Universidade Federal de Minas Gerais
Mara Isabel Alvarenga Chanoca

Tempo, espaço e movimento:
uma análise da paisagem e das técnicas envolvidas
no fazer gráfico da Lapa do Caboclo (Vale do Peruaçu - MG)

Belo Horizonte
2017

Mara Isabel Alvarenga Chanoca

Tempo, espaço e movimento:
uma análise da paisagem e das técnicas envolvidas
no fazer gráfico da Lapa do Caboclo (Vale do Peruaçu - MG)

Monografia apresentada ao curso de Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Antropologia.

Orientador: Andrei Isnardi**s**

Belo Horizonte

2017

Agradecimentos

Muitos passaram por aqui no correr desses cinco anos, agradeço com carinho a todos. Mas alguns que cruzaram o meu caminho deixaram marcas que para mim são importantes, e a eles eu me vejo na obrigação de agradecer nominalmente.

Primeiro agradeço aos meus pais, Patrícia e Fernando. Ouviram os desesperos, riram comigo – e de mim –, me deram sugestões, não entenderam muito o que eu dizia, mas estiveram sempre ali. Obrigada por duvidarem, por brigarem comigo e por ficarem com pena de mim quando me viram penando com o trabalho, e principalmente por todo apoio incondicional. Agradeço a minha irmã Tatiana por ela estar ali, escutou de tudo, e pelas dicas de edição. Agradeço à minha família – os que estão perto e os que estão um pouco longe – pelo apoio. Mesmo não trabalhando nesse mundo rupestre, sinceramente agradeço a Ana Solari por todos os ensinamentos, por ter me apresentado a bio antropologia. André Prous me ajudou imensamente a "descortinar" a Lapa do Caboclo. Agradeço sinceramente pelas conversas e dúvidas esclarecidas. Ângela e Rô, lindinhas, obrigada! Sem vocês nada disso seria possível. Pellini, que me trouxe as loucuras da arqueologia sensorial: mudou tudo de lugar, me fez olhar para outros caminhos. Flávia aguentou muitas loucuras. Henrique cruzou meu caminho por um acaso e ficou. Seus comentários, desafios e sugestões fizeram toda a diferença. Rogério, conheci no Museu, e mais o ouvi do que falei. Os bons campos e as conversas em Montes Claros me ensinaram muito, o que agradeço de coração. Vanessa, agradeço com um carinho enorme a pronta resposta ao meu pedido de socorro nestes últimos meses. As conversas, críticas e sugestões foram únicas. Talita e Patricia Souza chegaram não vi de onde, mas foi como se sempre tivessem estado ali. As risadas, as conversas e os ouvidos "emprestados" fizeram toda a diferença. Adriano, Lilian e o gesto, quase uma fábula. Me ajudaram a enxergar muita coisa e ter mais segurança em outras tantas invenções. Obrigada pelos caminhos sugeridos. Elber é um amigo raro, o que me fez muito bem para aguentar as loucuras desse percurso. Sou muito grata pelas discussões, ajudas e pelas músicas quando estivemos no Peruaçu. Ao Luis Bassi agradeço especialmente, porque uma parte importante deste trabalho e das coisas que estão acontecendo devo a ele. As melhores conversas e ensinamentos sobre educação patrimonial, sobre o Peruaçu, sobre todas as arqueologias. Comandante, obrigada pelas conversas sensacionais e todo apoio a esse trabalho. E Andrei, obrigada pela Lapa do Caboclo. Com carinho agradeço as conversas, as críticas, e por ter me incentivado a seguir o meu caminho.

Era um caminho
Quase sem pegadas,
Onde tantas madrugadas
Folhas serenaram
Era uma estrada,
Muitas curvas tortas
Quantas passagens e portas
Ali se ocultaram
[...]
Era uma dança
Quase uma miragem
Cada gesto uma imagem
Dos que se encantaram
Um movimento
Um traquejo forte
Traçado, risco e recorte
Se descortinaram.

Siba e Fuloresta

Resumo

Este trabalho busca estudar três aspectos da Lapa do Caboclo (Vale do Peruaçu – MG) para trazer novas informações sobre o acervo gráfico do sítio. São eles: cronoestilística, arqueologia da paisagem e os aspectos técnicos envolvidos no fazer gráfico, sendo que dentro destes aspectos trato do gesto empregado na construção das figuras. A cronologia é abordada em duas "vias": uma análise puramente gráfica, focando no primeiro material analisado para começar esta pesquisa, e posteriormente foram utilizadas as grandes categorias classificatórias que são empregadas neste campo (cronoestilistica) e que já veem sendo trabalhadas dentro da arte rupestre. Como auxilio metodológico para esta etapa foi utilizada uma ferramenta de análise cromática (DStretch) para obter o máximo possível de informações acerca das sobreposições. A construção da paisagem pictórica do sítio dialoga com textos sobre arqueologia da paisagem. O sítio em suas múltiplas intervenções foi sendo "compartimentado" e foi algo aparentemente mantido por todos os repertórios culturais que ali deixaram suas impressões. A interpretação gestual faz uso da paisagem e aponta novas leituras para a compreensão da construção das figuras, o que acaba desta forma confrontando as grandes categorias explicativas dos conjuntos gráficos. Para este fiz uso de uma bibliografia diversificada, uma vez que é um campo vazio no estudo dos grafismos rupestres.

Palavras chave: arte rupestre; cronologia; gesto, paisagem; Vale do Peruaçu.

Abstract

This work aims to study three aspects of the site Lapa do Caboclo (Peruaçu Valley – MG) to come with new informations about the site's graphic collection. And they are: chrono-stylistic, landscape archaeology and the technical aspects that are part of the graphical making, within those aspects I talk about the gesture used to create these images. The chrono-stylistic will be worked in two approaches: a purely graphical analysis, focused to understand the first material produced, that was used to start this research, and then make use of the already broad classificatory categories that are used to work in this topic (chrono-stylistic) proposed in previous works about rock art. As a methodological tool to help theses analysis. a color analysis tool was used (DStretch) to obtain the maximum information about the overlaps. The construction of the pictorial landscape of the site converses with works about landscape archeology. The site in its multiple interventions was being graphically "compartmentalized" and this was somehow maintained by all cultural repertoires that there left their impressions. The gestures approach language interpretation use of the landscape discussions and points out new perspectives for understanding the construction of the figures, which ends thus confronting the major explanatory categories of graphic sets.

Key-words: rock art; cronology; gesture; landscape; Peruaçu Valley.

Lista de imagens

Imagem 1 – Mapa indicando a localização do Parque dentro do estado de Minas Gerais e a posição da Lapa do Caboclo (sítio número 54). 16

Imagem 2 – Sequência cronoestilística mostrando a relação entre a Tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia 20

Imagem 3 – Grafismos pertencentes à Tradição Nordeste, U.E. Piolho de Urubu e U.E. Desenhos..... 22

Imagem 4 – Mapa da Lapa do Caboclo, com indicação de variações topográficas e paredes ocupadas pelos grafismos rupestres..... 24

Imagem 5 – Separação dos painéis proposta nos campos realizados na década de 80 26

Imagem 6 – Zoomorfo branco. Imagem trabalhada com DStretch (filtro: ywe)..... 36

Imagem 7 – Calque 1 vetorizado..... 37

Imagem 8 – Quadro cronoestilístico do Calque 1 38

Imagem 9 – Grande antropomorfo vermelho atribuído à Tradição Agreste. 39

Imagem 10 – Pequenos geométricos pertences ao painel 3..... 42

Imagem 11 – Pequenos zoomorfos picoteados..... 43

Imagem 12 – Calque 2 vetorizado..... 44

Imagem 13 – Quadro cronoestilístico do calque 2 45

Imagem 14 – Conjunto de traços vermelhos e amarelos que estão sobrepostos por dois pares de “cartuchos bicrômicos”..... 46

Imagem 15 – Calque 4 vetorizado..... 49

Imagem 16 – Quadro cronoestilístico do calque 4 50

Imagem 17 – Imagem vetorizada e fotografia do conjunto I 53

Imagem 18 – Quadro cronológico do conjunto I..... 54

Imagem 19 – Vetorização e fotografia do conjunto II 56

Imagem 20 – Relação entre caboclos claros e morenos e as figuras nas quais essas tintas foram empregadas..... 59

Imagem 21 – Figuras de atribuição ainda incerta..... 60

Imagem 22 – Quadro de síntese da correlação cronológica entre os três calques..... 62

Imagem 23 – Croqui da Lapa do Caboclo indicando a nova divisão de painéis proposta para este estudo 70

Imagem 24 – Visão geral do setor A do painel 1 72

Imagem 25 – Grande zoomorfo branco do setor A do painel 1 72

Imagem 26– Conjunto de figuras zoomorfas brancas pertencentes ao painel 3..... 72

Imagem 27 – Trecho superior do setor A do painel 1 73

Imagem 28 – Detalhe do setor A do painel 1 74
Imagem 29 – Detalhe do setor A do painel 1 tratado com DStretch (filtro: yye) 75
Imagem 30 – Antropomorfo de corpo preto e contorno amarelo 76
Imagem 31 – Detalhe da proximidade da Figura XV e o grafismo que está ao lado. 78
Imagem 32 – Figura pertencente à “tradição astronômica 79
Imagem 33 – Os grandes antropomorfos do painel 3 chamam a atenção em meio a tantas figuras pequenas e mais simples 80
Imagem 34 – Tricrômico da Lapa do Caboclo – setor C do painel 1 82
Imagem 35 – Imagem vetorizada de um dos tricrômicos da Lapa do Malhador 82
Imagem 36 – Tricrômico 1 83
Imagem 37 – Tricrômico 1 (tratado com DStretch – filtro: lxx) 83
Imagem 38 – Trecho do setor B – Painel 1 101
Imagem 39 – Grande antropomorfo vermelho atribuído à Tradição Agreste 103
Imagem 40 – Par de cartuchos 106
Imagem 41 – Peixe vermelho com o dorso coberto por pontos brancos 108
Imagem 42 – Desenho e fotografia do geométrico tricrômico formado por seis retângulos . 109
Imagem 43– Desenho do grande geométrico 111
Imagem 44 – Desenho do cartucho com a seteira 113
Imagem 45 – Desenho do geométrico do painel 2 114
Imagem 46 – Desenho da Figura X 116
Imagem 47 – Desenho e fotografia do grande biomorfo bicrômico 117
Imagem 48 – Desenho do geométrico curvilíneo 1 118
Imagem 49 – Desenho do geométrico curvilíneo 2 119
Imagem 50 – Desenho do geométrico “incompleto” do painel 2 120
Imagem 51 – Desenho dos três cartuchos geminados. 121
Imagem 53 – Desenho do geométrico bicrômico que está sobre o antropomorfo vermelho . 125
Imagem 54 – Desenho do geométrico tricrômico próximo à entrada da gruta 127
Imagem 55 – Figura “α”. 129
Imagem 56 – Figura "β" 129
Imagem 57 – Figura I, que faz parte do painel 2 (Figura XV) 131
Imagem 58 – Figura II, do setor C do painel 1. Imagem tratada com DStretch (filtro yye) .. 131
Imagem 59 – Figura C. 132

Sumário

1. Introdução: apresentando a área estudada, os caminhos, e as ideias que surgiram 11
1.1 Contexto geográfico e arqueológico do Vale do Peruaçu 14
1.2 Breve levantamento sobre os estudos dos grafismos desenvolvidos para a região .. 17
1.3 As categorias classificatórias da arte rupestre e arte rupestre no Vale do Peruaçu .. 19
2. A cronoestilística da Lapa do Caboclo 23
2.1 O sítio 23
2.2 Apresentando brevemente o acervo gráfico da Lapa do Caboclo 24
2.3 Metodologia: registro dos grafismos, análise em laboratório, construção da cronologia . 26
2.3.1 Sobre categorias classificatórias para trabalhar a cronoestilística 32
2.4 Cronologia das três áreas calcadas 33
2.4.1 Calque 1 33
2.4.2 Calque 2 39
2.4.3 Calque 4 46
2.5 A cronoestilística de dois pequenos conjuntos não calcados do painel 1 51
2.5.1 Figuras do setor A do painel 1 – conjunto I 51
2.5.2 Conjunto II – formado por uma relação entre duas figuras 54
2.6 O que resultou destas análises 56
3. Quanto à compartimentação do espaço 64
3.1 Apontamentos teóricos e metodológicos: arqueologia da paisagem para pensar a Lapa do Caboclo 64
3.2 Análise e descrição dos painéis 70
3.2.1 Painel 1 71
3.2.2 Painel 2 77
3.2.3 Painel 3 78
3.2.4 Painel 4 80
3.2.5 Painel 5 84
4. Sobre pincéis e dedos: as técnicas envolvidas no fazer gráfico 85
4.1 Um pouco sobre as discussões teóricas e metodológicas a respeito da criação das figuras 85
4.2 Corpos e grafismos em trabalhos etnográficos 89
4.3 Grafismos, corpos e gestos para falar da Lapa do Caboclo 91
4.4 Sobre o processo de criação 97
4.5 Construindo uma análise mais detalhada para os grafismos do sítio 100

4.6 Análise dos grafismos selecionados 104
4.6.1 Figura I: atribuível ao primeiro momento da Tradição São Francisco. 105
4.6.2 Figura II: atribuição cronoestilística incerta 106
4.6.3 Figura IV: atribuído ao Terceiro Momento da Tradição São Francisco 108
4.6.4 Figura VII: atribuível ao quarto momento da Tradição São Francisco 109
4.6.5 Figura VIII: atribuível ao Segundo momento da Tradição São Francisco 111
4.6.6 Figura IX: atribuível ao terceiro da Tradição São Francisco 113
4.6.7 Figura X: atribuível ao quarto momento da Tradição São Francisco 115
4.6.8 Figura XI: possivelmente atribuível ao Segundo Momento da Tradição São Francisco 117
4.6.9 Figura XII: atribuível ao Terceiro Momento da Tradição São Francisco 118
4.6.10 Figura XIII: atribuível ao Terceiro Momento da Tradição São Francisco 119
4.6.11 Figura XV: atribuível ao Quarto Momento da Tradição São Francisco 119
4.6.12 Figura XVI: de atribuição incerta (talvez Terceiro Momento da Tradição São Francisco) 120
4.7 Sobre a participação de crianças 122
4.7.1 Figura XVII: atribuível ao Terceiro Momento da Tradição São Francisco 124
4.7.2 Figura XVIII: de atribuição cronoestilística incerta 126
4.8 Sobre as figuras repetidas 127
5. Conclusões, por hora 135
Referências 138
Anexos 143
Anexo 1: Quadro-síntese da cronoestilística dos calques 1, 2 e 4 143
Anexo 2: Síntese das descrições das figuras analisadas 144
Anexo 3: Direção dos traços de indivíduos infanto juvenis 147

1. Introdução:
apresentando a área estudada, os caminhos, e as ideias que surgiram

O trabalho aqui apresentado foi fruto de diversas análises e discussões, o que resultou em uma pesquisa que tem como objetivo geral discutir três aspectos da arte rupestre: cronoestilística, arqueologia da paisagem (tomada em uma escala intra-sítio) e aspectos técnicos para entender a construção das figuras, nesta ordem, para promover uma compreensão mais ampla do sítio, e cada capítulo virá acompanhado por sua discussão teórica e metodológica específica para dar bases às análises.

Este trabalho era inicialmente um projeto sem rumo certo, afinal de contas, eu não tinha uma ideia clara do sítio e muito menos do Vale do Peruaçu. Ele nasceu naquele momento do curso em que eu deveria escolher um caminho a trilhar nos anos seguintes para desenvolver uma pesquisa. Através de fotos, aulas e conversas, me chegou algum conhecimento da região, e a noção do peso e da responsabilidade foram as partes que vieram um pouco mais tarde. A Lapa do Caboclo, localizada no Parque Nacional Cavernas do Peruaçu, foi-me apresentada como um desafio: "tem a Lapa do Caboclo, no Peruaçu, que precisa ser melhor estudada, o que você acha?". Topei então um projeto com as mais diversas formas e cores, de tamanhos e desenhos indescritíveis, que não há foto ou texto que lhes faça justiça. E quando fui lá pela primeira vez e vi o que até então eram palavras de outros e resultados de imagens processadas em programas de computador, tive certeza que cada minuto de trabalho estava valendo a pena.

São três temas diferentes que compõem este trabalho, e sim, não precisariam estar todos juntos, mas o processo de elaboração se deu de tal forma que acabou mostrando que era uma empreitada válida.

O material analisado para a elaboração da cronoestilística foi o primeiro contato que tive com os grafismos do sítio. Foi um estudo complexo e demorado, e à medida que avançava mostrou uma grande quantidade de "buracos" a serem preenchidos. Em nenhum momento me parecia coerente não apresentar o resultado deste estudo. Ao mesmo tempo, foi durante a análise dos calques e nos campos necessários para conferência do material (junto com leituras fui buscando) que as observações sobre arqueologia da paisagem e discussões sobre os aspectos técnicos envolvidos no fazer gráfico ganharam espaço. Desde minha primeira ida ao sítio, em nenhum momento eu o vi apenas em camadas, em sequências de superposição. Assim que foi ao analisar as figuras dos calques, encontrar aquelas que não haviam sido registradas, conferir o que vinha antes e o que vinha depois que comecei a ver as diferenças estruturais dos grafismos e onde essa sequência temporal os colocava naquele

espaço. Por exemplo, figuras como os grandes antropomorfos do calque 4 (que será apresentado detalhadamente no capítulo 2 deste trabalho) começaram a ser vistas não só como as primeiras figuras, mas como grandes formas de grandes dimensões com braços (que eram graficamente diferentes), mãos com dedos, orelhas, de cores vivas e que haviam sido colocadas em uma área relativamente central da parede, enquanto ao redor deles (até onde se sabe) não havia mais nada a não ser conjuntos de pequenos traços e manchas em uma longa parede. A mesma leitura foi aplicada para todas as figuras que fazem parte do segundo e do quarto capítulo deste trabalho. Excluí a arqueologia da paisagem (terceiro capítulo) desta observação porque ela engloba estas análises a todo o momento, ao mesmo tempo em que os outros dois dialogam com ela.

Sabe-se que hoje o Vale tem cerca de 80 sítios arqueológicos conhecidos. Muitos possuem centenas de figuras (variando entre pinturas e gravuras), e alguns inclusive com conjuntos de grafismos únicos, que parecem ser exclusivos de certos sítios, sendo um desses a Lapa do Caboclo. Ela está localizada em um paredão recuado na margem direita do rio Peruaçu, cercada por pastagens e um pomar abandonado (que faziam parte da fazenda do "Seu" Silú, que foi desapropriada em função da criação do parque). Os grafismos que enchem o sítio se estendem por toda a parede, desde o local no qual um grande bloco que se desprendeu e tombou criando uma pequena abertura à esquerda, formando ali um tetinho semelhante a uma pequena marquise, ocupado por algumas pinturas, até poucos metros já dentro da gruta, onde ainda entra a luz do sol.

No primeiro capítulo é apresentada a formação geográfica do vale, tendo como base as informações prestadas por Maria Teresa Moura (2009), de modo a contextualizar o Vale do Peruaçu, o sítio e sua formação, para poder explicar o contexto geográfico onde a lapa está inserida e, assim, colocar estas informações em diálogo com a arqueologia da paisagem, que será discutida no terceiro capítulo. Acrescento uma exposição bem sucinta das pesquisas realizadas – revisão bibliográfica e resultados alcançados para a região, com destaque para André Prous (2007), Andrei Isnardis (2004) e Loredana Ribeiro (2006).

O segundo capítulo trata da cronoestilística para o sítio.[1] Parte dela começou a ser trabalhada com Isnardis (2004, 2006), e esse tópico serviu como principal referência para as

[1] Como este trabalho discute três campos diferentes – a cronoestilística, o espaço e os gestos –, a metodologia usada na abordagem de cada tema virá explicada no capítulo referente a ele. Desse modo, o texto fica mais unificado, e o leitor não precisará fazer um movimento de idas e vindas no texto.

discussões apresentadas no terceiro e quarto capítulos. A cronoestilística tem por objetivo tentar entender qual teria sido a sequência de ocupação/ construção dos painéis dos sítios. As análises levaram a uma reformulação do objetivo inicial, e agora a proposta é ir além das áreas registradas nos calques. Fez-se necessária uma análise que complementasse de modo relevante as informações já existentes, inserindo novas áreas que respondessem à dúvida referente à sequência de ocupação da parede. Neste capítulo a discussão técnica/metodológica irá abordar o registro através da fotografia para figuras, sítio e paisagem, o uso do calque e de programas de vetorização de imagem e o DStretch.[2]

O terceiro capítulo discute a construção e ocupação da paisagem do sítio. A arqueologia da paisagem traz uma discussão sobre construção progressiva de paisagens gráficas, com a apropriação de marcas e escolhas anteriores, mostrando como estas acabaram intervindo no uso do espaço por outros grupos. O objetivo aqui é entender a construção do sítio quanto às múltiplas intervenções pictóricas, sendo proposto, desse modo, um par de observações interligadas que serão apresentadas detalhadamente nos capítulos destinados a elas. Este tópico também levanta critérios a serem usados na discussão sobre a gestualidade empregada na feitura das figuras, como os diálogos que podem existir entre os grafismos quando observados para além das grandes categorias empregadas na análise cronoestilística – tradição, complexo, unidade estilística. Para abordar essa questão serviram de base os trabalhos de Andrés Troncoso (1998; 1999), Vanessa Linke e Andrei Isnardis (2010) e Felipe Boado (1999).

No quarto capítulo é proposta uma discussão sobre os aspectos técnicos e os gestos que estariam relacionados à elaboração das figuras, abordagem que se mostra diretamente relacionada tanto com a construção e compartimentação do espaço, quanto com a cronoestilística do sítio. Essa questão tem como preocupação principal perceber não só os traços de composição da figura, mas também discutir a percepção corporal envolvida neste fazer. Para este trabalho fiz uso de diferentes *modos de olhar* que aprendi em minha formação como artista plástica. As diversas análises empreendidas neste estudo mostraram que é possível propor uma teoria que discuta o modo de se estudar os grafismos. Os suportes

[2] DStretch é uma ferramenta de tratamento digital de imagens, criada por Jon Harmann. É um programa de aprimoramento de imagens que transforma a matriz das cores da imagem, intensificando os contrastes para cada cor ao equalizar as variações cromáticas. As imagens são lidas através de filtros definidos dentro do sistema de cores RGB.

bibliográficos que guiaram este trabalho foram as propostas de Loredana Ribeiro (2006; 2008), para entender o corpo (indivíduo) e o diálogo deste com o espaço pictórico e de entorno. Foram consultados trabalhos sobre percepção, tanto do corpo quanto do espaço, por entender que o corpo acaba se colocando como um importante instrumento na construção das figuras. Discussões sobre o gesto no fazer cerâmico serviram também de apoio teórico para essas ideias, como as análises propostas por Adriano Carvalho (2009), Camila Jácome *et al* (2010), André Prous (s.d.), além de abordagens filosóficas (VILÉM FLUSSER, 2014) e etnográficas (ELS LAGROU, 1963; 2009). Estes trabalhos trazem leituras e considerações que podem ser aplicados ao registro rupestre, tendo em mente a diferença dos materiais, além da importante distinção entre a bi/tri dimensionalidade da cerâmica e a parede do sítio.

Por fim, há um "breve arremate" desta etapa do trabalho, e não uma conclusão *stricto sensu*, uma vez que a maioria do que será exposto e discutido aqui é apenas o início de uma pesquisa mais ampla, que será desenvolvida mais profundamente em uma próxima etapa. Afinal, apenas com um ponto final as ideias ficam mais claras para os próximos passos.

As fotografias e outras imagens utilizadas são de diversos autores, principalmente de Andrei Isnardis. Quando minhas, não trazem indicação de autoria, quando de outras pessoas, os devidos nomes foram colocados nas legendas.

1.1 Contexto geográfico e arqueológico do Vale do Peruaçu

São de 1939 as primeiras notícias que se tem das cavernas do vale do Peruaçu. Na década de 80 tiveram início as pesquisas arqueológicas na região com o Museu de História Natural da UFMG coordenadas pelo Prof. André Prous (SOLÁ; PROUS; SILVA, 1981-1982). A área de proteção ambiental (APA) Cavernas do Peruaçu foi criada em setembro de 1989, com uma área de 143.866 ha. A unidade de conservação abarca as cidades de Januária, Itacarambi – a parte sul do Parque no Peruaçu e municípios menores (chegando até o Rodeador, em Januária). A área do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu (PNCP) foi definida no Decreto de 1999; a parte sul é compartilhada com a APA, e a área do parque segue para o norte, chegando até São João das Missões, onde está a TI Xakriabá.

O registro aponta um número bastante expressivo de cavidades cadastradas (180) na região do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu (PNCP). Objeto de trabalhos sistemáticos há décadas, a datação mais antiga que se tem para ocupação dos abrigos é por volta de

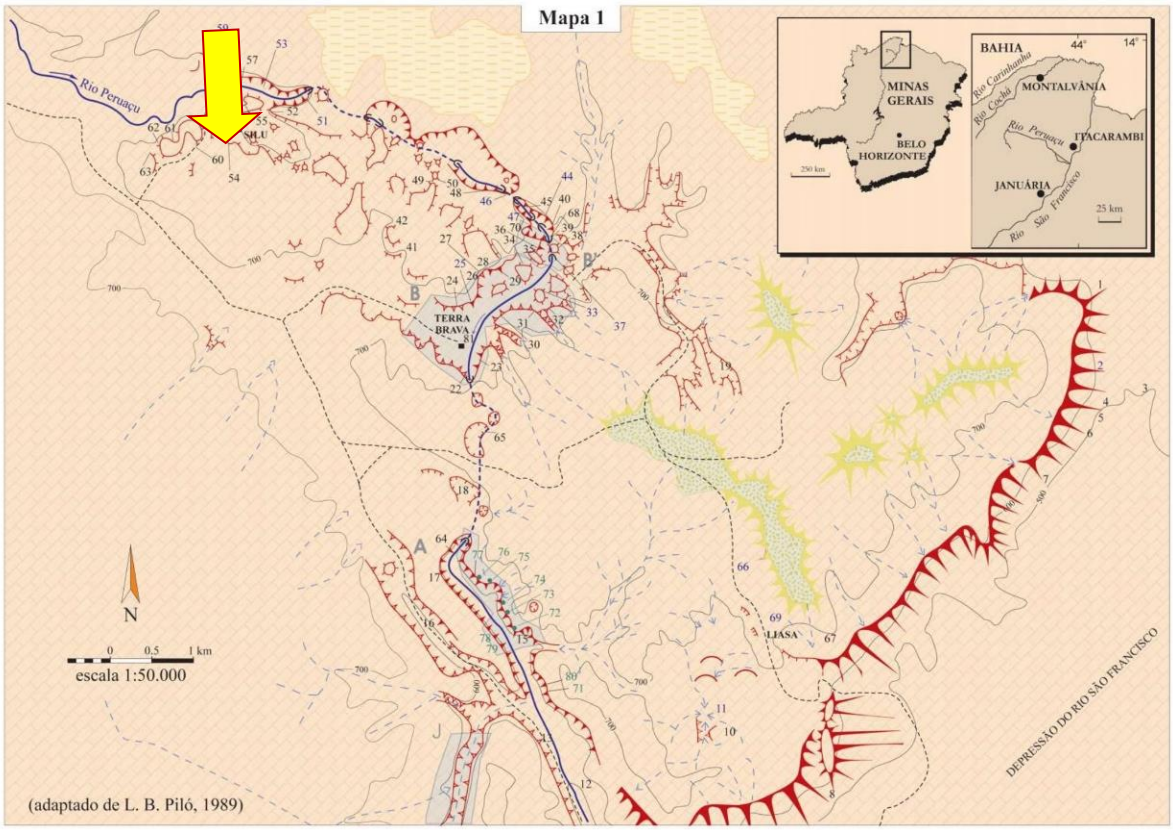
12.000BP não calibrado.[3] A região apresenta uma paisagem diversificada, com grande variedade de formações vegetais, fontes de matérias primas líticas, além de diversificados registros de ocupação, como oficinas, espaços rituais, etc. Os sítios trazem grande variedade de representações rupestres, em alguns chegando a milhares de figuras, como por exemplo a Lapa dos Desenhos.

O tempo e a ação das águas na rocha calcária, junto com processos de soerguimento, promoveram um rebaixamento do aquífero cárstico, levando à abertura do vale cárstico através do colapso de alguns trechos dos tetos de cavernas (PILÓ, 2002). Neste processo se formou um cânion onde o rio corre em superfície, para logo adiante "desaparecer" e voltar a ser visível em outro ponto. Essa formação apresenta altitudes que variam de cerca de 830 metros no planalto, chegando a 440 metros na Depressão Sanfranciscana.[4] É dentro dessa margem de altitude que se encontra o maior número e variedade de sítios arqueológicos do vale do rio Peruaçu. Foi percebido que ocorreram ocupações de entradas de cavernas e abrigos sob rocha, além de áreas a céu aberto em vertentes e no estreito vale do rio. A litologia bastante variada da região proporcionou matérias primas para a fabricação dos variados instrumentos líticos produzidos pelos grupos ocuparam o vale.

Segundo Piló (2002), as cavernas do Peruaçu podem ser divididas em duas categorias distintas, tomando como base a hidrologia da região: "cavernas drenadas pelo rio Peruaçu" e "cavernas já secas desconectadas do aquífero cárstico". As que se inserem no primeiro grupo são aquelas que estão no cânion principal do rio, independentemente de o rio estar em superfície ou não. O exemplo mais expressivo que ilustra essa definição é a gruta do Janelão, que alcança mais de 4.000 metros de projeção e em diversos trechos de suas galerias o rio submerge, para aparecer logo adiante. As cavernas do segundo grupo estão inseridas em paredões recuados do cânion principal, em vales acima do nível de base atual do rio Peruaçu, e é nesse grupo que está incluída a Lapa do Caboclo (indicada pela seta no mapa abaixo).

[3] Informações retiradas do Plano de Manejo.
[4] Informações retiradas do Plano de Manejo.

Imagem 1 – Mapa indicando a localização do Parque dentro do estado de Minas Gerais e a posição da Lapa do Caboclo (sítio número 54). Os números que aparecem na imagem são os sítios registrados no vale até hoje



Fonte: ISNARDIS, 2009, p. 360 (modificado).

Apresento aqui uma *sucinta* sequência cronológica do vale, relacionando as transformações no meio físico da região e as ocupações nos sítios, de modo a esclarecer e situar as diferentes nas paisagens culturalmente construídas, conforme Loredana Ribeiro apresenta em seu doutorado (2006):

- 15.000-13.000: transição do Pleistoceno para o Holoceno. Início da composição florística do cerrado atual.
- 12.000-9.500 AP (não calibrado): pigmentos processados, mas sem evidência de emprego para elaboração de grafismos rupestres. Vestígios de ocupação humana em sítios do Vale do Peruaçu por volta de 12-11.000 A.P (Lapas do Boquete e dos Bichos). Não há evidências de uso dos sítios como moradia principal.

- 9.500-8/7.000 AP: condições climáticas mais úmidas. Maior exploração de matérias-primas de fontes locais (indústria lítica). Gravuras em um bloco abatido localizado na Lapa do Boquete – datação entre cerca de 9.500-7.000 AP.
- 8/7.000-4.000 AP: os abrigos do cânion passam a ser utilizados como áreas para sepultamentos isolados (datação de 7.000 AP para um sepultamento na Lapa do Boquete). Ocorrem variações entre os enterramentos: as crianças são envolvidas em pigmentos; adultos cobertos por blocos. Registro de primeira evidência direta de prática de arte rupestre. Presença de pigmentos minerais processados ou brutos em sepultamentos infantis. Possivelmente as manifestações sanfrancisacanas já estariam presentes em sítios do vale.
- 4.000-2.500 AP: Embora a utilização dos abrigos seja pouca, ela foi feita especificamente para pintar. Datação direta para a Lapa do Veado (figura atribuída à Tradição São Francisco – 2.680 +/- 180AP). Presença maior de pigmentos brutos.
- 3.000-700AP (?): representações rupestres de plantas cultivadas (U.E. Piolho de Urubu). Uso mais intenso dos abrigos em relação ao período imediatamente anterior (presença marcante de fogueiras, além da presença de sepultamentos na Lapa do Boquete e do Malhador, e de vegetais cultivados).

1.2 Breve levantamento sobre os estudos dos grafismos desenvolvidos para a região

O Vale é objeto de estudo sistemático pelo Setor de Arqueologia da MHNJB-UFMG desde a década de 1980. Foram levantados milhares de grafismos em um número de aproximadamente 60 sítios (PROUS, 2007). É nos anos 2000 que começam a surgir trabalhos de mestrado e doutorado dentro das mais variadas áreas (botânica; indústria lítica; estratégias de subsistência, entre outras) que a região oferece. Para o estudo dos grafismos, destaco o mestrado de Isnardis (2004) e o doutorado de Ribeiro (2006), que trazem um trabalho mais minucioso e novas abordagens discutindo a ocupação gráfica dos sítios e a formação dessas paisagens.

