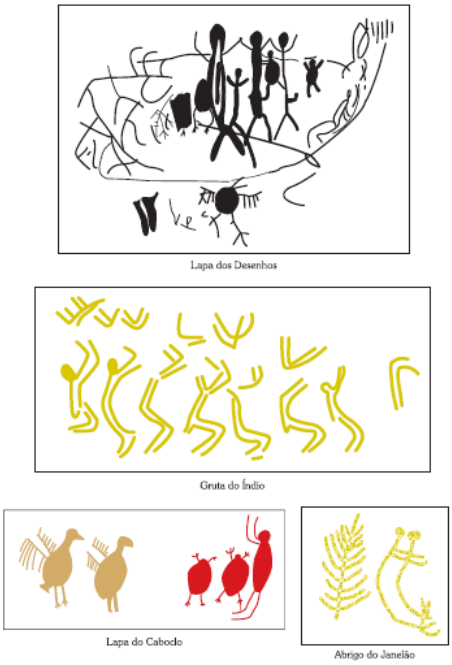
3.2.6 - Tradição Nordeste

A tradição Nordeste no vale do rio Peruaçu encontra-se entre os conjuntos mais recentes, posterior à unidade estilística Piolho de Urubu e sem relações claras com a unidade estilística Desenhos.

Presente em numerosos conjuntos no Vale, as representações da tradição Nordeste assemelham-se ao complexo Serra Talhada/Piauí definido por Niede Guidon. Ocorrem também nos estados de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Bahia e Ceará. Dominadas por abundantes representações de figuras humanas com membros agrupadas e sugerindo cenas. Zoomorfos, fitomorfos e grafismos puros aparecem em menor número. Algumas cenas emblemáticas da tradição são encontradas: manifestações rituais em torno de uma árvore, antropomorfos separados por tridáctilo, caça sendo segurada pela cauda por antropomorfo, antropomorfos com a genitália em destaque e em cópula (fig. 12).

Os pigmentos secos predominam na confecção das figuras, ainda que sejam utilizados pigmentos em suspensão. Na sua grande maioria na cor preta, mas também amarela, vermelha e branca. Característica típica do conjunto é a ocupação da periferia dos painéis antigos já pintados, como de nichos e porções descamadas do suporte. As figuras se distribuem por vários sítios no Vale, por vezes respondem pela maioria dos grafismos ou dividem com demais estilos ou onde são os únicos presentes.

Figura 12 – Grafismos da Tradição Nordeste no vale do Peruaçu



Fonte: Extraído de Isnardis, 2004.

3.2.7 - Conjuntos Figurativos não Atribuídos no Peruaçu

A tradição São Francisco até o momento era considerada o conjunto mais antigo de pinturas do Norte de Minas Gerais, no entanto assim como em Montalvânia, no Vale do Peruaçu ocorrem registros de um grupo de figuras anterior, ou pelo menos contemporâneo ao primeiro momento sanfranciscano ou sem qualquer relação com as unidades estilísticas já definidas. São grandes antropomorfos.

Um segundo conjunto definido como "zoomorfos brancos", considerado recente, pois aparece sobreposto simultaneamente às unidades estilísticas Piolho de Urubu e São Francisco. É composto por somente zoomorfos e acredita-se ter sido influenciado pela unidade estilística Piolho de Urubu (temática e contexto).

3.2.8 - Outros conjuntos de grafismos não atribuídos

Alguns conjuntos de grafismos não puderam ser agrupados nas unidades estilísticas já definidas e foram classificados provisoriamente, conforme:

- "Vermelhos recentes": grafismos vermelhos monocrômicos que imitam temas antigos sem fidelidade aos detalhes gráficos;
- "Gravuras não zoomorfas": não se enquadram na unidade estilística Desenhos, subdividos em dois grupos – o primeiro, constituem linhas incisas (afiadores rasos) e depressões circulares em blocos assentados sobre camadas de sedimentos e blocos assentados coberto por sedimentos datados de 9.000 AP – o segundo, constituído de "cupules", depressões circulares picoteadas (Tabela 01).

Tabela 01 - Datações absolutas obtidas para grafismos atribuíveis à Tradição São Francisco e Complexo Montalvânia.

Região	Vale do Peruaçu	
Sítio	Lapa do Veado	Lapa do Boquete
Data Absoluta	2.680 ± 180 AP	-
Datação mínima	-	7.500 ± 80 AP
Datação Máxima	-	9500 AP
Tradição	São Francisco	-
Estilo	SF3 ou SF4	Montalvânia ?
Referência	Ribeiro e Isnardis, 1996/7	Prous, 1999b; Ribeiro, 2006

Fonte: (Extraído de Tobias Junior/2010)

3.2.9 - Quadro cronoestilístico do Vale do Peruaçu (Quadro 1)

Período Antigo

As incisões têm seu primeiro registro num momento muito antigo, cerca de 9000 A.P.. Não é possível estabelecer uma relação entre elas e as pinturas mais antigas, pois a única datação absoluta para pigmentos é de 2680 ± 180 A.P., para grafismos correspondem já ao período "médio". (Russ e al/1990)

Os dois primeiros conjuntos pintados do vale do Peruaçu (SF1 e SF2) corresponderiam ao período "antigo" de representações rupestres, integrantes ambos da tradição São Francisco - no quadro, representada pela sigla SF. O primeiro conjunto é aqui chamado de São Francisco inicial na intenção de se destacá-lo como uma expressão ainda pouco distinta de outras, que mais tarde se desenvolveria no que chamamos de tradição São Francisco.

Período Médio

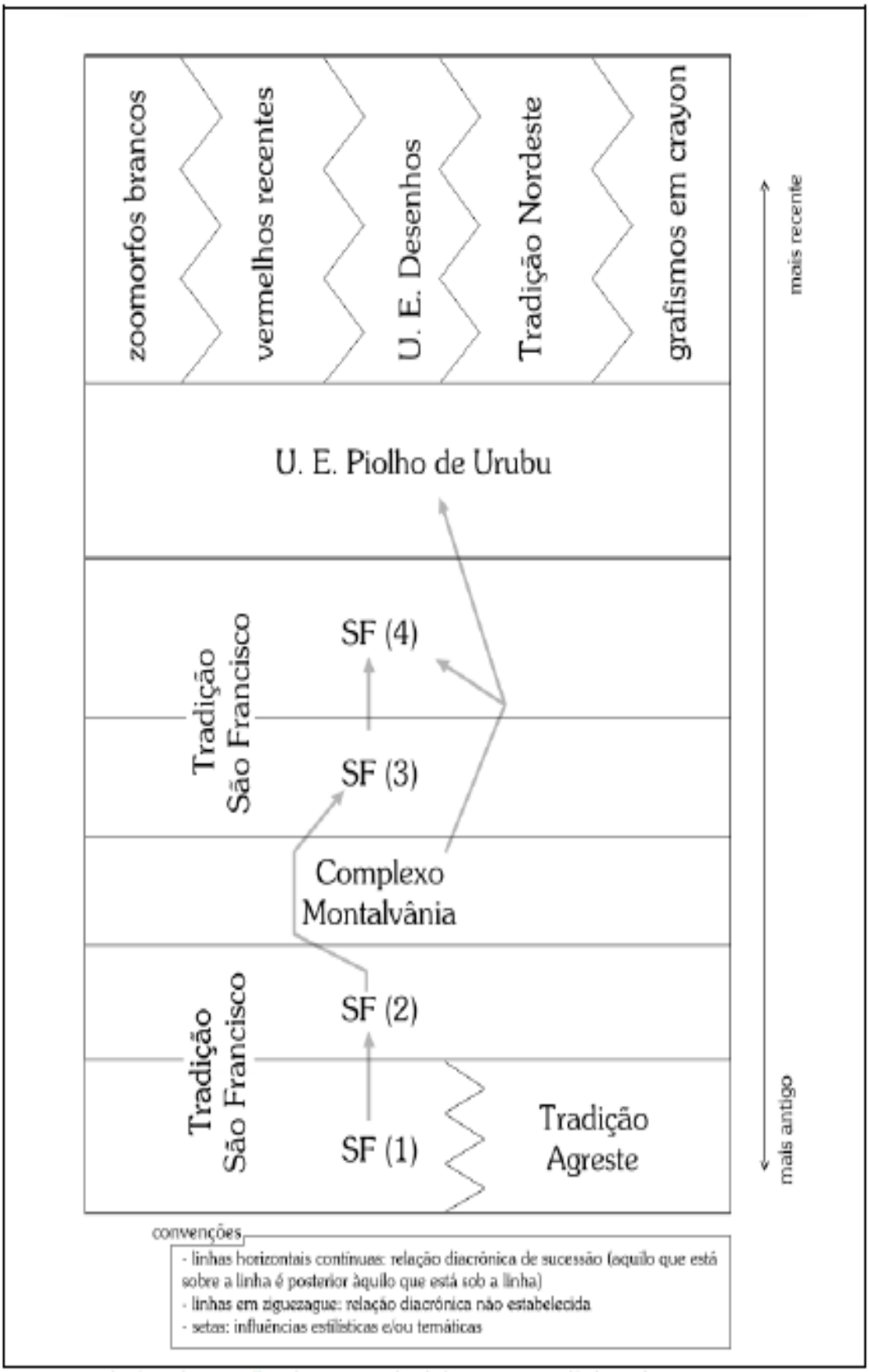
No Peruaçu a tradição São Francisco se estende pelo período que denominamos "médio", composto pelos Terceiro e Quarto Momento da Tradição São Francisco. As setas que ligam os quatro conjuntos SF procuram ressaltar a continuidade temática e de recursos estilísticos que, apesar das mudanças que se processam ao longo do tempo, nos levam a agrupá-los numa mesma tradição. O complexo Montalvânia aparece emoldurado para sinalizar sua presença entre os momentos sanfranciscanos, destacando seu não pertencimento à tradição. Sua introdução no Vale, contudo, parece ter influenciado o momento sanfranciscano mais recente SF 4 (influência indicada pela seta).

Período Médio-recente

O período "médio recente" marca o fim do horizonte sanfranciscano, no Peruaçu, com a chegada das pinturas da unidade estilística Piolho de Urubu. O complexo Montalvânia pode ter tido também sobre esta uma influência (sinalizada pela seta), que se expressa sobretudo nos antropomorfos.

O mesmo dá-se em Montalvânia, este período é marcadamente “Piolho de Urubu”, com fortes influências (mais claras que no Peruaçu) do complexo Montalvânia, anterior.

Quadro 1 - Quadro síntese da Cronoestilistica da arte rupestre do Vale do Peruaçu



Fonte: (Extraído de Isnardis, 2004).

4 - A LAPA DOS BICHOS

Especificamente, estudamos o conjunto de pinturas que fazem parte do acervo da gruta Lapa dos Bichos. Imagina-se que o nome do lugar se deva, principalmente, pela presença constante de animais, isto comprovado pelos inúmeros sinais “frescos” de animais (pegadas e fezes) no piso do abrigo, a cadeia alimentar no vale passeia por esta passagem (fig.13). Identificados alguns sinais tais como pegadas de onça, quati, veado e outras que não conseguimos distinguir.

Figura 13 - Pegadas de animais no piso sedimentar da Lapa dos Bichos

Figura 14 - Armadilha deixada por caçadores (arataca)

O sítio funciona como uma passagem, um portão imaginário. Liga a parte de cima do cânion, um platô que compreende um trecho de aproximadamente 5km, à parte de baixo, ao rio Peruaçu, ou seja o acesso a água. O platô do cânion possui um paredão vertical com encostas que chegam até 100m de altura. Neste trecho, o rio só é acessível neste ponto e obrigatoriamente para se chegar à água faz-se necessário passar por aí. O local é um bom lugar para fazer emboscadas, seja para animais ou pessoas, pois é abrigado das intempéries (sol, chuva) se tornando agradável e fresco, diferente do calor de 35˚C, ou até mais, quando exposto ao sol. Ainda, é possível ver armadilhas (arapucas e aratacas) deixadas por antigos caçadores (fig. 14). Pontos tais como esse é chamado "de espera". Faz-se a "seva", como isca usa-se o alimento predileto daquilo que se quer pegar, e aí passa o tempo necessário à espera da caça para então surpreendê-la.

No cânion, a Lapa dos Bichos é o único abrigo conhecido de piso sedimentar regular com a cavidade voltada para o rio e ampla área abrigada. Encontra-se voltado para o leste, portanto recebe o sol em grande parte da manhã (figs. 16 e 17). Suas pinturas são iluminadas por essa luz natural, incidência dos raios solares, fazendo com que as mesmas se destaquem nas paredes. De sua posição vê-se o cânion com seu paredão vertical amplo em destaque e ao fundo, cravada na rocha, a saída do Janelão. Vista exuberante (fig. 15).

O Sítio arqueológico Lapa dos Bichos está localizado no compartimento 3, o compartimento do Cânion, definido assim por RODET/2009. Este compartimento trata essencialmente de formações calcárias do Grupo Bambuí, largamente exumadas de sua cobertura arenítica Urucuia. Descendo o rio Peruaçu, essa lapa encontra-se distante cerca de quatro quilômetros da Lapa do Boquete, em uma área de difícil acesso localizada na borda do vale a cerca de 50m do rio e 50m do topo do platô.

A Lapa dos Bichos é testemunho de uma primeira fase de evolução do carste, uma rede cárstica original. O piso deste conduto, sensivelmente situado no mesmo nível de alguns outros lugares entre o povoado do Fabião I e a fazenda Terra Brava (Lapa do Rezar, o conjunto do Janelão, a Dolina dos Macacos e a abertura superior da entrada da gruta do Janelão, e os diferentes condutos subterrâneos que acompanham as dolinas, que se abrem acima da gruta) indicam globalmente a altura da drenagem original (RODET at tal /2009).