O método de registro dos grafismos utilizado há algum tempo pelo Setor de Arqueologia da UFMG tem sido o processo chamado *calque*, em diversos sítios, que contaram também com trabalhos de escavação, como na própria Lapa do Caboclo, Lapa dos Bichos, Lapa da Hora, do Boquete, do Malhador. A Lapa do Caboclo foi registrada integralmente através do calque – nas campanhas dos anos de 1981 e 1982[5] –, mas a ideia inicial era apenas o registro da forma geral dos grafismos. Como foram esses os primeiros trabalhos daquela equipe, então pouco experiente, fazendo uso dessa metodologia para o registro de um sítio bastante complexo, o material gerado nesse momento foi bastante problemático e falho – são muitas as figuras que não foram registradas, e diversas outras de formas complexas e de difícil visualização aparecem como manchas disformes no registro. Uma observação detalhada mostrou que as figuras são de fato bastante nítidas, o que possibilitou estabelecer com mais certeza certas sobreposições e permitiu ver também figuras que ainda não haviam sido sequer registradas. Em 2006, outra equipe do Museu da UFMG voltou à Lapa e realizou um decalque de algumas partes do painel, dessa vez registrando com mais cuidado não somente as figuras, mas os traços que as compõem.

Todos os trabalhos realizados tiveram como objetivo geral a construção de uma cronoestilística para o vale, o reconhecimento e a consequente atribuição dos grafismos às grandes categorias estilísticas pensadas para a arte rupestre brasileira. Estas foram elaboradas em função da semelhança de itens como técnica, tema e associação temática. A elas foram associadas discussões sobre comportamento diante das figuras, dos painéis e também dos sítios, e nessas discussões foi possível pensar escolhas e interações por parte daqueles que interferiram naquelas paisagens (Cf. SOLÁ; PROUS; SILVA, 1981-1982. RIBEIRO; ISNARDIS, 1996-1997. ISNARDIS, 2004, 2009. RIBEIRO, 2008. LINKE, 2014).

Nos primeiros trabalhos na região foram definidas fácies, estilos (diferente de unidades estilísticas), *tradições* e *unidades estilísticas* e um "complexo" para o vale que identificam e diferenciam os diversos grupos de grafismos que, manifestando características específicas, ocuparam e se sobrepuseram naqueles suportes. Atualmente, as duas primeiras classificações citadas acima não têm sido utilizadas; além de também terem sido empregadas unidades classificatórias definidas em outras regiões. Cada uma dessas grandes categorias, que ocuparam o vale em diferentes momentos, traz características bastante particulares.

[5] Informações retiradas da microficha do sítio feita por André Prous.

1.3 As categorias classificatórias da arte rupestre e arte rupestre no Vale do Peruaçu

Essas categorias serão aqui apresentadas em sequência cronológica.

- Tradição Agreste

A Tradição Agreste foi definida inicialmente para sítios de Pernambuco e do Piauí. Suas figuras mais emblemáticas são seres antropomorfos ou zoomorfos de grandes dimensões, de feitura "bastante tosca" (PROUS, 2007, p. 35), ou como coloca Gabriela Martin (2013, p. 271.), "de aspecto grotesco [...] assemelhando-se a uma figura totêmica" e "estática". Essas representações podem aparecer isoladas ou acompanhadas de figuras menores. Os grafismos atribuídos a esta tradição são monocrômicos e por vezes apresentam detalhes anatômicos, como joelhos e dedos.

Na Lapa do Caboclo são atribuídos a esta tradição os dois grandes antropomorfos, um preto e um vermelho, que fazem parte do painel 3 (que será apresentado no terceiro capítulo deste trabalho) e um grande zoomorfo preto quadrupede, que está bem ao lado do antropomorfo de mesma cor.

- Tradição São Francisco

Esta tradição foi definida na década de 80, a partir de estudos realizados na região de Montalvânia. É caracterizada por apresentar pinturas geométricas de grandes dimensões, marcadas pela policromia e cores contrastantes. São diversos conjuntos de figuras que compõem essa tradição, como "cartuchos", conjuntos de bastonetes, grades, "redes", armas. Os autores das figuras que fazem parte desta tradição optaram por ocupar suportes amplos, iluminados, lisos e elevados. Apresenta quatro momentos claramente definidos, e cada um é caracterizado pela predominância de conjuntos de figuras específicos: nos dois primeiros momentos há geométricos lineares, com figuras monocrômicas e armas de grande tamanho; no terceiro e quarto momentos aparecem geométricos ainda mais elaborados, o preto é usado de forma intensa, é feito o resgate das figuras antigas e introdução de novas, com tratamento cromático incrementado. Esse foi um ponto levantado com o trabalho de Isnardis (2004), que estruturou um quadro cronológico que caracteriza com clareza estas etapas da tradição sanfranciscana e os motivos temáticos (Imagem 2).

Dentro da Tradição São Francisco – observada desde Jequitaí (MG), alcançando Bahia, Goiás e Tocantins – destacou-se um conjunto de figuras que ocupou as partes mais

altas da parede, evitando sobreporem-se entre si (PROUS, 2007). São grandes geométricos pintados em vermelho e amarelo, que receberam o nome de *figuras caboclo* ou *estilo caboclo* devido à presença marcante neste sítio. Trago uma breve apresentação das figuras que são atribuídas a essa tradição. Isso será mais bem apresentado nos próximos capítulos.

- Complexo Montalvânia

Esta categoria traz gravuras e pinturas que representam armas, biomorfos, bioantropomorfos e zoomorfos; seres "agitados", como coloca Prous (2007). Diferente da Tradição São Francisco, estas figuras vão ocupar espaços restritos e escalonados (ISNARDIS, 2004; 2009). Chegaram aos sítios do vale quando os dois primeiros momentos da Tradição São Francisco já ocupavam as paredes.

Imagem 2 – Sequência cronoestilística mostrando a relação entre a Tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia

Fonte: ISNARDIS, 2009, p. 363.

- Unidade Estilística Piolho de Urubu[6]

Esta categoria foi definida a partir das figuras encontradas em sítios do vale – assim como a Lapa do Caboclo, a Lapa do Piolho de Urubu é um sítio epônimo. Traz principalmente zoomorfos de grandes dimensões e com detalhes anatômicos. Destacam-se por causarem forte impacto visual, devido às cores vivas e da morfologia das figuras. Deste conjunto também fazem parte representações fitomorfas. As figuras são monocrômicas e de preenchimento chapado, e as cores variam entre os sítios. Não ocorrem sobreposições com frequência entre as figuras atribuídas a esta unidade estilística, mas nos sítios onde aparecem se sobrepõem a figuras atribuídas à Tradição São Francisco e às do Complexo Montalvânia desde 1980-81 (ISNARDIS 2004; 2009. RIBEIRO, 2006).

- U.E. Desenhos

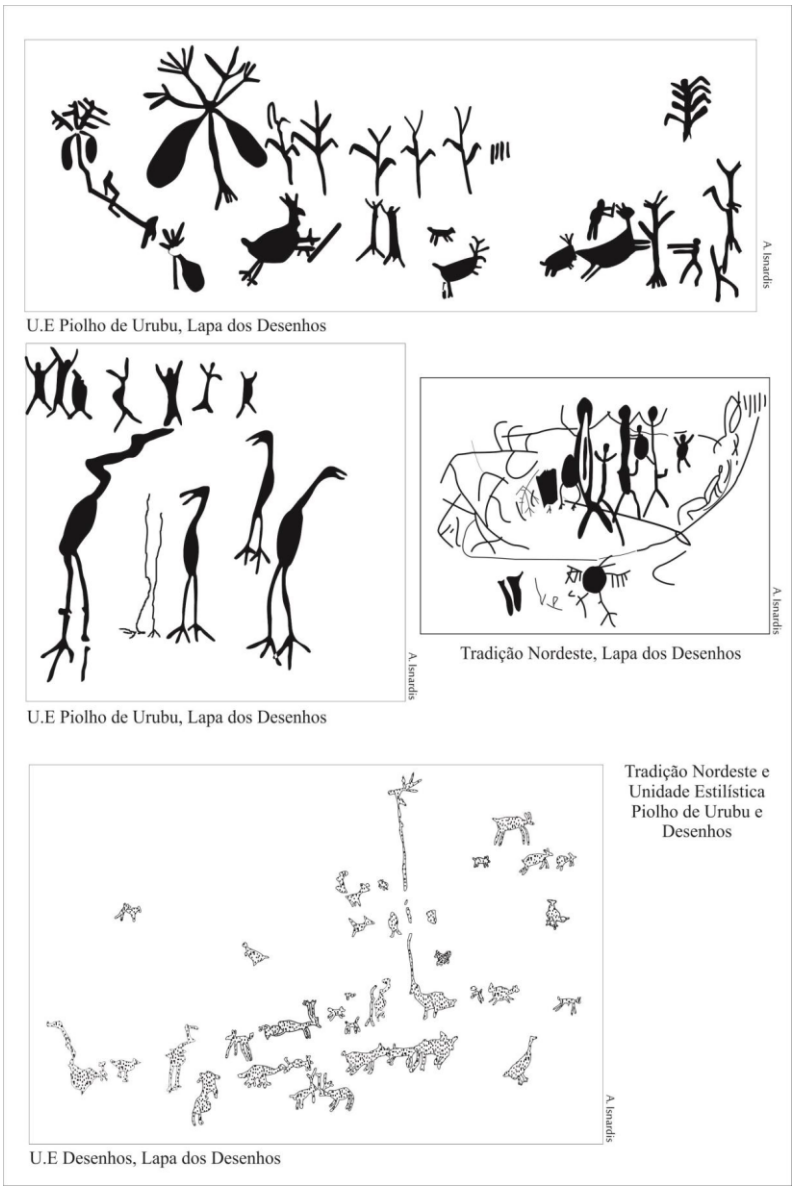
Este conjunto traz uma temática semelhante à U.E. Piolho de Urubu, mas difere quanto à forma de execução: enquanto na primeira prevalecem pinturas, nesta predominam gravuras de pequenas dimensões, representando zoomorfos. Os suportes nos quais aparecem são na base de paredes amplas e blocos abatidos (ISNARDIS, 2004; 2009. RIBEIRO, 2006).

- Tradição Nordeste

A Tradição Nordeste foi definida para o Piauí por Niede Guidon e Anne Marie Pessis e outros pesquisadores; e no Rio Grande do Norte, por Gabriela Martin (MARTIN, 2013). É caracterizada pelas representações de antropomorfos de pequenas dimensões e zoomorfos (principalmente). As figuras antropomorfas em geral aparecem em movimento (MARTIN, 2013), compondo pequenos agrupamentos, formando cenas (PROUS, 2004). As figuras são expressas tanto em pinturas, nas cores preta, vermelha, amarela, branca e cinza (MARTIN, 2013), quanto em gravuras. Essa tradição é tida como intervenção recente no vale (RIBEIRO; ISNARDIS, 1996-7. ISNARDIS 2004; 2009. RIBEIRO, 2006), o que não condiz com a sua idade proposta na Serra da Capivara.[7]

[6] A partir desse ponto, me referirei a "Unidade Estilística" como U.E.
[7] Agradeço a André Prous por me haver concedido essa informação.

Imagem 3 – Grafismos pertencentes à Tradição Nordeste, U.E. Piolho de Urubu e U.E. Desenhos



Fonte: ALCÂNTARA, 2015 (adaptado de ISNARDIS, 2004), p. 32.

2. A cronoestilística da Lapa do Caboclo

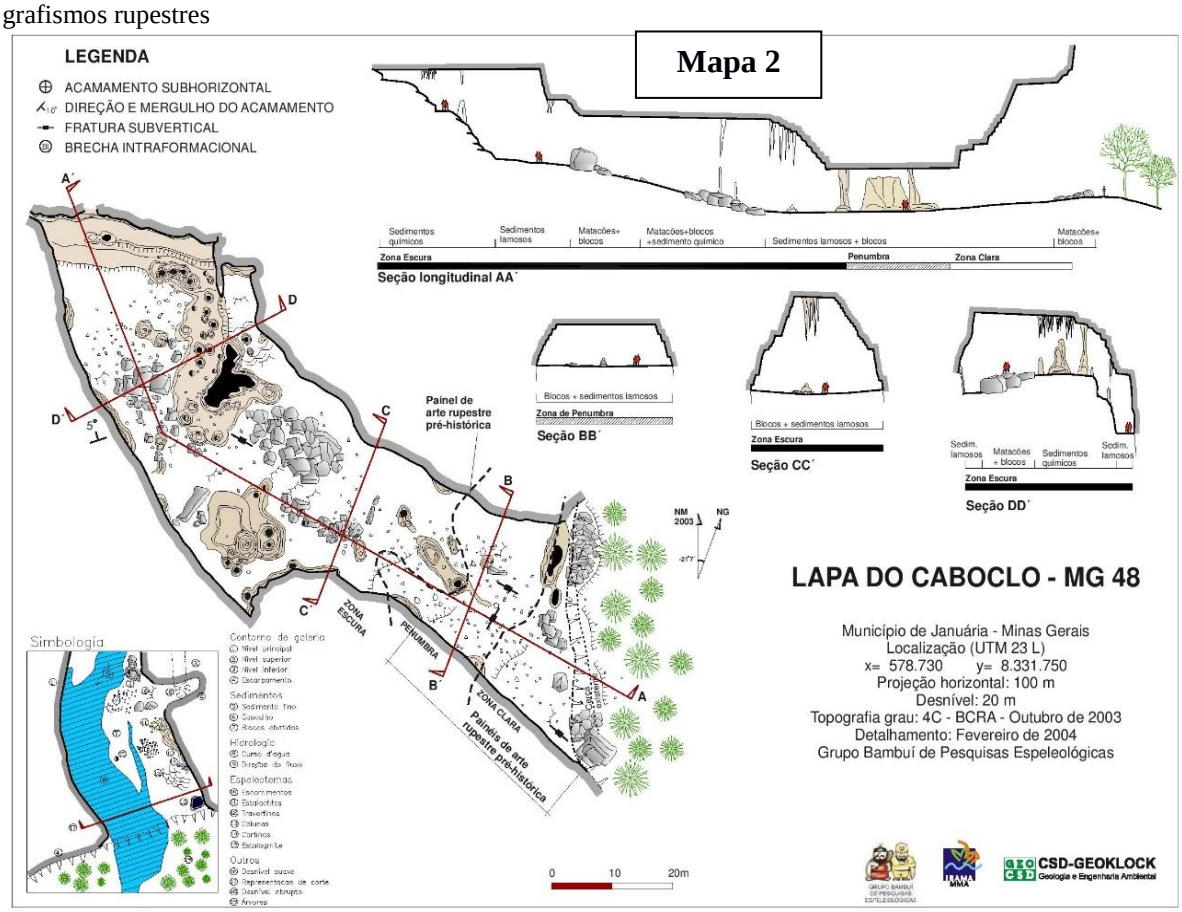
2.1 O sítio

A Lapa do Caboclo está localizada no pé de um afloramento sub vertical de calcário, no topo de uma vertente inclinada. O sítio se abre na base do abrupto calcário. O afloramento sofreu com a ação da água com o passar do tempo, levando à dissolução e à desagregação da rocha, formando a área abrigada e a gruta que se abre a oeste. Dentro da gruta há uma grande coluna estalagmítica, e no entorno desta e nas bordas dessa área ocorrem zonas aplainadas – região de desabamento nas zonas dos blocos abatidos. Formaram-se mesas no interior da gruta que poderiam ter servido também como suporte para receber tanto pinturas quanto gravuras.

O sítio apresenta um piso sem grandes desníveis, regular e de sedimento fino. A área intermediária entre a zona abrigada e o limite externo do sítio é plana, formada por blocos desabados provenientes da área do abrigo. A leste o sítio é limitado por uma parede formada por restos de blocos partidos por diáclases onde a rocha apresenta sinais de desagregação e escorrimentos de calcita, o que resultou em movimento de separação da rocha do paredão atual, levando à formação de uma área estreita e compartimentada que recebeu vários grafismos. O limite sul é um desnível vertical (é por esse trecho que se acessa o sítio). O abrigo é dominado por amplo e liso suporte vertical, no qual as figuras chegam a alcançar uma altura de 5 metros. O sol incide diretamente sobre as figuras na parte da manhã,[1] porque, suponho, o sítio não apresenta mais uma cortina vegetal grande como anteriormente. Com isso, quando o sol incide diretamente sobre os grafismos, muitas das tonalidades de amarelo acabam passando despercebidas; elas "somem". Além disso, a ação do sol somada às outras intempéries acaba desenvolvendo processos que levam à alteração das tintas, afetando assim a visibilidade do painel.

[1] Isso foi observado nas etapas de campo dos anos de 2014 (início de junho) e 2015 (início de agosto). É mais tranquilo trabalhar no sítio a partir das 11 horas da manhã.

Imagem 4 – Mapa da Lapa do Caboclo, com indicação de variações topográficas e paredes ocupadas pelos grafismos rupestres



Fonte: PLANO de Manejo, encarte 3, anexo 1.

2.2 Apresentando brevemente o acervo gráfico da Lapa do Caboclo

O sítio esbanja figuras em variadas cores, formas e tamanhos, espalhadas por toda parede. Estudos anteriores mostraram que estão presentes figuras "pertencentes" a todas as unidades estilísticas propostas para o vale e regiões próximas (RIBEIRO; ISNARDIS, 1996/97. ISNARDIS, 2004).

A Lapa do Caboclo hoje é um sítio que está desconectado do aquífero cárstico, pertencente ao grupo daquelas cavidades localizadas em "cânions secundários" – são cavernas secas posicionadas em paredões recuados, ou em vales secos acima da base atual do rio Peruaçu (PILÓ; RUBIÓLLI, 2002. ISNARDIS, 2009). Localizado em um paredão recuado na margem direita do rio Peruaçu, hoje cercado por capoeiras e um pomar abandonado, o sítio fazia parte da propriedade do "Seu" Silú, que foi desapropriada em função da criação do parque.

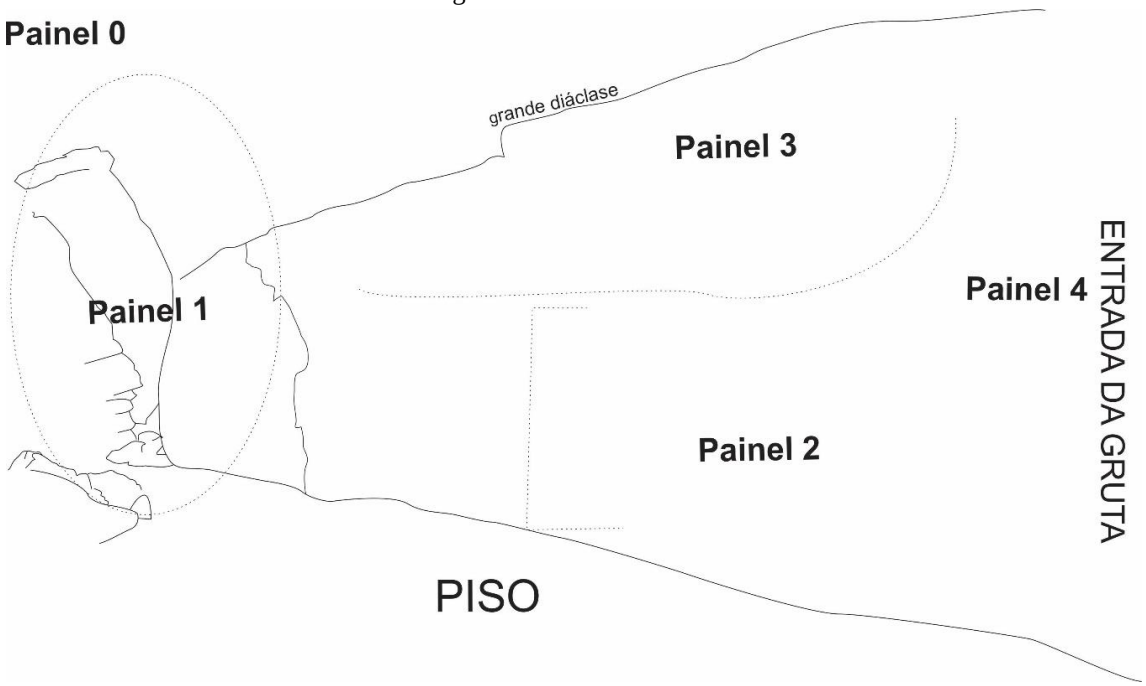
A lapa apresenta uma área abrigada com amplo painel vertical, plano e liso, decorado por cerca de 1.300 pinturas e algumas gravuras. A grande maioria dos grafismos do sítio está muito bem preservada, as pinturas são extremamente coloridas e com desenhos muito sofisticados. Devido ao bom estado de conservação, é possível visualizar com clareza a sucessão de alguns estilos; e este é um dos sítios tidos como referência quando se trata da Tradição São Francisco – a ela em geral são atribuídos grafismos bicrômicos (em vermelho e amarelo), não figurativos (as figuras mais numerosas são conjuntos de bastonetes, seguidos por cartuchos mono e bicrômicos, grades e as "redes"), e ocupam sítios onde os suportes são amplos e lisos. O que destaca a Lapa do Caboclo dos demais sítios até então conhecidos é o que foi denominado como "estilo" Caboclo (PROUS, *La Lapa do Caboclo*), ou, como aparece em outros trabalhos (ISNARDIS, 2004 e RIBEIRO, 2006), o grupo das *figuras caboclo* – a terminologia que optei por utilizar nesse trabalho. As *figuras caboclo* ocupam um lugar de destaque no sítio, e usando as palavras de Isnardis (2004, p. 77) "[elas] formam um conjunto absolutamente espetacular". São geométricos bicrômicos de grandes dimensões, com tramas sofisticadas que formam diversos desenhos. Elas se destacam no contexto do sítio devido à trama complexa formada pela combinação das tintas amarelas e vermelhas, e porque em geral parecem evitar cuidadosamente se sobreporem entre si. Os grafismos se estendem por toda a parede, desde o estreito suporte à esquerda até poucos metros além da entrada da cavidade, que é uma área ainda iluminada.

Para que fosse possível promover uma análise relativamente mais fluida e sistemática, os trabalhos iniciais se ocuparam em nomear os grafismos de modo que os associassem a categorias e ideias de fácil assimilação, como "carimbos", grandes "peixes", geométricos mais complexos, cartuchos, bastonetes (estes são geométricos simples), além de antropomorfos de diferentes tamanhos em uma profusão de formas e cores. As pinturas foram executadas com pigmentos minerais em suspensão, criando tintas de textura variada (pastosas, secas e diluídas), e algumas outras foram feitas com pigmento seco. As poucas e pequenas gravuras foram feitas por picoteamento, raspagem e incisão. As cores principais são o vermelho e amarelo (variando em tonalidades), construindo predominantemente as figuras bicrômicas, mas também muitos grafismos monocrômicos. Aparecem também figuras monocrômicas em preto, laranja e branco. Ocorrem também algumas combinações entre essas cores, formando figuras bi e tricrômicas únicas. A discussão sobre a construção deste espaço será guiada pela separação por áreas de estudo, conforme apresentei no capítulo anterior.

2.3 Metodologia: registro dos grafismos, análise em laboratório, construção da cronologia

A crono-estilística aqui proposta é fruto da análise dos três calques realizados pela equipe do Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, em 2006, somada às fotografias dos anos de 2008, 2014/2015 e dos campos realizados nesses dois últimos anos. Os calques foram numerados em 1, 2 e 4, todos pertencentes ao painel 3. Esta divisão de painéis foi proposta por André Prous nos primeiros trabalhos no sítio e assim mantida pelas equipes que vieram (Imagem 5).[2] Informo que está numeração será mantida apenas neste texto, quando se tratar da apresentação da análise dos calques. Nos anos de 2014/15, foram levantadas novas informações sobre as figuras que estão no painel 1, e as que seguem logo à direita acima da grande diáclase (ainda no painel 1),[3] além de terem sido verificados alguns dos dados obtidos nas etapas anteriores que foram complementados e corrigidos.

Imagem 5 – Separação dos painéis proposta nos campos realizados na década de 80. O painel 0 diz respeito a uma figura isolada localizada em um trecho da parede que se faz mais visível quando o observador está bem afastado da área abrigada



[2] Agradeço a Andrei Isnardis por me haver concedido essa informação.

[3] Para este trabalho, proponho uma nova divisão de painéis, baseada na variação morfológica e na definição dos espaços pelos agrupamentos de figuras (estadivisão será explicada no capítulo 3 deste trabalho). Isto porque as análises que foram sendo desenvolvidas nesta pesquisa mostraram ser necessária uma compartimentação mais detalhada dos espaços grafados para explorar e apresentar com a maior clareza possível a diversidade do sítio.

As áreas selecionadas para este registro foram escolhidas por apresentarem uma quantidade mais expressiva de sobreposições e diversidade figurativa, uma vez que a ideia em um trabalho como este é fazer um recorte para criar uma amostra válida do sítio. Optei aqui por focar exclusivamente na discussão metodológica empregada pelo Setor de Arqueologia do MHNJB-UFMG. Para ter uma noção quantitativa do material a ser trabalhado, contabilizei aproximadamente 120 figuras, somando os três registros (tanto figuras retocadas quanto grafismos únicos). As figuras "fechadas", como os grandes geométricos bicrômicos, antropomorfos e zoomorfos, contam como uma figura individual; enquanto os conjuntos de pontos, bastonetes e grupos pequenos de figuras sobrepostas, como por exemplo aquelas que estão na lateral inferior do calque 4, foram contabilizados como figura única. É o mesmo sistema que já vinha sendo usado nos estudos de outros sítios do Vale.[4]

A identificação e distinção das tintas em que me baseio para esta análise são as que foram anotadas nos calques de 2006 pela equipe responsável. Entretanto, no correr da análise foi observado que alguns dos nomes das tintas não foram definidos seguindo os critérios que indicam a variação da tonalidade da tinta e a antiguidade em que se situam, o que acabou levando a várias incertezas quanto ao que eu observava cromaticamente em cada figura. Alguns conjuntos abarcaram figuras de cores diferentes, o que suscitava ainda mais dúvidas. Nos calques 2 e 4 as tintas foram nomeadas de modo que fosse possível seguir os critérios mencionados, ou seja, a análise cronológica foi feita de maneira bastante segura e abrangente. Porém, no calque 1 as tintas foram nomeadas como V1, V2, A1,[5] e assim por diante, o que acabou dificultando estabelecer a correspondência entre as tintas do calque 1 e o que foi colocado nos outros dois.

O calque 1 reúne algumas das maiores figuras do sítio – e as mais elaboradas –, grandes geométricos bicrômicos – figuras de 50, 60 cm (vermelho e amarelo): as

[4] Agradeço a Andrei Isnardis por me haver concedido essa informação.

[5] Os trabalhos de calque envolvem o registro das cores e não apenas o desenho das figuras. As nomeações para as cores são pensadas de modo que possam transmitir a maior quantidade de informações sobre o registro pictórico. É dado um nome à cor (é a informação que se apreende visualmente), mas o objetivo é trazer uma informação a respeito da tinta, como os diferentes tons para uma mesma cor e se são mais antigas ou mais recentes. Estes V1, V2, A1 mencionados indicam no caso as cores vermelho (V) e amarelo (A). Os números que acompanham as letras mostram quantos vermelhos e amarelos foram reconhecidos.

denominadas *figuras caboclo.*[6] As figuras são uma combinação de traços amarelos de diferentes espessuras, que se cruzam e delimitam espaços vazios em seu interior; estes desenhos são então preenchidos por vermelho. O calque 2 traz ainda alguns desses grandes bicrômicos, mas se destaca pela presença de dois antropomorfos de grandes dimensões – um preto e um vermelho, ambos com detalhes em amarelo na cabeça. Nesse calque a sobreposição é mais intensa, e nele predominam as combinações de amarelo formando figuras geométricas com variações de estrutura. É no calque 4 que é possível ver uma maior diversidade morfológica – com destaque para a presença de figuras zoomorfas. Neste calque a ocupação do espaço se mostra menos intensa, não são tantas sobreposições, ocorrem mais espaços vazios e o tamanho das figuras diminui consideravelmente.

A prática do calque (ou *decalque*) é uma técnica de registro dos grafismos rupestres empregada na França que foi trazida para o Brasil pelos integrantes da Missão Arqueológica Francesa e mais tarde adotada pelo Setor de Arqueologia do Museu de História Natural da UFMG (ISNARDIS, 2004). Busca-se o registro integral ou amostral, manual, dos grafismos, observando tintas, formas e sobreposições, assim como as alterações do suporte e qualquer outra informação relevante. Assumindo as mais variadas posições, o pesquisador pode despender horas na reprodução dos grafismos em um extenso plástico transparente que é colocado sobre o painel pintado (ISNARDIS, 2004. TOBIAS JUNIOR, 2010). Inicialmente, os trabalhos buscavam obter o registro apenas das formas e das cores das figuras, e sua posição dentro do sítio. Posteriormente, essa técnica foi então repensada e desde então objetiva-se reconhecer e registrar os *traços* que compõem as figuras. Para reproduzir essas figuras no plástico são utilizadas canetas de retroprojetor nas cores verde, vermelho, azul e preto. Para lidar com o espectro restrito de cores de canetas, incapaz de cobrir a, em geral, ampla gama de vermelhos e amarelos (e mesmo de pretos), no Setor de Arqueologia se adota, a cada sítio, um código que acompanhará os traços da caneta, o qual designa as diferentes tintas identificadas pela equipe responsável pelo registro. Esse material produzido é então digitalizado em laboratório (possivelmente por terceiros, que talvez não tenham estado envolvidos no primeiro

[6] Essa denominação é dada a uma categoria classificatória de natureza pretensamente temática, mas trata de um grupo mais restrito de figuras (pensando em comparação com as grandes categorias classificatórias utilizadas para trabalhar a cronoestilística do Vale). Situa temporal e espacialmente esse grupo particular de geométricos – pensando exclusivamente na Lapa do Caboclo. Apresento-a aqui no momento em que forneço uma visão geral dos calques, mas voltarei a utilizá-las na segunda parte do texto, quando exponho a cronologia dentro das categorias propostas para o Vale.

momento de trabalho). Espera-se que o calque transborde de informações escritas e relativas às figuras em si, que assim venham a auxiliar nos estudos futuros.

Essa técnica de registro é longa e demorada. Por vezes o pesquisador vai ser forçado a assumir posições um tanto incômodas e difíceis para se mover, então muitas críticas são feitas a esse processo. Tobias Junior (2010) aponta que não é uma técnica que tem sido muito utilizada, em virtude de todos esses incômodos e também devido ao impacto e à contaminação do suporte ao se colocar o plástico sobre ele. Por isso pesquisadores têm optado por metodologias de registro mais "tecnológicas", como a fotografia, e consequentemente mais fáceis de serem trabalhadas. Porém, ainda assim, defendo a ideia de que nada supera o olho humano quando se trata de um trabalho que exija atenção aos detalhes, e coloco isso pensando em todas as observações e levantamentos novos que complementaram as anotações dos anos anteriores através da análise de todas as fotografias às quais tive acesso.

Algumas das críticas que Isnardis (2004) faz ao uso restrito da fotografia apontam para o fato de que ela cria um "registro estático" – a imagem capturada tem a luz de um único instante, enquanto o que se tem é uma variação luminosa significativa com passar do dia –; a luz quando incide diretamente na parede pintada pode ser um empecilho para que esta seja fotografada naquele momento porque as figuras simplesmente não vão aparecer, e as sombras da vegetação do entorno acabarão por se projetar na parede, criando manchas e ilusões ao observar as figuras. Esses são obstáculos que o observador, ao se aproximar e afastar do painel, ao se ajoelhar e simplesmente se deixar perder diante do painel, consegue contornar. A fotografia, por promover um registro mais completo do sítio em pouco tempo e por "alcançar" aquelas figuras que pedem uma articulação maior para alcançá-las, pode não evidenciar com clareza certas alterações do suporte, por exemplo. Mas cabe deixar claro que a técnica do calque também tem suas falhas e limitações, como em determinado momento do dia, dependendo da luz, o plástico criar uma superfície refletora que torna quase impossível visualizar a figura na parede. Concordo com as dificuldades que esses dois tipos de registro trazem, mas durante a elaboração desta pesquisa vi que essas técnicas não trabalham sozinhas. Para além dos calques, digitalizei dois conjuntos de figuras a partir de fotografias pessoais e de outros autores, somadas a observações realizadas nos campos de 2014 e 2015; e esses conjuntos foram nomeados A e B. Foi aqui que pude perceber com clareza que essas duas abordagens técnicas/metodológicas de certo modo compensam as falhas uma da outra. Com isso em mente, vi que o melhor caminho seria combiná-las.

Acrescento outro motivo que me fez defender e manter o uso do calque, e que acabou se materializando em um dos objetivos metodológicos para o estudo da Lapa do Caboclo: pesquisadores apontam que a técnica do calque oferece uma importante *experiência sensorial* para a compreensão do espaço – na parede e no sítio – onde os grafismos estão inseridos (ISNARDIS, 2004. RIBEIRO, 2006. TOBIAS JUNIOR, 2010). O pesquisador se vê forçado a "vivenciar" o espaço e assim perceber e compreender os gestos do corpo e aqueles específicos da colocação dos traços, isso mesmo que seja por um período curto de tempo, algumas horas em uma etapa de campo de talvez uma semana. Ao mesmo tempo, não vejo o calque como a única forma de registro de grafismos do sítio, mas ele é validado por permitir essa experiência, que eu tomo como de alta relevância para auxiliar nas discussões que trago no quarto capítulo desta pesquisa. O corpo, o principal instrumento de ação do homem (MAUSS, 2003), é o que irá materializar todas as impressões, escolhas, valores, contextos que guiam a ação dos indivíduos. O corpo é de fundamental importância na criação e execução dos grafismos; é ele que vai se mover no espaço e carregar os instrumentos, os pincéis – e não se pode deixar de pensar no uso dos próprios dedos. Ele é a base para modelar o mundo do qual o homem faz parte (RIBEIRO, 2006). Cada figura é construída de um modo bastante particular; Ribeiro (2006) aponta isso como "jeitos do corpo", relações positivas e negativas praticadas na execução dos grafismos. É a compreensão, ou melhor, a proposta de compreensão de uma possível combinação de ações – dos gestos – que tenham sido assumidas durante a ocupação do suporte pensando o caso específico da Lapa do Caboclo que discutirei adiante. Essa é uma abordagem que não se faz possível através do uso exclusivo da fotografia, porque ela coloca as figuras em uma escala muito reduzida em comparação com o que se tem realmente. São olhos, associados à experiência corporal, aliados à fotografia e às sistemáticas anotações nos cadernos de campo que vão construir um rico acervo gráfico, prático e teórico a respeito das figuras, permitindo estudos sustentados por um bom material.

Em laboratório, os calques são fotografados e trabalhados no computador com programas de processamento digital de imagens vetorizadas. A digitalização transforma cada traço em um objeto "manipulável" (ele é vetorizado), que pode ser editado com facilidade. As figuras, que são conjuntos de traços, são então combinadas em camadas correspondentes a cada tinta identificada, e colocadas na ordem cronológica coerente com as anotações de sobreposições realizadas em campo. Para a vetorização das imagens segui a metodologia já aplicada pelo Setor de Arqueologia do Museu da UFMG, mas optei por trabalhar as figuras de

modo a deixá-las o mais próximo possível das fotografias que me serviram de material para análise. Ou seja, as transparências das cores, as sobreposições que eram claramente visíveis e estavam registradas do mesmo modo tanto no calque quanto na fotografia, foram repetidas no processo de digitalização.

Ao invés de registrar exclusivamente as sobreposições (objetivo primevo), busquei atentar também para nuances como relações de translucidez entre as tintas que se sobrepunham, o que acabou me ajudando a observar com maior atenção detalhes do painel. E as dúvidas, ou seja, figuras cujas tintas ou traços não estavam descritas nos calques, foram registadas nos tons básicos de vermelho e amarelo da paleta de cores do programa, mas colocadas em transparência para não gerar conflitos com as outras tintas. Durante o processo de digitalização fui também descobrindo falhas nos calques, e ao compará-las com as fotografias que me foram passadas encontrei diversas figuras que não estavam nos calques. Considero a observação minuciosa *in situ* de extrema importância, mas também é algo passível de erros. Dependendo da luz que incide sobre o painel certas tonalidades de amarelo podem passar despercebidas. Ou mesmo o cansaço pode interferir negativamente no trabalho do pesquisador, ainda mais quando se trata de sítios como a Lapa do Caboclo ou a Lapa dos Desenhos, que abundam em variadas figuras e intensas sobreposições. Além do programa para vetorizar os calques (Corel Draw), também fiz uso de uma ferramenta para análise de fotografias denominada DStretch – *decorrelation stretch*. É um processo que remove as correlações internas encontradas nos pixels das imagens por meio de "filtros" que são aplicados às fotografias e que permitem ver as diferenças das cores. Assim esse programa é utilizado para realçar as diferentes cores das imagens, sendo que o maior objetivo desse processo relacionado ao material gerado pelo programa é aumentar a legibilidade da imagem gerada. Figuras que a olho nu parecem apenas manchas ou pontos no painel onde a sobreposição é intensa, são vistas com clareza, fazendo com que elas sejam praticamente "descobertas" por uma segunda vez. Assim, colocar a fotografia em diálogo com o calque se mostrou extremamente útil nesse trabalho, porque pude "inserir" as imagens que continham as figuras ausentes no calque dentro do arquivo que estava sendo digitalizado e acrescentar essa nova informação. Este recurso foi de grande valia para completar o acervo pictórico com o qual trabalhei, uma vez que em função da distância da cidade de Belo Horizonte ao Parque do Peruaçu, da logística de deslocamento, de depender da presença de alguém para me acompanhar e do financiamento, tive idas a campo um pouco limitadas e por curtos períodos de tempo.

Observei que existem certos conjuntos de figuras em pontos distintos da parede que apresentam uma sequência de superposições que se mostrou recorrente. Os calques e os levantamentos realizados em 2014 foram analisados de modo mais sistemático, empregando a metodologia adotada há alguns anos pelo Setor de Arqueologia do Museu (MHNJB-UFMG). Objetivando entender a construção daquele espaço recortado pela parede pintada, analisei cores, sobreposições, sequência de composição das figuras até onde foi possível, e a disposição espacial. As semelhanças e diferenças permitiram a construção de conjuntos de figuras, além de outros tantos agrupamentos de dúvidas. Com isso esclarecido, pude trabalhar as informações levantadas na Lapa do Caboclo (as grandes unidades classificatórias: complexos, unidades estilísticas e tradições) relacionando-as com o que já se tem para o Vale do Peruaçu.

2.3.1 Sobre categorias classificatórias para trabalhar a cronoestilística

Construir grandes grupos classificatórios para arte rupestre, ou seja, tentar encaixar o que se vê na parede às definições construídas para tratar de *tradição e/ou unidade estilística*, é um assunto que vem sendo discutido em diversos trabalhos. André Prous (1999) apresenta uma visão crítica sobre a atenção que se deve ter ao fazer uso destas definições. Elas são realmente tão facilmente, ou melhor, literalmente aplicáveis a todo o contexto que está sendo trabalhado, ou o arqueólogo as constrói de maneira arbitrária de modo a produzir respostas rápidas e "seguras"? Concordo com esses questionamentos, por isso optei por primeiramente apresentar uma construção mais estilística do que cronológica e que irá discutir os grupos de figuras em seus aspectos morfológicos – observando características como cores, desenhos, padrões, modos de composição das figuras – dentro dos limites de análise do material disponível, além da disposição espacial e sobreposições. No segundo momento, a cronoestilística será apresentada tendo como base a bibliografia referente à construção dos conjuntos estilísticos, principalmente aqueles pensados para o Vale do Peruaçu – especificando os que foram reconhecidos na Lapa do Caboclo, de modo a situar o sítio mais claramente dentro do contexto, conectando-o aos estudos anteriores. Com isso esclarecido, irei discutir as dificuldades e opções feitas para o uso dessas grandes categorias.

2.4 Cronologia das três áreas calcadas

2.4.1 Calque 1

O estudo do calque 1 mostrou que as primeiras formas a ocuparem esse espaço foram traços pretos soltos, que não formam nenhuma figura reconhecível,[7] e também ocorrem algumas manchas dispersas. Por deficiência do levantamento não foi possível correlacionar esta tinta e as tinta pretas antigas dos outros dois calques (*preto agreste*, *preto homogêneo* e *preto antigo*).[8] Ainda neste conjunto de figuras "simples", mas criando algumas formas e construindo pequenos agrupamentos, foram feitos três conjuntos de bastonetes com a tinta *vermelho antigo*, sendo que dois estão na parte superior do calque e são de pequenas dimensões e tamanhos irregulares, e o terceiro grupo é composto por cinco bastonetes grandes, colocados equidistantes um do outro, e todos têm o mesmo tamanho. Deste conjunto fazem parte quatro geométricos simples, formados por um traço vertical e dois círculos em cada extremidade. As morfologias dessas figuras remetem à imagem de halteres, nome atribuído aos grafismos para facilitar as análises.

É a partir deste momento que os conjuntos de figuras que ocupam a parede começam a ganhar formas que descrevo aqui como mais "rebuscadas", sofisticadas, em comparação aos grafismos pretos citados. Posteriormente, um peixe *laranja* de preenchimento chapado é pintado, e ao lado deste está o peixe de duas cores (aparentemente), que tem o corpo *vermelho* e a cauda *laranja*. As grandes figuras geométricas em amarelo e vermelho começam a ganhar espaço. Feitos em *amarelo caboclo claro* estão dois geométricos pequenos, e um geométrico de grandes dimensões, em um amarelo mais "terroso". Um dos geométricos menores é formado por um eixo central vertical formado por três linhas paralelas, sobre as quais é colocada uma sequência de pequenos traços horizontais também paralelos entre si. De cada um dos lados saem "braços", construídos da mesma forma que o eixo central, que seguem horizontais e em certo momento "quebram" verticalmente para baixo, mas sem chegar até a base do eixo central. Os espaços vazios deixados pelo cruzamento dos traços amarelos nesta figura são preenchidos por pontos vermelhos. As duas outras figuras

[7] A ideia desta expressão é nomear as figuras de acordo com suas formas e detalhes para assim associá-las a seres e objetos que nos sejam mais familiares. É um instrumento metodológico.

[8] Os nomes das cores foram mantidos de acordo com o que foi atribuído a elas nos calques de 2006. Ou seja, a exemplo do preto mencionado no primeiro parágrafo deste tópico, foram identificados três tons diferentes. É possível que seja apenas uma tinta preta que, devido à alteração de pátina faria com que os pesquisadores considerassem como três – já que viram ali três tons de preto diferentes –, mas devido à ausência de maiores pesquisas a esse respeito, este trabalho se apoiará no registro do calque.

desse momento estão na parte superior do calque. Um dos geométricos pequenos faz parte do conjunto das pequenas figuras que vejo como esboços[9] das figuras do painel 2. Quanto a esta figura, os espaços vazios formados com o cruzamento dos traços amarelos são então preenchidos por uma tinta vermelha (*vermelho caboclo claro*) – até o momento pode-se dizer que essa é a única intervenção que esse vermelho faz nas figuras neste calque.[10] Bem na extremidade superior do calque, encostando-se à diáclase, o espaço foi ocupado por um pequeno par de lagartos feitos em amarelo ocre, que é uma cor que faz um número bem restrito de figuras.

As cores/figuras que não foram colocadas em nenhuma camada cronológica foram divididas em dois grupos de cores: amarelo e vermelho, e serão apresentadas nessa ordem. A grande maioria das figuras da camada amarela é de geométricos, sendo que uma delas faz parte do conjunto dos grandes geométricos, e também está na parte superior do calque. As outras figuras são geométricos menores, como por exemplo os carimbos, além de outras figuras de estruturas irregulares e formas incompletas. Conforme foi possível observar na documentação fotográfica, este conjunto engloba pelo menos cinco tonalidades distintas de amarelo. Mais uma vez aqui as figuras não se sobrepõem às anteriores, a menos que elas sejam pequenas ou que intervenções não passem de traços e manchas soltas dispersas pelo suporte. No calque, o vermelho das dúvidas foi registrado em manchas e em pequenos grafismos não figurativos.[11] Ele completa um geométrico que está na base do calque e uma figura pequena que está localizada um pouco acima de uma das figuras descrita anteriormente (pertencente ao conjunto do *amarelo caboclo claro*) e faz ainda um único carimbo isolado (talvez tenham existido outros próximos a ele, mas como o espaço em torno dele vai ser ocupado por grandes figuras com preenchimentos densos, é difícil dizer com certeza). Os pequenos lagartos em amarelo ocre serão contornados com *crayon*, e a cauda laranja que estava isolada parece ser é utilizada para completar o corpo do peixe já mencionado.

Uma das figuras que até o momento está inserida no conjunto de dúvidas é do grupo dos grandes geométricos. O vermelho utilizado para o preenchimento está registrado

[9] Essa definição foi proposta em função das diferenças estruturais e da disposição dos traços entre os geométricos bicrômicos grandes e os pequenos. Entre estes o que se tem são, em geral, módulos de arranjos de traços, e não uma composição mais fechada. Soma-se a isso o fato de que essas figuras menores são anteriores aos grandes bicrômicos.

[10] Ainda existe um conjunto de figuras que não tiveram sua cronologia resolvida.

[11] Possivelmente essas figuras tenham sofrido com o processo tafonômico, resultando em alterações que levaram à perda de informação morfológica.

como um tom diferente das dúvidas e dos outros conjuntos nomeados (do calque 1 fazem parte 4 vermelhos diferentes). Essa figura tem uma estrutura que chamou a atenção já nos primeiros trabalhos no sítio, porque uma de suas partes parece sugerir ter sido deslocada de modo a mais uma vez evitar se sobrepor à figura que está ao lado. Ela é feita de dois retângulos, um principal em posição vertical e um menor, como um "braço" que sai da lateral direita e tem uma elevação bem sutil (essa figura será apresentada detalhadamente no capítulo 4 deste trabalho), e assim margeia delicadamente o belo geométrico logo ao lado.

No grupo dos geométricos que compõem o painel 2, há uma figura que se destaca porque foi feita com um amarelo que não é nenhum dos que foram utilizados até então ou dos que irão aparecer logo depois. Essa figura é a mais alta dentro deste espaço. A estrutura é a mesma já apresentada para as figuras que fazem parte deste grupo de figuras específicas: o amarelo faz a trama principal e os espaços vazios internos assim como o contorno são preenchidos de vermelho. A forma básica é um retângulo horizontal. No interior, os traços amarelos fazem desenhos triangulares nas duas laterais, e estes são separados por um par de traços horizontais entremeados por pequenos traços em zigue-zague.

É nas intervenções mais recentes que a parede vai ser coberta com as maiores figuras. Elas vão ocupar os espaços até então vazios, se mantendo na parte superior da parede, se sobrepondo aos peixes e margeando os grandes geométricos apresentados anteriormente, parecendo evitar ao máximo sobrepô-los. Mantendo a mesma sequência de construção, a estrutura das figuras é feita em *amarelo caboclo moreno*, como nas Figuras X e XV, por exemplo (ver descrição detalhada no capítulo 4).

Também faz parte deste grupo um grande antropomorfo feito com as mesmas tintas da figura descrita acima (Figura XI). Tem corpo amarelo (*caboclo moreno*) arredondado, com dois braços curtos, que estão como se levantados, e duas pernas com pés com três dedos em cada um, sendo que o contorno foi feito com o vermelho *caboclo moreno*. É interessante notar que as extremidades dos membros superiores e inferiores (ou seja, as mãos e os pés) não têm o contorno fechado como é possível ver nos outros antropomorfos. Aqui eles são abertos, e o vermelho faz as divisões entre os dedos. Como apresentei na descrição morfológica da figura, ela se destaca dos outros antropomorfos porque se assemelha muito mais àqueles classificados como pertencentes ao Complexo Montalvânia e que estão presentes em diversos pontos do que com as outras representações de figuras humanas que estão concentradas no conjunto logo acima da diáclase na extrema esquerda da parede. Este

antropomorfo é posterior à figura descrita anteriormente, já que a extremidade superior dos braços está sobreposta à linha de contorno mais externa do geométrico apresentado.

Por fim, o que parece ser a última figura inserida neste espaço – e deixada em um grupo isolado porque a forma e a cor diferem dos outros grupos apresentados até então – é um zoomorfo branco. Ele está ao lado do biomorfo de corpo arredondado, e sobreposto ao conjunto de cinco bastonetes mencionados no segundo conjunto descrito. A tinta é bem rala, e ele pode facilmente passar despercebido. É um cervídeo representado de perfil, e é possível ver o focinho, as duas orelhas, as quatro patas e o que parece ser sua cauda. Essa e uma das poucas figuras, dentre as que seguem esta temática, que mostram um desenho muito delicado.

Imagem 6 – Zoomorfo branco. Imagem trabalhada com DStretch (filtro: ywe)

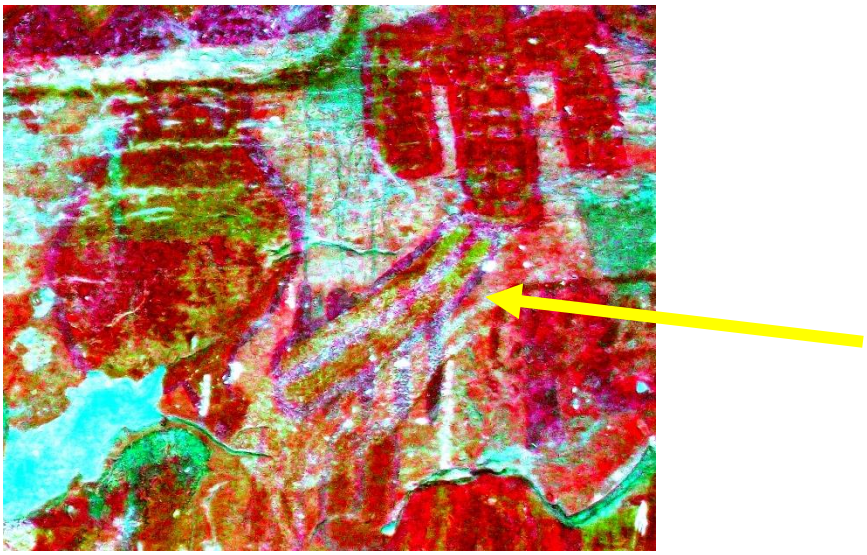
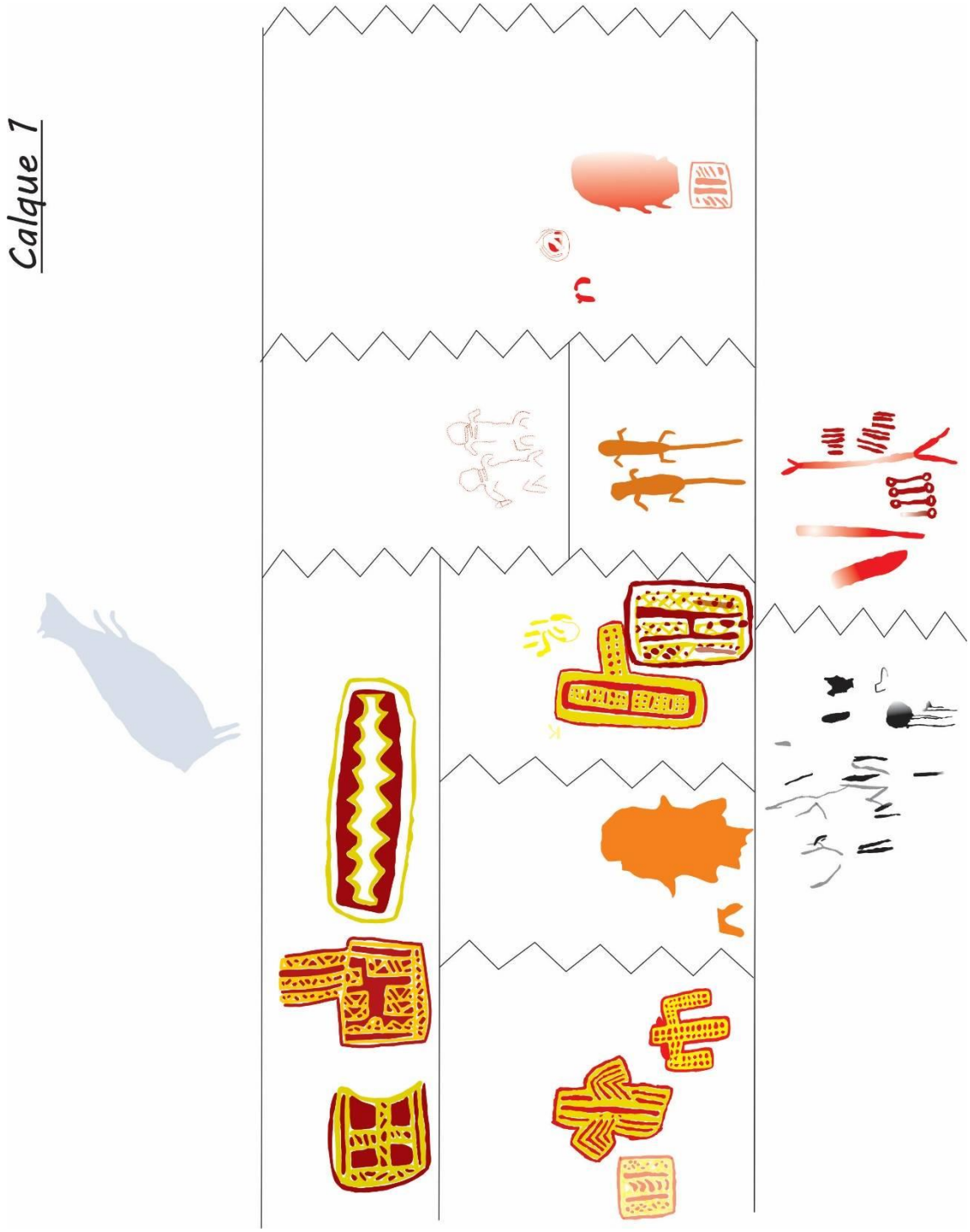


Imagem 7 – Calque 1 vetorizado

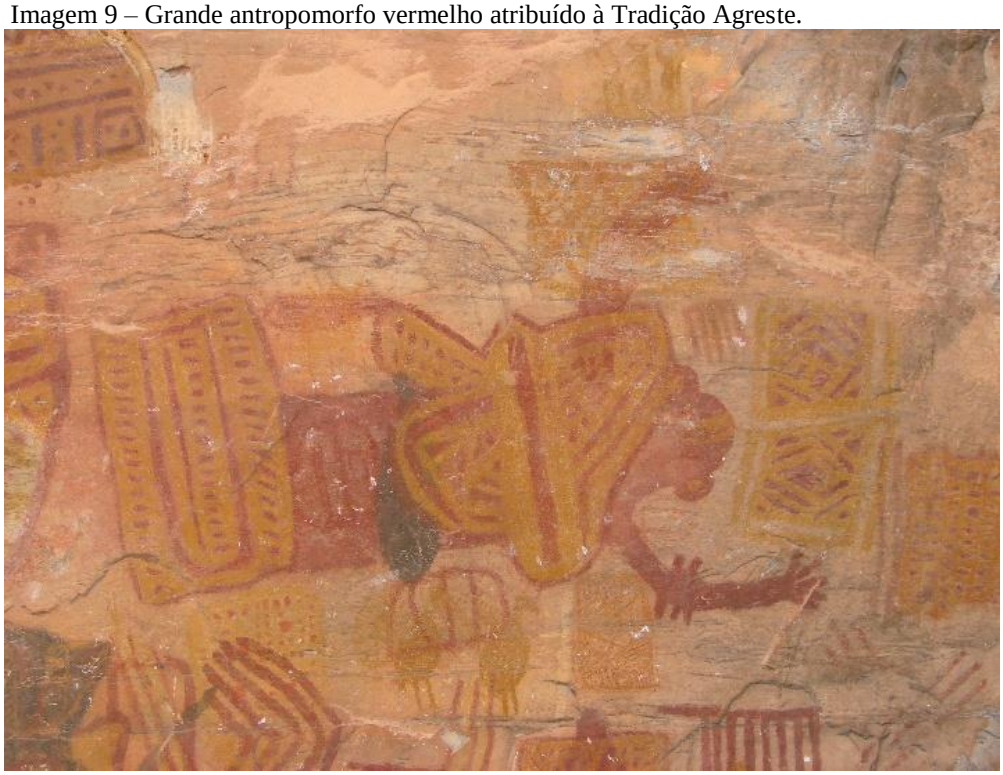
Imagem 8 – Quadro cronoestilístico do Calque 1



2.4.2 Calque 2

Aqui, as primeiras figuras a ocuparem a parede foram os grandes antropomorfos nas tintas *vermelho* e *preto agreste*.[12] Esta tinta preta faz também alguns traços soltos, conjuntos de bastonetes e outros geométricos simples bem próximos ao antropomorfo de mesma cor. São tintas bem espessas e uniformes. Essas figuras são de preenchimento chapado e apresentam basicamente cabeça e membros (braços), com algumas variações entre eles. O antropomorfo vermelho tem "orelhas", os braços erguidos e cinco dedos em cada mão. Os dois braços são morfologicamente distintos: o braço direito foi feito em um momento posterior – no calque há uma linha que separa o corpo e o braço, e também é possível ver essa separação na fotografia. Comparando com o braço esquerdo, pode-se dizer que o braço direito tem uma forma "grosseira". Uma única figura com a tinta *preto homogêneo* é feita sobre parte do corpo do antropomorfo vermelho, e remete ao corpo de algumas aves que estão logo abaixo do antropomorfo vermelho. Mas como carece dos outros elementos (pernas e asas), é tratada aqui como figura geométrica.

Imagem 9 – Grande antropomorfo vermelho atribuído à Tradição Agreste.



[12] Os nomes dados a essas duas tintas fazem referência a uma das grandes categorias classificatórias observadas no vale do Peruaçu, a Tradição Agreste. Como o objetivo neste momento é discutir os aspectos técnicos das figuras, e não as associar a nenhuma categoria, termos como *agreste*, *caboclo* e outros que transmitam a mesma ideia, serão utilizados apenas para dar nomes às tintas.

O *amarelo ocre grosso* é uma das duas tintas que foi utilizada no espaço recortado por este calque, e ocorre em dois momentos distintos: primeiro faz um geométrico pequeno localizado um pouco acima do antropomorfo vermelho e depois faz um geométrico pequeno logo abaixo do braço esquerdo da mesma figura. O geométrico maior, embora em uma área da parede que esteja sendo ocupada por geométricos elaborados, não segue tanto a mesma estrutura, mas, de acordo com anotações colocadas no calque, ele está entre as figuras antigas. Ele é composto por quatro faixas horizontais, sendo a primeira preenchida por curtos traços que fazem movimento de zigue-zague, mas não muito ritmado; as outras três com preenchimento chapado, que variam em sentido descendente quanto à largura. O geométrico menor é de formato retangular vertical e tem seu interior dividido em nove espaços menores; os três da parte inferior foram partidos ainda mais uma vez. Os traços são dispostos de modo "grosseiro", embora aparentemente, a divisão inicial (das nove partes) parece ter sido pensada em pares, uma vez que os eixos principais são um traço vertical que separa a figura em dois e traços horizontais colocados aproximadamente da mesma altura, de ambos os lados. Esse geométrico é preenchido e contornado com traços de *crayon* vermelho.

Dentro do grupo das figuras antigas há um antropomorfo vermelho, menor que os descritos anteriormente e de preenchimento chapado. Ele está em uma área na qual a sobreposição é intensa; é difícil assegurar se há ou não algo por baixo dele, e também se essa figura tem o corpo completo ou se é mesmo apenas a metade superior, como registrado no calque. Há também um conjunto de bicrômicos ainda de cores indefinidas, mas que parecem ser também figuras antigas; são um conjunto de bastonetes vermelhos e amarelos que cobrem praticamente todo o antropomorfo apresentado acima. Logo ao lado há um conjunto de traços ondulados que começam com dois vermelhos sozinhos, e o terceiro começa a dar forma a uma figura aparentemente inacabada. A partir deste momento, o amarelo começa a intercalar os traços vermelhos, que logo depois deixam de ser traços e passam a ser uma sequência vertical de traços curtos paralelos. O geométrico das faixas horizontais é então completado: os espaços vazios entre as faixas e entre os traços que desenham o zigue-zague são preenchidos de *vermelho pesado*. As duas últimas faixas tiveram essa mesma tinta, criando pequenas intervenções sobre o amarelo. Esse vermelho também faz alguns traços e uma grade pequena próxima ao antropomorfo em *vermelho agreste*. Sobre ela, o *amarelo ocre grosso* volta a ser utilizado para duas pequenas aves. Elas estão representadas de perfil, e é possível divisar

cabeça, corpo, as duas patas de cada e uma asa “levantada” em cada uma das aves. Uma tem cauda e três dedos em cada pata, enquanto a outra não tem “complementos”.

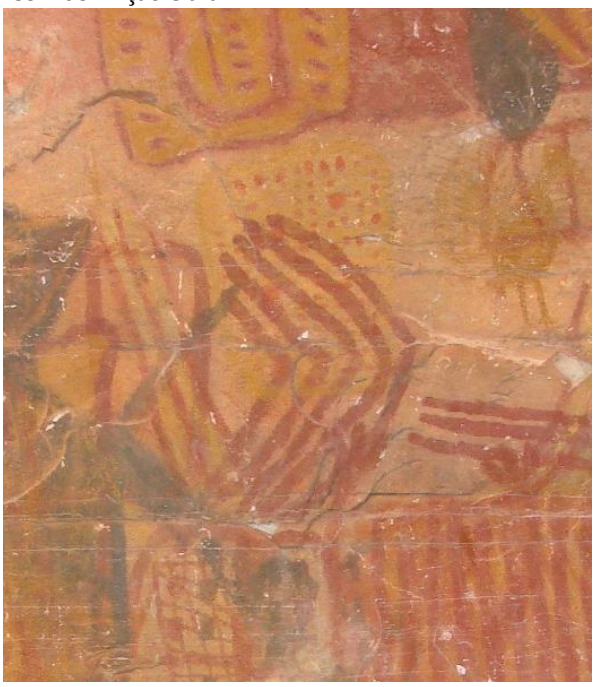
São feitos três grandes geométricos com a tinta *amarelo caboclo claro*, e eles foram inseridos na parte mais alta desse espaço. Diferentemente das relações que foram vistas no calque 1, em que os grandes geométricos são dispostos de modo a não disputarem espaço com as figuras próximas, aqui duas dessas figuras se sobrepõem ao grande antropomorfo vermelho – um na base e outro bem próximo à cabeça. Este foge um pouco à estrutura básica recorrente nos grandes geométricos por serem harmônicos em maior ou menor escala (ou seja, em sua forma geral ou nos jogos de traços que criam formas no interior da figura). Essa figura, nomeada de “borboleta”, tem três partes além do eixo central, e as minhas observações sugerem que duas delas parecem ter sido construídas de modo quase “experimental”, recortando o vermelho da figura anterior para produzir uma forma semelhante à “asa” direta da figura, e usando-o como preenchimento. Essa tinta faz também a estrutura de uma figura que recebeu o nome de “lacinho” (é uma fita única que se curva sobre si mesma, criando algo como um elo) quando dos trabalhos de registro nos calques.

Existe ainda um grande conjunto de figuras que não tiveram sua posição cronológica e cromática claramente definidas. Mas para esta etapa, com o objetivo de não deixar grandes buracos a serem resolvidos, esses grafismos foram situados cronoestilisticamente a partir de associações de semelhanças com aqueles que já trazem um posicionamento mais definido. Há uma explosão de formas figurativas, esquemáticas ou não, e de geométricos de pequenas dimensões. Destaco que os dois antropomorfos em *vermelho* e *preto agreste* ganham intervenções nas cabeças: o antropomorfo preto recebe um conjunto de traços, formando um desenho não figurativo (pinturas faciais?), e o antropomorfo vermelho ganha uma pequena faixa no meio da cabeça e um pequeno círculo amarelo em uma das orelhas. Logo abaixo do antropomorfo preto há uma grande seta amarela preenchida por diversas linhas paralelas de pontos vermelhos. Logo acima da cabeça desse mesmo antropomorfo está um dos grandes geométricos em *amarelo caboclo claro* que vai ser preenchido e contornado com um vermelho que ainda faz parte do conjunto de dúvidas. Muitas figuras pequenas espalhadas por esse espaço são então contornadas, completadas – como o “lacinho” acima mencionado, que vai ser contornado interna e externamente com um vermelho ainda duvidoso – ou mesmo retocadas. Há também um pequeno zoomorfo feito em *crayon* vermelho que se perde na parede, sobreposto por um pequeno antropomorfo amarelo

de corpo arredondado que é ainda mais difícil de ser visualizado. Este lembra bastante o grande antropomorfo de corpo arredondado do calque 1 – tem inclusive o que parecem ser dedos nas mãos –; a principal diferença é que ele não é contornado de vermelho.

Os outros dois grandes geométricos são preenchidos com um *vermelho claro*. Próximo à base do grande antropomorfo em *vermelho agreste* é feita uma nuvem de pontos em *vermelho ralo* – a única figura (até o momento) com essa tinta. O *vermelho antigo* é utilizado para contornar a grande seta amarela; ele faz ainda alguns geométricos simples e cinco pares de traços paralelos dispostos em diagonais opostas que se tocam em uma extremidade, formando o "bumerangue". Sobre este é feita uma "rede", que parece inacabada, com um amarelo "órfão". Ela tem traços finos (mas não parecem ter sido feitos com pincel), e foi elaborada, ao que parece, de modo a dialogar com a nuvem de pontos apresentada acima. Os traços amarelos que se encaixam entre os pontos vermelhos, formando uma "rede", são colocados isolando pares de pontos pequenos ou às vezes deixando um ponto sozinho, quando o tamanho parece ter sido considerado "suficiente". Destaco que os pontos que estão isolados em compartimentos amarelos não foram sobrepostos pelo 'bumerangue', podendo ser vistos com clareza. Tem uma grande quantidade de pontos que não foi separada pelo amarelo, formando uma nuvem de pontos (interesse em deixar assim ou dificuldade em fazê-lo?).