Figura 15 - Vista do cânion. Próximo a Lapa dos Bichos, avista-se ao fundo cravada no paredão, a saída do Janelão

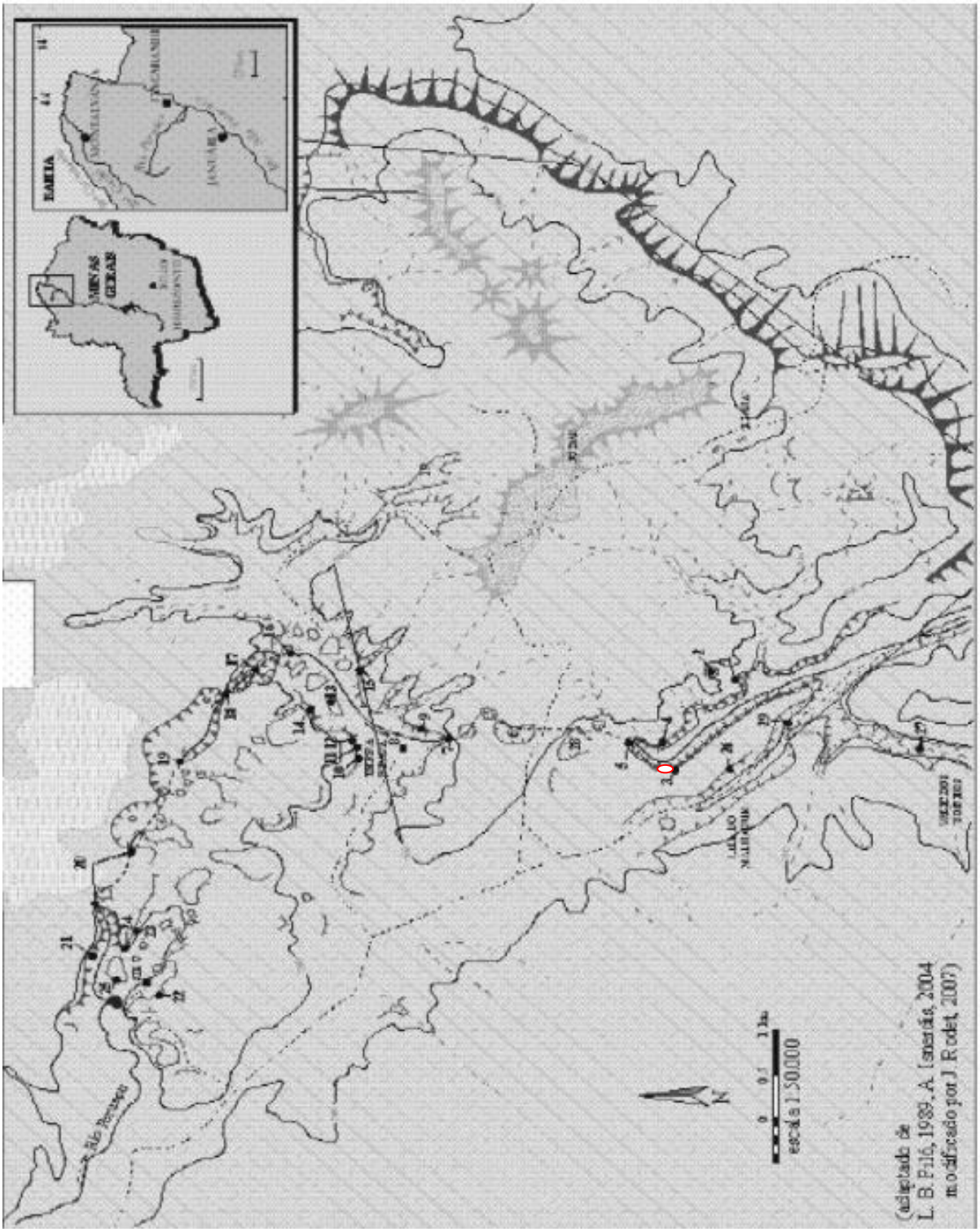
Fonte: Foto de Henrique Alcântara.

Figura 16 – Lapa dos Bichos, vista direcionada para o oeste.

Figura 17 – Lapa dos Bichos, vista direcionada para o leste.

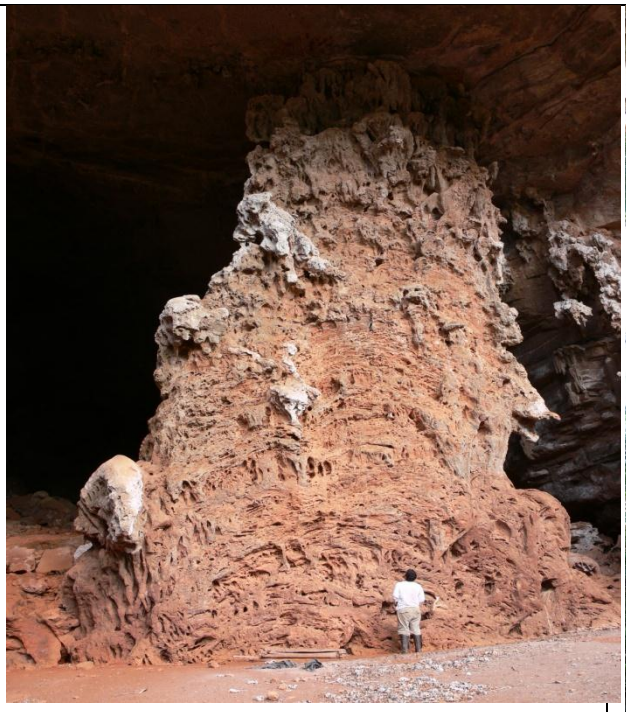
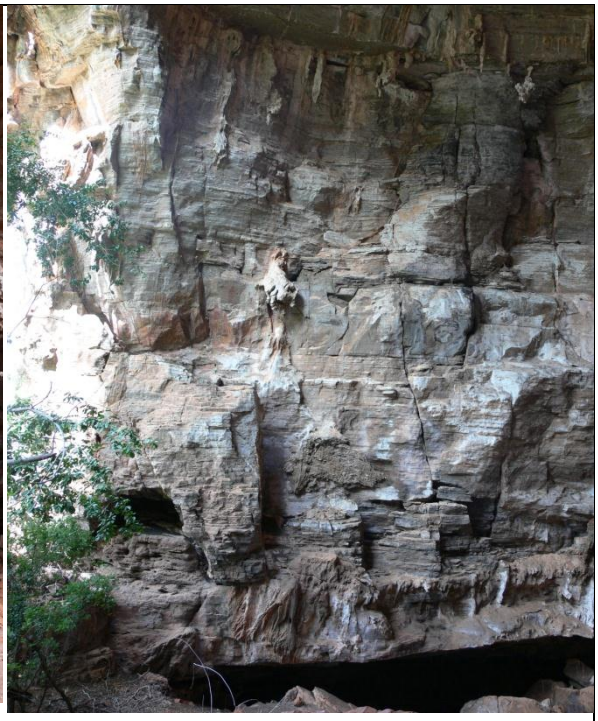
Na figura 18, a Lapa dos Bichos é identificada pelo número 3.

Figura 18 - Compartimento do cânion do rio Peruaçu: sítios e morfologia cárstica.



Fonte: (Extraído de Rodet et al, 2009)

A Lapa dos Bichos é limitada a montante por um desmoronamento indicando um entupimento geral da rede subterrânea. É testemunho do preenchimento clasto-aluvial, ou seja, paleo-preenchimentos litificados (figs. 19 e 20) e é também testemunho da descida do nível de base no curso do rio Peruaçu, onde à jusante observa-se o rebaixamento que pode ultrapassar 50m.

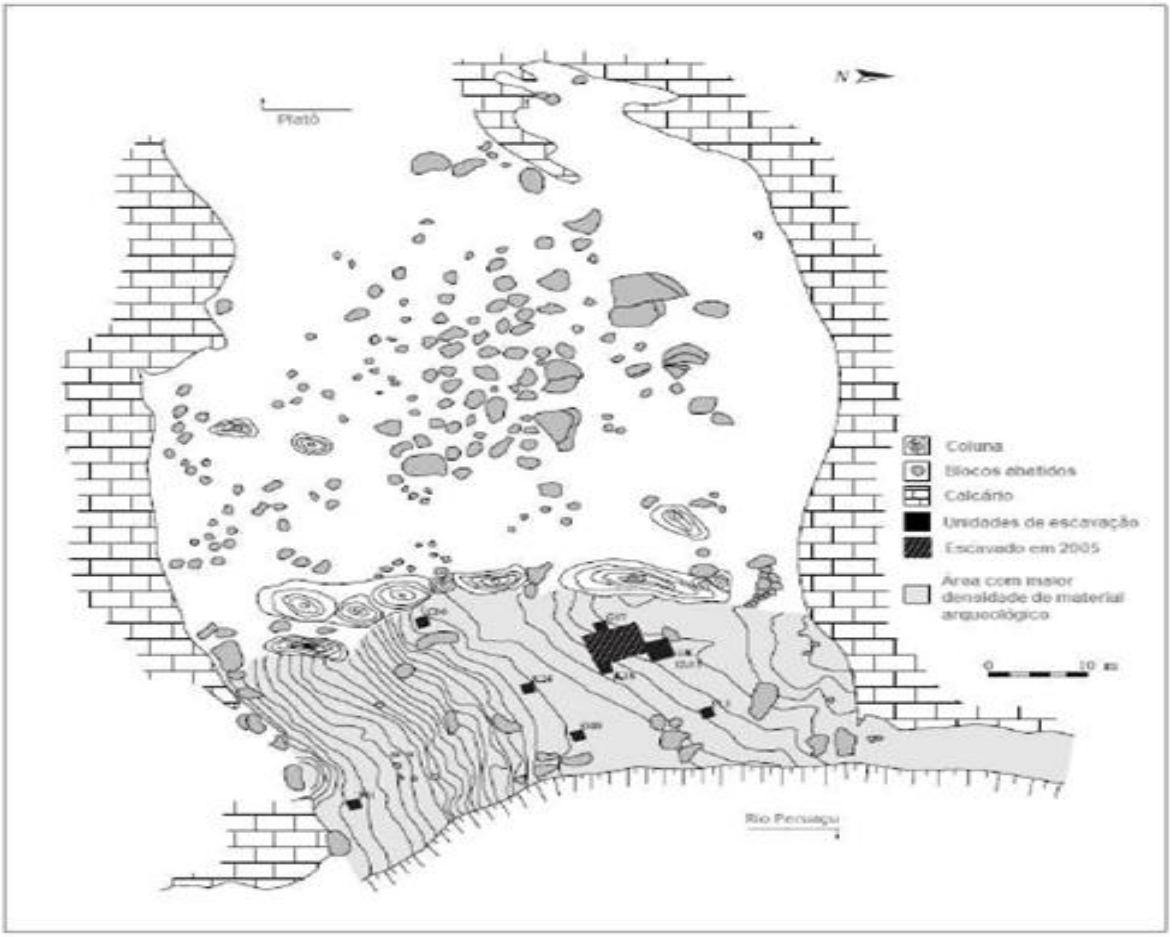
Figura 19	**Figura 20**
	
Grande coluna de calcita na Lapa dos Bichos, deixando ver a estrutura interna do depósito: falta o preenchimento terrígeno contra o qual a calcita apoiava-se (Extraído de Rodet at al, 2009)	**Paleo-preenchimento litificado na Lapa dos Bichos, testemunho do entupimento da galeria (Extraído de Rodet at al, 2009)**

Os trabalhos no sítio arqueológico Lapa dos Bichos iniciaram-se no ano de 1983, quando o Professor André Prous e equipe realizaram a abertura de uma escavação teste de 4m². Em 1995, Kpnis realizou uma nova escavação de quatro meses com a abertura de mais sete quadras de 1m². Um nova etapa foi realizada em 2005, novamente liderada por Kpnis, onde uma grande área de 12m² (3x4m) foi aberta numa parte plana do sítio, no lado sul da sondagem feita por Prous em 1983 (figs. 21 e 22).

Os pacotes sedimentares indicaram uma ocupação constante desde cerca de 11.000 anos A.P. até o presente.

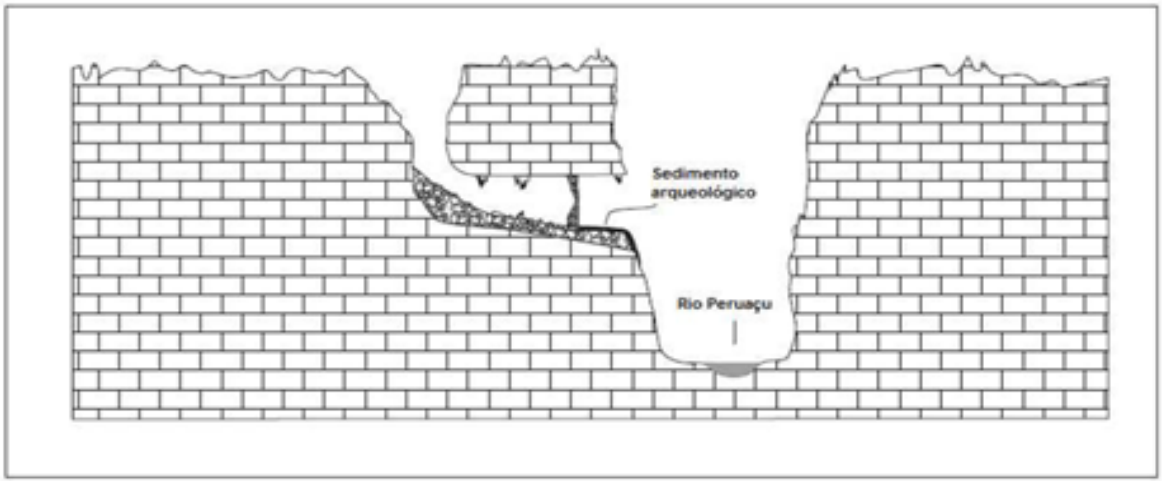
Nenhum sepultamento humano foi encontrado na Lapa dos Bichos.

Figura 21 - Planta do Sítio arqueológico Lapa dos Bichos.



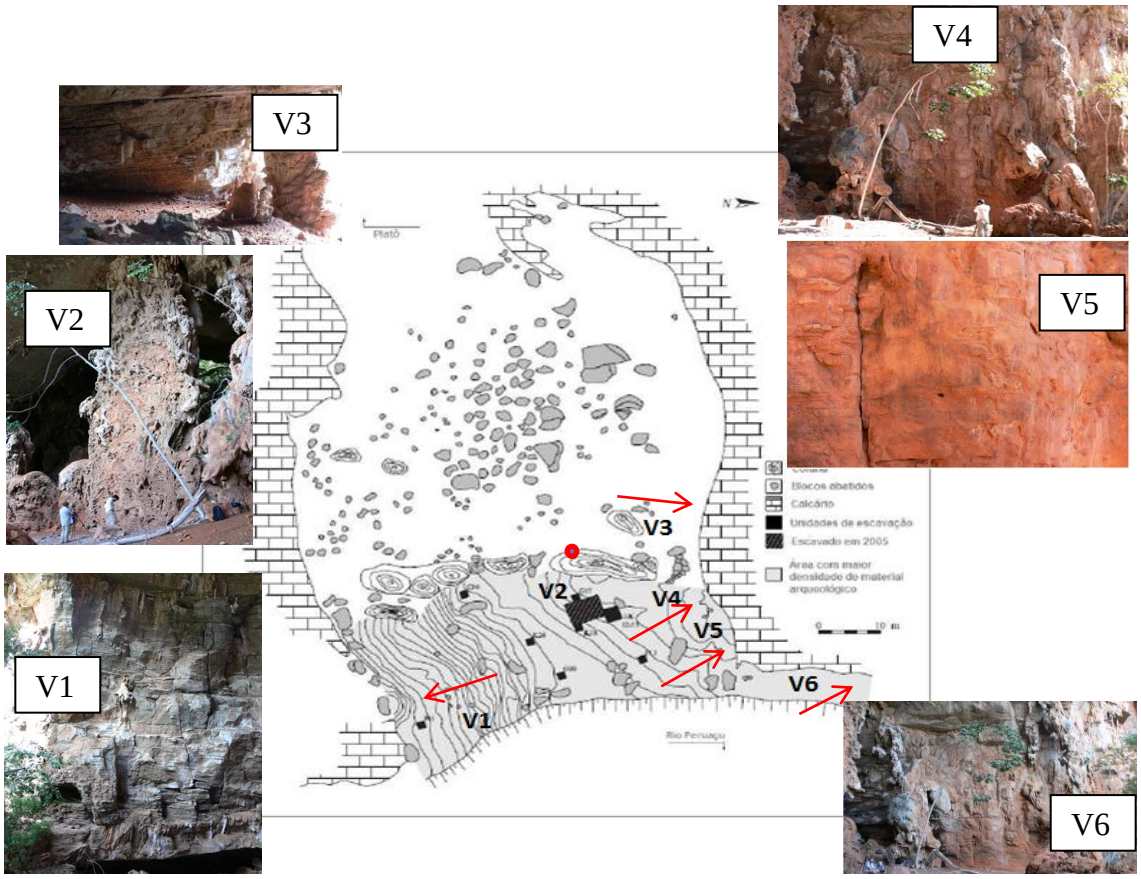
Fonte : (Extraído de Kipnis, 2002)

Figura 22 - Corte transversal do vale do rio Peruaçu na altura da Lapa dos Bichos. O cânion possui cerca de 100m de profundidade.



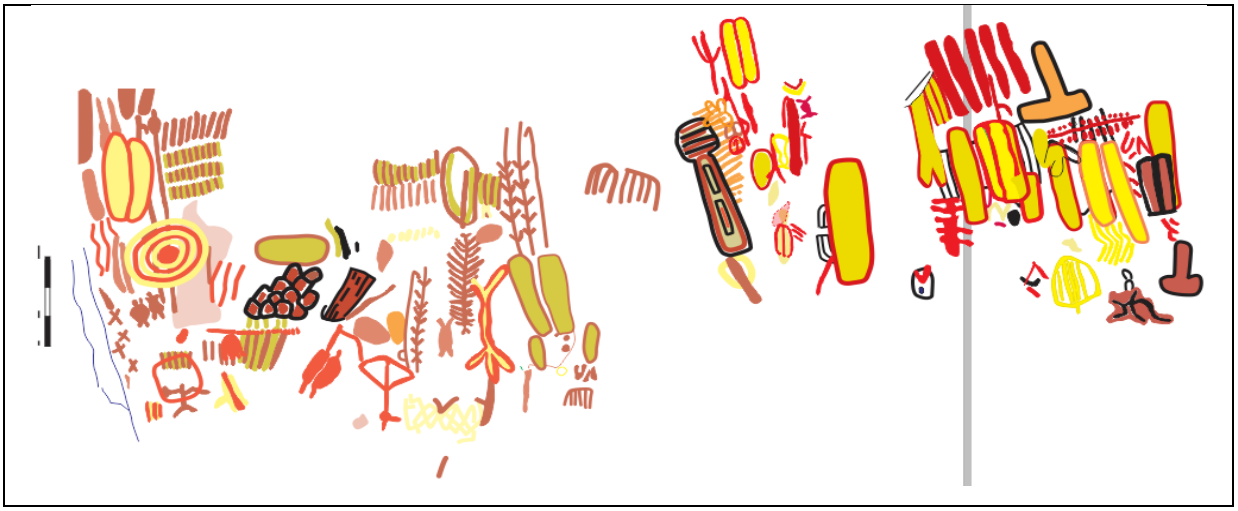
Fonte: (Extraído de Kipnis, 2002)

Figura 23 - Planta baixa da Lapa dos Bichos e suas diversas visões



Na figura 23 é apresentado a planta baixa da Lapa dos Bichos e os pontos de vista de seus painéis.

Figura 24 - Painel 1



Vetorização em Corel Draw - Fonte: Isnardis 2009

Figura 25 - Painel 1

O Painel 1 (Figs. 24 e 25) caracteriza-se principalmente por figuras geométricas, cartuchos e bastonetes (linhas curtas paralelas), predominantemente, alternando traços de cor vermelha e amarela, e cartuchos, figuras chapadas ovais, com o preenchimento de uma cor e o contorno de outra. Os cartuchos se apresentam, geralmente, na parte superior do painel e se destacam pela cor e tamanho. Há também rede bicrômica, armas (seteiras, dardos, propulsores), pentes, alguns antropomorfos esquemáticos, círculos concêntricos alternados na cor vermelho e amarelo.

O suporte é liso e entre as concreções da rocha, no alto, cerca de 8 a 10m do piso. Recebe a luz natural, é possível alcançá-lo escalando o rochedo.

Em relação às cores utilizadas na pintura, domina o vermelho, com diversas tonalidades e aparece também o amarelo, o ocre e o negro, e é muito frequente a combinação dessas cores aos pares, majoritariamente o vermelho combinado ao amarelo.

Há uma tendência a arranjos horizontais lineares de geométricos, traços verticais e bastonetes. Observa-se parte inferior esquerda do painel um aglomerado de armas (seteiras, propulsores, lanças) e objetos (maracas).

Figura 26 - Painel 2

Teto próximo à coluna de calcita (Visão 2).

O Painel 2 (fig. 26) caracteriza-se, principalmente por bastonetes, cartuchos monocrômicos vazios e bicrômicos chapados, antropomorfos esquemáticos, zoomorfo, pé, Encontra-se localizado no teto do abrigo e o acesso se dá escalando a coluna de calcita.

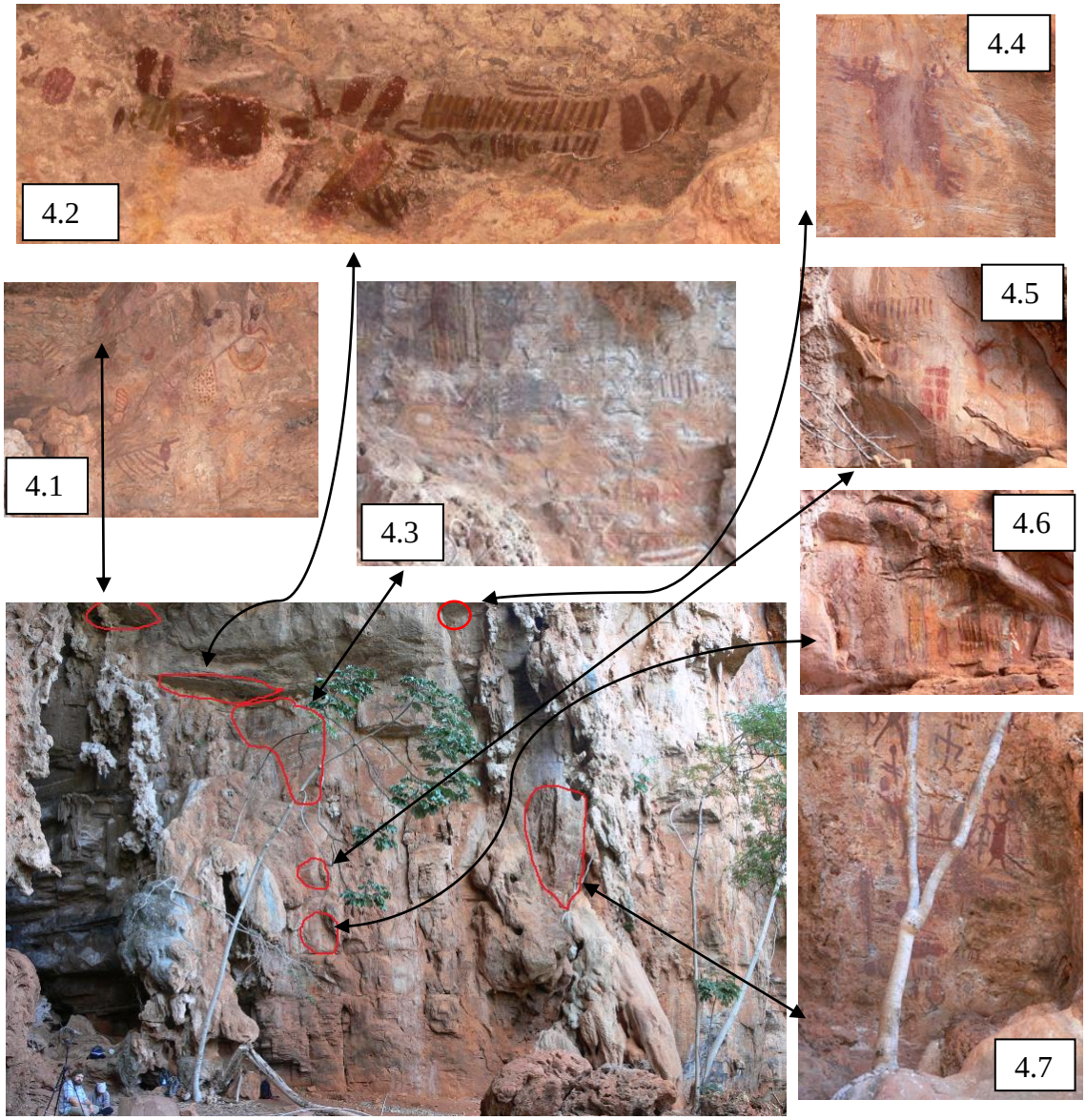
Em relação às cores utilizadas na pintura, predomina a vermelha, com diversas tonalidades e aparece também a amarela (diversas tonalidades), a ocre, a branca e a negra. Muito frequente a combinação dessas cores aos pares, majoritariamente o vermelho

combinado ao amarelo. Identificado principalmente por temas atribuíveis ao Complexo Montalvânia. Encontra-se cerca de 20m do piso atual, com excelente visibilidade.

Figura 27 - Painel 3

O Painel 3 (fig. 27) caracteriza-se, principalmente por geométricos simples, bastonetes, ziguezagues, armas. Encontra-se localizado no suporte vertical liso, atualmente no nível aproximado de 2m do piso. A cor vermelha predomina. Há uma disposição horizontal linear principalmente dos bastonetes.

Figura 28 – Painel 4 e seus 07 subpainéis



O Painel 4 (fig. 28) se divide em outros 7 (sete) subpainéis. Ocupam pequenos tetos e utilizam suportes lisos entre as concreções, bem visíveis, acima de 4m de altura distante do piso atual.

Figura 29 - Painel 4.1

O Painel 4.1 (fig. 29) caracteriza-se principalmente por figuras geométricas, bastonetes e cartuchos, pontos e em menor número, armas (seteira), zoomorfos (morcego, peixe). Das cores utilizadas na pintura, domina a vermelha em diversas tonalidades e aparece também a amarela em diversas tonalidades, a ocre, a branca e a negra. Identificado principalmente por temas atribuíveis ao Complexo Montalvânia. Encontra-se em local bem visível a uma altura aproximada de 10m do piso atual.

Figura 30 - Painel 4.2

O Painel 4.2 (fig. 30) caracteriza-se principalmente por bastonetes e cartuchos, antropomorfos esquematizados. Os bastonetes se apresentam alternados em traços vermelhos e amarelos. Em relação às cores utilizadas na pintura, domina a vermelha em diversa tonalidade e também a amarela em vários tons. As figuras aproveitam o espaço liso do suporte entre as concreções. Pequeno teto identificado principalmente por temas semelhantes ao Complexo Montalvânia. Encontra-se em local bem visível a uma altura aproximada de 10m do piso atual, é possível alcança-lo escalando concreção que liga piso ao teto.