Imagem 10 – Pequenos geométricos pertences ao painel 3. Figuras trabalhadas em tintas antigas e ainda sem definição clara



Aqui as últimas figuras são quatro pequenas gravuras que estão sobrepostas ao conjunto de bastonetes bicrômicos antigos e a algumas figuras menores que também ocupam essa área. São zoomorfos de pequenas dimensões dos quais destaco um par de figuras com formatos semelhantes (cervídeos), com o corpo feito por picoteamento, e as patas, a cauda e as galhadas foram feitas por raspagem. São traços muito delicados, e o gesto é repetitivo e insistente, fazendo com que essas figuras hoje fiquem bem visíveis, o que pode ter sido mesmo a intenção de quem as fez. Os dois zoomorfos estão voltados para a direita e apresentam a mesma estrutura de construção. As outras duas gravuras não têm uma morfologia muito clara – um deles tem uma cabeça de ave e quatro patas com dois e três dedos.

Imagem 11 – Pequenos zoomorfos picoteados. Estão próximos à grande seta amarela preenchida por pontos vermelhos.

Fonte: Acervo pessoal de Adriano Carvalho.

Imagem 12 – Calque 2 vetorizado

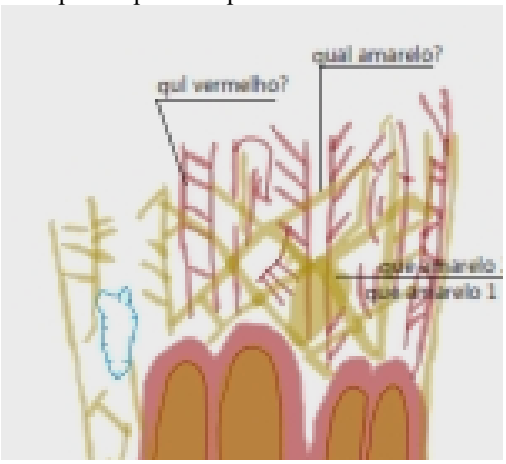
Imagem 13 – Quadro cronoestilístico do calque 2

2.4.3 Calque 4

A ocupação desse espaço teve início com o *vermelho antigo*, que faz traços soltos, conjuntos de bastonetes, e um retângulo (sem preenchimento) que vai ser "completado" mais adiante; além de pequenas formas não figurativas e parte de um antropomorfo (que está na parte inferior da área calcada). Esse antropomorfo tem cabeça, membros superiores – com mãos de três dedos – e tronco. Ao lado de um conjunto de seis bastonetes localizados próximos à margem direta do calque, há um geométrico retangular colocado na vertical, feito em *amarelo gema de ovo*. Esta figura tem a parte superior dividida em dois triângulos que se fecham em sentidos opostos e são então divididos em três partes por dois traços paralelos horizontais feitos com o mesmo amarelo.

Seguindo a mesma metodologia dos calques anteriores, o conjunto de dúvidas será apresentado sequencialmente. Nesse espaço, o número de formas não figurativas é bastante expressivo. Os traços soltos são combinados com outras formas e cores, criando figuras únicas. Foi feito então um par de cartuchos bicrômicos de grandes dimensões, traços e manchas dispersos pela parte baixa do espaço recortado pelo calque, um conjunto de bastonetes amarelos, e um belo geométrico de traços delicados. Esta figura vai ser intensamente sobreposta nos momentos seguintes, fazendo com que sua visualização seja um pouco difícil. Ela é composta por um conjunto de traços vermelhos, bastante finos, que parecem ter sido feitos com pincel e foram colocados em sentido vertical, paralelos um ao outro. Deles saem, na vertical ou na diagonal, pequenos traços também em vermelho. Há ainda traços maiores, que por vezes chegam a unir em pares, e *parece* haver entre esses traços uma figura que sugere o formato de uma ave.

Imagem 14 – Conjunto de traços vermelhos e amarelos que estão sobrepostos por dois pares de "cartuchos bicrômicos"



O retângulo em *amarelo gema de ovo* é então contornado com um vermelho espesso (observação que eu inseri depois de analisar as fotografias), e os espaços entre os triângulos e dentro deles também são preenchidos. Na parte interna da figura é feita uma sequência de pequenos bastonetes, que vão de uma lateral a outra, acompanhando a mesma inclinação dos triângulos. Paralelo a eles é feito um traço espesso, que tem a mesma extensão, e mais abaixo há outro traço paralelo com o mesmo sentido e inclinação do anterior. Sobre os traços vermelhos delicados é feito um conjunto de novos traços, que repetem o mesmo desenho, mas dessa vez em amarelo (que parece fazer apenas essa intervenção nesse espaço da parede). São feitos também alguns zoomorfos pretos que se sobrepõem aos geométricos pequenos que estão na parte inferior do calque, e na parte de cima é feito um zoomorfo amarelo que tem o desenho muito semelhante ao grande "quati" preto que está do lado esquerdo do grande antropomorfo em *preto agreste*.

O retângulo mencionando anteriormente é então preenchido, e é feito também um antropomorfo com as pernas dobradas, além de outras formas que também não fazem figuras reconhecíveis na base do espaço recortado pelo calque. Todas essas intervenções são feitas com a tinta *vermelho vinho grosso*.[13] O *amarelo caboclo claro* interfere nessa parte da parede da mesma forma apresentada nos calques anteriores, mas aparentemente não na mesma sequência. Aqui ele faz a estrutura interna do retângulo vermelho e parece preencher dois pares de cartuchos que se sobrepõem aos conjuntos amarelos e vermelhos de traços delicados. Faz também dois traços paralelos acima do retângulo de formas desiguais – um deles remete ao desenho de um "pente" – que serão posteriormente "transformados" em preenchimento de um geométrico vermelho. Essa intervenção é feita com *vermelho caboclo claro*. Observando apenas a disposição das cores, é bastante plausível propor que essa figura teria sido inicialmente estruturada em vermelho e então preenchida com *amarelo caboclo claro*, fazendo duas faixas que acompanham o desenho da figura.

Na extremidade esquerda do calque, é feito um geométrico na tinta *amarelo do leque*,[14] aparentemente de "duas partes": são dois retângulos verticais, colocados um acima do

[13] Esse é um dos conjuntos que foi nomeado de vermelho, mas engloba figuras de cores diferentes, inclusive em preto. Por isso, como faço referência aqui às figuras vermelhas separei-as do resto do conjunto (V1+ vermelho vinho grosso).

[14] Essas duas tintas (*amarelo* e *vermelho do leque*) fazem referência a uma das figuras do sítio que não faz parte de nenhum dos calques, tendo sido calcada separadamente. São cores mais terrosas, mas que não chegam a ser tão escuras quanto os *amarelos* e *vermelhos morenos*.

outro, com estruturas internas diferentes, mas que tanto no calque quanto – e principalmente – nas fotos faz parecer que estão "separados" pela dobra natural da rocha. Podem ter sido feitos em momentos diferentes, em contextos diferentes, mas o traço da lateral esquerda da figura maior parece se estender até a base do retângulo menor. Os conjuntos de traços em *vermelho antigo 2*, que posteriormente irão se sobrepor à parte do retângulo maior, parecem ter sido feitos em um gesto único, mas em sequência repetida; digo isso porque esses traços são "partidos" pela mesma dobra. Os espaços vazios dessas duas figuras são então preenchidos com um vermelho mais fosco (*vermelho do leque*).

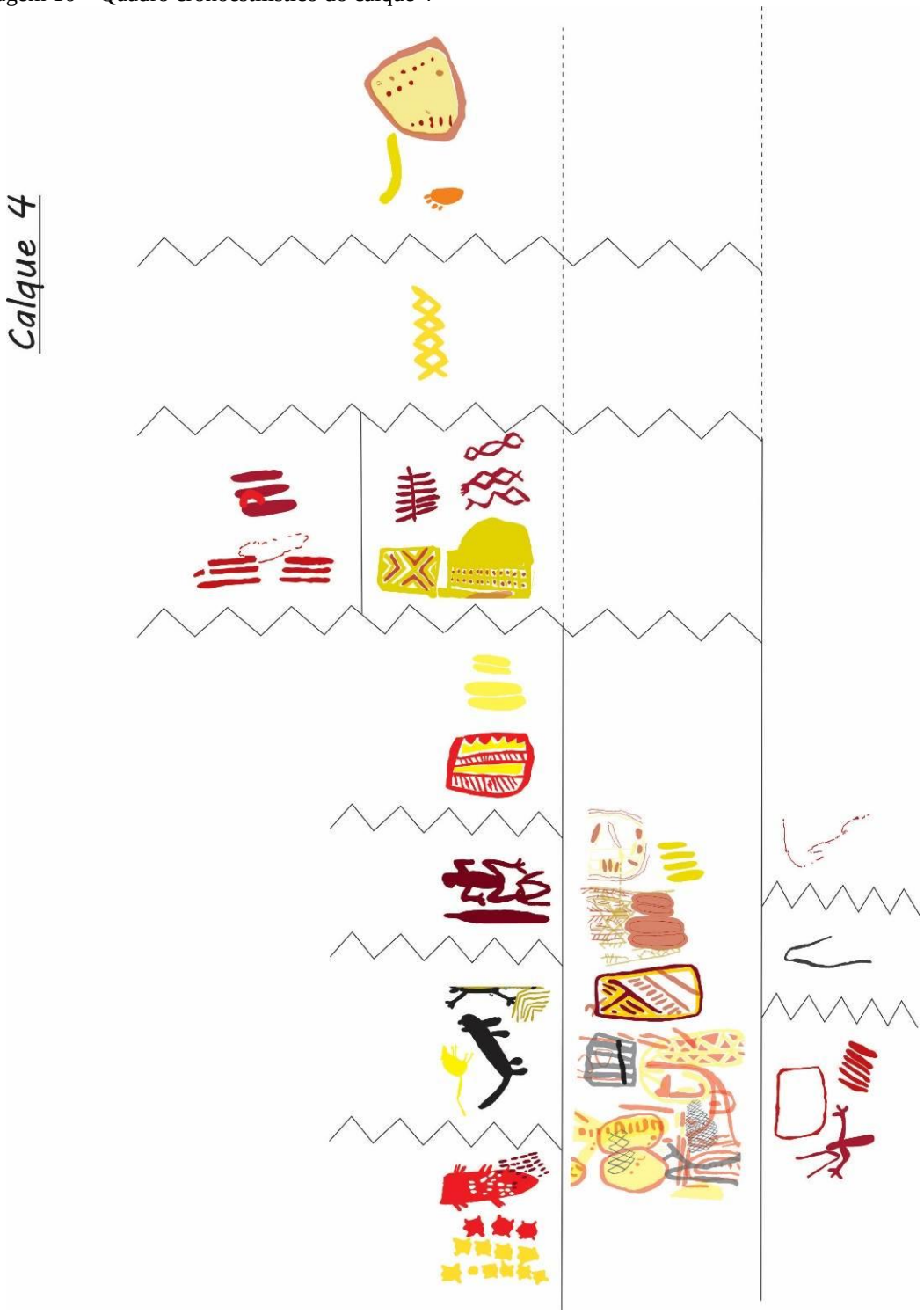
São feitas então três figuras em *vermelho montalvânia*, sendo que duas delas não estabelecem relações de cronologia com nenhuma outra figura: são quatro bastonetes verticais paralelos, de grandes dimensões. Este conjunto está próximo do antropomorfo de tinta *vermelho antigo grosso* (conjunto V1). Na extremidade direita superior do calque há um geométrico composto por dois conjuntos horizontais de seis curtos traços verticais, separados por um longo traço horizontal. A figura que permitiu estabelecer uma relação cronológica clara está sobre o retângulo vermelho que contorna uma grade feita com *amarelo caboclo claro*: são cinco traços paralelos que dividem o espaço interno formando colunas. Três delas são preenchidas com pequenos traços paralelos da tinta *vermelho forte* (conjunto V1), dispostos em diagonais alternadas, e duas são preenchidas com uma linha sequencial de pontos em cada uma. Sobrepondo-se a esta figura, existem três geométricos formados por pares de linhas com a tinta *vermelho montalvânia* que se cruzam ou se encontram formando desenhos em zigue-zague. Uma delas parece inacabada se comparada com as outras duas. É interessante notar que as duas figuras que estão de fato sobre a grade têm uma terminação superior diferente e formam um desenho "não figurativo".

É feito então um conjunto de figuras zoomorfas em vermelho e amarelo. Uma delas – a que será trabalhada aqui – remete à representação de um peixe e duas sequências de "quelônios" (ou os "bolinhas") nas duas cores. O peixe é coberto com pontos vermelhos e brancos que se sobrepõem aos bastonetes em *vermelho montalvânia* e a uma pequena parte do geométrico em *amarelo gema de ovo*. Os pontos vermelhos são em uma tonalidade fechada, bem próxima do *bordeaux*. O *vermelho antigo* volta a ser utilizado para fazer dois trios de bastonetes, sobrepostos ao geométrico em *amarelo do leque*. Um conjunto de quatro "x" é feito em *amarelo piolho* – até o momento, a única figura nessa cor. As últimas tintas

utilizadas nessa parte da parede fazem figuras únicas, de forma bastante simplificada, que se perdem em meio às grandes figuras feitas no início.

Imagem 15 – Calque 4 vetorizado

Imagem 16 – Quadro cronoestilístico do calque 4



2.5 A cronoestilística de dois pequenos conjuntos não calcados do painel 1

No painel 1 aparecem antropomorfos em vermelho (que variam quanto à morfologia), e ainda merece destaque a presença dos bioantropomorfos pequenos de corpo arredondado e com membros superiores e inferiores; dos halteres vermelhos (recorrentes no sítio, formando pequenos conjuntos) e de halteres pretos. Nesse espaço também estão presentes figuras que remetem aos grandes geométricos bicrômicos do painel 3[15] por possuírem uma estrutura em amarelo com preenchimentos e contorno em vermelho; mas se diferenciam quanto à sofisticação das formas e à disposição dos traços. Dividindo a parede em três faixas horizontais, essas figuras estão na extremidade direta no setor médio-alto desse espaço da parede. Figuras em branco aparecem em diversos pontos da parede – muitas são quase ralas, o que faz com que muitas vezes "desapareçam" – e são as intervenções mais recentes no sítio, e nesse espaço especificamente se destaca um grande biomorfo branco em tinta espessa. O sítio também possui algumas gravuras (o picoteado não é profundo, diferente daquele empregado nas gravuras da Lapa dos Desenhos) criando figuras zoomorfas, e muitas são de dimensões bastante reduzidas. Ocorrem geométricos simples no trecho alto-médio desse espaço, bem próximos ao limite com a diáclase mais destacada na parede. As áreas nas quais a superfície é mais rugosa são evitadas, mostrando em geral que seriam ocupações mais recentes, que Isnardis (2004, 2009) discute em seu trabalho.

2.5.1 Figuras do setor A do painel 1 – conjunto I

Esse espaço é limitado na parte superior pela grande diáclase, que abarca os setores A e B do painel 1. Os agrupamentos de figuras digitalizados e analisados detalhadamente estão na parte superior dessa área, à direita, bem próximos aos pequenos geométricos bicrômicos. Os conjuntos foram escolhidos por apresentarem sobreposições marcantes e legíveis, de fácil leitura e uma diversidade de figuras de aspecto quantitativo e morfológico relevantes, uma vez que na parte média-baixa da parede as figuras estão manchadas e por isso são de difícil visualização. O outro conjunto é um agrupamento não tão intenso, mas traz figuras que dialogam com o resto do sítio em alguns aspectos, como por exemplo os peixes.

O conjunto I está situado logo abaixo de duas pequenas figuras geométricas bicrômicas. A primeira figura é formada por três aros ovais concêntricos, de cor preta, feitos com traços finos e delicados. Seguindo do centro para as extremidades, entre o segundo e o

[15] A separação de painéis me foi apresentada por André Prous.

terceiro aro, há um pequeno traço vertical da mesma cor que une esses dois aros. Não foi possível analisar a figura preta de modo a assegurar que ela poderia se relacionar aos pigmentos pretos utilizados dos calques 1, 2 e 4. Possivelmente contemporâneos a essa figura, aparecem alguns traços e figuras de formato mais simplificados em *vermelho antigo* – uma tinta que parece corresponder àquela que foi designada da mesma forma no calque 1. É um vermelho vinho, bastante espesso e homogêneo. Ele faz dois bastonetes pequenos no ponto mais alto desse espaço, um traço curvo que contorna a extremidade inferior do grupo de aros, e na extremidade direita desse traço há outro pequeno traço, colocado em posição diagonal que encosta naquele, e também um par de pequenos traços semicirculares paralelos, que fazem a metade de um círculo logo à esquerda dos aros.

Um pouco acima dos aros, o vermelho faz um conjunto de pequenos bastonetes paralelos e um geométrico. Posterior a essas duas figuras ocorre um bicrômico simples retangular em amarelo contornado de vermelho. O amarelo está bastante ralo, de modo que não dificulta a visualização das figuras que estão por baixo. Sobrepondo-se ao bicrômico e aos aros existe um par de halteres próximos à margem direita da figura (são quatro ao todo, mas os outros dois estão fora desse recorte), e bem no centro há uma haste com três círculos, um ao lado do outro, que cobrem toda a extensão do traço. Acima dessa figura existem dois traços curvos também em vermelho – semicírculos paralelos – abertos para baixo.

É possível ver, à esquerda desse conjunto de figuras, alguns geométricos simples em *amarelo escuro*. São duas figurais semelhantes que estão parcialmente superpostas ao par de cartuchos em vermelho antigo e ao geométrico vermelho já mencionado. Sua estrutura apresenta dois traços longos verticais, ligados por dois pequenos traços horizontais, formando quase uma escada. Ao lado deste geométrico há uma figura linear que tem a mesma forma que a anterior, se sobrepõe ao outro cartucho vermelho e se estende até um pouco antes de alcançar a altura do par de traços curvos em vermelho antigo. Deste geométrico maior sai, em sentido diagonal ascendente, uma figura menor, semelhante à primeira, apresentando a mesma forma de construção e de preenchimento. O *vermelho antigo*[16] foi utilizado também para preencher os espaços vazios criados entre os traços horizontais das figuras em amarelo escuro descritas acima, fazendo também dois pares com três traços cada, em posição diagonal e

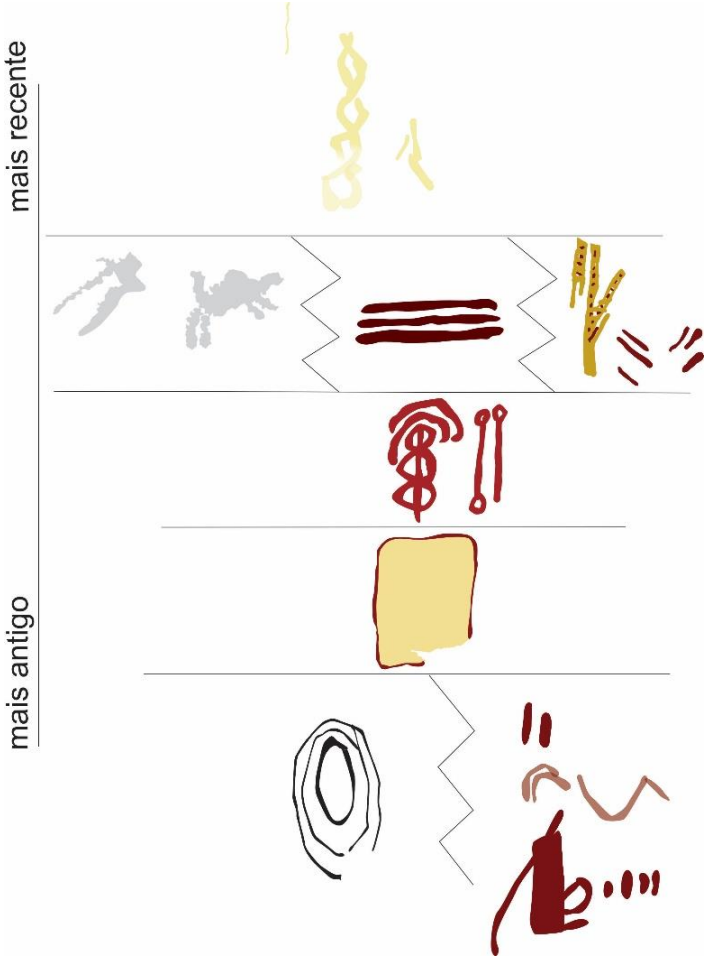
[16] As diferenças entre alguns tons de vermelho e amarelo podem ser explicadas pela ação de diferentes pátinas, mas essa ainda é uma questão que precisa ser melhor esclarecida. Dessa forma, cada nome continua indicando uma tinta diferente.

sobrepondo-se ao retângulo bicrômico, colocados bem próximos aos vértices superiores dessa figura. Sobrepõem-se a esses traços na diagonal outros três bastonetes maiores e mais espessos, estes na horizontal. Foram feitos em outro vermelho, bem mais escuro que o *vermelho antigo*. Quatro bastonetes pequenos na vertical, também vermelhos, foram colocados sobre o traço superior do contorno do geométrico bicrômico. Este tom de vermelho foi nomeado como *vermelho claro*.

Sobrepondo-se à figura amarela, há uma figura em uma tinta que denominei como *branco sujo*, constituída por traços que formam uma sequência de "zigue-zagues". Próximo à extremidade direita de um pequeno retângulo bicrômico existem três traços soltos, ou seja, que não criam nenhuma forma figurativa ou não apresentam uma ordem aparente, com o mesmo branco. Essa tinta é mais clara que o *amarelo antigo*, e apresenta manchas, sendo uma tinta pouco uniforme. Dentro deste conjunto existem também duas gravuras pequenas, que se sobrepõem a todas as outras figuras. São feitas por picoteamento – um zoomorfo e outra que aqui fica denominada como "bioantropomorfo", porque tem traços que sugerem pernas, mas nenhum elemento que pareça sugerir forma humana ou animal específica. Têm o preenchimento relativamente vazio, poucos pontos, que estão sobrepostos à haste com os círculos que está no centro do bicrômico.

Imagem 17 – Imagem vetorizada e fotografia do conjunto I

Imagem 18 – Quadro cronológico do conjunto I



2.5.2 Conjunto II – formado por uma relação entre duas figuras

Acrescentei este conjunto por ter uma sequência de superposições que traz informações interessantes para o sítio e também pelo espaço ocupado na parede. Essa figura está ao lado dos pequenos geométricos bicrômicos mencionados anteriormente, próximos à grande diáclase. Ela foi colocada em um espaço que aparentemente apresentou uma ocupação diferenciada, com figuras de formas e dimensões expressivamente distintas do que se vê nos outros painéis. É uma área delimitada naturalmente pelas alterações naturais da rocha; as figuras em geral são pequenas (principalmente as que estão no trecho médio-alto, e além do que são as mais visíveis) e foram colocadas encaixadas entre as linhas de deposição das camadas do calcário (setor A do painel 1).

Quanto às superposições, pude observar que a sequência de intervenções se deu da seguinte forma: em um primeiro momento foi criado um geométrico em um *amarelo sujo*[17] de estrutura retangular. As laterais são traços em diagonais alternadas, criando uma linha em "zigue-zague", com três vértices de ambos os lados. Ocorreu um desplaquetamento da parede, e então se perdeu parte da lateral esquerda, mas, mesmo com a falta dessa informação, vejo que a figura traz uma construção equilibrada e que as laterais apresentam o mesmo ritmo construtivo – tanto que o movimento dos traços é o mesmo e as inflexões ocorrem no mesmo momento. O contorno dessa figura foi feito em vermelho (que hoje se vê mais arroxeado). Margeando as laterais internas da figura, mas sem encostar-se a elas, ocorrem dois traços também em vermelho que fazem o mesmo movimento dos traços de contorno. Ainda mais para o interior da figura foram feitos, com a mesma tinta, dois traços retos diagonais opostos um ao outro, também colocados paralelos às laterais. Bem no centro, um pouco acima do meio do bicrômico, há um pequeno traço horizontal feito ainda com o mesmo vermelho, e pode-se dizer que esse traço divide a figura em duas partes iguais. Sobrepõe-se a este geométrico um grande "peixe" *laranja*, que o cobre em toda sua extensão. É a parte superior do peixe (isto é, a cabeça) que cobre parcialmente o pequeno geométrico mencionado anteriormente. Esse peixe é uma figura de preenchimento chapado, tem as barbatanas laterais e a cauda; a tinta é bastante diluída, o que permite a fácil visualização do geométrico que está por baixo, mas também faz com que o peixe não seja percebido tão facilmente.

Sobre o peixe, localizado próximo à barbatana lateral direita, há um pequeno retângulo feito em *vermelho vinho*, e à sua esquerda, verticalmente logo abaixo do traço horizontal *vermelho-roxo*, há um pequeno "v" colocado em posição invertida, também feito com a mesma tinta. A última intervenção não se sobrepõe negativamente, apagando o que já havia sido construído, mas completa o quadro: são os delicados traços pretos. Próximos aos traços vermelhos que acompanham as laterais, o preto foi utilizado para fazer pequenos triângulos ou traços soltos colocados justamente próximos aos pontos onde se formam os ângulos mais agudos. Entre os dois traços diagonais inclinados, opostos um ao outro, foram feitos dois traços seguindo o mesmo movimento, e se unem formando um vértice. No espaço entre esses dois traços, foram feitos dois traços horizontais de diferentes tamanhos, mas ambos

[17] Assim como os pontos brancos que estão sobre o peixe vermelho do calque 4, essa tinta não tem uma cor muito homogênea – ela é manchada. Isso me levou a considerar a possibilidade de que quando essa tinta foi utilizada, o *amarelo escuro* ainda estava fresco, úmido, resultando na mistura das duas tintas.

são curtos, não se encostam às laterais, e entre eles está o pequeno traço horizontal *vermelho-roxo*. A tinta preta forma quase um "A". Nas extremidades inferiores da figura preta ocorrem pequenos traços soltos e um triângulo, semelhantes aos que foram colocados nas laterais.

Imagem 19 – Vetorização e fotografia do conjunto II

2.6 O que resultou destas análises

O sítio é basicamente construído por figuras em amarelo e vermelho, variando em tonalidades. A maioria das tintas é inserida na parede em momentos que puderam ser claramente delimitados, ou criando grupos ou mesmo fazendo figuras únicas, como por exemplo os lagartos já citados. Lendo o sítio da esquerda para a direita, as figuras do setor B do painel 1 ocupam o espaço de modo mais disperso; a sobreposição é pouca. A parte alta dessa formação é facilmente alcançada escalando-a, e é onde aparecem as figuras mencionadas, além de outras bem próximas; já na parede vertical, a maioria das figuras parece pertencer ao Complexo Montalvânia. No trecho principal da parede pintada, a ocupação se mostrou intensa no limite de uma altura de 2 metros até o piso, o que dificultou a leitura. Um pouco mais adiante estão os maiores antropomorfos: um vermelho, colocado na horizontal, e logo abaixo o preto, que foi colocado na vertical ("de pé"). Essas são tidas como as primeiras figuras a ocuparem a parede; alguns trabalhos (RIBEIRO; ISNARDIS, 1996-7 e ISNARDIS, 2004) apontam-nas como pertencentes à tradição Agreste. Elas foram sobrepostas por bicrômicos pertencentes ao

conjunto dos grandes geométricos que fazem parte do terceiro momento da tradição sanfranciscana – uma ocupação já mais recente da parede.

Mas em meio a isso, observei que à exceção das figuras em *preto agreste* – que estão entre as primeiras a ocuparem um espaço específico na parede – e do biomorfo em *preto homogêneo*, a cor preta não tem um momento cronológico muito marcado. Ela interfere delicadamente nas figuras, complementando-as ou criando detalhes pontuais. Digo isso porque ainda que boa parte das observações quanto às tintas sejam incertas em função da falta de informação, dificultando o estabelecimento de uma correlação mais segura entre os três calques, acredito ter conseguido observar algumas construções regulares. O *vermelho antigo* (VA) – uma tinta homogênea, densa e de cor vinho – vai ocupar parte razoável do suporte central, ocorrendo em situações esparsas nas laterais. Embora essa cor faça apenas intervenções pontuais, elas são bastante visíveis e presentes. No calque 1, são as figuras mais antigas as realizadas com essa tinta: conjuntos de traços/bastonetes, figuras simples e formas não figurativas. Já no calque 2 (na parte mais central da parede) e no calque 4, esse vermelho foi utilizado aparentemente em mais de um momento. Ele também é utilizado em um pequeno conjunto de figuras do painel 1, fazendo inclusive as mesmas intervenções: traços soltos não figurativos. Em linhas gerais, ele faz geométricos bastante simples e esquemáticos, o que teria acontecido em uma etapa de ocupação desse espaço que já contava com os grandes antropomorfos, os dois pássaros amarelos no centro desse espaço e um geométrico bicrômico em *amarelo-ocre grosso* e *vermelho pesado* que estão na parte mais alta da área recortada pelo calque. Porém, antes de todas essas figuras há um antropomorfo vermelho, até então nomeado como *vermelho antigo* também, bem no centro desse espaço, ao lado do grande antropomorfo preto. Essa tinta está bastante patinada, e em virtude da intensa sobreposição é difícil visualizar a figura com clareza, mas ela colocaria o momento inicial desse espaço com três antropomorfos monocromáticos de grandes dimensões. Nos momentos mais recentes da ocupação desse espaço com o *vermelho antigo* são feitos outros geométricos pequenos no centro e o contorno da seta amarela. No calque 4 é possível ver o mesmo tempo de uso dessa tinta, que é usada nos primeiros momentos em que o espaço está sendo ocupado e volta a ser usada para fazer as figuras mais recentes.

A Figura XII tem um amarelo bem mais homogêneo e brilhante, enquanto os vermelhos (o que foi utilizado para contorná-lo e algumas das figuras do entorno) são bem parecidos, mas um pouco mais claros. Essas figuras apontadas até aqui parecem ter sido

afetadas pela pátina, o que responderia a essa dúvida referente às "idades" das tintas. Já a seta grande amarela, contornada por vermelho e preenchida por pontos de mesma cor, se distingue desses momentos, pois ela parece não ter sido coberta pela camada da pátina; possivelmente ela é um geométrico bicrômico mais recente do que o conjunto principal.

Os grandes geométricos do painel 2 trazem desde o início das pesquisas no Vale um desafio de estudo. São as figuras de maior destaque no sítio por sua complexidade e unicidade, e são colocadas, cronologicamente, em dois momentos da construção do espaço pintado. Esse tipo de estrutura e formato teria começado a ganhar espaço no terceiro momento da Tradição São Francisco, sendo retomadas no quarto momento dessa Tradição, apresentando uma estrutura de traços amarelos, e o vermelho entrou preenchendo os espaços vazios entre esses traços e também desenhando o contorno da figura. As minhas observações quanto à ocupação do espaço, aos pequenos geométricos bicrômicos colocados nas laterais e nas pequenas áreas da parede concordam com a cronologia já proposta.

Quanto aos espaços recortados pelos calques de 2006, pude observar detalhes importantes. Existem pelo menos quatro grupos diferentes (determinados de acordo com as tintas observadas) dentro do conjunto dos grandes geométricos elaborados: *caboclos morenos*, *caboclos claros*, *caboclos amarelo-do-leque* e *caboclos pesados*.[18] Estes conjuntos estão entremeados por figuras feitas com vermelho e amarelo que não foram incluídas nestes quatro conjuntos principais, mas fazem grandes geométricos pertencentes ao grande conjunto temático. Elas criam basicamente dois blocos definidos em função das sobreposições que ocorreram: conjunto *caboclo moreno* sobre o conjunto *caboclo claro*, e conjunto *amarelo do leque* sobre o conjunto *caboclo pesado*.

No calque 1, os *caboclos claros* e *morenos* estabelecem uma relação sincrônica. Não há nenhuma sobreposição, as figuras margeiam quase delicadamente umas às outras. Embora predominem para os grandes geométricos, o vermelho e o amarelo *caboclo moreno* foram utilizadas para um par de cartuchos germinados, figura que faz parte dos primeiros momentos de ocupação do sítio dentro da Tradição São Francisco. Logo acima do geométrico incompleto foi colocada uma figura pertencente ao grande conjunto, elaborada da mesma forma característica dessas figuras, mas com um amarelo que até aqui não se repetiu em nenhuma outra (Imagem 20).

[18] Aqui, para facilitar a compreensão da análise empreendida, o termo *caboclo* está associado às diferentes tonalidades cromáticas observadas entre as figuras dos grandes geométricos.