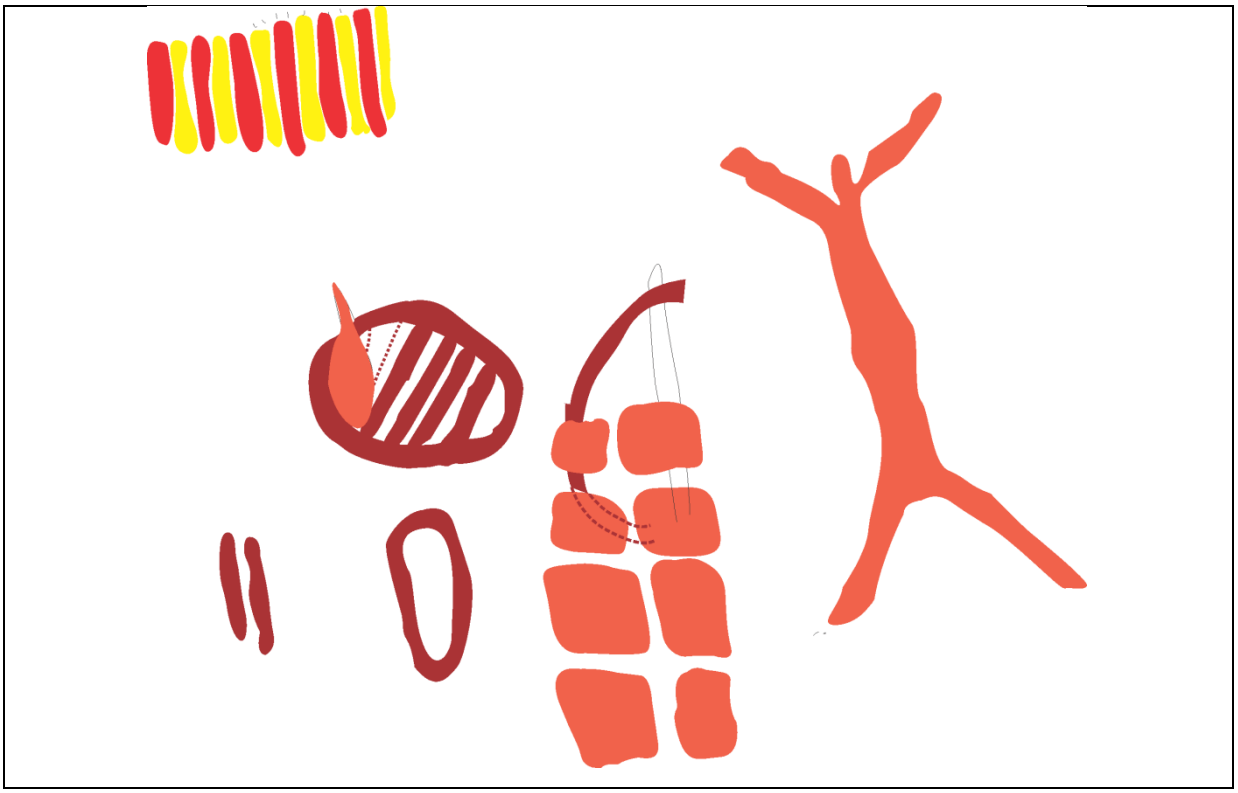
Figura 31 - Painel 4.3

O Painel 4.3 (fig. 31) caracteriza-se principalmente por figuras geométricas, bastonetes e cartuchos, antropomorfos esquematizados, redes e pontos. Os bastonetes se apresentam alternados em traços vermelhos e amarelos. Das cores utilizadas na pintura, predomina a vermelha em diversas tonalidades, mas há também a amarela em diversas tonalidades, a negra e a branca. Identificado principalmente por temas semelhantes ao Complexo Montalvânia. Encontra-se em local bem visível a uma altura aproximada de 4m do piso atual.

Figura 32 Painel 4.4, zoomorfo/antropomorfo.

Figura 33 - Painel 4.5

Figura 34 - Painel 4.5, vetorização em Corel Draw.



O painel 4.5 (figs. 33 e 34) apresenta figuras monocrômicas semelhantes às figuras típicas do Complexo Montalvânia (antropomorfo, figuras quadradas chapadas com bordas arredondas alinhadas e sobrepostas) e figuras monocrômicas geométricas semelhantes ao Primeiro Momento da Tradição São Francisco, (círculos monocrômicos, bastonetes monocrômicos alinhados). Encontra-se em local bem visível à altura aproximada de 4m do piso atual.

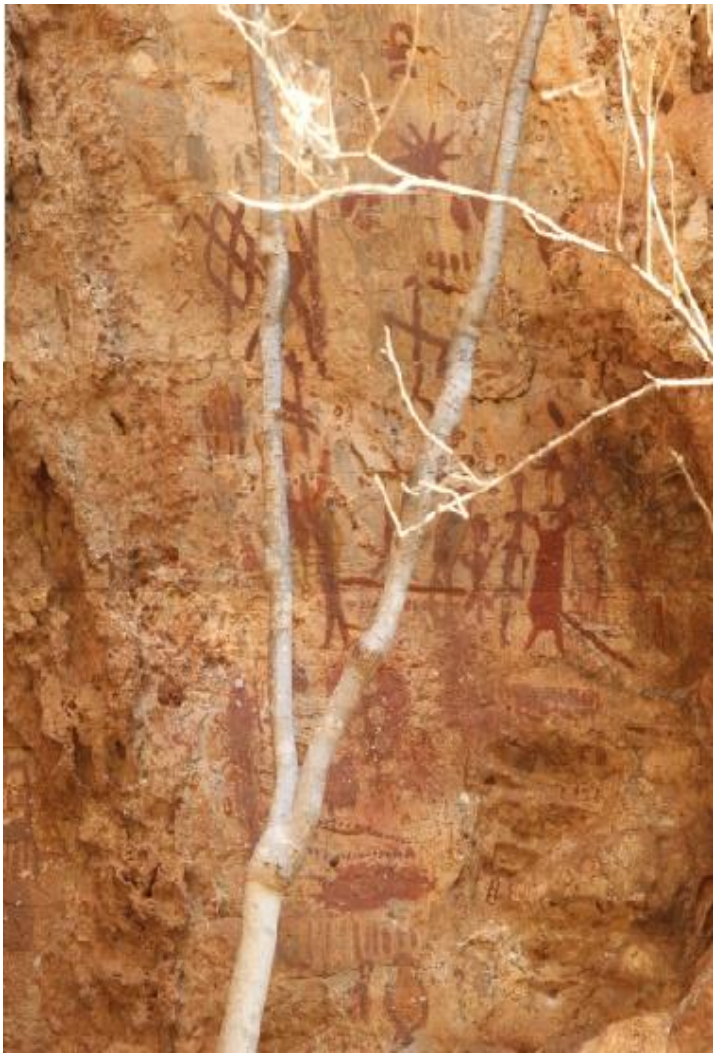
Figura 35 - Painel 4.6

Figura 36 - Painel 4.6

Vetorização em Corel Draw.

O Painel 4.6 (figs. 35 e 36) apresenta Bicromias e monocromias típicas semelhantes ao Complexo Montalvânia e do Terceiro Momento da Tradição São Francisco, cartuchos (ovais alongados verticais chapados, com contorno em cor contrária ao preenchimento), círculos monocrômicos/bicrômicos concêntricos, trocadilhos gráficos (transformação de figuras humanas em geométricas e vice-versa), bastonetes alternados alinhados nas cores amarelo e vermelho, ziguezagues, bidáctilos (dedos duplos). Algumas figuras atribuíveis ao Complexo Montalvânia foram realizadas como o mesmo pigmento de outras figuras do Painel 1 atribuíveis ao Terceiro Momento São Francisco. Encontra-se em local bem visível à altura aproximada de 4m do piso atual.

Figura 37 - Painel 4.7

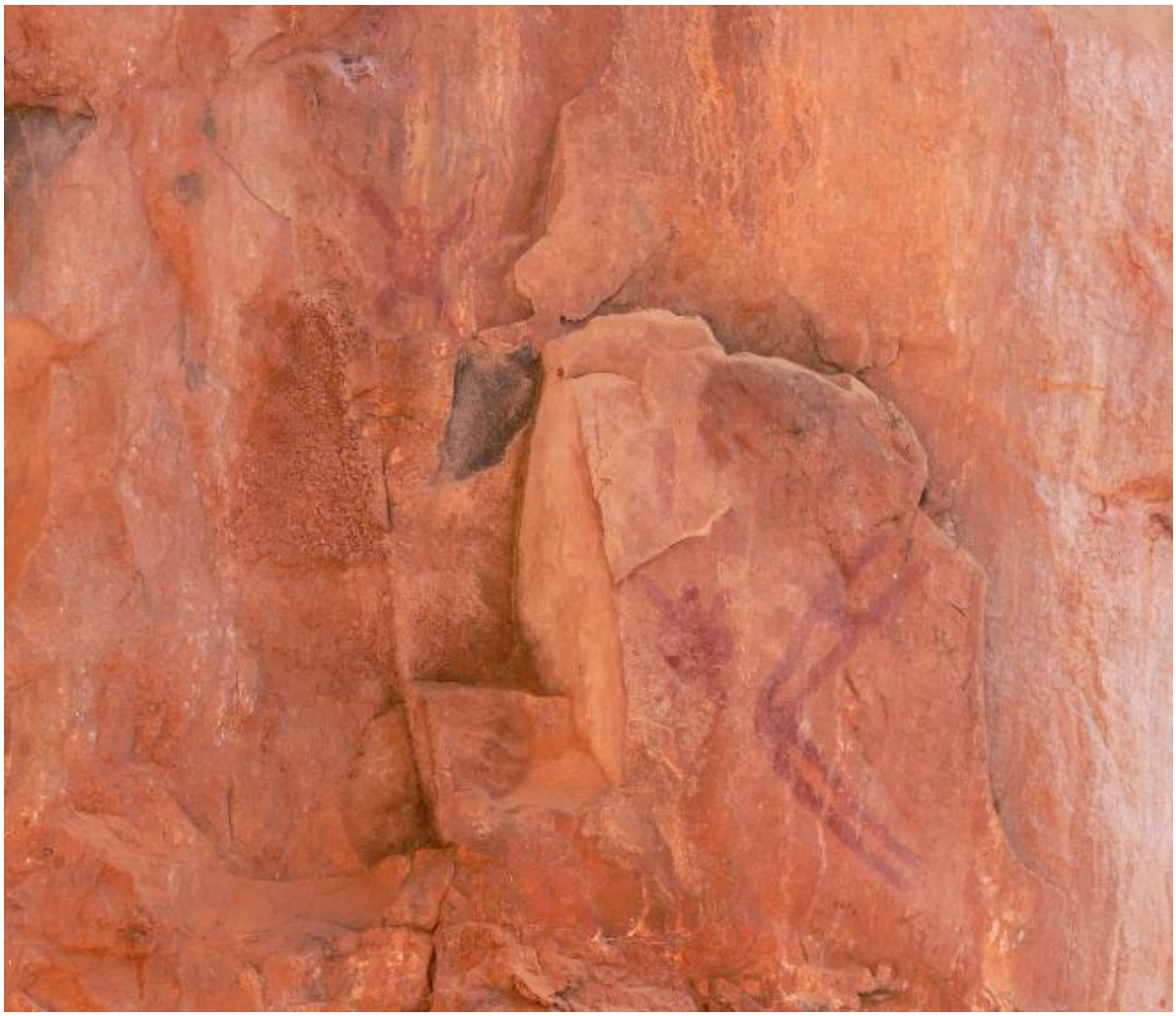


O Painel 4.7 (fig.37) apresenta figuras típicas atribuíveis ao Complexo Montalvânia: “suástica”, zoomorfos, antropomorfos, bastonetes, geométricos, pés, cartuchos, etc.. Encontra-se a uma altura superior a 4m de distância do atual piso.

O Painel 5 apresenta excessiva descamação e pátina. Aqui é possível observar vários estilos semelhantes: à U.E. Piolho de Urubu, vários momentos da Tradição São Francisco, Complexo Montalvânia e tradição Nordeste.

É possível identificar desenhos semelhantes à Tradição Nordeste. São figuras antropomorfas esquematizadas e zoomorfas realizadas com pigmentos secos predominantemente na cor negra. Como característica típica deste conjunto é a ocupação da periferia dos painéis antigos já pintados, como nichos e porções descamadas do suporte. Grande descamação e pátina.

Figura 38 - Painel 5



Painel 5, presença de pátina vermelha, antropomorfos/zoomorfos (quelônio).

Figura 39 - Painel 5

Painel 5, apresenta pátina vermelha, antropomorfos/zoomorfos (quelônio).

Figura 40 - Painel 5

Painel 5, apresenta descamação e pátina

Figura 41 - Painel 5

Painel 5, grade, pontos e antropomorfos esquematizados

Na figura 36, abaixo da grade e pontos lembra uma raiz de mandioca. Sobreposta à raiz observa-se figura em crayon atribuível à Tradição Nordeste (peixe). Presença de pátina e descamação.

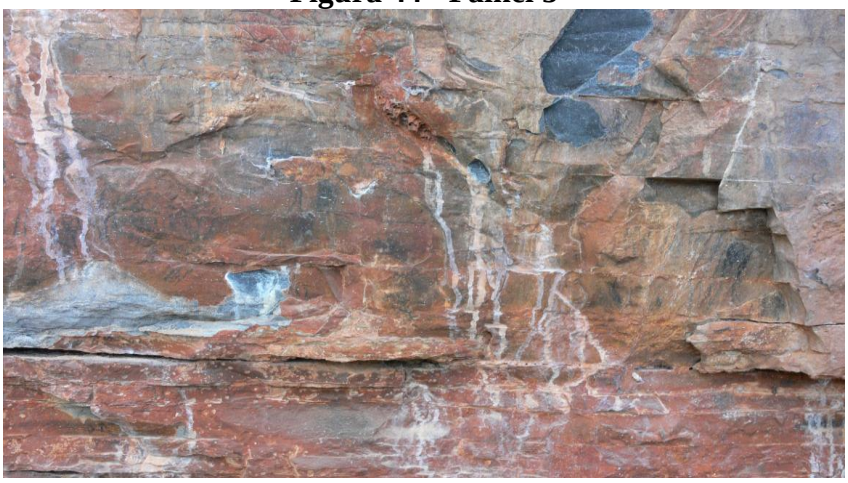
Figura 42 - Painel 5

Painel 5, presença de descamação e pátina. Figuras atribuíveis à Tradição Nordeste e Primeiro Momento da Tradição São Francisco.

Figura 43 - Painel 5

Painel 5, figuras atribuíveis à Tradição Nordeste e Primeiro Momento da Tradição São Francisco.

Figura 44 - Painel 5

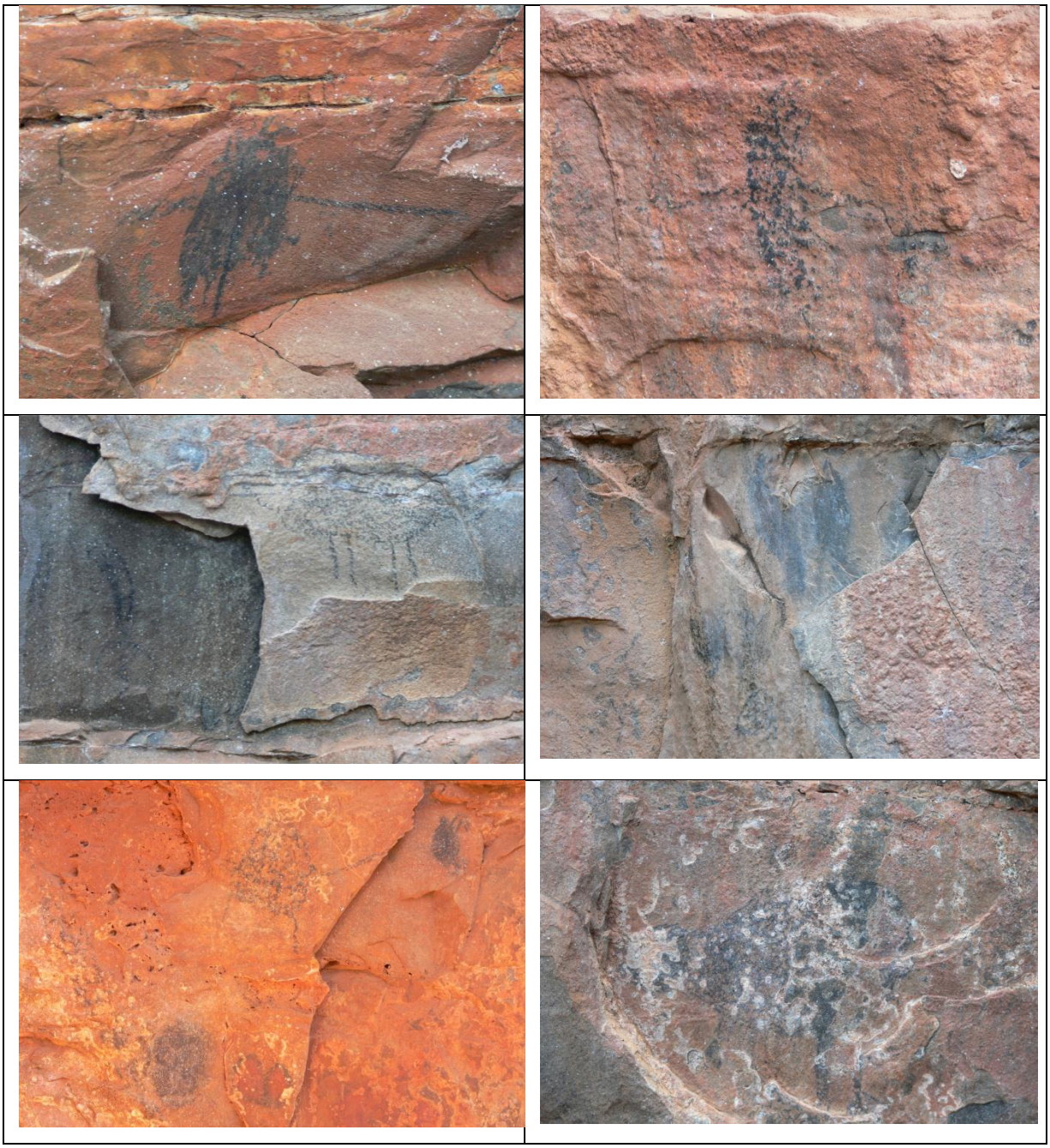


Painel 5, figuras atribuíveis à Tradição Nordeste, presença de pátina vermelha e descamação.

Figura 45 - Painel 5

Painel 5, descamação e figuras atribuíveis à Tradição Nordeste.

Figura 46 - Painel 5



Painel 5, figuras atribuíveis à Tradição Nordeste (zoomorfos e antropomorfos esquematizados).

Figura 47 - Painel 5

Painel 5, parede descamada ocupada pro figuras atribuíveis ao Complexo Montalvânia e à Tradição Nordeste.

Figura 48 - Painel 5

Painel 5, detalhe da pintura atribuível ao Complexo Montalvânia (chuva e sol?).

Figura 49 - Painel 5

Painel 5, traços em crayon atribuíveis à tradição Nordeste.

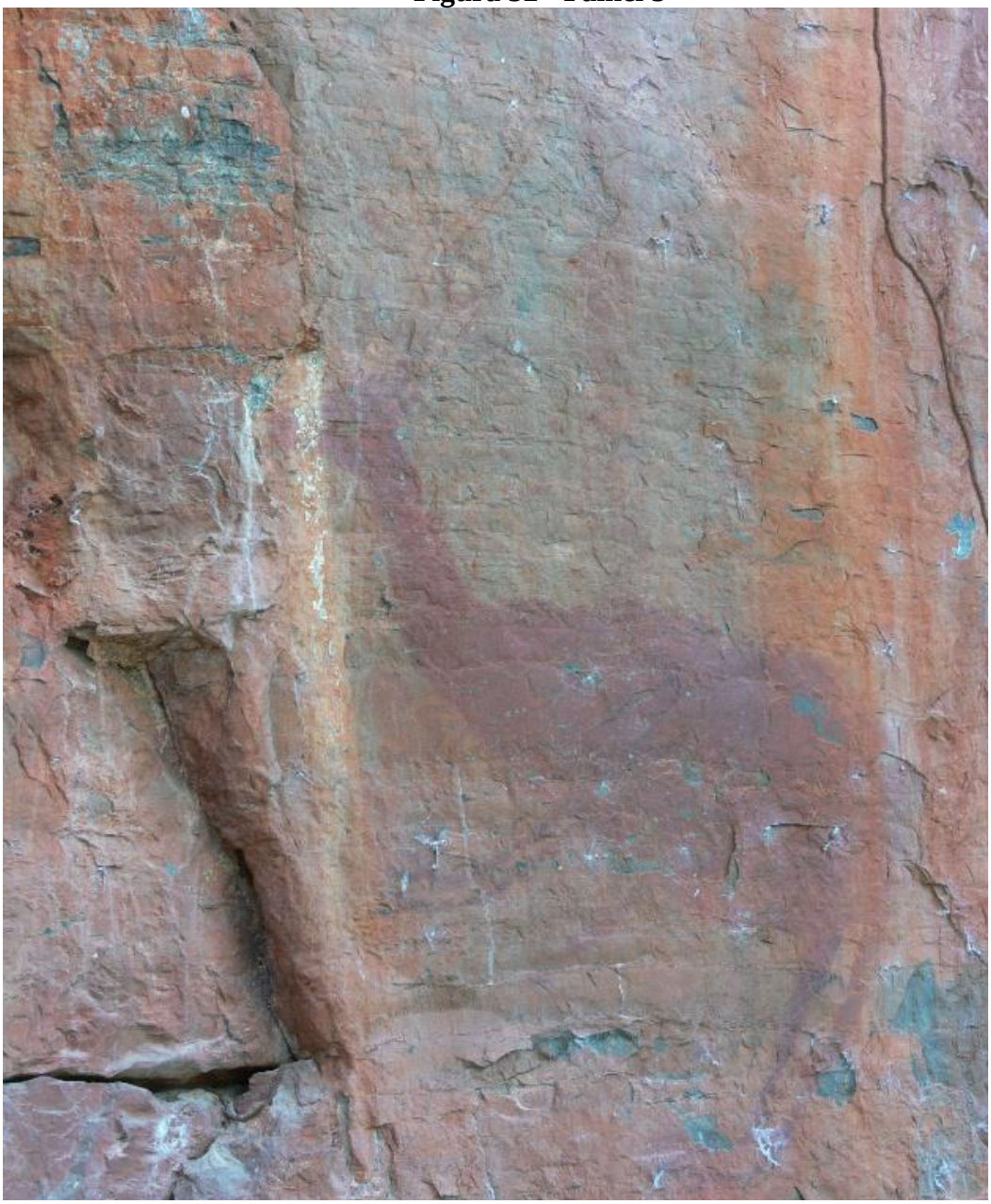
Figura 50 - Painel 5

Painel 5, traços em crayon atribuíveis à tradição Nordeste.

Figura 51 - Painel 5, bastonete/grade.

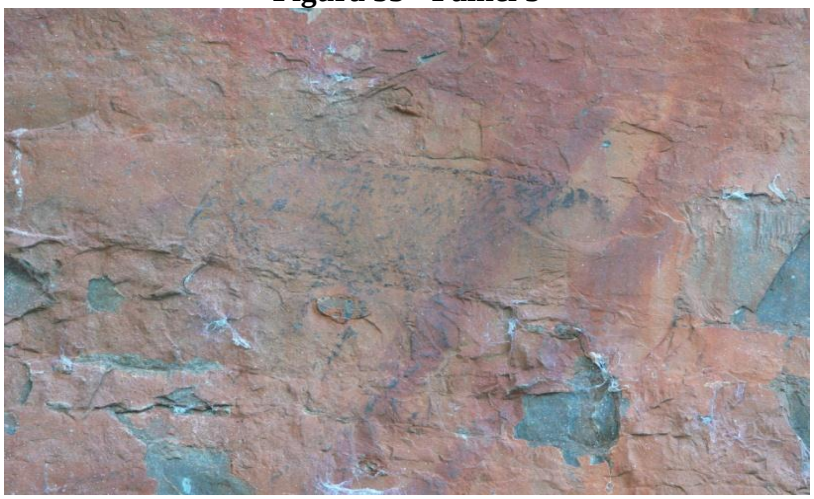
Painel 5, bastonete/grade.

Figura 52 - Painel 5



Painel 5, figura atribuída à Unidade Estilística Piolho de Urubu (Cervídeo).

Figura 53 - Painel 5



Painel 5, figura atribuída à Tradição Nordeste sobreposta à figura atribuída à U. E. Piolho de Urubu

Figura 54 - Painel 6

Painel 6, bastonetes em linha, cartucho vazio.

Figura 55 - Painel 6, figuras em vermelho.

Painel 6, figuras em vermelho.

Figura 56 – Painel 6

Figura 57 - Painel 6

Painel 6, geométricos/grade

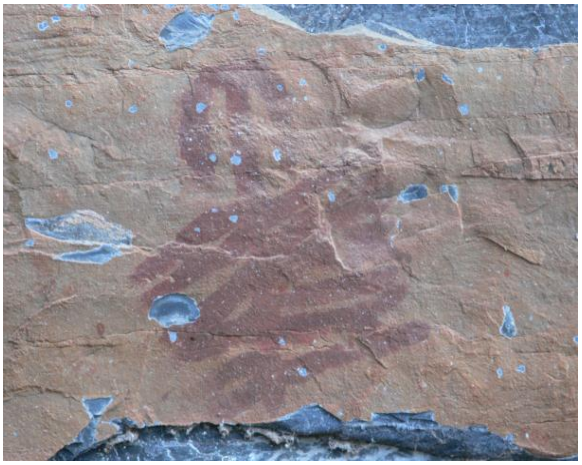
Figura 58 - Painel 6

Painel 6, antropomorfo, geométrico.

Figura 59 - Painel 6

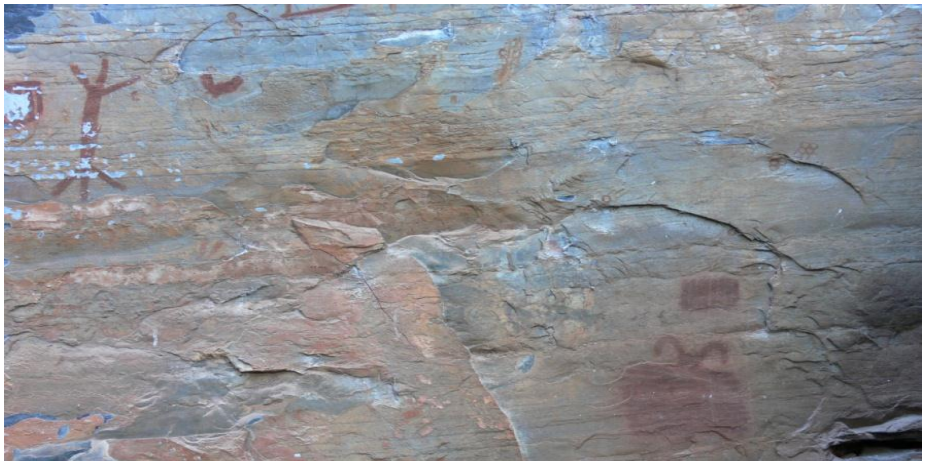
- Painel 6, antropomorfo

Figura 60 - Painel 6



Painel 6, geométricos/grade

Figura 61 - Painel 6

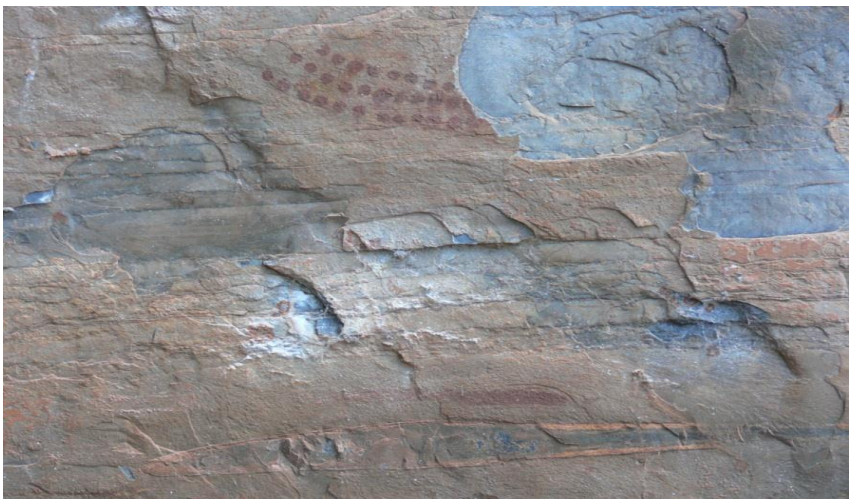


Painel 6, bastonetes, pente, zooantropoformo, grade.