Imagem 20 – Relação entre *caboclos claros* e *morenos* e as figuras nas quais essas tintas foram empregadas

O calque 2 foi durante todo o processo o recorte da paisagem mais difícil de lidar, em função da quantidade densa de informação visual e também quanto ao registro das tintas. Foi difícil colocá-las em diálogo com as outras partes da parede, porque inicialmente os vermelhos e amarelos não haviam sido separados cronologicamente, apenas quantitativamente, o que resultou em um conflito, porque seria plausível associar as tintas *vermelho* e *amarelo antigo* ao *caboclo moreno*, pois são as intervenções mais recentes, porém talvez não sejam as mesmas tintas. O mesmo vale para tintas como *amarelo ocre grosso*, que foi utilizada duas vezes para figuras diferentes: um geométrico bicrômico complexo e um par de aves. A única ligação entre os dois calques é a tinta *amarelo caboclo claro*, que concorda tanto cronologicamente quanto espacialmente, aparecendo quando a ocupação do terço médio-inferior da parede já era bastante expressivo para fazer no trecho mais alto da parede os grandes geométricos (Imagem 21).

Imagem 21 – Figuras de atribuição ainda incerta, mas que para propor uma cronologia mais completa foram dispostos nas camadas de acordo com o que já se tinha de apontamentos anteriores.

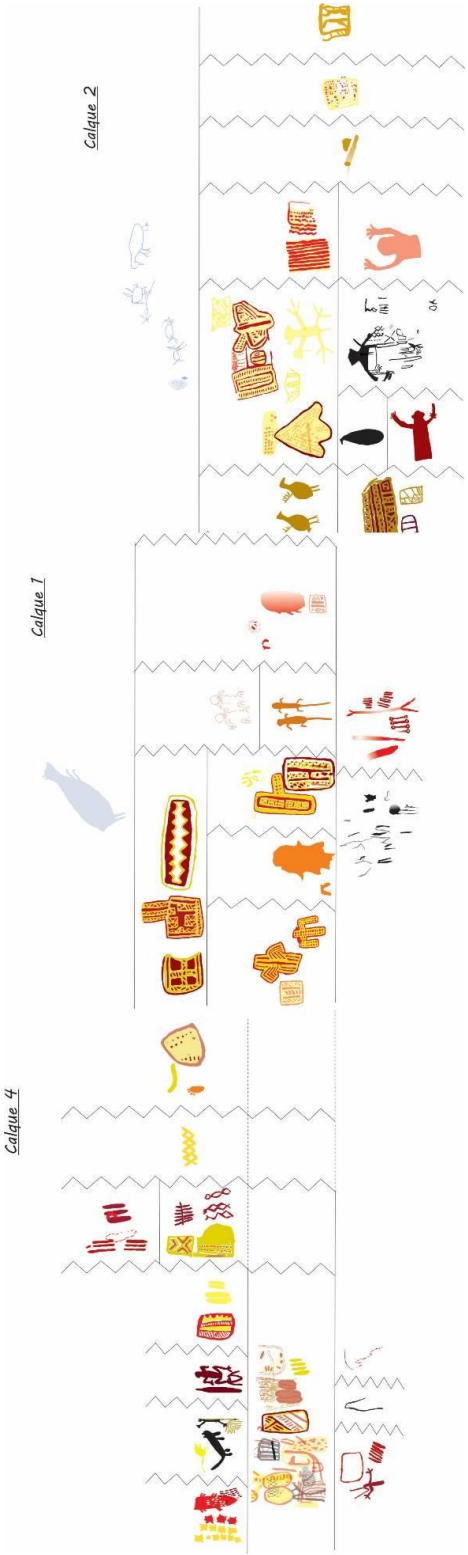
O calque 4, por fim, mantém boa parte da construção do espaço observada no recorte do calque anterior. Os grandes geométricos estão bem menos presentes, as figuras biomorfas e zoomorfas se destacam e também os espaços vazios se mostram mais marcados. Os geométricos mais ricos em detalhes diminuem expressivamente quanto à complexidade

(fator que lhes era tão característico até então). Aqui também aparecem figuras (poucas) que foram executadas com um amarelo e um vermelho diferentes daqueles mais utilizados: uma está dentro do calque; e as outras, no espaço externo logo ao lado. Há uma variação grande de tonalidade dos vermelhos e amarelos nessa parte da parede: *amarelo piolho*; *vermelho ralo*; *amarelo gema de ovo*. Foi colocado nesse espaço um pequeno agrupamento de figuras com o formato de "x" (quatro inteiras e um formando o "y") que têm sido interpretadas nos trabalhos consultados como antropomorfos esquemáticos. Condiz com a variação morfológica que marca o espaço e com a diversidade de construções e finalizações do conjunto de antropomorfos dentro do sítio. O *amarelo* e *vermelho caboclo claro* vão ser colocados em um momento bem próximo ao do calque 2: entre dúvidas e certezas, a ocupação da parte baixa da parede é bastante expressiva, fazendo figuras pequenas e que se sobrepõem intensamente. Então os *caboclos claros* aparecem preenchendo e estruturando alguns geométricos simples, mas na parte ainda menos ocupada da parede.

A primeira etapa deste trabalho buscou analisar o acervo gráfico do sítio sem se prender às grandes categorias de análise. Assim, fugi de associar tão prontamente do que viam a definições já construídas. Obriguei-me a uma análise cuidadosa e minuciosa, porque as respostas que poderia encontrar não estariam dadas de antemão. Foi uma tarefa complicada, porque ao mesmo tempo em que dizia não querer usar categorias pré-definidas, acabava chegando a elas sem me dar conta, uma vez que as explicações já existiam antes que eu fizesse qualquer pergunta. Foi ao mesmo tempo uma abordagem diferenciada e válida porque assim me obriguei a produzir um texto que se explicasse em palavras, criando descrições as mais objetivas possíveis. As imagens entram como meio de sustentação para as minhas exposições. Pude tecer considerações a respeito de áreas da parede que até então não haviam sido discutidas, o que trouxe novas informações a respeito da ocupação do suporte.

Ao encaixar esta análise nas tradições; unidades estilísticas e outras categorias acredito ter sido capaz de inserir novas informações nos espaços vazios dos trabalhos anteriores. Mas ao mesmo tempo em que dei uma nova leitura a este material, sei que posso ter deixado passar informações, uma vez que, por ter conhecimento prévio do que estas chaves implicavam, a associação pictográfica se dava de modo quase imediato, levando-me a ignorar muitos detalhes das figuras, do suporte, da construção dos painéis. O objetivo aqui foi, desde o início, fazer uma leitura do sítio livre de amarras teóricas para então confrontá-la e/ou associá-la à estrutura já proposta.

Imagem 22 – Quadro de síntese da correlação cronológica entre os três calques[19]



[19] O quadro-síntese foi colocado aqui para facilitar a compreensão dos resultados da análise da cronoestilística do sítio, mas ele também está em melhor resolução nos anexos (Anexo 1).

Este quadro mostra que os geométricos bicrômicos sofisticados são as figuras mais recentes. Em linhas gerais, a área recortada pelo calque 4 mostra que as figuras desse espaço variam pouco de tamanho; são figuras de pequenas dimensões e de estrutura grosseira, quando comparadas com as dos outros dois registros. Enquanto nos calques 1 e 2 as figuras mais recentes são os zoomorfos brancos (pinturas e/ou gravuras), no calque 4 é possível ver que as intervenções mais recentes voltam a ser traços soltos e geométricos simples, como conjuntos de bastonetes.

Nas primeiras ocupações da parede, é possível notar que há, em dois dos três calques, um predomínio de pequenos traços pretos e vermelhos, grafismos de pequenas dimensões (alguns figurativos, outros não) e três grandes antropomorfos (dois em vermelho e um preto). Destes, os dois que foram abordados no correr deste capitulo (atribuídos à Tradição Agreste) são tidos como os primeiros grafismos figurativos a ocuparem a parede. O outro antropomorfo vermelho, que foi registrado pela metade, parece apresentar os mesmos critérios morfológicos, permitindo que ele seja atribuído a esta unidade classificatória, a isto somado o fato de que as análises desenvolvidas até o momento não apontam a existência de um grafismo anterior a ele. A presença do amarelo neste primeiro momento de ocupação da parede parece ser ainda bastante discreta. Em amarelo, nos primeiros momentos, existem dois geométricos de tamanhos diferentes: o maior está no trecho médio-alto da parede, e o menor pertence ao conjunto de figuras que ocupa o espaço entre os dois grandes antropomorfos mencionados acima. Existem outras três figuras pequenas, também amarelas, que são daquelas que ainda não possuem uma separação cronológica bem definida.

No momento seguinte já há um crescimento significativo quanto à variabilidade morfológica das figuras e ao uso das cores. Há também uma exploração maior do uso do espaço. São feitos vários geométricos bicrômicos (segundo momento da Tradição São Francisco) que variam de complexidade morfológica, e zoomorfos, como os *peixes*, os *lagartos* e o par de *aves* com as asas abertas. Quanto às cores, há um aumento de variações de vermelhos e amarelos. Neste capítulo, eu indiquei que havia seguramente entre quatro tons distintos destas cores, mas as observações mostram que o que se tem na parede é uma quantidade *muito* maior. Esse aumento do uso de vários tons para essas cores ganha peso nos últimos momentos da Tradição São Francisco, que é quando os grafismos geométricos são mais explorados, tanto em tamanho como em forma.

3. Quanto à compartimentação do espaço

> Rock engravings, and the surrounding space conform an integrated reality which cannot be understood separately.
> *Troncoso*.

Neste capítulo faço uma leitura da Lapa do Caboclo e de seu acervo gráfico através das chaves pensadas para a "arqueologia da paisagem". A discussão sobre este tema evidencia a importância da compreensão da construção pictórica, para assim alcançar um entendimento mais minucioso da lapa e dos "não lugares" (FAGUNDES, 2014) que também a compõem.

A paisagem aqui vai além da definição fechada que é utilizada pela geografia – ela contempla uma construção interna ao sítio, modificada pela ação antrópica que se faz visível nos vestígios arqueológicos. A Lapa do Caboclo teve sua paisagem alterada e construída em diversos momentos e por diferentes grupos, carregando e compartilhando seus repertórios culturais. Conjugando as fotos e as observações de campo, percebi certas particularidades da ocupação da parede. Foram nomes como Ashmore, (1984), Criado-Boado, (1999) e Troncoso (1998, 1999) que se mostraram fundamentais nessa parte do processo.

Antes de comentar o sítio, é necessário deixar claras as minhas escolhas para os conceitos de lugar, paisagem e espaço; termos que são aplicados diretamente na temática da "arqueologia da paisagem". Com isso definido, trarei a discussão para o sítio, e esta abordará a importância da compreensão, primeiramente, da unidade da figura, das formas e das cores específicas exclusivas de cada grafismo.[1] Estes formaram agrupamentos semelhantes, para então construir a base para tratar dos espaços exclusivos (pequenos painéis) que foram se definindo com as diversas ocupações da parede.

3.1 Apontamentos teóricos e metodológicos: arqueologia da paisagem para pensar a Lapa do Caboclo

Paisagem é há muito um termo presente em discussões antropológicas, geográficas e filosóficas, conferindo-lhe as mais diversas acepções. Milton Santos (citado por SAQUET; SILVA, 2008) afirma que definir estes termos é uma tentativa complicada, exatamente por eles possuírem uma significativa multiplicidade de acepções – não há uma definição que seja única e fixa e que responda a todas as perguntas. Santos traz uma proposta para a ideia de espaço que coloca este como um conjunto de formas representativas de relações que acontecem atualmente e assim se manifestam através de processos e funções. Suas concepções se baseiam nas discussões sobre a desigualdade das lutas de classes, tendo como fundamento teórico autores como Marx (cf. SAQUET; SILVA, 2008). Mas ainda assim

[1] Esses são conceitos que abrem caminho para o próximo capítulo, que irá tratar do fazer gráfico.

se mostra válida a aplicação da essência do que Milton Santos traz para o campo dos grafismos rupestres, ou seja, na parede do sítio está este conjunto de formas que representam relações. É esse local construído socialmente (COSGROVE citado por FAGUNDES, 2014) que traz, expressos, de forma gráfica, valores culturais transmitidos entre os membros do grupo, entre grupos distintos, escolhas pessoais, expressões de memória, de ensino, e qualquer que seja a significação que esteja expressa no grafismo.

Milton Santos (citado por SAQUET; SILVA, 2008) ainda chama a atenção para o fato de que o espaço é totalizante, marcado por relações entre *funções e formas apresentadas no passado e no presente*. O espaço é estruturado de acordo com o uso que lhe é dado – a parede passou por um processo que se definiu em função das ações de grupos/pessoas que a marcaram. A visão do autor é estritamente social, o que constrói e interfere no espaço é ação do homem e sua relação com/em sociedade. Concordo com a ideia, uma vez que, arqueologicamente – e ainda mais no meu caso de estudo –, é bastante possível pensar em categorias como divisões de trabalho e relações sociais – mesmo que este(s) grupo(s) não exista(m) mais. Espaço é fruto de construto social, mas não é uma bolha que se coloca externa ao meio, sendo moldado, percebido e classificado a partir da infinita gama de processos que estão vinculados a ele.

Faço uso aqui de outros repertórios que seguem uma estrutura diferente do que é proposto por Milton Santos, para quem a paisagem se mostra com uma construção social, com o homem como o sujeito modificador do espaço, fazendo-o em um sistema de relações que se reelabora constantemente (FAGUNDES, 2014). A arqueologia da paisagem se mostra como um novo caminho que permite discutir os vestígios para além de sua materialidade (ISNARDIS; LINKE, 2010). Nos estudos sobre este assunto estão presentes discussões sobre temas como territorialidade, acessibilidade aos recursos, compreensão do comportamento humano em determinado meio, interação social, troca de informação, e inclusive do estilo da cultura material (SOUSA, 2005). Combinando tantos temas, a multiplicidade e a diversidade são marcas dos estudos denominados “da paisagem”. Essa liberdade de usos e leituras do termo permite que surjam diversas interpretações que acabam não sendo aceitas unanimemente, porque, de acordo com o caminho seguido, podem acabar enfatizando ora os aspectos culturais, ora os aspectos naturais, um em detrimento ao outro (ANSCHUETZ, 2001). Apresento a seguir pontos propostos por alguns autores, com suas diversas contraposições.

É necessário ter em mente que aqueles que ocuparam determinado espaço não necessariamente marcaram-no apenas com a produção de vestígios arqueológicos artefatuais (embora estes sejam em geral de mais fácil leitura), mas também enterraram seus mortos e deixaram marcas pintadas e gravadas nas paredes. Essa é uma paisagem construída que trata com dimensões imaginárias e simbólicas. Boado (1999) fala de três realidades de paisagens transformadas pelo homem, sendo que cada uma constrói uma realidade particular (e que pode ser distinguidas com clareza): uma, enquanto entorno físico, matriz da ação humana; a segunda enquanto entorno social, como o meio construído pelo homem e sobre o qual se produzem as relações entre os indivíduos; e a terceira enquanto entorno pensado, sendo o meio simbólico que oferece bases para desenvolver e compreender a apropriação humana da natureza. Experimentando então o uso da leitura de Boado para o campo dos grafismos, tem-se que o fazer rupestre se dá no entorno físico, onde a(s) pessoas(s) expressa(m) e marca(m) suas ações – o que já as coloca em contato com o meio simbólico. O fazer gráfico é também o meio social, em que – e talvez através do qual – as pessoas se relacionam. Embora o ato de pintar possa ser a ação de *uma* pessoa, ela está expressando valores, aprendizados e crenças pessoais e ao mesmo tempo do grupo do qual faz parte (ANSCHUETZ, 2001).

Essa separação de três tipos de paisagem entra em conflito com a *dwelling perspective* proposta por Ingold (2002), porque ela se baseia nessa distinção (*insistente*) entre natureza e cultura. Ou seja, haveria o espaço marcado para e pelas ações humanas, e outro que serviria de "inspiração". Para Ingold (2002), a paisagem é um ato de fazer reviver a memória, e isso é se envolver percentualmente com o meio. Mas isso não exclui o aprendizado. Para exemplificar essa ideia, o autor faz referência a um jovem no início do aprendizado da caça: ao mesmo tempo em que esses primeiros momentos são estruturados no ensino, o jovem descobre outras coisas por si próprio, e isso ele faz "observando, ouvindo e sentido". O que se vê é que grupos transformam os espaços físicos em lugares cheios de conteúdos mediante suas atividades, suas crenças e seus sistemas de valores, e os resignificam. Ingold (s.d.) aponta – observação com a qual concordo tanto científica quanto pessoalmente – que o homem não existe externamente ao mundo que o cerca; ele pode fazer uso das modificações e das marcas de vivência deixada por outros seres e formas de vida: "el espacio en cuanto entorno *pensado*

o medio *simbólico* que ofrece la base para desarrollar, y comprender, la apropiación humana de la naturaleza (INGOLD citado por BOADO, 1999, p.6).[2]

Dentre os muitos exemplos, Ingold (s.d.) fala dos ingredientes de pintura – que transporto para a arte parietal. O homem é o responsável por marcar o suporte com suas escolhas de representação, manifestações simbólicas que estão presentes nas crenças do grupo do qual faz parte, ou qualquer outra materialização de valores ou frutos de observação. Embora ele mesmo seja um instrumento que participa ativamente na composição dos painéis, faz também uso de materiais que compõem o meio do qual faz parte. Já para Troncoso (s.d.), o que as marcas gráficas fazem, por sua vez, é mudar a rocha (elemento natural) para uma realidade cultural; há uma ressignificação desse elemento fazendo com que ele desempenhe um novo papel.

A formação da paisagem se dá em um fluxo constante de trocas de ações e respostas: a agência (ideia que abordo de acordo com as definições propostas por Alfred Gell, 1998), que é algo presente em tudo e é o que permite ver como materiais dotados de capacidade de modificar podem ser alterados. Ingold vê essa capacidade de afetar e ser afetado como algo que vai além da pura matéria, mas que permite a circulação, a dissolução e consequente regeneração do fazer agentivo na paisagem: "Y en ese movimiento la piedra [as figuras] es inmediatamente absorbida por el paisaje, cuya superficie marca una interfase, no entre la tierra y el aire, sino entre la naturaleza y la cultura, el mundo físico y el mundo de las ideas" (INGOLD, 2013, p. 37).[3]

As paisagens são construções dinâmicas, nas quais os membros de cada comunidade, em interação com a agência de tudo elaboram seu próprio mapa cognitivo de um mundo interconectado. Os grafismos são outro elemento que integra essa dinâmica; eles atuam quando novos grupos (pessoas) vêm compor novas figuras sobre aquelas que já ocupavam o espaço. Esse é um processo que vai fazer com que a paisagem passe por um rejuvenescimento, para começar o processo novamente, e então o novo se sobrepõe ao antigo (ANSCHUETZ, 2001). Destaco, porém, que esse processo não elimina a paisagem que foi construída anteriormente, e sim dialoga com ela. Tem-se um bom exemplo disso observando a

[2] O espaço enquanto entorno *pensado* ou meio *simbólico* que oferece a base para desenvolver, e compreender, a apropriação humana da natureza.

[3] "E nesse momento a pedra [as figuras] é imediatamente absorvida pela paisagem, cuja superfície marca uma interface, não entre a terra e o ar, e sim entre a natureza e a cultura, o mundo físico e o mundo das ideias".

construção do painel 2 da Lapa do Caboclo, no qual se concentram os grandes geométricos. Ali, pesquisas anteriores indicaram grafismos que não se sobrepõem ou foram deixadas incompletas em função da proximidade com as figuras que as precedem. Ou mesmo na Lapa dos Desenhos (sítio também do Vale do Peruaçu), que teve figuras que foram retocadas, repintadas em momentos mais recentes (ISNARDIS, 2004).

Outra visão para a construção da paisagem é o que propõe Troncoso (1999), para quem no momento em que o homem se permitiu reconhecer o lugar que estava sendo ocupado, com todas as suas formas, cores e cheiros, ele começou a moldar aquele meio; começou a construir a paisagem. Este processo se dá em função de escolhas e códigos culturais. É uma proposta de interpretação contrária àquela trazida por Ingold, porque segundo este a paisagem se mostra construída através de códigos culturais *impostos* a ela, ao invés de ser um processo que se *relaciona* com os diversos aspectos do meio. Entendo que a construção da paisagem se dá em função de um complexo sistema de relações sociais que envolve homem-natureza-espaço; mas ao mesmo tempo ela pode ser abordada através dos vestígios arqueológicos – inclusive através da arte parietal.[4] Como coloca Ingold (2002), o arqueólogo aprende a ver aquilo que escapa ao olhar comum (o que está embaixo da terra).

Já para Troncoso (s.d.), a arte rupestre, o espaço e os elementos que conformam a natureza arqueológica possuem relações sintáticas e significantes entre si, em que um sempre vai precisar dos outros dois para conformar uma totalidade integrada (porque sem as relações que surgem desse envolvimento, nenhuma das partes faz sentido). O que se tem então, para além das figuras, é um espaço marcado pela atribuição de significado que integra a percepção dos elementos, o que inclui o comportamento humano, perceptível por escolhas manifestadas através dos grafismos, além de muitas outras formas de expressão.

Para este autor, existem diversas "formas de ser" da paisagem e, para conseguir entendê-las, ele sugere um conjunto de observações a serem feitas acerca da construção e ocupação desse espaço que resultam em compreender a disposição das áreas que foram e não foram ocupadas pelos grafismos. No sítio aqui estudado é possível ver que a parte alta da parede à esquerda da entrada da gruta está vazia, assim como as "mesas" no terço médio e inferior da parede que se formaram no centro da cavidade, no início da área de penumbra. Na extremidade oposta (lendo a parede da esquerda para direita), pude notar que a superfície ali

[4] É o que proponho neste capítulo: entender o espaço, a construção dessa paisagem através dos grafismos.

não era inicialmente apta para receber intervenções gráficas por causa dos escorrimentos e concreções, mas foi alterada para que tornasse propícia para tanto. Levantei isto depois de notar que em alguns pontos nos quais os acúmulos da brecha eram menos densos a parede foi regularizada, “desbastada”. Existem alguns trechos que indicam uma retirada de partes que talvez fossem mais irregulares, de modo a fazer um suporte mais uniforme. É importante notar que a ausência de figuras também é produto de ações intencionais: as mesas mencionadas anteriormente oferecem possivelmente um bom suporte, além de serem de mais fácil acesso; mas as figuras se espalham predominantemente pela parede vertical, com algumas ocorrências em pequenos suportes recortados.

Pode-se pensar que os locais pintados e gravados possuem uma lógica própria e que esta estaria expressa em regularidades na distribuição dos temas e estilos variados pelos variados suportes (ISNARDIS; LINKE, 2010). É um espaço passível de ser alterado pelas mais variadas intervenções, tanto do passado como do presente, o que vai então aparecer ilustrado pelas relações sociais (pensando nos vestígios arqueológicos) manifestas através de processos e funções. É um conceito que não tem uma definição fechada, reproduz-se e é reproduzido pela ação do homem, envolta em suas múltiplas dimensões (SAQUET; SILVA, 2008). Ele abarca uma totalidade processual agentiva natural e social (que envolve inclusive o homem como fator de peso) bastante complexa.

Ribeiro (2006) aponta que o que se busca é entender possíveis padrões de regularidade evidenciados na distribuição do registro arqueológico que mostre, assim, ser possível reconhecer as inter-relações entre as atividades humanas, o que resulta destas e o meio envolvente. Como exemplo prático desta proposição tem-se os trabalhos de Isnardis (2004), Ribeiro (2006) e Linke (2013), nos quais os autores buscam reconhecer as paisagens arqueológicas construídas e apropriadas pela colocação dos grafismos no meio envolvente (este é composto pelo painel, pelos abrigos e afloramentos). O trabalho de Isnardis (2004) mostra que foi possível notar um conjunto de escolhas pelos autores dos grafismos de acordo com o grupo do qual faziam parte, e inclusive o diálogo deste com as ocupações gráficas que o antecederam.

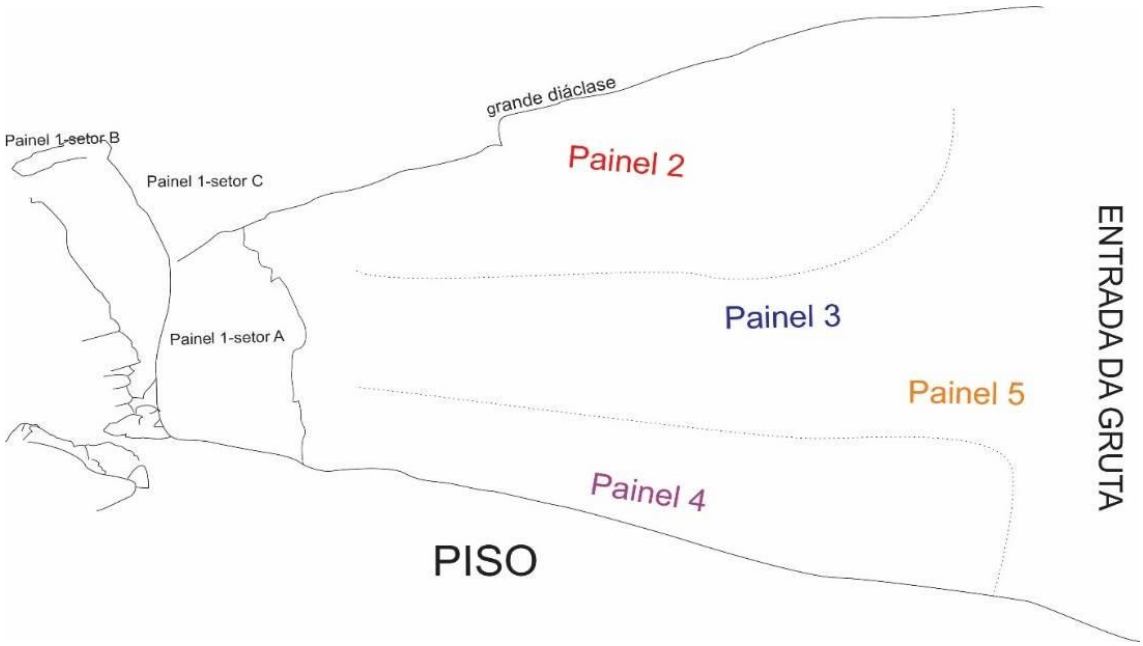
Entendo a paisagem arqueológica como um processo fruto de transformações constantes, resultado de um constante diálogo de trocas entre todos os corpos envolvidos – as pessoas, os animais, o meio, o sítio e inclusive os instrumentos. Poder reconhecer e propor um entendimento da paisagem e suas partes construtoras e dos grafismos é uma tarefa muito delicada, porque é ir além dos objetos físicos e dos conceitos mensuráveis para alcançar a

dimensão de um espaço vivido e que hoje não pode ser alcançado em sua significação plena. É a paisagem de Ingold (2000), que não é "natureza" *stricto sensu*, que é não uma dimensão geográfica, um "meio envolvente" e não é espaço, mas um construto que se define por uma *dwelling perspective*, se mostrando como um registro e testemunho de vidas e trabalhos de grupos passados que ali estiveram, "and in so doing, have left there something of themselves" (INGOLD, 2000, p.189).[5]

Ao fazer estas análises, não me preocupei em usar uma noção de estilo fechada, embora tenha classificado os grafismos em conjunto observando suas semelhanças técnicas e temáticas, uma vez que vejo que existe uma lógica espacial externa à minha, além das relações entre os elementos, que constroem uma arquitetura imaginária que se materializa através dos grafismos (TRONCOSO, s.d.). Mas ressalto que ao mesmo tempo é construída nesse processo uma relação de ação e reação, por assim dizer (pensando na parte física, táctil), na qual todo o corpo (grafismos, indivíduos, instrumentos) é um participante ativo em todo o processo.

3.2 Análise e descrição dos painéis

Imagem 23 – Croqui da Lapa do Caboclo indicando a nova divisão de painéis proposta para este estudo



[5] "E dessa forma, deixaram algo de si mesmos".

3.2.1 Painel 1

Na fenda na lateral esquerda e no setor B do painel 1, que se formou em função da abertura desta, é possível ver geométricos bicrômicos, antropomorfos e algumas figuras isoladas monocrômicas. O diálogo com as formas e o uso das cores é distinto do que se encontra, por exemplo, entre os geométricos "sofisticados" pertencentes ao painel 2. Aparecem no painel 1 geométricos que seguem a mesma estrutura construtiva das figuras do painel 2, mas de menores dimensões. Também fazem parte deste painel duas figuras que possuem pares muito semelhantes no painel 2, e é neste setor no painel 1 que aparecem geométricos bicrômicos que fazem uso do espaço vazio como elemento constitutivo da figura.[6] As cores das figuras ainda estão bem vivas, uma vez que o sol e a água da chuva não as atingem diretamente, impedindo que o escorrimento de calcita se deposite com tanta facilidade como em outras partes do painel 1.

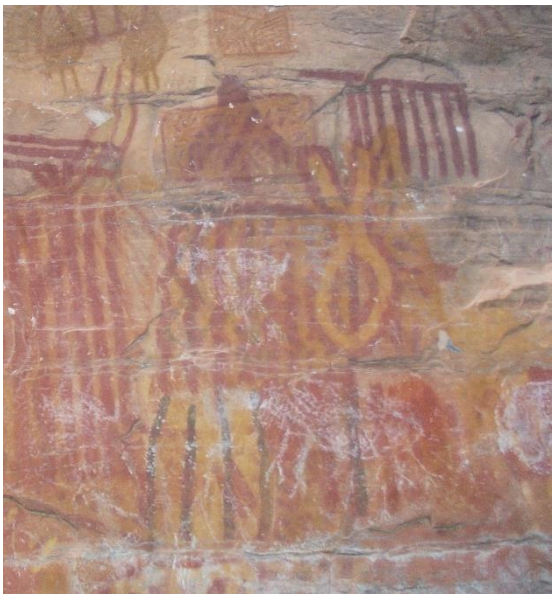
O setor A do painel 1 é delimitado naturalmente pelas transformações da rocha, margeado à esquerda pela fenda, e pelo leve desnível que se formou na camada superficial da parede alguns metros à direita – em dado momento essa camada da rocha se soltou, criando um "degrau" de poucos centímetros. Como limite superior, este painel tem uma grande diaclase que corta toda a parede horizontalmente, chegando até a entrada da gruta. Destaco que não há nenhuma figura sobre essa "linha". Este painel foi ocupado por uma profusão de figuras de pequenas dimensões, como armas e pequenos conjuntos de bastonetes que ocupam a parte mais superior desse espaço. Aparecem também geométricos lineares simples, tanto bicrômicos quanto monocrômicos. Há um conjunto de quatro figuras antropomorfas vermelhas que ocupam um pequeno nicho de formato ovalado formado pelo desplaquetamento da parede. Na margem esquerda deste painel, bem próximo a fenda, é possível ver uma figura branca, de grandes dimensões, marcada por traços grosseiros e feita com pigmento pastoso. Ela se destaca nesse espaço, e inclusive no sítio, porque as intervenções em branco são poucas, pequenas, delicadas, quando fazem um grafismo, a tinta está diluída ou o pigmento está seco, ou então são gravuras de pequenas dimensões (Imagens 25 e 26).

[6] Destaco estas porque são as mais visíveis e bem preservadas. Não elimino a possibilidade de existirem outras em outros trechos da parede. Aponto também que a parede vertical logo acima do setor B do painel 1 não foi analisada nesta etapa, pois as alterações sofridas nesta parte da parede impedem a visualização clara das figuras.

Imagem 24 – Visão geral do setor A do painel 1

Imagem 25 – Grande zoomorfo branco do setor A do painel 1

Imagem 26– Conjunto de figuras zoomorfas brancas pertencentes ao painel 3



Para a análise nesta etapa, optei por me focar apenas no setor A do painel 1, em função da variabilidade pictórica, da conservação das figuras e do acesso. Para isto, defini três recortes horizontais dispostos de modo descendente: a primeira faixa está bem próxima ao limite da grande diáclase, onde estão os pequenos geométricos e boa parte das armas. A seguinte é onde há intensa sobreposição e variação de figuras, que inclui o grande zoomorfo branco (Imagem 25). Este trecho também é marcado por duas áreas de desplaquetamento (seja natural ou intencional) que foram, em um momento posterior, ocupadas por grafismos. O trecho final contém aquelas que parecem ser as maiores figuras deste setor. A sobreposição é muito intensa, e boa parte das figuras está apagada.

As armas têm uma presença marcante neste painel; em função de sua visibilidade e disposição, foi observado que elas foram agrupadas em um espaço restrito e dispostas de um modo particular (existem figuras que seguem este tema em outros pontos da parede, mas foram inseridas neste espaço de um modo distinto). As análises indicam que a construção desse espaço foi trabalhada de modos e em momentos distintos. Há uma variação significativa do uso do espaço, quando se observa as áreas ocupadas pelos outros painéis em comparação com esta. Além da sedimentação, os outros critérios levantados apontam o tamanho das figuras (as armas são pequenas, de estrutura delicada), e ao invés de ocuparem o espaço – o suporte é bem amplo –, elas foram cuidadosamente colocadas entre os espaços deixados pela deposição do calcário. Além das armas, existem geométricos simples, lineares, cartuchos pequenos e conjuntos de bastonetes monocromáticos neste setor (Imagem 27).