Figura 62

Painel 6, pente, zoomorfo.

Figura 63 - Painel 6



Painel 6, pontos, lâmina de sílex.

Figura 64 - Painel 6

Painel 6, Coluna de calcita separada. Ao fundo pintura rupestre.

Figura 65 - Painel 6

Painel 6, geométricos, fitomorfo, pente. Muita pátina

Figura 66 - Painel 6

Painel 6, lente de sílex (matéria prima lítica).

Figura 67

Bloco gravado presente no piso sedimentar na Lapa dos Bichos. Linha sinuosa, de picoteamento. Vista lateral Fonte: Foto de Henrique Alcantara

Figura 68

Bloco gravado presente no piso sedimentar na Lapa dos Bichos. Incisões rasas/afiadores. Vista de cima. Fonte: Foto de Henrique Alcantara

Figura 69

Bloco gravado presente no piso sedimentar na Lapa dos Bichos. Detalhe das incisões. Vista de cima Fonte: Foto de Henrique Alcantara

5 - UNIDADES ESTILÍSTICAS NA LAPA DOS BICHOS

Analisando as figuras dos painéis 1, 3 e 4, comparando-as quanto às dimensões temporal, ou seja, a cronologia relativa (distinção de pátina, sobreposições), espacial (ocupação dos suportes) e gráfico-temática, sendo esta relacionada às técnicas (espessuras de traços, formas de preenchimento), intensidade das cores, temática, associações entre figuras, estas figuras foram organizadas e identificadas conforme 5 conjuntos, a seguir:

A - Geométricos simples lineares monocrômicos, feitos ora em vermelho ora em preto, destaques para antropomorfos esquematizados, círculos vazados, círculos traçados com linhas paralelas, bastonetes paralelos alinhados e semicírculos, observadas nos painéis 1 e 4;

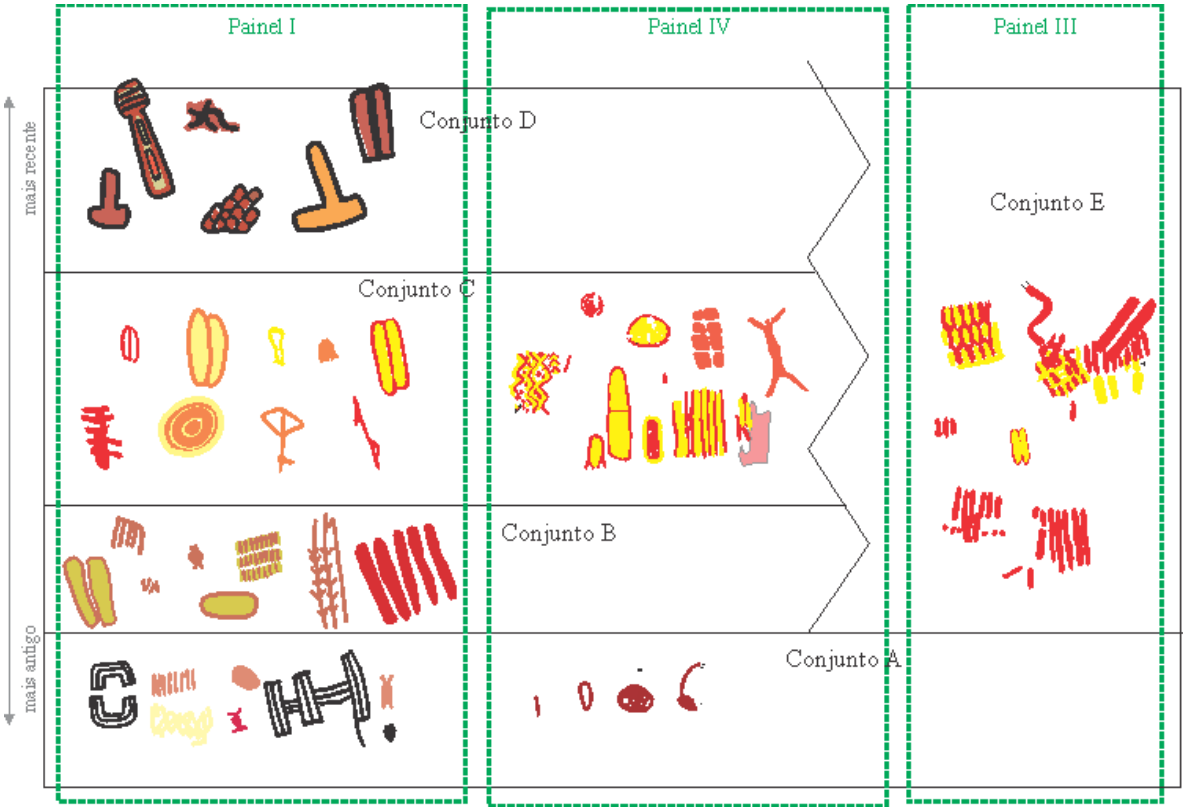
B - Bicromias típicas da Tradição São Francisco, tais como bastonetes alternados alinhados nas cores amarelo e vermelho, cartuchos (ovais chapados verticais ou horizontais com a cor do contorno diferente da cor do seu preenchimento), pentes, antropomorfos esquematizados, armas dispostas horizontalmente, observadas no Painel 1;

C - Bicromias e monocromias típicas do Complexo Montalvânia e do Terceiro Momento da Tradição São Francisco, antropomorfos, figuras quadradas chapadas com bordas arredondas alinhadas e sobrepostas, cartuchos (ovais alongados verticais chapados, com contorno em cor contrária ao preenchimento), círculos monocrômicos/bicrômicos concêntricos, trocadilhos gráficos (transformação de figuras humanas em geométricas e vice-versa), bastonetes alternados alinhados nas cores amarelo e vermelho, bastonetes monocrômicos alinhados, ziguezagues, “pés”, bidáctilos (dedos duplos), pontos alinhados, armas e objetos, observadas nos Painéis 1 e 4;

D - Geométricos Bi/tricrômicos em grande dimensão, “redes”, observadas no painel 1;

E - Trocadilhos gráficos (transformação de figuras humanas em geométricas e vice-versa), bastonetes alternados alinhados ora nas cores amarelo e vermelho ora nas mesmas cores, pontos alinhados, cartuchos (ovais chapados verticais ou horizontais com a cor do contorno diferente da cor do seu preenchimento), ziguezague, observadas no Painel 3.

Quadro 2 - Quadro síntese da distribuição dos conjuntos cronoestilísticos nos painéis I, III e IV.

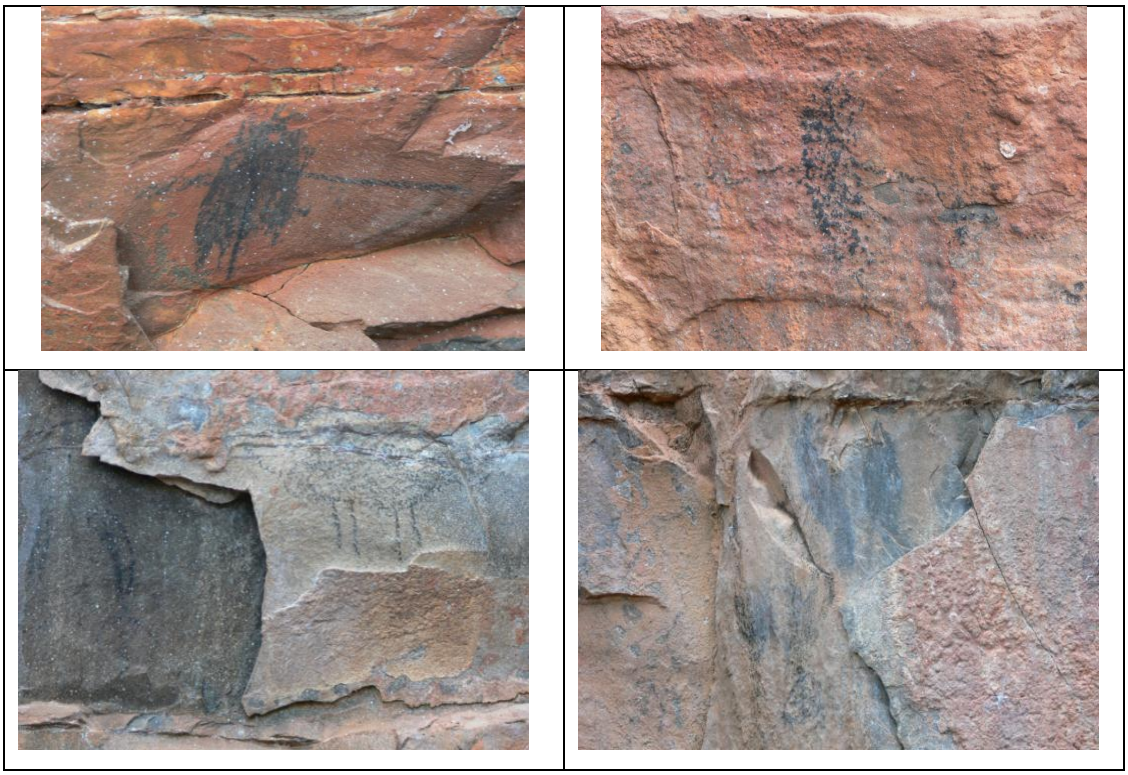


Contrapondo estes conjuntos observados na Lapa dos Bichos à proposta indicada por Isnardis (2009), nos parece que o Conjunto A muito se assemelha ao Primeiro Momento da Tradição São Francisco, presente no sítio arqueológico Desenhos. Já o Conjunto B parece corresponder ao Segundo Momento da Tradição São Francisco, presente nos sítios arqueológicos Desenhos e Rezar. Por sua vez o Conjunto C apresenta nítida semelhança com o Complexo Montalvânia, ao mesmo tempo em que mostra também claras afinidades com a Tradição São Francisco. O Conjunto D tem evidente afinidade temática com os Terceiro e Quarto Momento da Tradição São Francisco. O Conjunto E não tem inserção cronológica definida e poderia ser uma expressão dos conjuntos B e C no Painel 3 (vide Quadro 2).

No Painel 1, o Conjunto A é o primeiro a ocupar o suporte, seguido do Conjunto B, havendo recorrentes sobreposições (B sobre A). As figuras no Conjunto C estão recorrentemente pintadas sobre as do Conjunto B. Algumas sobreposições situam as figuras do Conjuntos D como posteriores às todas as demais.

Existem outros estilos que podem ser observados na Lapa dos Bichos. (Figs 70 e 71)).

Figura 70 – Painel 5



Figuras atribuíveis à Tradição Nordeste

Figura 71- Painel 5

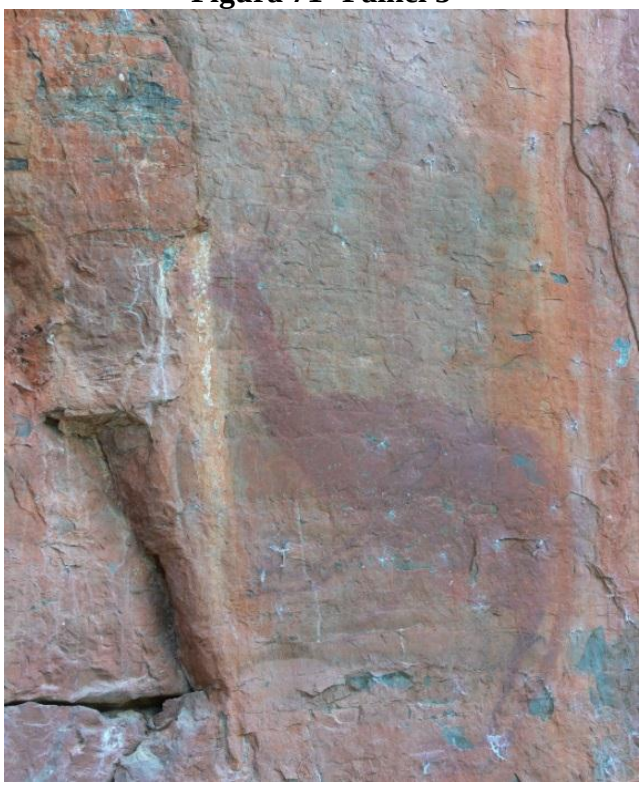


Figura atribuível à U. E. Piolho de Urubu

Um bloco calcário com arestas com tamanho aproximado de 80 centímetros apresenta “Gravuras não zoomorfas”. São conjuntos de linhas incisas que lembram afiadores de pouca profundidade (Fig. 72). No mesmo bloco observa-se uma linha sinuosa de picoteamento (Fig. 73).

Figura 72

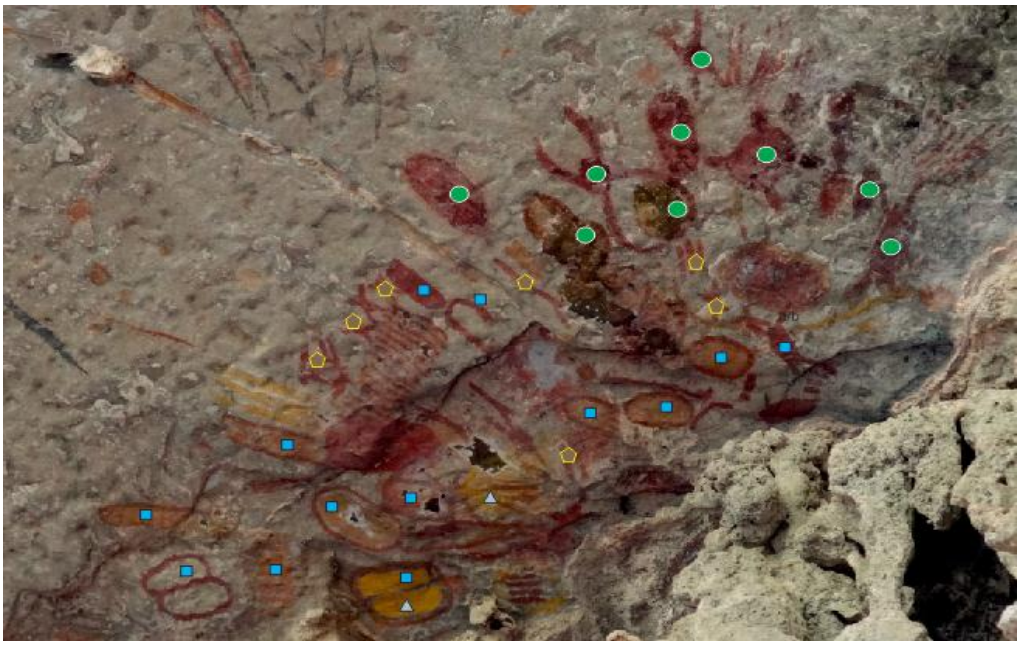
Linhas incisas (afiadores).

Figura 73

Linha sinuosa de picoteamanto.

No Painel 2 há figuras que parecem corresponder aos Conjuntos A, B, C. Porém, dadas as dificuldades de visualização, não foi possível estabelecer relações claras entre essas figuras (Figura 74).

Figura 74 - Painel 2



Painel 2, diferentes conjuntos no teto, aproximadamente 20m do piso atual. Fonte: (Foto: Isnardis)

Quanto aos suportes preferenciais específicos relacionados aos estilos Sanfranciscanos e Montalvânia, a Lapa dos Bichos difere dos demais sítios observados na região, vai em sentido contrário às colocações de Isnardis (2004) para o Vale e Ribeiro (2007) para o norte mineiro e sudoeste baiano.

De acordo com Isnardis (2004, p. 90) "Desde o momento em que se delineou o Complexo Montalvânia, ficou claro um interesse de seus autores por suportes desprezados pela tradição São Francisco, como tetos, paredes restritas e recantos escondidos dos abrigos".

De acordo com Isnardis (2009, p. 337) "O Complexo Montalvânia tem como suporte típico os tetos de área restrita, sendo em geral, a única unidade estilística a pintar neles".

Na Lapa dos Bichos as pinturas Montalvânia aparecem em grande quantidade em locais de boa visibilidade, haja vista o teto alto nas proximidades da coluna de calcita, especificamente o Painel 2, que dista aproximadamente 20m do piso. O Painel 4, de boa visibilidade, as figuras atribuíveis ao Complexo Montalvânia ocupam paredes verticais com altura superior a 4m do piso atual. Esta observação vale também para o Painel 5.

Tabela 2 - Alturas médias, suportes preferenciais e menor ou maior exposição dos painéis para os estilos

Estilos	Altura relativa dos painéis	Exposição relativa dos painéis
São Francisco (SF1, SF2 e SF3)	altos ou médio-altos	Muito visiveis
Montalvânia em pinturas (MP)	médios e médios-baixos (tetos escalonados)	discretos ou muito discretos
Montalvânia em gravuras (MG)	baixos (piso) ou baixos-médios (base de paredes)	discretos (zonas de penumbra)

Fonte:(extraído de Ribeiro/2007)

Ribeiro afirma que as pinturas Montalvânia estão geralmente em painéis discretos (Tabela 2), colocados sobre superfícies de média altura, irregulares e compartimentadas (Ribeiro, 2007, pp 134), de certo modo subterrâneas no interior dos sítios (Ribeiro, 2007, pp 137)

Isnardis (2009) apresenta o quadro 3, abaixo, após discutir os padrões de escolha de sítio e de suporte de cada uma das unidades delineadas no Vale do Rio Peruaçu e as relações diacrônicas que essa unidades estabelecem entre si nas paredes.

Quadro 3 - Síntese das preferências de sítio e suporte e formas de interação com pinturas precedentes

	Agreste	São Francisco Primeiro Momento	São Francisco Segundo Momento	Montalvânia	São Francisco Terceiro Momento	São Francisco Quarto Momento	Piolho de Urubu	Desenhos	Nordeste
morfologia de sítio preferencial		abrigo grande, piso regular	abrigo grande, piso regular				abrigo grande, piso regular	abrigos de piso regular	
morfologia de sítio peculiar				grutas de teto plano					"mini" abrigos
suporte preferencial	amplo, liso e regular	amplo, liso e regular	amplo, liso e regular		amplo, liso e regular	amplo, liso e regular	amplo, liso e regular		bordas e nichos
suporte peculiar				tetos, suportes pouco visíveis				blocos/ superf. concrecio-nadas	comparti-mentado
implantação na paisagem		cânions secundários	cânions secundários	diversificada			cânions secundários?		à beira do rio
relação típica com antecessores	não se aplica	não se aplica	interação sem ocultamento	intereção e evitamento de superposições	reocupação e ocultamento	reocupação, intervenções e reprodução	reocupação e "indiferença"	reocupação, associação espacial	evitamento
condicionante para presença		morfologia do abrigo e suporte	morfologia do abrigo e suporte	suporte e ???	presença de pinturas e suporte	presença de pinturas e suporte	presença de pinturas e suporte	presença de pinturas	???
organização do espaço pictural	autônoma	autônoma	autônoma + interação com SF1	autônoma + interação com SF	interação com precedentes	interação com precedentes	autônoma	autônoma + interação com PU	autônoma + espaços vagos
organização geral no cânion	autônoma	autônoma	condicionada por SF 1 (?)	autônoma	condicionada por Montalvânia e SF 1 e 2	condicionada por Montalvânia e SF 1, 2 e 3	??	??	autônoma

Fonte: (Extraído de Isnardis/2009)

6 - CONCLUSÃO

Ribeiro (2008) afirma que a arte rupestre estaria relacionada às finalidades comunicativas para seus grupos de autores, levando em consideração a produção, consumo e auditório desses estilos. A Lapa dos Bichos parece não se enquadrar na proposta de distintos públicos alvos como se coloca para o Complexo Montalvânia. Ribeiro elenca um conjunto com três aspectos ao caracterizar o comportamento das figuras atribuídas ao Complexo Montalvânia (Quadro 4):

1 - Aspecto produção - escolha de painéis baixos e médios, principalmente tetos escalonados, pisos e bases da parede, discretos e muito discretos (p. 68). Pinturas elaboradas por artistas na posição deitada, sentada, de cócoras, ou mais raramente de pé;

2 - Aspecto auditório – sem acesso visual imediato: pode-se não ver as figuras se não se souber onde elas estão ou não procurá-las. É preciso aproximar-se das figuras para vê-las;

3 - Aspecto consumo visual – Envolveria um público restrito.

O Painel 2 e os Painéis 4 e 5 nos parecem fugir à regra, se apresentam aproximadamente a 20m, 4m e 2m de altura, respectivamente, do piso em suporte liso, alto e bem visível e fazem-nos remeter ao estilo do Complexo Montalvânia. Para pintá-los seus autores teriam necessidade de auxílio de “andaimes” ou de outra estrutura equivalente. Quanto ao aspecto visual atingiria público amplo.

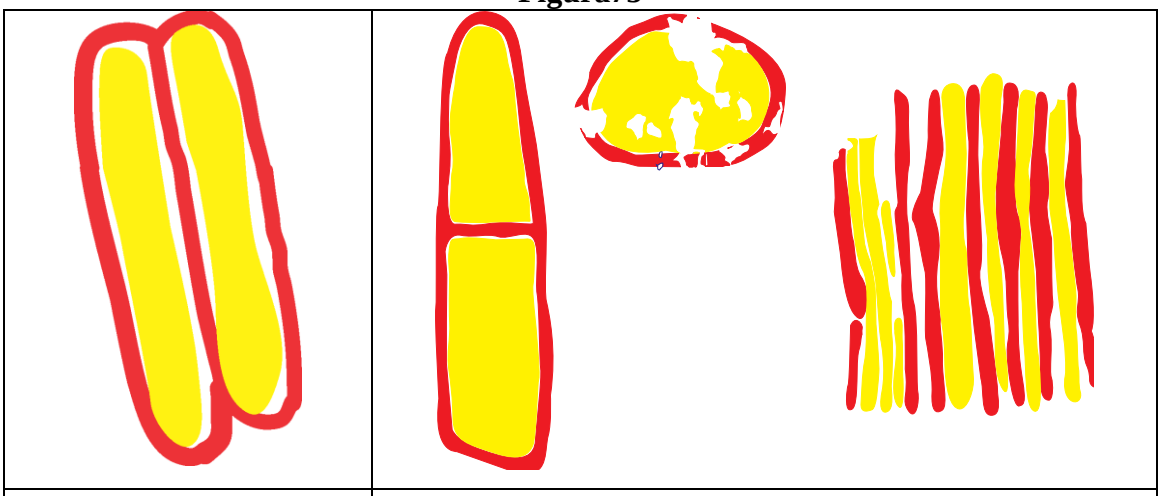
Quadro 4 - Síntese dos elementos de caracterização do contexto de produção, auditório e contexto de consumo visual original da arte rupestre do norte mineiro e sudoeste baiano

Tendências estilísticas	Aspectos do Contexto de produção	Aspectos do Auditório (pré-concebido)	Aspectos do contexto original de consumo visual
São Francisco	- Escolha de painéis altos ou médio-altos, principalmente verticais, e bem visíveis; - Preparação de tintas de várias cores (bicromia) e texturas, pinturas feitas com os dedos, pincéis, carimbos, e uso de vários outros artefatos: escadas, andaimes, cordas, etc.; - Pinturas elaboradas por pessoa de pé, pendurada em cordas, sobre escada ou formações naturais como colunas e estalagmites, etc.	- Não precisa procurar os painéis; tem acesso visual a eles desde longe; - Precisa se afastar das figuras para vê-las	- Consumo visual com pouca ou nenhuma identificação gestual com a produção; - Visualização pelo comparecimento a locais destacados na paisagem regional; - Envolveria público amplo.
Montalvânia	- Escolha de painéis baixos e médios, principalmente tetos escalonados, pisos e bases de parede, discretos ou muito discretos; - Preparação de poucas tintas (monocromia), normalmente apenas uma ou duas cores usadas recorrentemente no mesmo abrigo; pinturas feitas com os dedos, raro uso de pincéis; gravuras obtidas por percussão direta com uso de um batedor de seixo, episodicamente nota-se vestígios de percussão indireta com lascas utilizadas como cinzéis; - Pinturas e gravuras elaboradas por artistas na posição deitada, sentada, de cócoras, ou mais raramente de pé.	- Sem acesso visual imediato: pode-se não ver as figuras se não se souber onde elas estão ou não procurá-las; - Precisa aproximar-se das figuras para vê-las.	- Repetição, no consumo visual, de gestos de produção da arte rupestre - Visualização pelo comparecimento a abrigos espalhados por toda a região em estudo; - Envolveria um público restrito

Fonte: (Extraído de Ribeiro/2008).

Na Lapa dos Bichos foi possível identificar figuras que correspondem a temas dos Momentos da Tradição São Francisco (cartuchos e geométricos bicrômicos) utilizando os mesmos pigmentos com que foram pintadas figuras típicas do Complexo Montalvânia (fig.75).

Figura75



Painel 1 – Tradição SF	Painel 4 – Complexo Montalvânia

Figuras da Tradição SF e do Complexo Montalvânia realizadas com os mesmos pigmentos em diferentes painéis

Segundo Isnardis (2004) "O Complexo Montalvânia parece reconhecer as pinturas sanfranciscanas e incorporar algumas delas em seu repertório, pintando-as em meio a seus temas típicos e/ou retocando (reavivando) algumas das figuras já existentes no suporte".

Ribeiro (2006) ao analisar os estilos Montalvânia e São Francisco observou uma especialização temático-estilística própria a cada um dos repertórios. Os momentos sanfranciscanos preferem as belas e elaboradas figuras geométricas bicrômicas e policrômicas e as figuras Montalvânia priorizam as figuras geométricas simples, seres antropomorfos com maior ou menor esquematismo e objetos. Ao mesmo tempo, temas (como as cirandas ou as armas, por exemplo), tratamento gráfico (monocromia, bicromia, uso de pincéis ou dedo, técnicas de preenchimento etc.) associações temáticas (como antropomorfos e armas, antropomorfos e figuras losangulares) e trocadilhos gráficos (geometrização da figura antropomorfa ou vice-versa) similares podem aparecer em painéis dos dois estilos. Ela acredita numa conexão entre as duas tendências estilísticas que é dada principalmente pelos elementos geométricos mínimos (triângulos, losangos, anéis...), congregados na composição das figuras São Francisco e desagregados nas composições esquemáticas Montalvânia em pintura e gravura. (grifo do autor)

Conforme Jácome e Ribeiro (2001) e Ribeiro (2006, p. 241- 257), citado por Ribeiro (2007), “Uma relativa liberdade de trânsito entre orientações estilísticas Montalvânia e São Francisco pode ser observada em painéis de diversos abrigos da região e algumas vezes torna difícil a atribuição de figuras. Frequentemente, as formas geométricas que participam das associações temáticas Montalvânia são similar ás formas atribuídas à Tradição São Francisco”.