Imagem 27 – Trecho superior do setor A do painel 1. Observar os cuidadosos "encaixes" das figuras entre as camadas da rocha

Fonte: Acervo pessoal de Adriano Carvalho.

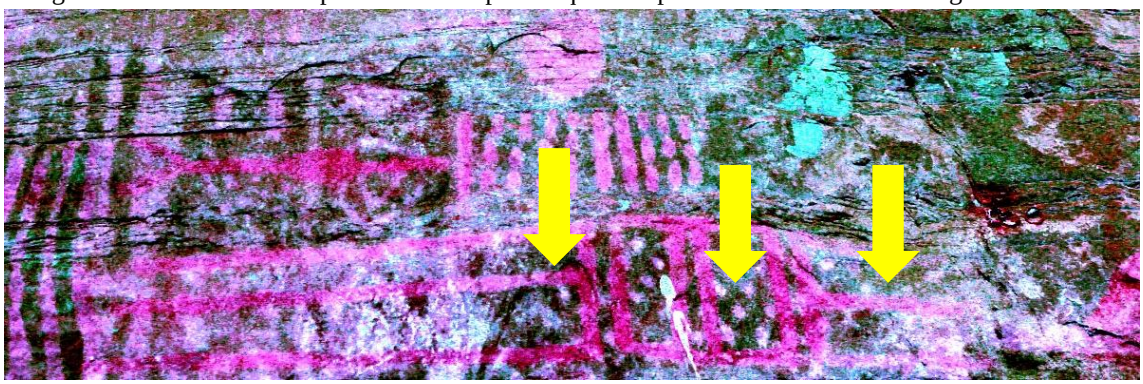
Neste setor também foi possível notar uma reutilização de figuras mais antigas para completar a construção de novas. É também uma das poucas situações em que foi possível ver que as figuras extrapolaram os limites do calcário. Em um primeiro momento, foram criados dois grandes geométricos de estrutura retangular – um deles é visto hoje apenas como uma mancha amarela. É importante ter em mente que esta é uma das cores difíceis de serem notadas com o passar do tempo e dependendo da luminosidade (principalmente tons mais claros), tanto que essas informações só foram conseguidas com o DStretch.

Sobre essas duas figuras foi colocado um geométrico linear vermelho, o mais longo entre todos os grafismos desta categoria morfológica que ocupam esse espaço (indicado pela seta amarela, na Imagem 27). Esse geométrico é formado por três módulos: dois pares de retângulos longos horizontais e, entre eles, um par de retângulos pequenos colocados na vertical. Aparentemente é o mesmo vermelho para as três partes da figura. Mesmo em uma observação direta (sem a necessidade de recursos para visualização de imagem) é possível ver sob os retângulos horizontais tramas de finos traços diagonais que desenham um zigue-zague. Os retângulos centrais são preenchidos por uma nuvem de pontos, mas estes escapam do limite do contorno vermelho dos retângulos. Os pontos e os traços finos são de um vermelho que sofreu alterações, conferindo-lhe hoje uma tonalidade mais arroxeada, criando assim um contraste entre o preenchimento e o contorno. Aparentemente, estes pontos já ocupavam a parede, e pertenciam a uma figura que hoje não é mais visível com clareza (Imagem 28).

Imagem 28 – Detalhe do setor A do painel 1, onde é possível ver com clareza o geométrico vermelho e os detalhes delicados que o compõem (pontos e linhas)

Fonte: Acervo pessoal de Henrique Alcântara.

Imagem 29 – Detalhe do setor A do painel 1 tratado com DStretch (filtro: yye). É possível ver os traços amarelos em marrom escuro (indicado pelas setas amarelas) que antecedem o geométrico destacado na imagem anterior. Também é possível ver os pontos que ultrapassam os limites dos retângulos



Fonte: Acervo pessoal de Henrique Alcântara.

No terço médio do setor A do painel 1 existem duas áreas onde ocorreram desplaquetamentos – a camada superficial da rocha saiu, deixando aparecer o interior de cor acinzentada. Estas áreas já haviam sido ocupadas com grafismos antes do desplaquetamento (é possível ver partes de outras figuras que terminam nas quebras), e posteriormente esses espaços foram então reocupados com pequenas figuras monocrômicas: um conjunto de antropomorfos em um deles, e um pequeno geométrico linear no outro. Essas áreas alteradas são de dimensões distintas. A maior delas ocupa uma posição relativamente central neste setor, e pode-se dizer que estabelece um limite entre o terço superior e o médio do painel. O espaço aberto é bem regular e liso, o que, pensando no contexto geral do sítio, permitiria uma ocupação gráfica intensa; porém há uma única figura nesta área, uma pequena grade amarela que pode passar desapercebida, colocada próxima à borda inferior. O segundo nicho foi ocupado por um conjunto de antropomorfos vermelhos. Este espaço é menor que o anterior, um pouco mais profundo, e de contorno ovalado. Ali foram colocados quatro antropomorfos, dois pequenos, de corpo arredondado, no centro, e outros dois (um em cada lado) de desenhos diferentes, mas as quatro figuras parecem ter sido feitas com a mesma tinta. Os dois menores são uma figura muito recorrente não só na Lapa do Caboclo, mas em vários sítios do vale, e em geral aparece aos pares, como é o caso do que aparece na Lapa dos Desenhos. Quanto às outras duas figuras, a da direta mostra cabeça, pernas e braços. As pernas fazem uma curva descendente que acompanha a borda do nicho – houve um cuidado para que a figura não saísse desse espaço. Já a figura da esquerda é de um desenho bem mais esquemático (em

comparação aos outros três): ela tem o que seriam braços e pernas (desenhados em formato de ‘v’, em direções opostas) e o corpo, que é um traço vertical.

Nos setores B e C do painel 1 existem antropomorfos em vermelho (que variam quanto ao formato), pequenos antropomorfos de corpo arredondado, halteres vermelhos e três halteres pretos. Margeando a lateral direita do setor A, existem alguns geométricos bicrômicos que remetem às grandes figuras do painel 2 em função de sua morfologia geral, porém de pequenas dimensões e sem o mesmo rigor estrutural. Ou seja, pode-se dizer que por vezes os traços amarelos são “desordenados”, não chegando a criar uma forma interna como é observado nas grandes figuras. No setor C é possível ver um conjunto significativo de antropomorfos, principalmente vermelhos. Dentre as figuras desta temática se destaca um antropomorfo bicrômico em preto e contornado de amarelo. Tem olhos pretos também contornados de amarelo (é único no sítio que traz esses detalhes); braços e pernas flexionados e tem quatro dedos nos membros superiores e três nos inferiores (Imagem 29). Em geral, todos os antropomorfos presentes são monocrômicos e de preenchimento chapado, por vezes com alguns detalhes, como dedos, mas nunca com “rosto”. Nesta parte do painel também estão alguns geométricos bicrômicos sofisticados; dentre eles existem duas figuras que são reproduções de dois grandes geométricos que fazem parte do painel 2 (são de morfologias bastante semelhantes, e simetricamente coerentes, mas diferem em detalhes de elaboração).

Imagem 30 – Antropomorfo de corpo preto e contorno amarelo

Fonte: Acervo pessoal de Henrique Alcântara.

3.2.2 Painel 2

Existe no sítio um grupo de figuras que são geométricos ricamente trabalhados, construídos por tramas de traços amarelos, que se destacam dos demais, chamadas de *figuras caboclo*. Receberam esse nome por aparecerem no sítio em questão, além de terem uma presença marcante na Lapa do Malhador. Esta nomeação (*figuras caboclo*) funciona como uma categoria classificatória, e por isso não será aplicada aqui; e então para citar essas figuras optei por usar a expressão "geométricos sofisticados", por causa da elaborada construção gráfica que apresentam. Não as limitando a um único grupo cultural em função de suas semelhanças técnicas, coloco que essas figuras tiveram uma importância, um peso grande para todas aquelas pessoas que as reproduziram. Foi uma ocupação na paisagem gráfica e um agrupamento de critérios técnicos relevantes que foram aceitos, transmitidos e apropriados, criando um conjunto bastante coeso (painel 2), isso sem ignorar os outros muitos geométricos sofisticados que se espalham pela parede do sítio.

Os grandes geométricos sofisticados possuem tramas amarelas, são figuras de grandes dimensões (estão entre as maiores figuras do sítio) e ocupam a parte superior central do painel 2, colocando-se em uma posição de destaque no sítio. Elas chamam a atenção do observador quase imediatamente. Esse espaço foi construído por elas, porque se sobrepõem umas às outras muito marginalmente, mas podem sobrepor completamente as figuras mais simples. Dois bons exemplos: o primeiro é a Figura XI, formada por dois retângulos, um na vertical e outro colocado em diagonal ascendente para a direita, que se projeta do eixo vertical um pouco acima do centro. Ela está muito próxima de outra figura do mesmo conjunto, e elas se encostam em uma linha muito tênue, como se o retângulo em diagonal tivesse sido colocado nessa posição intencionalmente. O segundo exemplo é a figura que tem quatro quadrados em seu interior (Figura XV), na qual os espaços entre esses quadrados são pequenos traços e pontos, e nas extremidades superior e inferior existem linhas paralelas vermelhas. Essa figura teve seu contorno deixado incompleto. Ela está muito próxima de uma figura um pouco maior, que possui um eixo vertical e outro horizontal que se cruzam, ambos preenchidos de traços amarelos e vermelhos paralelos entre si (o que sugere um desenho cruciforme). O eixo horizontal tem as extremidades "dobradas" para baixo, e os traços acompanham o movimento da figura. É possível ver ainda que são poucos os traços interrompidos na inflexão (Imagem 31).

Imagem 31 – Detalhe da proximidade da Figura XV e o grafismo que está ao lado.

Fonte: Acervo pessoal de Henrique Alcântara.

Quando ocorrem interações e intervenções de outras figuras, elas são pequenas e interferem minimamente no espaço e nas figuras maiores. Aparecem pequenos traços soltos monocrômicos, conjuntos de bastonetes esparsos, entre outras pequenas formas mono e bicrômicas. Destaco que a Figura X está sobreposta a dois "peixes" de grandes dimensões, um deles – o que está mais no centro – foi totalmente coberto, mas ainda é visível. Sua forma pode ser reconhecida, mas diferentemente da relação existente entre as figuras principais desse espaço, pode-se dizer que para os peixes não houve o que poderia ser um interesse em mantê-los íntegros; eles foram superpostos.

3.2.3 Painel 3

Deste painel fazem parte três figuras que são tidas como as primeiras a ocuparem este espaço: dois grandes antropomorfos, um preto e um vermelho, e um grande zoomorfo preto, de quatro patas e uma cauda longa. A análise deste painel é um pouco restrita, primeiro devido ao calque que foi realizado em 2006, que teve como foco dos antropomorfos para cima, e também porque a área na qual se concentra a maioria das figuras (no trecho médio-alto da parede) é de difícil visualização em função da intensa sobreposição e de outras alterações.

Ambos os antropomorfos tiveram, em um segundo momento, intervenções em amarelo, um em tinta espessa, e o outro recebeu linhas em crayon: o antropomorfo vermelho

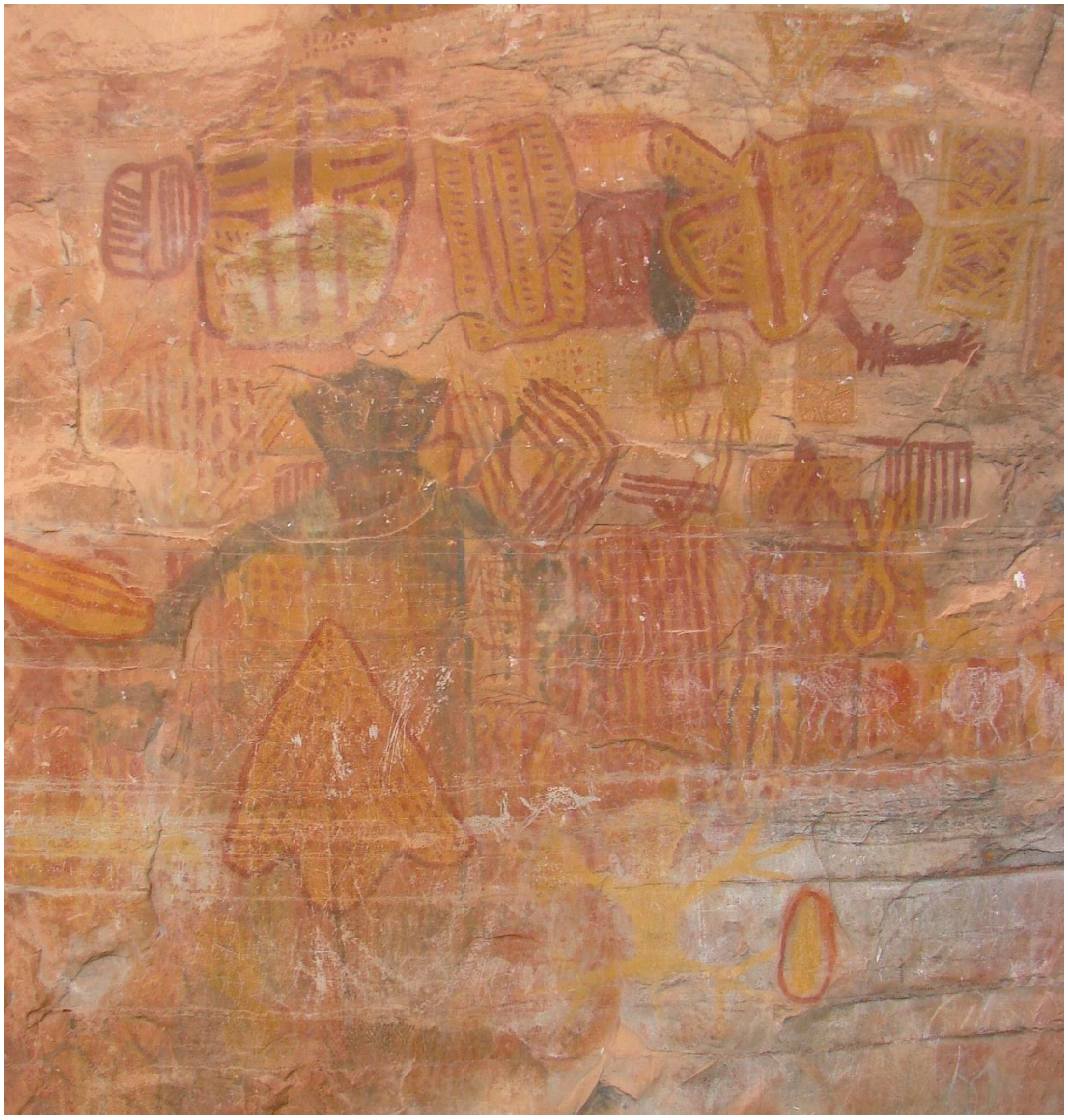
teve as orelhas preenchidas por um círculo amarelo e foi feita uma faixa amarela no centro da cabeça. Já o antropomorfo preto recebeu uma série de linhas amarelas finas, criando um contorno interno, seguindo o mesmo desenho da cabeça, e esse espaço foi ocupado por um emaranhado de linhas que criam formas geométricas menores. O espaço acima deles é relativamente vazio, possuindo algumas poucas figuras isoladas. O antropomorfo vermelho está sobreposto por dois geométricos sofisticados e uma figura preta, enquanto o antropomorfo preto tem sobre seu corpo uma grande seta amarela. Acima da grande diáclase foi colocada uma figura que foi lida como pertencente à "tradição astronômica" (Imagem 32).[7] Aparentemente, neste ponto do painel não houve nenhuma preocupação em destacar alguma figura (ou conjunto) específica – nem mesmo os geométricos "sofisticados", embora eles se sobressaiam em função das cores que estão por baixo. Nem os grandes geométricos ocupam intensamente a área livre, o que cria um recorte, como no painel 2. No entorno deles, o espaço é ocupado por uma profusão de geométricos simples, pequenos, mono e bicrômicos (conjuntos de bastonetes, cartuchos entre outros), e algumas figuras biomorfas. Ainda assim, os geométricos "sofisticados" parecem ter detido um destaque grande nesta área.

Imagem 32 – Figura pertencente à "tradição astronômica

Fonte: Acervo pessoal de Andrei Isnardis

[7] Para uma descrição mais detalhada, ver Ribeiro, 2008.

Imagem 33 – Os grandes antropomorfos do painel 3 chamam a atenção em meio a tantas figuras pequenas e mais simples



Fonte: Acervo pessoal de Rogério Tobias.

3.2.4 Painel 4

Os geométricos tricrômicos se concentram em uma faixa horizontal que é limitada pelo piso, e tem praticamente a mesma extensão da área ocupada pelos grandes geométricos sofisticados (aqui não uso apenas o painel 2). Essas figuras ocupam o terço inferior do suporte, trazem desenhos diferentes e que parecem sugerir um trabalho mais cuidadoso do que as outras tricrômicas que ocupam outros pontos da parede – estas estão numa área de desplaquetamento, e inclusive no início da entrada da gruta, em uma área ainda iluminada.

Acrescento nesta análise uma figura geométrica tricrômica que não faz parte do painel 4, mas teve um destaque grande neste trabalho; ela faz parte do setor C do painel 1.

Essa figura foi inserida aqui porque ela apresenta os mesmos aspectos técnicos dos tricrômicos pertencentes a este painel, e também se destaca pelo fato de ser uma figura repetida, presente em outro sítio. É um retângulo horizontal, formado por traços amarelos, contornado de vermelho e tem os espaços vazios, entre os traços amarelos, preenchidos de vermelho e preto. Essa figura é dividida em três módulos, que formam faixas horizontais. Lendo-as de cima para baixo, a primeira faixa é de traços curtos pretos levemente inclinados para a esquerda; pode-se dizer que eles passam de 90º. A faixa do centro é a mais larga das três, e é composta por triângulos vermelhos colocados um ao lado do outro, com os vértices voltados em direções opostas – para cima e para baixo. Os triângulos não se encostam, e depois de cada um há um traço preto no espaço livre, que acompanha a inclinação da face do triângulo. Observando essa sequência da esquerda para a direita, após o terceiro triângulo foram colocados dois traços pretos paralelos. A terceira faixa é feita de duas linhas paralelas de pontos pretos que vão de um extremo a outro do retângulo. Essa figura, com os mesmos módulos, ritmos, cores e preenchimentos, e de mesma estrutura, aparece na Lapa do Malhador. O que as difere é o tamanho (sendo a do Malhador maior) e na quantidade de repetições das formas que compõem as três faixas: na primeira, em vez de uma linha feita com uma sequência de traços curtos pretos, duas linhas paralelas foram colocadas; a segunda traz pares de traços pretos paralelos intercalando todos os triângulos vermelhos (não só uma vez). A terceira faixa é igual à da figura da Lapa do Caboclo, com duas linhas de pontos pretos. Ambas as figuras foram, inclusive, colocadas em uma posição relativamente semelhante – um lugar alto e de destaque –, além de não terem sido sobrepostas.

Imagem 34 – Tricrômico da Lapa do Caboclo – setor C do painel 1

Imagem 35 – Imagem vetorizada de um dos tricrômicos da Lapa do Malhador. Imagem trabalhada a partir de fotografia de Henrique Alcântara e registro do calque completo do sítio.

O grupo de tricrômicos traz figuras que pedem que o observador chegue muito perto do painel, porque estão em uma área da parede que é de fácil acesso, ao mesmo tempo em que são de difícil reconhecimento, porque sofreram com as intempéries e outras alterações. Assim como os grandes geométricos bicrômicos, seu espaço foi respeitado pelas outras figuras e pelas pessoas que interferiram posteriormente nessa paisagem.

A primeira dessas figuras, e a única a ter sido registrada no calque do sítio todo, é formada por uma sequência de ondulações. Lendo a figura de cima para baixo, seu início é um pequeno eixo vertical, e a partir dele começam as ondulações – dez de cada lado. Seu interior é vermelho, possui duas faixas de contornos, primeiro o amarelo e depois o preto,

sendo que a linha preta é muito delicada. Essa figura passa despercebida, devido às alterações da rocha (sedimentação e pátina). Seu desenho só ficou claro com o uso do DStretch (Imagem 37). Esta figura marca o limite mais à esquerda deste painel e está encaixada em uma área da parede em que se forma uma ondulação – é a margem do setor A do painel 1.

Imagem 36 – Tricrômico 1

Imagem 37 – Tricrômico 1 (tratado com DStretch – filtro: lxx)

Existem outras figuras tricrômicas que foram aparentemente colocadas lado a lado, nesta faixa que faz o painel 4, além de também serem encontradas em outras áreas da parede, mas não são todas que formam conjuntos (como o geométrico no trecho médio-alto da parede, bem próximo ao painel 2, ou o grafismo que está na área clara, já dentro da gruta). Os pigmentos parecem mais diluídos, e as tintas são colocadas uma sobre a outra (ao invés de se encaixarem nos espaços vazios). Existem também algumas figuras tricrômicas pequenas que estão a aproximadamente 1,50 metros do piso, próximas à entrada da gruta. Quando comparadas com os grandes geométricos bi e tricrômicos, por exemplo, e atentando para a localização possivelmente discreta no painel, é possível propor que existem preocupações distintas de construção do espaço.

3.2.5 Painel 5

Aqui pretendo apresentar alguns conjuntos menores de figuras que consegui identificar, e não são todas que ocupam um espaço claramente delimitado. Aparecem intercalando os grandes painéis apresentados até aqui, e também em pontos mais isolados da parede. O espaço mais próximo da entrada da gruta traz geométricos menores, mais dispersos e em menor quantidade. Em dado momento da ocupação da parede, pode-se dizer que a preocupação com a sobreposição foi "deixada de lado", ou, pelo menos, não era uma prioridade (ou não era procurado, ou era evitado) para certas figuras.

Apresentei até aqui painéis que se formaram em função da concentração de figuras de mesmos motivos, ou que foram estruturados de acordo com pontos focais específicos (como o painel 3). Mas os espaços entre essas concentrações foram permeados por um número enorme de figuras, formas e cores que interferiram diretamente nos grafismos, no espaço, e criaram novos espaços. Para serem vistos com clareza, pedem que o observador assuma diversas posições e despenda um bom tempo observando-as.

Este painel ainda carece de uma análise mais detalhada, por ser o mais rico quantitativamente e morfologicamente. As figuras que o compõem aparecem a uma altura média na parede, principalmente na extrema esquerda, onde os geométricos "sofisticados" são bem mais esparsos, e onde a ocupação do painel se concentra no trecho médio-baixo (até o piso). Nesse grupo, existem figuras como um par de zoomorfos (aves que foram chamadas de "corujas") – um branco contornado de preto, e um vermelho – que cobre completamente uma figura amarela, que parece ter sido aproveitada para acrescentar novo detalhes cromáticos a essa ave vermelha. Esta figura tem espaços sem preenchimento, dando-lhe um desenho rajado. Há também um grande lagarto amarelo mais acima, além de duas figuras que parecem estar incompletas, porque são compostas apenas por uma estrutura amarela. Uma delas chama a atenção porque a forma externa é um retângulo simples, e seu preenchimento não é de traços que se cruzam formando tramas elaboradas, mas conjuntos de traços pequenos soltos e alguns retângulos. Nesse espaço se destacam também o peixe preto, um par de antropomorfos pretos bem pequenos e um geométrico bicrômico formado por duas partes iguais, que remete a um "R" espelhado. Também faz parte deste painel um geométrico bicrômico que lembra a letra "A", possivelmente pintado com o dedo, o que explicaria as extremidades arredondadas dos traços. Ele interferiu em duas figuras que já estavam na parede, e foi utilizado como parte componente de uma delas.

4. Sobre pincéis e dedos: as técnicas envolvidas no fazer gráfico

4.1 Um pouco sobre as discussões teóricas e metodológicas a respeito da criação das figuras

Neste capitulo irei tratar dos diversos aspectos técnicos envolvidos na construção dos grafismos, incluindo o gesto. Primeiramente, vou apresentar o que se tem em discussões que tratam deste tema dentro da arqueologia brasileira, depois o que foi levantado será colocado em diálogo com as discussões sobre a importância do corpo (antropologicamente, com autores como Marcel Mauss, e o fazer gráfico de acordo com a perspectiva ameríndia brasileira). Isto posto, colocarei estas leituras em diálogo com os meus levantamentos para a Lapa do Caboclo. Por fim, apresentarei imagens que foram selecionadas para análise, trabalho este que foi feito com base nas discussões teóricas apresentadas.

O interesse em abordar este tema era inicialmente uma ideia que não tinha um caminho seguro para seguir. Mais tarde tomei conhecimento de um artigo de Loredana Ribeiro (2008) que propunha algo justamente nesta chave para o vale do Peruaçu e para a região vizinha, Montalvânia. Vi que ali alguns passos já haviam sido dados para responder a seguinte pergunta: seria possível promover uma discussão para os grafismos que considerasse as figuras de acordo com a disposição dos traços e o movimento do corpo? Era uma abordagem possível, assim, decidi segui-la, a despeito de todas as dificuldades que já eram bem claras. Os aportes etnográficos utilizados para esta etapa do trabalho foram os de van Velthem (2003) e Lagrou (2007; 2009), que tratam da importância e dos valores que estão inseridos no fazer gráfico, a valoração estética (não de acordo com a definição para a sociedade ocidental, mas a importância do belo para os grupos indígenas) desse processo e de todos os detalhes que o compõem, assim como a estética de todos os corpos (pessoas ou artefatos) que são construídos depois de receberem os grafismos.

Na arqueologia brasileira, dentro das discussões sobre grafismos rupestres, o gesto ainda não é um campo muito explorado. O que tem se mostrado como um "início de conversa" é o rico trabalho de registro das figuras através do processo de calque[1] que vem sendo realizado pelo Setor de Arqueologia do MHNJB-UFMG. Já na arqueologia europeia, as primeiras abordagens sobre o fazer gestual abordaram a separação entre instinto e inteligência para pensar a construção da memória e o consequente uso de instrumentos associados a determinados gestos. Estes, por sua vez, são inscritos nos comportamentos e assim vinculados a determinados utensílios, porque é através deles que os gestos se tornam eficazes.

[1] Para mais informações e discussões sobre este trabalho ver Isnardis, 2004, e Tobias Junior, 2010.

Uma das abordagens coloca que a ação gestual se dá através de programas de comportamento que são intrínsecos a uma memória que está presente na associação entre o corpo e o instrumento. Assim, cada ser é dotado de um programa de ação – que varia de "posicionamento" prático de acordo com cada indivíduo/grupo[2] – que guia cada passo, e cada resposta a esse programa faz agir um antiprograma que controla o funcionamento da situação. Isso coloca o fazer gestual preso a um sistema de "ação e reação", guiado pela "máquina corporal" – que é a expressão que Latour usa –, e esta responderia aos objetivos da prática (LATOUR, s.d.). O que se tem é uma ação puramente biológica, guiada pelas transformações neurológicas e fisiológicas, em que a mão desencadeia um processo motor que vai se refinar progressivamente, para então ser capaz de transformar os principais campos para entender o comportamento humano e consequentemente o fazer gestual, que são, de acordo com Leroi-Gourhan (1985), a linguagem e o pensamento.

A capacidade de preensão desenvolvida pelo homem se mostra diferente dos outros seres, porque ela é marcada pelo desenvolvimento do aparelho cerebral; ainda que seja possível ensinar o cérebro a manejar equipamentos, o enriquecimento dos modos de ação da mão e os gestos exteriorizados é algo evidenciado de acordo com a evolução técnica da sociedade – é o que vai então caracterizar o homem como humano (LATOUR, 2001). Vejo esta construção muito restritiva, mais uma vez forçando a eterna separação entre natureza/cultura e humanidade/animalidade para definir o que é humano ou não. Hoje sabe-se que a apreensão e uso do meio por todos os seres é muito mais complexa do que aparenta. O gesto é um fazer que não se caracteriza exclusivamente pela preensão e uso restrito e automático do objeto, em que o cérebro seria ensinado a manejar equipamentos. Há que se ter em mente que o aprendizado corporal não se limita a esse fazer robótico, uma vez que o homem convive em sociedade, dialoga constantemente com meios e situações nas quais estes gestos vão ilustrar conceitos como valores e crenças não só do grupo, mas do indivíduo. Transportando essas ideias para o âmbito dos grafismos, parte do repertório expresso pelo

[2] Bruno Latour usa como exemplo as diferenças entre o homem e o macaco: para cada um existiria um dispositivo neuro-motor particular.

indivíduo é o conhecimento adquirido, *aprendido* e compartilhado em sociedade, e parte é trazido de fora, mas de certa forma não deixa de ser adquirido também.[3]

Voltando a Leroi-Gourhan (1985), ele transfere estas ideias para os grafismos, colocando-os como símbolos da linguagem. A mão seria o veículo para expressar um pensamento (e ser afetada por ele) através de uma ação material – o próprio gesto. Este pensamento será sempre simbolizador, o que por sua vez determinará os grafismos, os quais começam abstratos, com pequenos traços e riscos formando linhas e conjuntos por enquanto sem "nexo": são "sinais [que] parecem ter exprimido primeiramente os ritmos e não as formas". (LEROI-GOURHAN, 1985, p.190).

Os trabalhos no campo da arte rupestre e dos desenhos em cerâmica do Setor de Arqueologia do MHNJB-UFMG, que hoje visam reconhecer e registrar os traços que compõem as figuras, permitiram perceber o que seria a sequência construtiva dos grafismos, como por exemplo os grandes geométricos bicrômicos de destaque na Lapa do Caboclo.

Ribeiro (2008) dá então um passo além e, lançando mão das ideias de Mauss, insere o corpo na elaboração das figuras e consequentemente na construção do espaço. Em seu texto, ela propõe observações sobre a ocupação do espaço em sítios do Centro-Norte Mineiro, região do Alto-Médio São Francisco. Ao atentar para as diferenças entre sítios com figuras características do Complexo Montalvânia e outros sítios predominantemente atribuídos à Tradição São Francisco, ela pontua que as construções dos painéis nesses sítios teriam se dado de maneiras distintas, em função das variações morfológicas dos suportes disponíveis e, consequentemente, do uso dado a eles. Isso estaria também relacionado a diferentes espectadores, uma vez que a ocupação de áreas específicas da parede com certos conjuntos de grafismos estaria de acordo com a produção e o consumo visual deles.

Com isso, me propus uma experiência não muito compromissada para testar a proposta de Ribeiro (2008) quanto à visibilidade dos grafismos, que estaria associada à ideia de auditório. Essa breve observação não se mostrou muito válida agora, pois a vegetação do entorno do sítio seguramente sofreu grandes alterações e perdas entre o momento atual e quando os sítios foram ocupados e as paredes pintadas. Existiria uma vegetação que não

[3] O aprendizado não é um fenômeno que ocorre em situações particulares, em momentos exclusivos a ele. Todas as relações que as pessoas têm com seus iguais, com o meio, com animais, com instrumentos, entre outros, desenvolve uma sequência de ação-reação, que resulta em aprendizados constantes. Assim, o *compartilhado em sociedade* é aprendido porque está posto com este objetivo, o conhecimento está sendo passado adiante. Aquilo que é trazido de fora é um processo mais particular, guiado por escolhas e por acontecimentos.

permitiria uma observação da parede tão imediata, ou seria mesmo outro conjunto de figuras que chegaria ao campo de visão do observador. Hoje, na subida de acesso ao sítio, logo quando a parede pintada se faz visível, os grandes geométricos bicrômicos são as primeiras figuras que aparecem no campo de visão, e isso a uma distância considerável.

Para exemplificar as ideias a respeito do processo, Ribeiro apresenta como referência a Lapa do Tikão (também do vale do Peruaçu), sítio marcado por uma significativa variedade de suportes (entre amplos e regulares e outros escalonados e pequenos) que foram muito aproveitados, discutindo a respeito da movimentação corporal que é empregada para as ocupações pictóricas do suporte, que neste sítio é de fato mais "nítida".[4] Mas a autora não nega que o mesmo raciocínio poderia ser aplicado para os outros sítios de morfologia diferente, como é o caso da Lapa do Caboclo. Para isso, lança mão de uma noção de estilo que vai além da busca pelos padrões gráficos, mas coloca-os em diálogo com escolhas de produção na caracterização de significados sociais e simbólicos, mostrando assim uma cultura material como um eficiente sistema de produção e comunicação (HODDER citado por RIBEIRO, 2008).

A troca e o aprendizado estão também veiculados ao aparelho cerebral (além de, obviamente, da vida em sociedade e tudo o que isso envolve), porque são coisas que se dão através de um processo de absorção das informações externas, e consequente do processamento, para então chegar na expressão exteriorizada. Essas considerações tratam da prática gestual, mas estão longe de ser a definição completa e única para esta parte tão importante do fazer gráfico. É equivocado não atentar para o fato de que nem todos os gestos são automáticos e ritmados. Em práticas esportivas, por exemplo, a essência do gesto é padronizada (há uma gama muito ampla de variáveis que fazem parte de toda e qualquer atividade, mas não serão abordadas neste trabalho), o corpo deve se comportar de determinada maneira, porque assim estará condicionado a alcançar resultados pré-determinados. Este corpo vai criar diversas formas de reações e relações tanto com a atividade quanto com os outros corpos envolvidos, e isso se dará de um modo específico – como boa ilustração tem-se a corrida com a tora (que inclusive é atividade regulamentada dentro dos jogos esportivos indígenas) ou mesmo nos "combates" do Kuarup. Mas não é válido pensar que o fazer pictórico seja e esteja tão limitado, porque envolve o gesto da preensão (característica máxima

[4] Há uma diferença nítida entre as figuras que devem ser apreciadas nos painéis amplos e aquelas escondidas em nichos e tetos escalonados próximos ao solo.

e valorativa do gesto), que Latour (s.d.) discute. Há uma complexificação muito mais elaborada e inerente a atividades como essa.

Para além da ideia de Mauss, o corpo não é só o/um instrumento, mas um agente em todas as suas dimensões. Uma entidade ativa, capaz de mudanças através das ferramentas de conhecimento e ordenamento do mundo. O corpo vai atuar como um artefato, como centro de atividades e experimentação (MARTINEZ, 2008); pois mesmo que se trate de sociedades pretéritas, estas são compostas por pessoas, e cada uma manifesta e expressa sua capacidade agentiva (HODDER citado por MARTINEZ, 2008). A construção destes conjuntos de fenômenos, que são únicos e múltiplos, cria ontologias que produzem e se reproduzem através de práticas, técnicas, materialidades e sistemas de relações que são parte de sistemas simbólicos.

Essas práticas, quaisquer que sejam elas, estariam diretamente relacionadas à presença de objetos que atuariam como peças para materialização de sujeitos ausentes. Expressariam valores simbólicos através de seus atributos específicos (TILLEY citado por TRONCOSO, 2010); concebe-se então o uso de determinados instrumentos – incluindo o corpo, uma vez que ele também é construído, alterado e principalmente posto para responder a uma situação – para a execução de uma atividade. Mesmo buscando trabalhar apenas com arte rupestre, que é o caso deste trabalho, se faz possível, ainda que pontualmente, alcançar diferentes sujeitos que marcaram a parede. Para isso, é necessário fazer um recorte gráfico bastante específico, de modo a estar atenta a processos que compuseram esse "estar-no-mundo". Não há apenas a marca de um agente ativo (membro do grupo) na parede, mas relações com outros sujeitos e inclusive objetos, claramente marcados por diferenças (Troncoso, 2010).

4.2 Corpos e grafismos em trabalhos etnográficos

Existem grupos indígenas que veem os grafismos como transmissores de informações sobre as diferentes concepções de mundo e de todos os seres que o habitam. Essas formas gráficas, inclusive, explicam os mitos formadores dos corpos, além dos aprendizados que envolveram estas histórias. Lagrou (2007) aponta que entre os Kaxinawa é na fluidez da forma que se baseia o conceito de agência e de poder. As formas gráficas criadas em qualquer suporte são um "corpo pensante", porque existe um poder enorme agentivo das imagens e das formas. Existem diversos grupos mencionados por Lagrou que dão vida (ou trazem de volta à vida) artefatos, através dos grafismos pintados ou tecidos nesses corpos, por exemplo, os *apapaatai*, dos Wauja; ou os bancos dos Kaxinawa, esculpidos para os ritos de

passagem, que são pintados com o motivo da samaúma (LAGROU, 2009). A agentividade é um elemento que está presente entre os Kaxuyana, como mostram os trabalhos de Grupioni (2009), e entre os Wayana, como apresenta van Velthem (2003). Estas autoras mostram que entre grupos indígenas é de grande importância entender não somente as formas e a relação entre elas, mas também a relação temporal entre o aparecimento e o desaparecimento destas, assim como a relação entre forma e ausência e entre fixidez e a fluidez (KINGSTON citado por LAGROU, 2003).

É um passo fundamental na compreensão dos grafismos atentar para a relação entre forma e corporalidade. Eles apontam para uma agência (relacional) entre *todos* os envolvidos no processo do fazer gráfico, através do qual os traços ligam mundos diferentes (LAGROU, 2003), uma vez que não são apenas os homens os únicos agentes ativos capazes de transformação, mas sim todas as partes envolvidas – sejam animadas ou inanimadas (LATOUR, s.d.). Vejo o corpo humano como o tapete mais expressivo do mundo gráfico, afirmando os aspectos étnicos e culturais. Ele é o suporte básico para os padrões pictóricos (VAN VELTHEM, 2003), mas pode ser visto também como importante agente e instrumento para a manifestação das formas gráficas. Esta ideia é o que aponta Mauss (2003) ao afirmar que o corpo humano é o primeiro e principal instrumento técnico do homem; ele constrói a si, constrói outros e também o meio ao imprimir suas escolhas e os valores da sociedade. Os ritos não são o único elemento a firmar o registro indenitário dos grupos indígenas (CLASTRES, 2012); este é marcado também pelo trabalho manual – o que engloba os gestos, que são carregados de um valor intrínseco mesmo em suas menores variações, pois falam de valores e conceitos que muitas vezes não precisam ser colocados em palavras, são também transmitidos entre gerações. Os objetos (instrumentos) olham de modo "semelhante à gente", para então criarem, em conjunto com a mão, recriações e representações a diversas formas vivas. Outras realidades e mundos são vistos e dados a conhecer através deste processo. O olhar e o gesto se interligam e variam entre agentes/corpos e mundos.

Os grafismos indígenas das sociedades atuais são comunicativos, expressam valores, escolhas e transformam em desenhos as palavras das histórias dos mitos de criação. Isso é algo que se sabe em função das etnografias produzidas atualmente: há uma rede complexa de significados envolvendo o suporte que vai receber as formas gráficas, seja cerâmica, cestaria ou mesmo o corpo das pessoas (LAGROU, 2003). Isso é algo plausível de ser pensado para grafismos pré-históricos, mas afirmar veementemente que isso está indicado

na parede já é uma interpretação “forçada”. Da mesma forma que encaixar os grafismos nas unidades classificatórias propostas é algo que deve ser feito com atenção, pensar a comunicabilidade das figuras é algo que deve ser trabalhado com o mesmo cuidado.

4.3 Grafismos, corpos e gestos para falar da Lapa do Caboclo

O que proponho neste momento para a Lapa do Caboclo tem como objetivo principal “distinguir entre o gesto do dedo e o da caneta” (FLUSSER, 2014), ou seja, consiste em reconhecer as variações dos possíveis instrumentos utilizados e a ação corporal envolvida na utilização deles. Ao analisar detalhadamente as figuras, foi possível perceber que havia uma variação significativa da espessura dos seus traços; variação que traz também diferenças de deposição da tinta e nas extremidades de cada traço, o que permitiu ver com segurança que havia um conjunto diferente de instrumentos. A deposição da tinta carrega mais um critério relevante: o acúmulo – ou não – de tinta nas laterais dos traços, que aponta para a pressão sobre o suporte no uso do instrumento, diferenças na diluição da tinta, e é na deposição que se marca com mais clareza a distinção entre instrumentos fibrosos/vegetais (pincéis) e o uso dos dedos da mão. No caso dos pincéis, eles absorvem e acumulam a tinta de uma maneira distinta do que acontece com a pele; embora os dedos sejam usados com frequência, a tinta na pele seca mais rápido. Lagrou (2009) mostra que entre grupos indígenas essa variação instrumental é de extrema importância, porque além de estar ligada ao processo de aprendizado, fala também de diversos outros pontos, pois são diferentes instrumentos usados para alcançar resultados diferentes com consequências específicas, como a proteção do corpo com desenhos de traços grosseiros. Atendo-me ao primeiro ponto, faço dele um dos objetivos secundários deste trabalho: será possível definir grupos temáticos específicos de figuras de acordo com o instrumento utilizado? Daí surge outra pergunta: estes conjuntos ocupam espaços específicos no sítio?

Este trabalho lida com a construção da figura, que vai se mostrar relacionada com o espaço, que é então definido pelo conjunto dos grafismos e pela relação deste com o entorno. Essa abordagem é marcada pela distinção instrumental que Villèm Flusser levanta. Como a parede é ampla e lisa, não foi possível, nos poucos campos feitos, alcançar boa parte dos grafismos (aqueles localizados no trecho médio-alto da parede), pois eu precisava ter à mão algo que me erguesse a 2, 3 metros de altura e me sustentasse por um bom tempo. Tive que abrir mão de discutir o movimento que estaria relacionado à elaboração dessas figuras, à

exceção daquelas que ocupam o suporte horizontal do setor A do painel 1, as que margeiam o piso e aquelas que estão dentro da gruta.

Procurou-se atentar para as minúcias que envolvem o gesto: o ritmo e direção dos traços, as variações de espessura, uma possível segurança no uso do instrumento e no emprego da tinta (o que é visto na cerâmica, como mostra Carvalho, 2009), tipo de instrumento e variações técnicas das tintas (se são densas, ralas, secas, molhadas, qualidade do preparo etc.). Estes atributos acrescentam novas informações aos grandes conjuntos (tradições, unidades estilísticas etc.), o que me levou ao objetivo seguinte: esclarecer se os detalhes encontrados em cada figura descrita fazem parte dos mesmos modos de fazer para figuras semelhantes (por exemplo, se é a mesma sequência de feitura para os peixes e para os grandes bicrômicos recentes). O que desencadeou em mais um objetivo: reconhecer a coerência entre esses atributos levantados e os conjuntos cronoestilísticos.

A metodologia empregada ainda está em fase de teste; ela foi se estruturando à medida em que as análises eram feitas. Primeiro foi feito um recorte das figuras para análise, a fim de formar uma relação que fosse representativa da grande variabilidade morfológica do acervo gráfico do sítio. A análise se iniciou na Lapa do Caboclo, e as primeiras figuras descritas foram aquelas que me permitiam um alcance direto. As figuras analisadas em laboratório, descritas a partir de fotografias, foram escolhidas de modo que pudessem ser comparadas com as primeiras, para observar diferenças entre os critérios mencionados. Tanto em laboratório quanto no sítio, optei por não fazer uso exclusivo da imagem digital; as figuras foram então desenhadas à mão e descritas no caderno de campo, atentando para traços, sobreposições, mistura de tinta, variações cromáticas, entre outros critérios relevantes para a análise proposta. Em certos casos, para elucidar dúvidas quanto a uma possível sobreposição, ou relação da estrutura das figuras, elas foram tratadas com o programa DStretch. Com as figuras descritas e analisadas, passou-se então para a segunda etapa, que foi o trabalho de correlacioná-las com a discussão sobre a cronoestilística proposta para o Vale. Mas isso não foi feito de modo “automático”, porque se o fizesse estaria ignorando todos os critérios de detalhes que foram levantados na primeira parte da análise. Assim, as dúvidas de identificação foram apresentadas abertamente.

Meu entendimento sobre a prática do gesto se guia não apenas pelas posturas corporais assumidas para a elaboração das figuras, mas também observo a direção do

movimento, o padrão gestual empregado para marcar ritmos e "módulos gestuais"[5] (JÁCOME *et al*., 2010). Os movimentos mais "curtos" – os do braço e da mão – atuam também como marcadores gráficos perceptíveis nos grafismos. As figuras atribuídas ao Complexo Montalvânia ocupam principalmente suportes escalonados e pequenos, pedindo ao observador que assuma talvez a mesma posição corporal dos pintores que criaram aquelas figuras – ou posições que pedem do corpo uma movimentação bastante específica. Outro ponto bastante relevante para este trabalho é o que Ribeiro (2006) apresenta referente às diferenças entre os suportes ocupados pelas pinturas e gravuras do Complexo Montalvânia: as primeiras são encontradas em suportes horizontais escalonados e em verticais irregulares; as gravuras situam-se em suporte polido e lustroso, sub-horizontal, em geral localizado nos pisos e no fundo dos abrigos, ou aparecem nas bases de colunas e paredes em áreas de penumbra.

Outro exemplo com relação a estas considerações é a Lapa do Possêidon, em Montalvânia que apresenta o piso de um dos abrigos bastante amplo, liso e recoberto por uma camada fina de calcita, que lhe deu um aspecto lustroso e naturalmente polido. Esse abrigo foi sistematicamente coberto por milhares de gravuras, chegando até o seu fundo, que apresenta diversos espeleotemas, e para acessa-las é preciso que se esteja constantemente agachado – e dependendo do estreitamento do espaço, talvez até deitado (ALCÂNTARA, 2015).

Já o contexto no qual se insere a Lapa do Caboclo, os suportes nos quais se concentra a maioria significativa dos grafismos são amplos, lisos e verticais. Foram ocupados a alturas bastante significativas (chegando a 5 metros); assim se fez necessária a criação de um aparato técnico (que pode ter incluído subir nos ombros de um companheiro) para alcançar o espaço escolhido. Foram encontradas marcas de postes nas escavações, com aparente alinhamento (andaimes?). É importante levar em conta os suportes ocupados já dentro da gruta, logo na entrada, que são menores, estreitos e mais irregulares que a parede principal, e inclusive de acesso diferenciado.

Os diferentes "modos de fazer" que compõem os gestos são práticas agentivas vinculadas aos modos de percepção que são particulares de cada pessoa e cada grupo pequeno (estes, limitados pela proximidade de idade); eles se diferenciam também de acordo com a

[5] A referência que se tem sobre esse termo trata de faixas decorativas (na cerâmica) que formam "conjuntos", permitindo reconhecer onde o gesto foi iniciado e onde foi finalizado. Neste trabalho faço uso da ideia dos conjuntos de traços que formam espaços gráficos fechados e que destoam da construção geral da figura, porque a maioria dos grafismos observados parece construir formas coesas. Em geral há uma estruturação única para a figura toda, conforme procurarei demonstrar adiante.

passagem do tempo. O fazer gráfico é composto pela forma (atrelada ao conhecimento sensível) e pelas sensações que dele decorrem (MERLEAU-PONTY, 2015), o que dialoga tanto com a ocupação do espaço, pensando nos grandes grupos de figuras, quanto na ação individualizada para a construção de uma forma única. Merleau-Ponty (2015) chama a atenção para o fato de que as sensações são elaboradas através da memória, pelo saber (*o aprendizado*), pelo juízo da "matéria" (que vem a ser o aspecto subjetivo relacionado ao mundo dos objetos) e pela forma. O saber vai fazer uso de percepções anteriores, o que pode ser colocado em diálogo com a apropriação de, por exemplo, grandes geométricos bicrômicos da Lapa do Caboclo (figuras que foram repetidas). Aqui, o saber é de outra pessoa, a percepção é uma releitura de um olhar que já havia sido empregado, o que vai então apontar para a estrutura "da figura sobre o fundo", algo que dialoga com as propriedades sensíveis da forma. Algum(ns) aspecto(s) do geométrico pertencente ao painel 2 do sítio fez com que ele fosse replicado com tintas diferentes, aparentemente em situações diferentes, mas mantendo ainda semelhanças que as vinculariam a esta figura, que talvez tenha sido a primeira. São diversas as relações que atuaram na construção das figuras, por sua vez marcadas por múltiplas visões e ações, afetando inclusive a percepção cromática e o campo dos gestos (MERLEAU-PONTY, 2015).

O filósofo Villém Flusser (2014)[6] entende que os gestos, independente da dimensão e da prática com a qual estejam envolvidos, são comunicativos. Mas para tanto é necessário que eles estejam relacionados, vinculados a um grupo, pois a comunicabilidade é restrita em um contexto no qual a pessoa está sozinha; o que nos faz voltar à colocação de Ribeiro (2008) de que os grafismos carregam uma faceta comunicativa, dependem de um auditório. Isso é transmitido tanto no movimento em si como na simbologia que o envolve. Entretanto, a comunicação é apenas um dos aspectos que são manifestos nesse fenômeno. Automaticamente, ao pensar em gesto pensa-se em movimento, algo que pode ser classificado em diferentes esferas: marcado por uma força externa ao corpo, por forças internas a este corpo que se movimenta, e há inclusive aqueles movimentos que deixam dúvidas – é aqui que Villém Flusser insere o *gesto.* Ou seja, os gestos são um fenômeno de explicação deficitária, uma vez que não são exclusivamente movimentos automáticos. O que ele abarca perpassa pela intenção, agência, prática, por valores etc. Na pintura, também é necessário pensar que o

[6] Ressalto que como o contexto estudado aqui é pré-histórico, transportarei, na medida do possível, as observações feitas por Villém Flusser para este outro tempo.

gesto é um movimento marcado pela liberdade, em que o indivíduo constrói através da materialidade uma prática que pode ser ciente ou inconsciente. O gesto, visto com o auxílio da fenomenologia, é algo que pode ser separado em dois grupos: aquele no qual se movimentam partes do corpo, e outro no qual se movimentam outros corpos. Neste grupo, os corpos seriam instrumentos, o que nos faz voltar à teoria de Mauss (2003), mas Flusser critica essa ideia, uma vez que é fácil atribuir instrumentos para que o corpo execute determinadas ações, assim como ler as extensões do corpo que atuaram como instrumentos.

A discussão gestual engloba uma grande variedade de fazeres, carregados de uma densa multiplicidade de chaves explicativas. O que discuto aqui é o fazer gráfico. O gesto dentro deste âmbito é ao mesmo tempo guiado por e articulador da noção de agência (por sua vez, diretamente relacionada à ideia da prática). Ele lida com a consciência prática, em que as pessoas monitoram suas ações de modo reflexivo, vistas através de padrões de comportamento gerados pelo *habitus*[7] (MAUSS citado por HODDER, 2003). Entre as sociedades indígenas, as regras condutoras dessas práticas afetam o *habitus*, que é transmitido de geração para geração. Ou seja, o aprender não é um fenômeno automático, e sim um processo – guiado por regras, limites, valores e principalmente (de modo inconsciente) pela dimensão fenomenológica que lida com o "estar-no-mundo". O corpo é o principal componente desse sistema complexo; é ele que limita e percebe o espaço, e por isso reage a este. Essa noção vai então abrir com segurança as portas para pensar as relações entre estrutura e prática construídas através de observações afetadas por cada membro do grupo. Ao colocar que as normas são responsáveis por mobilizar e regularizar as ações, Hodder (2003) faz uso dos dizeres de Durkheim quanto ao aspecto coercitivo da sociedade sobre o indivíduo, uma vez que as normas reguladoras que este destaca são produzidas socialmente. Entretanto, Hodder aponta que a agência é uma marca individual, não de grupos, porque ao ser colocado exclusivamente dentro da sociedade, o indivíduo vai ser visto como passivamente dominado por forças externas. É a agência que vai então atuar como o primeiro sentido, e não apenas como uma operação voluntariosa, mas em oposição a estruturas e normas. É a liberdade ativa intrínseca ao gestual proposta por FLUSSER, 2014. Os dois grupos de gestos, tanto do corpo quanto dos instrumentos, são marcados por intencionalidade, em que os objetos todos têm agência e assim criam um sistema de ação e reação, fazendo com que interfiram ao mesmo

[7] A ideia de *habitus* trata de um complexo sistema de relações que envolvem percepções, agências, experiências, pessoas, tempo e espaço.

tempo em que são modificados. Assim, retornamos à teoria de Latour (s.d.), segundo a qual todos os personagens envolvidos em um fenômeno são participantes ativos – sejam eles animados ou não.

Hodder (2003) expõe que os objetos trazem à mente das pessoas associações significativas por aqueles que são afetados por estes instrumentos. Essa importância dos objetos, a interferência deles nas figuras e as escolhas gestuais e agentivas de cada um, expressas de modo gráfico, são relevantes nesta etapa. A fenomenologia entra chamando a atenção para a dimensão corporal de relacionamentos com o mundo, uma vez que as experiências derivam do corpo, de "estar-no-mundo". Existem algumas etnografias e publicações, a exemplo dos trabalhos de Lagrou (2007), van Velthem (2003) e Seeger *et al*. (1979), que deixam isso claro quando discorrem sobre os mitos das sociedades indígenas: o corpo é sempre o principal veículo de diálogo com outros mundos, o suporte para receber as informações e expressá-las graficamente.

Ao gesticular, nos comunicamos com nossos corpos, ao grafarmos, fazemos uso do mesmo instrumento. É uma via que lançamos mão desde a mais tenra idade, mas assim que as outras formas de expressão são aprendidas, o desenho é rotulado como uma prática infantil (isso na sociedade moderna, mas nas sociedades indígenas a visão vai para outro lado). Desenhar/pintar é uma tarefa que trabalha certos movimentos de forma "errante" e improvisatória – principalmente rítmica –, e estes se constroem no processo produtivo, ao mesmo tempo em que são marcados por normas e limites pertencentes ao aprendizado. Pode-se dizer que o fazer da figura é trabalhado através de três etapas, que são conhecimento do corpo (qualquer seja ele, animado ou inanimado), (re)conhecimento da figura, e a *cópia do gesto*. Dentro desta etapa, o que se defende é a prática repetitiva, observando exemplares que são apresentados aos iniciantes.[8] A cópia consiste em observar a performance de um "instrutor", porque além de ter um caminho pré-definido a ser seguido, é necessário ter em mente que a improvisação e a criatividade também vão agir. Etnografias apontam para o fato de que essa improvisação criativa é vista inclusive entre os adultos já acostumados com

[8] Pode-se considerar que esta etapa é também de aprendizado, porque vai exigir uma atenção do aprendiz e um rigor, que vai ser determinado por outras pessoas, na execução da figura. Vão ser passados valores estéticos que são importantes para o grupo e devem (nesta etapa do aprendizado) ser assimilados e reproduzidos. Isso é apenas o início do processo de aprendizado que envolve a reprodução das figuras em qualquer situação que se faça necessária, porque quando as pessoas forem aptas a elaborarem as figuras por conta própria haverá (seja de modo consciente ou inconsciente) uma "marca" particular de cada autoria, mesmo que o gesto seja o mesmo.

determinada prática, tornando possível reconhecer seu próprio gesto em meio a vários outros. Antes da figura, ou seja, da forma, o aprendizado passa por saber fazer as linhas certas através do uso dos braços, das mãos e de todo um apanhado de minúcias envolvendo o gesto. A mão percebe as formas da figura pertencentes ao processo de produção antes de tê-la como um objeto finalizado, e (re)lembra essas formas como gestos, e não só como estruturas fechadas. Com isso, a mão é vista como um apanhado de gestos que foram incorporados através da prática no passado.

O estudo do gesto para arte rupestre no Brasil ainda não traz um arcabouço teórico e metodológico que permita um maior aprofundamento nesse campo. Assim, muito do que segue neste texto foi construído através de um apanhado de discussões que lidam cada uma com os diversos pontos que entendo como partes componentes desta análise. O trabalho vai tomar este caminho: uma abordagem que trata da construção das formas, que está no gesto da pintura visto pelo olhar da filosofia e no gesto na decoração das peças cerâmicas – que é, arqueologicamente, o mais próximo do fazer gráfico rupestre –, e então faço um apanhado de toda a discussão feita até o momento para aplicar nas figuras da Lapa do Caboclo selecionadas para esta etapa. Insiro na discussão sobre as figuras uma breve abordagem a respeito da aprendizagem motora (CONNOLY; ELLIOT, 1981) quanto ao comportamento infantil para embasar as observações a respeito da presença de indivíduos jovens (crianças) na ocupação das paredes do sítio.

4.4 Sobre o processo de criação

O estudo do processo de criação dos grafismos tem como foco inicial conseguir perceber o surgimento da linha, ou de massa cromática, ou de ponto, o que vai então desencadear num movimento. Este se dá envolto por um mundo material e pelas diversas forças que também atuam neste fenômeno, fazendo pensar em como os instrumentos foram feitos e utilizados.

Criação envolve forma e matéria, mas não apenas isso. Focar apenas nestes dois pontos é dar as atenções apenas para o produto final, enquanto o processo, que pode trazer mais informações, acaba sendo deixado de lado. Pensando nas minúcias, o que se tem é uma troca de imposições, agências e informações técnicas entre *todos* os agentes envolvidos. E aqui se acrescenta também uma percepção sensorial do processo e de seus componentes; assim, para além dos instrumentos, tintas, suportes e corpos agentes, a atenção também está

no movimento, na variação. Na tarefa que visa um objetivo final, o corpo reconhece aonde deve chegar, fazendo com que seus limites praticamente se ajustem de modo a manter um alinhamento de movimentos.

A Lapa do Caboclo tem uma quantidade muito mais expressiva de pinturas do que de gravuras; sendo as pinturas grafismos que sofrem várias interferências que acabam ocultando aos olhos diversas informações. O traço pode ser recoberto por outras tintas (manchas e figuras), ou seja, ele pode ser apagado/ocultado. Muito do que está oculto, como mencionado, envolve também a intenção do(a) pintor(a). É necessário ter em mente que os gestos envolvidos neste processo não podem ser *apenas* explicados: percebem-se movimentos sincronizados, mas ver e entender como o corpo do pintor se move é algo que sempre é deixado de lado.

O gesto vai além destas chaves explicativas fechadas (FLUSSER, 2014). A pintura discutida por este autor é a prática que conhecemos hoje, que envolve cavalete, tubos de tinta e pincéis fabricados com cabos de madeira, hastes de metal e cerdas animais.

O gesto não é só um movimento, mas um processo em que é possível ver um agrupamento de etapas. Deixando de lado a obrigação da existência de uma imagem mental como primeiro momento, é possível sugerir que inicialmente o objetivo seja o preparo da tinta. São vários os corpos que compõem esta etapa: a matéria-prima, o que usar para macerá-la, onde depositar esse material, o aglutinante, e inclusive o que acabará por restar depois do preparo e do uso. O instrumento que será empregado para fazer uso desta tinta também deve ser levantado: os dedos do próprio indivíduo ou mesmo um “pincel”. Acontece então o contato com o suporte, e é criado um novo corpo (uma figura). Para conhecer o gesto em sua complexidade inerente é necessário despir-se de todas ideias já pré-definidas, algo que nem sempre é tão simples de conseguir. O fazer que envolve este processo é muito maior, cada uma das etapas descritas acima expressa, de um modo sutil, uma ampla variedade de *movimentos*, cada um carregado de significados múltiplos: “a forma do movimento do pincel sobre a tela, do pé sobre o chão, do braço no espaço” (FLUSSER, 2014, p. 62). Os movimentos que constroem o ato de pintar se decompõem e recompõem em vários momentos do processo, como o início e o fim do movimento, onde as tintas se encontram, onde as sobreposições e os evitamentos acontecem, e onde a figura começa a aparecer.

Discussões envolvendo o estudo da decoração de material cerâmico atuaram como um importante aporte teórico nesta pesquisa, como aquelas presentes nos trabalhos de

Carvalho (2009), Jácome *et al*. (2010), Prous (s.d.). A leitura do corpo e dos instrumentos permite reconhecer potes de treino[9] e inclusive pensar em diferentes habilidades e processos de aprendizado. O que impede que estas leituras sejam transferidas para o estudo dos grafismos rupestres? Neste campo, o jeito de fazer define características de tradições, permite reconhecer práticas e, conjugando o que se reconhece dos movimentos e dos corpos com outras informações a respeito da construção gráfica do sítio, é possível tratar das diferentes ocupações estilísticas. O estudo dos gestos é possível com uma observação mais detida das figuras, através da qual foi possível levantar critérios como a direção do traço, o caminho de deposição do pigmento, e mesmo o ralear da tinta.

O aprendizado das práticas técnicas está diretamente relacionado ao corpo, que, por sua vez, está inserido em um ambiente culturalmente delimitado, no qual os valores, o que representar, como executar, entre outros fazeres, são marcados por regras específicas que são compartilhadas e transmitidas entre todos os membros de um grupo. Na cerâmica há uma variação maior, já inferida de instrumentos utilizados para trabalhar a decoração das peças, uma vez que a variedade e a possibilidade de modos de interferir na matéria é bastante ampla (JÁCOME *et al*., 2010). Para sítios em abrigo, como é o caso da Lapa do Caboclo, se faz necessário um estudo mais cuidadoso para conseguir propor o instrumento que teria participado na construção gráfica. Os instrumentos deixam marcas específicas, o que permite uma leitura segura com certa facilidade, como por exemplo o dedo e o pincel. A compreensão do processo decorativo para potes cerâmicos pode ser alcançada através dessas marcas, o que possibilitou reconhecer o trajeto e assim posicionar o indivíduo em relação a todos os corpos envolvidos (suporte, instrumento etc.).

Ao analisar algumas figuras do sítio, foi possível propor a presenças de alguns "módulos gestuais".[10] A atenção foi focada nas faixas decorativas que indicam onde o gesto foi iniciado, finalizado, a direção dos traços (que vai indicar o sentido do movimento). Ainda nesta ideia de observações comparativas entre estes dois campos, as peças cerâmicas mostram em certas situações um arremate do espaço decorativo a ser preenchido ou com a

[9] Agradeço a André Prous por me haver concedido essa informação.
[10] A aplicação desta ideia é encontrada em textos que tratam de decoração em cerâmica (JÁCOME *et al*., 2010). Módulos seriam conjuntos de traços dispostos de maneira ritmada contínua. O módulo aplicado ao meu trabalho lida com o movimento dos traços e a continuidade da ação por setores da figura, tendo em mente que nem sempre que os traços seguirão um fluxo morfológico e espacial único. Ressalto que esses módulos são lidos inclusive em figuras que aos nossos olhos ocidentais parecem desorganizadas.

movimentação do vasilhame[11] ou do corpo do indivíduo. No sítio estudado, foi possível, em certas áreas, reconhecer o que parece ter sido um retoque complementar posterior. Teria sido, igual se vê em algumas peças cerâmicas, um movimento de correção do traço? Ou mesmo relacionado a diferentes habilidades que estejam relacionadas com o aprendizado? Talvez por uma insatisfação com o andamento da construção daquela figura? Como ainda não tenho informações suficientes que possam oferecer respostas mais profundas, deixo estas perguntas em aberto para serem pensadas em outro momento.

4.5 Construindo uma análise mais detalhada para os grafismos do sítio

Em um levantamento geral para registrar cores, formas e figuras presentes na Lapa do Caboclo observei que no setor B do painel 1 aparecem geométricos monocrômicos de estrutura morfológica semelhante aos grandes bicrômicos do painel 2 (isto será discutido mais detalhadamente logo adiante). Neste espaço foram encontradas figuras compostas por um traço vertical e dois círculos, um em cada extremidade, podendo estar preenchidos ou não (em trabalhos anteriores estes círculos foram nomeados de "halteres"), além de haver ainda alguns antropomorfos de pequenas dimensões. Pensando no espaço e no suporte, é possível notar que aqui a movimentação do corpo do pintor era mais restrita, as figuras são pequenas e a parede é relativamente desigual, se comparada aos outros painéis. Para fazer as figuras deste setor, as pessoas seguramente estavam sentadas e bem próximas da parede; os movimentos eram mais curtos em relação àqueles empregados na feitura das figuras que seguem na parede vertical logo acima, por exemplo, e limitados ao punho (nenhuma das figuras aqui sugere que o braço teria tido um movimento participativo amplo). Observei que os dois instrumentos de mais fácil identificação nos grafismos do sítio são o dedo, indicado em traços nos quais a espessura se mantém regular e em pontos de início e fim sem dispersão da tinta, e o uso de pincéis com cerdas (é possível ver o escape da tinta em traços muito delicados nas margens).

[11] Esse é justamente um diferencial entre a análise gestual para cerâmica desta abordagem para arte rupestre – aqui é só o corpo que se movimenta.

Imagem 38 – Trecho do setor B – Painel 1

Fonte: Acervo pessoal de Henrique Alcântara.

Foi observada uma diferença tanto estrutural quanto instrumental dos grandes geométricos presentes no setor A do painel 1 e no painel 2. As figuras do painel 2 são de grandes dimensões, feitas com tinta espessa, de cores vivas e ocupam um espaço alto e amplo da parede (isso é visível tanto na Lapa do Malhador quanto na Lapa do Caboclo, em que estas figuras formam um conjunto de destaque). O gesto que as constrói faz traços precisos e limpos, criando estruturas com ritmos claros e regulares, e as tintas utilizadas para estas figuras (que fariam parte do terceiro momento da Tradição São Francisco, discutido no capítulo referente à cronoestilística) são exclusivas a elas; entretanto, essa particularidade aparece apenas no conjunto que traz as características acima descritas. Já os pequenos bicrômicos e os grandes geométricos de estrutura mais caótica (se comparados aos anteriores) são construídos com vermelhos e amarelos de uso mais recorrente – a tinta preparada é mais diluída, os traços às vezes são transparentes e são bem menos espessos (o instrumento utilizado aqui é outro). Nos geométricos menores a estrutura interna chega a ser hachurada (quase "rabiscada"), marcada por um movimento repetitivo, pelo qual os traços se sobrepõem sem um sentido aparente. O espaço aproveitado pela tinta vermelha parece fugir ao cuidado de uso dos espaços vazios. Não digo que estas figuras tenham sido elaboradas de maneira

despretensiosa (em relação a suas estruturas e precisão dos traços), porque elas concordam em diversos aspectos com os grandes geométricos. Além disso, estes dois conjuntos de figuras podem ser sincrônicos, fazendo parte de um mesmo evento, mas executados por pessoas diferentes com objetivos diferentes.