No passado, quando dos primeiros estudos da arte rupestre no Norte de Minas, o Complexo Montalvânia fora tido como uma fácies regional da Tradição São Francisco, devido principalmente ao compartilhamento de temas.

Em uma escavação na Lapa do Boquete, Prous (1999) identificou um bloco que se desprendeu do teto e com uma datação relativa indicou que entre 9-7000 A.P. o bloco foi coberto por incisões, depois gravuras, depois por cupules e soterrado na sequência. Ribeiro (2006) observou que as gravuras do bloco soterrado são redes, anéis concêntricos, linhas sinuosas e biomorfos, que aparecem às centenas em painéis expostos de gravuras e pinturas do Complexo Montalvânia.

Ribeiro (2009) afirma não ter segurança na ordem sucessória entre as gravuras e pinturas Montalvânia, assim como entre os momentos São Francisco e Montalvânia, ao analisar sítios da região de Montalvânia e do Sudoeste baiano. No geral, as pinturas São Francisco e Montalvânia ou não se superpõem entre si ou o fazem em alternância. Fortes distinções de pátinas em figuras de um mesmo painel de gravuras ou pinturas Montalvânia e a presença de três estilos sanfranciscanos que se superpõem entre si, sugerem que as execuções dos grafismos dos dois repertórios temáticos se deram ao longo de muito tempo. Tanto nos estilos São Francisco quanto naqueles Montalvânia, há evidências de que essas representações continuaram a ser realizadas até o período agricultor (Ribeiro, 2007 : 133). Os elementos cronológicos diretos e indiretos permitem a hipótese que os momentos São Francisco e Montalvânia coexistiram entre 9-7.000 e 3-2.000 A.P., porém sem a possibilidade de ordená-los sucessoriamente, conforme essa autora.

Isnardis (2004), por outro lado, propõe uma distinção clara entre os dois conjuntos, especificamente no Vale do Peruaçu. Teria havido, segundo ele, dois momentos da Tradição São Francisco, seguidos pelo Complexo Montalvânia, que, por sua vez, teria sido sucedido por dois outros momentos da Tradição São Francisco.

Para Ribeiro (2009), as análises gráficas e espaciais sugerem continuidade e conectividade entre dois repertórios, sugerindo que as descrições anteriores da Tradição São

Francisco e do Complexo Montalvânia possam estar separando manifestações aparentadas, no lugar de caracterizar comunidades culturais distintas.

Conforme Ribeiro,

> Perspectivas que abordam a arte rupestre como manifestação ou reflexo de regras culturais podem ser questionadas em favor da afirmação do estilo como produção, atuação e manipulação de orientações e modulações culturais, onde repertórios temáticos tradicionais podem ser criados, combinados e modificados. Isso permite expandir os critérios classificatórios, desvinculando a análise da arte rupestre de rígidos padrões temáticos pré-determinados. Pensar que os estilos São Francisco e os estilos Montalvânia se relacionavam a distintas comunidades de autores enfraquece o estudo das associações e dos diálogos observados entre estas representações, restringindo a explicação a contatos indiretos entre os autores dos estilos, através de figuras preexistentes nos abrigos ocupados. Também reduziria a visibilidade de oposições sutis em diversos aspectos do comportamento destes estilos, da seleção temática à distribuição espacial. (RIBEIRO 2009).

No caso da Lapa dos Bichos, no Painel 1, observamos a presença de figuras que nos levam a relacioná-las a todos os momentos sanfranciscanos propostos para o Vale e também ao Complexo Montalvânia. Quando analisamos outros painéis, a forte distinção de pátinas e a ausência de sobreposição nos impedem de afirmar com segurança em que ordem sucessória ocorreram as pinturas relativas a cada estilo. Ao mesmo tempo, as fortes distinções de pátinas, especialmente no Painel 1, sugerem que os repertórios temáticos se deram ao longo de muito tempo.

Ribeiro (2009) sugere que as definições da Tradição São Francisco e do Complexo Montalvânia separam, equivocadamente, expressões estilísticas de um mesmo sistema de representações visuais que pode ter se desenvolvido por longo período, hipoteticamente durante boa parte do Holoceno. A Lapa dos Bichos parece não se enquadrar neste sistema de representações visuais, visto que as pinturas do Complexo Montalvânia escapam ao padrão de distribuição espacial proposto por Ribeiro. As pinturas do Complexo Montalvânia se apresentam em locais altos e bem visíveis, como é o caso dos Painéis 2, 4 e 5.

A Lapa dos Bichos vai em sentido contrário ao que foi observado nos sítios arqueológicos Desenhos e Rezar (Isnardis, 2004), pois não há uma distinção estilística clara entre a Tradição São Francisco e Montalvânia, com relações cronológicas bem definidas. A Lapa dos Bichos é uma exceção ao esquema cronoestilístico proposto para o Vale, parece apresentar uma mais forte indistinção entre as duas unidades estilísticas, embaralhando-as, deixando-as semelhantes, não confirmando a hipótese proposta por Isnardis e Ribeiro (Isnardis, 2004; Ribeiro & Isnardis, 1996/1997) para os seus estudos regional.

De acordo com Ribeiro,

> O que sustenta a ordenação sucessória entre os estilos e tradições rupestres não são as evidências arqueológicas per se, mas nosso modo de interpretá-las. Se existem elementos não cronológicos (gráficos ou espaciais) para relacionar repertórios tematicamente distintos, a aparente voluntária ausência de superposições entre estilos pode ser indicativa de conexão entre autores e não distanciamento. (RIBEIRO 2009, p.61)

Ribeiro (2007) propõe a necessidade de refletir sobre a noção de tradição e redefini-la, se for preciso, ampliando nesse exercício as perspectivas de análise e as metodologias de estudo.

Ribeiro destaca que:

> A questão não é se a arqueologia é capaz de identificar e diferenciar culturas do passado, mas que aspectos de culturas do passado queremos discutir através da arqueologia. Se buscarmos similaridade, encontraremos. Se buscarmos contrastes, encontraremos. Se buscarmos ambos, talvez possamos construir um cenário arqueológico de sociedades mais dinâmicas, onde as repetições e os contrastes constituíssem e fossem constituídos em complexas tradições.(RIBEIRO 2007, p.144).

A Lapa dos Bichos pode dar uma contribuição construtiva nessa discussão, pois parece guardar especificidades que reforçam a diversidade das expressões gráficas e a complexidade da tarefa de descrevê-la e entendê-la.

Conforme Prous (1999, p. 259) “Nosso ponto de vista não é ilusório, já que nos permite refletir sobre nossos valores, contrastando-os com outras realidades. Devemos ser cientes que este ponto de vista não é o único; mesmo assim, pode produzir observações significativas”.

A análise cronoestilística não é algo estático, rígido e inflexível, não podendo ser interpretada de modo definitivo, pelo contrário é dinâmica e inquieta, pois participa de múltiplos canais de comunicação. O autor e expectador interagem sob interferências, gestos, posicionamentos, ruídos, experiências, sentimentos, silêncio. É igualmente importante não se perder de vista que a "arte" rupestre, assim como outros elementos de cultura material impregnados de significação, pode desempenhar papéis dinâmicos nas sociedades, como bem observou I. Wüst (op.cit.), a partir dos trabalhos de Ian Hodder (HODDER, 1982). Ao se tentar uma resposta com uma explicação globalizante, corre-se o risco de se encontrar algo que fuja a regra. A Lapa dos Bichos pode se apresentar como uma exceção à regra proposta por Ribeiro e Isnardis 1996/97, Isnardis (2004 e 2009) e Ribeiro (2006, 2007 e 2008).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR-SILVA, Thiago; MAILLARD, Philippe. Delimitação, caracterização e tipologia das veredas do Parque Estadual Veredas do Peruaçu. *Geografias artigos científicos*, Belo Horizonte 07(2) 24-39 julho-dezembro de 2011.

AULER, A.; RUBBIOLI, E.; BRANDI, R. 2001. "As Grandes Cavernas do Brasil". In: *Grupo Bambuí de Pesquisas Espeleológicas*, Belo Horizonte, 2001.

HERMENEGILDO, Tiago. *Reconstituição da dieta e dos padrões de subsistência das populações pré-históricas de caçadores-coletores do Brasil Central através da ecologia isotópica*. São Paulo, Dissertação de Mestrado. USP, 2009.

ISNARDIS, Andrei. *Lapa, Parede, Painel – distribuição das unidades estilísticas de grafismos rupestres do vale do rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto- Médio São Francisco, Minas Gerais)*. São Paulo: MAE/USP, Dissertação de Mestrado. 2004.

ISNARDIS, Andrei. Interações e paisagens nas paredes de pedra - Padrões de escolha de sítio e relações diacrônicas entre as unidades estilísticas de grafismos rupestres do Vale do Peruaçu. *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico*, v. 21, p. 321-358, 2009.

ISNARDIS, Andrei ; LINKE, V. ; PROUS, A. . Variabilité Stylistique Dans La Tradition Rupestre Planalto Du Brésil Central: Un Même Ensemble Thématique, Plusieurs Esthétiques. In: XV CONGRÈS MONDIAL (LISBONNE, 4-9 SEPTEMBRE 2006) de la UNION INTERNATIONALE DES SCIENCES PRÉHISTORIQUES ET PROTOHISTORIQUES, 2008, Lisboa. *Actes du XV Congrès Mondial de l Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques Aesthetics and Rock Art III Symposium*. v. 10. p. 45-51, 2006.

KIPNIS, R. Padrões de subsistência dos povos forrageiros do Vale do Peruaçu. *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG*, v. 19, p. 291-320, 2009.

LUNA, Suely. As pesquisas arqueológicas sobre cerâmica no nordeste do brasil. PG 167-207. *Canindé Revista do Museu de Arqueologia de Xingó* Nº 8, dezembro/2006.

MARTIN, Gabriela; ASÓN, Irma. A tradição Nordeste na arte rupestre do Brasil. *Clio Série Arqueológia* nº14, 2000.

MOURA, Maria Teresa Texeira de. "O quadro geográfico regional". *Arquivos do Museu de História Natural UFMG*, vol. 19, p. 21, p. 31, p.41, 2009.

RIBEIRO, L. . Repensando a tradição: a variabilidade estilística na arte rupestre do período intermediário de representações no alto-médio rio São Francisco. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 17, p. 117-127, 2007.

RIBEIRO, L. . Contexto arqueológico, técnicas corporais e comunicação: dialogando com a arte rupestre do Brasil Central (Alto-Médio São Francisco**).** *Revista de Arqueologia* (Belém), v. 21(2), p. 51-72, 2008.

RIBEIRO, L . *Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre – um estudo das gravuras e pinturas do alto-médio São Francisco*. Tese de doutoramento, São Paulo: MAE/USP, 2007.

RIBEIRO, Loredana; ISNARDIS, Andrei. Os Conjuntos Gráficos do Alto – Médio São Francisco (Vale do Peruaçu e Montalvânia) – caracterização e seqüências sucessórias. *Arquivos do Museu de História Natural UFMG*, 17/18, p. 243-286, 1996/97.

RUSS, J.; HYMAN, M.; SCHAFFER,H.; ROWE, M. Radicarbon dating of prehistoric rock paintings by selection oxidation of organic carbon. *Nature*, 348, p.710-71, 1990.

PESSIS, A.M. Do Estudo das Gravuras Rupestres Pré-Históricas no Nordeste do Brasil. *Clio Arqueológica*, 15(1), p.29-44, 2002.

PILÓ, L. B .; RUBBIOLI, E. Cavernas do Vale do Rio Peruaçu (Januária e Itacarambi), MG – Obra-prima de carste brasileiro. In: Schobbenhaus, C.; Campos, D.A.; Queiroz, E,T; Winge, M.; Berbet - Born, M. *Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil*. Brasília: SIGEP - UNB, p. 453- 460, 2002.

PROUS, A. *Arqueologia Brasileira***.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

PROUS, André. As categorias estilísticas nos estudos da Arte Pré-Histórica: arqueofatos ou realidades? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Suplemento 3. p. 251-261, 1999.

PROUS, André. *Arte pré-histórica do Brasil*. Belo Horizonte, C/Arte. Coleção Didática. p.128, 2007.

PROUS, A; RODET, M. J. "Arqueologia do Vale do rio Peruaçu e adjacências – Minas Gerais". *Arquivos do Museu de História Natural UFMG*, vol. 19, p. 15, 2009.

PROUS, A.; BAETA, A. M. "Arte rupestre no vale do Rio Peruaçu. Aspectos gerais", *O Carste*, v. 13, n. 3, p. 152-158, 2001.

RODET, Joël; RODET M. J. ; WELLEMS, Luc ; POUCLET, André . Abordagem Geomorfológica da bacia do rio Peruaçu e implicações geoarqueológicas. *Revista do Museu e Jardim Botânico de Historia Natural UFMG*, v. 19, p. 75-103, 2009.

SILVEIRA BUENO, F. da. *Dicionário de vocabulário Tupî-Guarani* – Português . 6ª edição revista e aumentada, Efeta Editora. São Paulo, p. 688, 1998.

SOUZA, A. M. *Dicionário de arqueologia*. Rio de Janeiro: ADESA, 1997.

TIBIRIÇA, L.C. *Dicionário Guarani-Português* . Traço Editora. São Paulo: p. 174, 1989.

TOBIAS JUNIOR, Rogério. *A arte rupestre de Jequitaí entre práticas gráficas "padronizadas" e suas manifestações locais: Interseções estilísticas no sertão mineiro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2010.

http://www.ief.mg.gov.br/areas-protegidas/217-parque-estadual-veredas-do-peruaçu 03/11/14