Observações recentes mostraram que o grande antropomorfo *vermelho agreste* tem o braço direito muito maior do o que foi registrado no calque de 2006. Inicialmente, o braço terminava de modo abrupto, se fechando em um quadrado. Porém, foi possível notar que esta inflexão é o "cotovelo", e o braço continua ainda na horizontal (até onde é difícil dizer, porque a sobreposição nesta parte é intensa). Imaginando a parede vazia, apenas com essas grandes figuras em preto e em vermelho, o impacto visual é bem marcante. Elas estão praticamente no centro da parede, são de grandes dimensões e de cores bem vivas, e mesmo depois das muitas intervenções e sobreposições, ainda se destacam no meio do emaranhado de figuras. Com a análise intensiva e minuciosa das fotografias tiradas nos anos 2008, 2014 e 2015, e com o uso de um programa de melhoramento de imagens, foi possível certificar um detalhe interessante desse antropomorfo vermelho que já havia sido observado no trabalho realizado em 2006 (e inclusive no primeiro calque completo do sítio, nos anos 80), o que permite pensar a participação de duas ou mais pessoas na criação de um mesmo grafismo.

Esta figura está na posição horizontal, com a cabeça colocada em direção à entrada da gruta, e os braços erguidos. Já no registro do calque notou-se que o braço direito da figura havia sido pintado em um momento posterior ao resto corpo;[12] ele tem uma forma totalmente diferente. O desenho é "grosseiro", tem o contorno marcado por linhas "incertas" criando partes angulosas, além de ser mais largo do que o braço esquerdo. Extrapolando um pouco, ele é falho inclusive quanto aos dedos, que são desiguais em tamanho e formato. As fotografias serviram para corroborar com essa diferença cronológica na criação dessa figura, porque este braço aparece com uma nitidez destacada por debaixo do geométrico que o sobrepõe, enquanto para ver as outras partes recobertas da figura, se faz necessário um tempo maior de observação, o que permite levantar considerações sobre a possibilidade da presença de duas ou mais pessoas na elaboração dessa figura, e exclui a possibilidade de explicar essa

[12] O braço esquerdo é mais delicado, e tem no "cotovelo" o que pode ser a representação de um adorno. Esse braço parece ter sido executado com um cuidado maior; ele é harmônico com o resto do corpo. Mesmo no calque, o registro não indica que ele seja separado do corpo; é um único traço que une "pescoço" e "ombro" para chegar ao braço. Já o braço direito foi feito em um momento posterior – no calque há uma linha que separa o corpo e o braço, separação que é visível na fotografia.

diferença gráfica dos braços pela posição que esses autores estariam assumindo em relação ao suporte.[13] Essas pessoas possuíam habilidades diferentes, jeitos de fazer diferentes, e em função da visibilidade da lateral direita do antropomorfo (em comparação com a esquerda), por debaixo do geométrico que está cobrindo parte do braço, também é possível falar de um espaço de tempo na confecção desse grafismo. Devido a uma longa análise das fotos e a uma observação da figura diretamente no sítio (o que me permitiu variar em posições e distâncias em relação à parede) fui capaz de perceber que uma camada de tinta (hoje bastante apagada) segue da parte ainda visível do corpo da figura vermelha até o fim do geométrico bicrômico que está sobreposto a ele e vai ainda um pouco além. É possível que este antropomorfo tenha possuído pernas em algum momento.

Imagem 39 – Grande antropomorfo vermelho atribuído à Tradição Agreste

Com relação à técnica, tanto dedos quanto pinceis foram os principais meios para a construção das figuras. O uso de pincéis aparentemente aparece como recurso estilístico, porque até o momento das presentes observações esse instrumento não chegou a ser empregado para figuras/grupos específicos, aparecendo em intervenções pontuais, como nas asas das aves em amarelo ocre grosso no painel 3 (calque 2) e em um pequeno geométrico que

[13] Nas figuras analisadas não há nenhuma evidência que aponte para um escorrimento de tinta ou uma posição desfavorável na elaboração das figuras. As pessoas estavam de frente para a parede, na altura das figuras que estavam trabalhando.

parece inacabado logo ao lado dessas mesmas aves. No espaço recortado por esse calque, a presença mais marcante do pincel é em conjuntos de traços e geométricos simples de pequenas dimensões em *preto agreste*. O *crayon* parece também ter sido um recurso estilístico, aparecendo em situações ainda mais particulares, porque ele não só completa, mas também faz algumas figuras. Ele pode ser visto no contorno dos lagartos amarelos do painel 2, no preenchimento de um pequeno geométrico aparentemente incompleto em amarelo grosso logo ao lado das aves mencionadas anteriormente, além de fazer os detalhes em amarelo na cabeça do grande antropomorfo preto e um pequeno zoomorfo vermelho, com o corpo preenchido por traços – uma figura muito delicada, que está entre os dois grandes geométricos elaborados que se sobrepõem ao grande antropomorfo acima descrito, feito com *vermelho agreste*. Em outras figuras localizadas na extremidade esquerda da parede (painel 5), alguns detalhes parecem sugerir uma tentativa de repetir certas formas, preenchimentos e combinações de cores dos conjuntos das grandes figuras da área mais central da parede. Porém, detalhes como a estrutura, as tintas e o desenho mostram diferenças marcantes, o que me fez levantar a possibilidade de que estas seriam figuras de treino, de início do processo de aprendizagem. É preciso ter em mente que não é absurdo propor que dentro de algum desses grupos que passaram pelo sítio as crianças poderiam ter tido um espaço ativo na construção da Lapa do Caboclo. Não é algo que seja fácil de comprovar arqueologicamente, principalmente por causa do trato das pesquisas recentes em relação ao gesto nos grafismos, mas não pode deixar de ser pensado. Uma destas figuras será apresentada nas análises a seguir, e a discussão sobre a participação de crianças em função de suas habilidades práticas e agentivas será retomada com mais detalhes.

4.6 Análise dos grafismos selecionados

As figuras a serem apresentadas aqui seguirão a numeração na ordem em que foram escolhidas analisadas e descritas. A descrição inicial trazia dezoito figuras, após a revisão dos primeiros apontamentos, em busca de uma apresentação que mostrasse os resultados mais relevantes, algumas foram excluídas. Todas foram nomeadas de “Figura”, acompanhadas de uma numeração sequencial em números romanos e a indicação da possível atribuição dentro das grandes categorias da cronoestilística.

4.6.1 Figura I: atribuível ao primeiro momento da Tradição São Francisco.

Par de cartuchos geminados, localizados bem próximos aos grandes antropomorfos vermelho e preto do painel 3. Os cartuchos possuem o contorno vermelho feito com traços curtos, a tinta é homogênea e espessa; não encontrei acúmulos nas margens dos traços. Não foram percebidos no desenho da figura momentos nos quais a quantidade de tinta diminuía, de modo que fosse necessário repetir o gesto. A sobreposição que se percebe no contorno se dá nos encontros das extremidades dos traços, visando apenas fechar a figura. Os traços não são contínuos (não foram feitos com um movimento único), são vários traços curtos que fazem o contorno – talvez a tinta fosse bastante espessa e/ou seca, o que impediria a continuidade do movimento. No traço localizado na extremidade superior do cartucho da esquerda, é possível ver uma variação de largura, o que é explicado quando há uma mudança de direção no gesto, porque a mão nesse momento estaria cobrindo o campo de visão (isso se a pessoa que fez essa figura for destra, pois se canhota, o impedimento visual não é tão grande).

Acreditei inicialmente que a espessura uniforme dos traços sugeria que o dedo havia sido utilizado para fazer esta figura; a mudança na posição da pessoa e da posição da mão explicaria a inclinação do traço (havendo aí um menor acúmulo de tinta), e consequentemente a variação da espessura. Porém, ao atentar para os detalhes da figura quando fiz o desenho para a descrição, junto com as observações levantadas pela equipe que estava em campo, foi possível perceber que os traços apresentavam certas irregularidades que colocavam essa hipótese em dúvida. Além disso, foi possível perceber marcas discretas de cerdas do instrumento, o que corrobora com a variação do traço mencionado anteriormente. O contorno dos traços é bastante limpo e regular, com exceção dos que fazem a extremidade inferior do cartucho da direita. Quanto ao preenchimento, é difícil oferecer um posicionamento seguro: a tinta amarela parece se distribuir de modo uniforme, principalmente no cartucho esquerdo, e os próprios desenhos das linhas do suporte tornam difícil se ter certeza sobre o movimento aplicado para preencher a figura.

Imagem 40 – Par de cartuchos

Fonte: Foto do acervo pessoal de Andrei Isnardis.

4.6.2 Figura II: atribuição cronoestilística incerta

Peixe vermelho com o dorso coberto por pontos brancos, e três trios de traços paralelos formando barbatanas em cada lateral, exceto a última barbatana do lado direito, que tem apenas um traço. A figura faz parte do Painel 5, formado por aquelas figuras localizadas no trecho mais próximo à entrada da gruta, onde zoormorfos têm uma presença mais marcada e os espaços vazios são relativamente amplos. Este peixe difere bastante das outras figuras pisciformes em relação à sua forma e quanto à tinta utilizada, enquanto a maioria dos outros peixes é preta, com duas barbatanas simples (uma em cada lado do corpo), e o desenho deles é ogival. Já este é vermelho vivo, com extremidade superior angulosa e na cabeça é possível ver um desencontro entre os traços de contorno; os traços que são vistos com clareza são os de contorno e os das barbatanas. Sua construção teria começado pelo lado esquerdo, em um traço descendente (uma vez que a extremidade superior do traço não termina como se o instrumento terminasse ali de arrastar a tinta ao perder o contato com a parede), e, ao completar o contorno, o criador dessa figura não conectou os dois traços, talvez porque a mão cobria o campo de visão, talvez não fosse do seu interesse (sugiro isso pensando na uniformidade do fechamento da maioria dos outros zoomorfos).

O vermelho do peixe foi nomeado como *vermelho são Francisco 2*[14] nos calques realizados em 2006, utilizado para fazer o contorno e o preenchimento, que é chapado e

[14] Não sei dizer ainda se esta cor foi utilizada em algum dos grandes geométricos ou se diz respeito apenas às figuras que Ribeiro e Isnardis colocam com os primeiros momentos da Tradição São Francisco.

bastante uniforme. Aparentemente, por cima de tudo existe uma camada de linhas amarelas – em um amarelo bem seco –, concentradas principalmente no corpo da figura. A análise das fotografias e a observação direta da parede não permitiram ainda reconhecer se há ali uma figura ou não, mas ainda assim foi possível identificar os traços realizados com esse pigmento (parece um movimento hachurado intenso). A altura da figura foi um empecilho para visualização detalhada em campo, mas com a ajuda do DStretch pude notar que a hipótese do desenho executado no sentido anti-horário é válida: o traço horizontal corta o traço vertical da extrema esquerda e está sobreposto a ele. Pude notar ainda que não aparecem estrias de cerdas de pincel ou mesmo machas de escorrimento para fora dos limites da figura. Dos dois trios de barbatanas superiores até a extremidade inferior da figura, o contorno é mais fluido, quase borrado. O que seria a cauda do peixe parece ter sido executada com um instrumento grosseiro, com pouca tinta, e que foi quase "esfregado" na parede, de modo insistente, para usar até a última gota de tinta.

Esta figura não parece ter passado por nenhuma interferência de retoque ou mesmo complementação posterior, porque não parece ter havido interesse em repor a tinta que estava acabando. A tinta empregada para esta figura é diluída, pouco espessa, e seu acúmulo diminui significativamente no final da figura.

Quanto aos gestos, observei que os movimentos foram curtos e precisos, e o controle da liquidez da tinta é muito marcado – não há escape da tinta quando os traços das barbatanas terminam. A última barbatana esquerda é um traço que sai do meio do corpo da figura, enquanto a do lado oposto não parece fazer isso. Ocupando o dorso inferior da figura, existem pontos brancos; numa cor que não chega a ser um branco puro, aproximando-se mais de um tom rosáceo (assim como no conjunto I daqueles não calcados, descritos no segundo capítulo, pode ter havido uma contaminação da tinta subjacente), o que sugere que talvez a tinta do peixe ainda estava fresca quando esta intervenção aconteceu. O branco é mais espesso que o vermelho, não sendo possível ver a camada de tinta inferior e tampouco a rocha por debaixo dele. As análises das fotografias permitiram ver que na extremidade superior da figura parece haver um contorno: é uma linha delicada, que não chega a encostar-se ao peixe, e que vai fazendo o mesmo desenho.

Imagem 41 – Peixe vermelho com o dorso coberto por pontos brancos

4.6.3 Figura IV: atribuído ao Terceiro Momento da Tradição São Francisco[15]

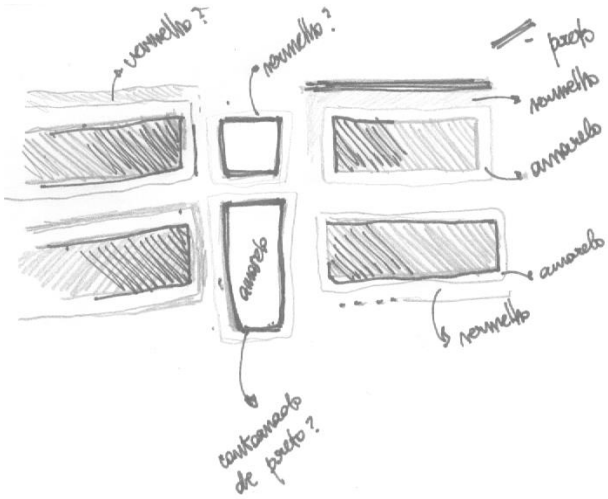
É um geométrico tricrômico que se encontra "encaixado" entre as diáclases, próximo ao piso. Formado por seis retângulos, dois pares colocados na horizontal, paralelos entre si, e um par na posição vertical (sendo que os retângulos que formam este par são de tamanhos diferentes). Este último par parece atuar como o eixo central da figura. Analisando o grafismo do interior para o exterior, todos os retângulos são formados por "camadas" dispostas sequencialmente. No centro há um retângulo preto pequeno, preenchido de modo uniforme, que foi contornado por uma faixa amarela, em seguida por uma faixa vermelha e, por fim, por uma faixa preta mais estreita do que as duas anteriores. Ainda não é claro se essa construção se deu para todos os retângulos que compõem a figura, principalmente quanto a este fechamento em preto, porque a figura hoje é de difícil visualização.

As dúvidas também são reforçadas pela alteração do suporte (a pátina e a sedimentação). As observações possíveis no presente estágio da pesquisa sugerem que as tintas utilizadas sejam todas homogêneas (uma tinta bem preparada, que se distribui pela

[15] É no terceiro momento da Tradição São Francisco que Isnardis (2004) aponta serem produzidas as primeiras figuras tricrômicas.

parede de modo uniforme, sem caroços), e pouco espessas. Algo que se mostrou comum aos tricrômicos do painel 5 é que todos são marcados por um cuidado grande em sua execução, as faixas seguintes aos retângulos pretos centrais não parecem se sobrepor. Os traços são muito limpos;[16] algo que se observa para os geométricos do painel 2, que, de acordo com a proposta de Isnardis (2004; 2009), fariam parte do último momento da tradição sanfranciscana. É possível que esta figura tenha sido realizada com um instrumento que apresentava uma estrutura semelhante a uma trincha, em função dos ângulos retos muito precisos.

Imagem 42 – Desenho e fotografia do geométrico tricrômico formado por seis retângulos



4.6.4 Figura VII: atribuível ao quarto momento da Tradição São Francisco[17]

A figura pertence ao painel 2 do trecho médio-alto da parede, onde estão localizados os geométricos sofisticados. Este grafismo é composto por cinco faixas amarelas construídas por pequenos traços, cada uma preenchida por motivos vermelhos de formatos variados, formando módulos. A análise de cada compartimento foi sequencial – por convenção prática –, da esquerda para a direita. A primeira faixa é composta por traços horizontais paralelos, com leve inclinação ascendente para a direita; e os traços variam de espessura. A segunda é formada por alguns pontos e traços de tamanhos variados, colocados lado a lado, formando tracejamentos inclinados para a esquerda. A terceira faixa traz pequenos "v": dois

[16] Ou seja, os limites dos traços são claros, bem definidos e não há escorrimento de tinta ou mesmo irregularidades nas bordas.
[17] As figuras apresentadas a partir deste ponto foram analisadas em laboratório, através de fotografias tiradas por Andrei Isnardis no campo de dezembro de 2015. O acervo fotográfico é bastante amplo, com várias imagens da mesma figura, o que inclui registros do maior número de detalhes.

curtos e delicados traços colocados em diagonais opostas que se encontram em uma das extremidades. A quarta faixa se destaca por apresentar motivos geométricos mais elaborados do que aqueles que aparecem nas outras: são os mesmos da faixa anterior, mas agora colocados em direções opostas um ao outro, formando dois losangos, que não chegam a se fechar e estão separados por um "X" formado por traços largos, criando um desenho bastante grosseiro. O segundo losango, situado na extremidade inferior desta faixa, tem um desenho mais irregular se comparado com o superior: aparentemente são três traços, dois colocados nas diagonais e um horizontal curto que une estes dois. A quinta faixa tem um preenchimento bastante semelhante ao da segunda, com traços e pontos (estes em maioria) de formato irregular colocados nos interstícios entre os traços amarelos.

A tinta amarela é pastosa, porém em algumas partes é possível ver falhas na deposição. Foi possível notar em algumas partes da estrutura amarela um acúmulo intenso de tinta nas laterais, o que sugere que o instrumento utilizado tenha sido um pincel. Já a tinta vermelha no contorno se mostrou seca, como se não tivesse sido acrescentado uma quantidade expressiva de aglutinante, enquanto nos módulos internos ela parece ser mais líquida, ou mesmo ter sido depositada em várias camadas.

Há uma variação nas espessuras doas traços amarelos verticais que marcam os limites de cada faixa amarela e também da borda do retângulo amarelo; variações que talvez sejam explicadas pelas próprias alterações do suporte. Diferentemente da Figura XVII, os traços menores que marcam a estrutura interna de cada faixa seguem um padrão ritmado bem claro, e não são colocados em sentidos variados. Já as faixas verticais vermelhas apresentam variações de espessuras e desenhos; algumas têm um contorno que chega a ser quase ondulado. No uso do vermelho nessas faixas e em alguns setores do preenchimento é possível ver trechos em um mesmo traço, em que o vermelho não é tão pesado. A tinta vermelha é bem seca, ou foi secando de modo significativo com o passar do tempo. Nos últimos "v" da terceira faixa é possível ver com clareza estrias que mostram a direção dos gestos. Em certos traços vermelhos do preenchimento e do contorno é possível ver que o acúmulo de tinta predominou mais nas bordas dos traços do que no centro. Não são todos os traços de preenchimento que têm um limite tão claro.

Imagem 43– Desenho do grande geométrico

Fonte: Fotografias do acervo pessoal de Andrei Isnardis.

4.6.5 Figura VIII: atribuível ao Segundo momento da Tradição São Francisco

Essa figura faz parte do painel 3, que ocupa o trecho médio da parede. A Lapa do Caboclo não tem áreas de concentração desse tipo de figura, elas estão pontualmente dispersas pela parede.

É um cartucho, mas que não apresenta a forma oval e alongada recorrente – ele é bastante irregular, mas ainda assim se destaca na parede, porque está sobre as pequenas figuras que compõem boa parte do painel 3 e tem grandes dimensões. Esta figura foi executada em dois momentos distintos. Seu contorno é vermelho e o preenchimento é

amarelo, e sobre ele, colocada na lateral direita, há um par de "seteiras"[18] (conforme vocabulário presente em RIBEIRO; ISNARDIS, 1996-97 e ISNARDIS, 2004) de cor vermelha. Talvez o preenchimento do cartucho tenha sido feito com um instrumento largo que permitia movimentos maiores, porque não foi possível identificar os traços. No preenchimento foi possível perceber uma variação na faixa de contorno, a tinta parece ter sido colocada em tempos diferentes. Na metade esquerda da figura o vermelho parece ser mais diluído, percebe-se uma linha fina que escapa do limite do contorno, indicando o uso de um pincel, e nessa mesma parte a figura que se sobrepõe ao cartucho tem as hastes centrais patinadas. Já no trecho superior, o pigmento parece mais seco (como um lápis-pastel), criando um traço sem uma borda delimitada pelo acúmulo da tinta. Ele é mais grosso, o que pode sugerir que tenha sido um gesto único e contínuo para fazê-lo. A extremidade inferior das "seteiras" mostra um pigmento mais diluído. A variação desigual na dispersão da tinta e a intensidade do acúmulo de pigmento podem informar que este entre os eixos verticais parece ter passado por uma intervenção com pigmento branco.

Os traços de contorno do cartucho não têm um limite muito limpo; é possível ver na metade esquerda alguns trechos nos quais parece ter havido uma sobreposição para fechar o contorno e deixar o vermelho mais evidente. O escorrimento que afetou a figura deixou um pouco difícil reconhecer aonde os traços curtos das seteiras teriam começado, embora eu acredite que tenham começado das hastes verticais, e o movimento tenha seguido do centro para fora.[19] A exceção está na extremidade inferior da figura, onde os traços das duas seteiras se sobrepõem; mesmo com o escorrimento (e talvez tenha sido esse o motivo), são os únicos três traços que se destacam mais.

[18] São duas hastes longas, verticais, com vários traços curtos que saem de cada lateral; e estes traços foram posicionados em direções opostas. O termo "seteira" é a denominação para pontas de projéteis com muitas farpas. (ISNARDIS, 2004).

[19] Acredito que essa figura tenha sido construída dessa forma devido aos detalhes observados nas extremidades dos traços, que sugerem um movimento que seria o fim do contato entre o instrumento e o suporte.

Imagem 44 – Desenho do cartucho com a seteira

Fonte: Fotografia do acervo pessoal de Andrei Isnardis

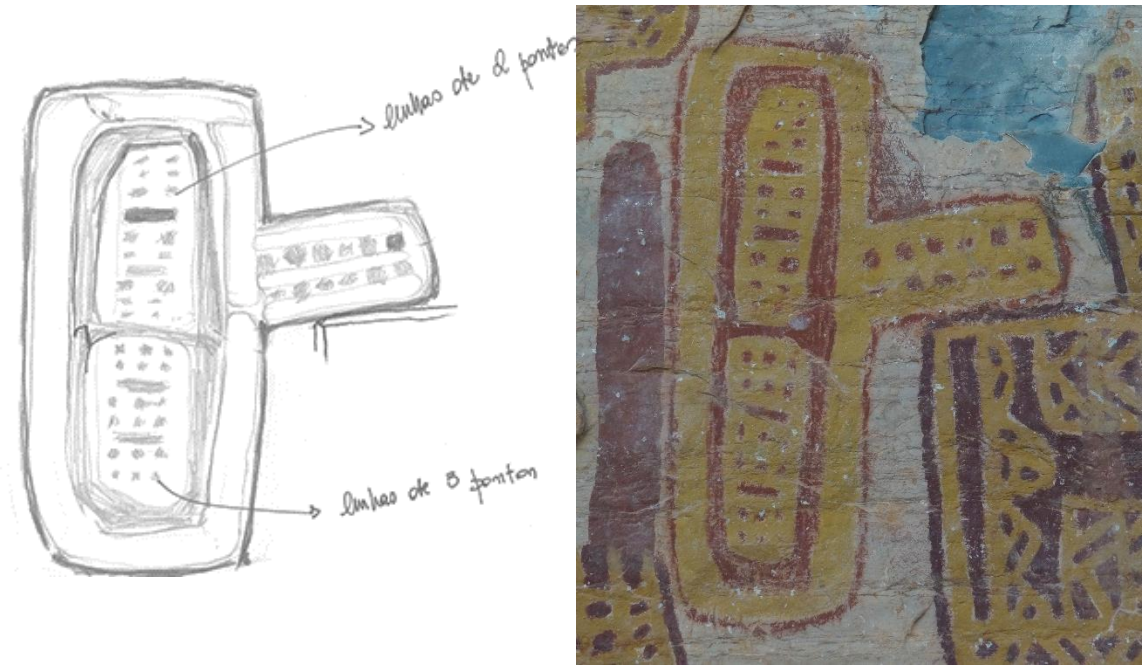
4.6.6 Figura IX: atribuível ao terceiro da Tradição São Francisco[20]

Este geométrico faz parte do painel 2; ele pertence ao conjunto dos grandes geométricos sofisticados, e está localizado no trecho médio-alto da parede. Ele é formado por dois retângulos de dimensões diferentes; o maior é vertical, e o menor se encaixa neste, colocado na lateral direita e inclinado de modo ascendente. Há tinta amarela, utilizada para criar a estrutura interna, e vermelha, preenchendo os espaços vazios e fazendo o contorno. O amarelo é líquido, disperso de modo uniforme, e com ele foram feitos traços de tamanhos e espessuras variadas; enquanto o vermelho é bem seco, trabalhado com traços longos, sendo possível ver estrias de um movimento rabiscado. Para o contorno, que é mais delicado, os traços parecem ser únicos e rápidos. Em alguns pontos do desenho interno nota-se que o pigmento é mais pastoso. Os traços vermelhos e amarelos não se tocam com frequência na estrutura da figura, mas em pequenos pontos o amarelo parece se sobrepor ao vermelho, principalmente no retângulo principal. Penso que a figura primeira teria sido o retângulo vermelho, para depois ter sido completada com um contorno amarelo.

[20] O sítio tem um pequeno conjunto de figuras que se repetem, mantendo os mesmos motivos e as mesmas sequências estruturais, com pequenas variações – esse é um dos casos. Analiso aqui apenas uma delas, por dificuldade de acesso para alcançar a outra. Assim, não me foi possível fazer uma análise comparativa.

Proponho isso porque o retângulo amarelo vertical parece acompanhar o movimento do vermelho, e não foi colocado explicitamente para preencher o espaço vazio. Na extremidade superior esquerda os traços amarelos e vermelhos fazem o mesmo movimento, colocados em sentido oblíquo para a direita; os espaços vazios entre os traços são muito maiores do que o que se vê na maioria das figuras deste painel. Porém, na estrutura interna ao retângulo vermelho e no "braço" dessa figura o que se vê é diferente: linhas cuidadosamente colocadas, criando espaços modulados preenchidos de modo semelhante. A análise dessa figura e do entorno corrigiram uma ideia que fora levantada nos primeiros trabalhos no sítio, a qual propunha que a inclinação do "braço" teria como objetivo não se sobrepor à figura que está logo à direita. Foi possível notar que o geométrico descrito aqui é posterior à figura que está ao seu lado. Os contornos se sobrepõem delicadamente – não há evitamento de sobreposição a partir dessa figura.

Imagem 45 – Desenho do geométrico do painel 2



Fonte: Fotografia do acervo pessoal de Andrei Isnardis

4.6.7 Figura X: atribuível ao quarto momento da Tradição São Francisco[21]

Esta figura pertence ao painel 2, e foi uma das que trouxe mais informações e detalhes interessantes quanto ao processo de feitura. É um geométrico de contorno amarelo (e não vermelho, como é comum às figuras dessa área da parede) e estrutura interna vermelha, formando duas faixas paralelas onduladas colocadas em oposição uma à outra; e estes são, por sua vez, contornados de amarelo. Por sua forma, essa figura foi nomeada de "boca" nos estudos anteriores, e por uma facilidade de emprego do termo optei por manter a mesma expressão.

A figura possui oito dentes, de tamanhos desiguais, na faixa superior e sete na faixa inferior. Possivelmente os "dentes" laterais da faixa inferior foram os primeiros a ser feitos, e em algum momento houve um desencontro na construção da figura. Os "dentes" situados no centro dessa faixa são muito maiores do que todos os outros e parecem ter sido aumentados para completar o mais seguramente possível o desenho e fechar o espaço, porém as faixas se desencontram.

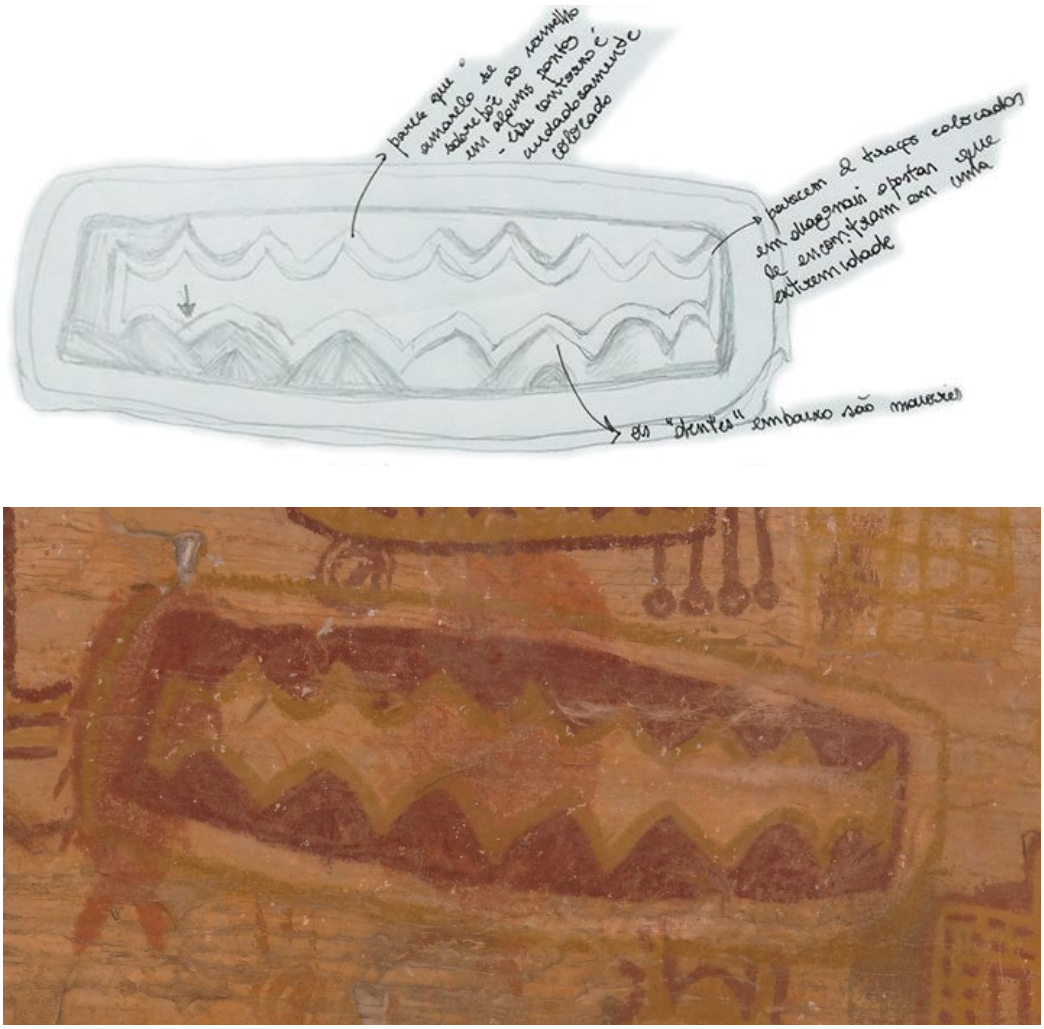
O pigmento vermelho é seco, mas assim como o utilizado no geométrico descrito anteriormente, em alguns pontos a tinta estava mais diluída, fazendo com que seja difícil notar o caminho do movimento. É possível ver uma sequência no grafismo vermelho: o primeiro passo seria o contorno do retângulo interno, o contorno dos dentes (que é possível ver com clareza) e então o preenchimento destes. O espaço já havia sido delimitado, assim os traços são curtos; não escapam dos limites estabelecidos. No preenchimento dos dentes, notei uma variedade de gestos: uma sequência de traços que acompanham as inclinações das laterais, criando triângulos hachurados. Sobra então um espaço vazio formando um triângulo menor que é preenchido da mesma maneira, com movimentos curtos e repetidos, sem seguir um padrão direcional claro. Também encontrei preenchimentos que parecem ter começado com um pequeno meio-círculo limitado pelo contorno do retângulo vermelho, e então há o preenchimento das laterais do mesmo modo que os anteriores.

O pigmento amarelo, por sua vez, é bem mais homogêneo, mais fácil de ser utilizado. Os traços são retilíneos e parecem seguir um movimento só, e não parece ter havido interesse ou necessidade de retoca-los. O amarelo de contorno interno se sobrepõe ao

[21] Essa figura entra no conjunto daquelas que Isnardis (2004) aponta como quadricrômicas, porque ela faz uso da cor da parede em sua construção. O uso da cor do suporte não me chamou à atenção, mas sim o fato de que, diferentemente da maioria dos grandes geométricos bicrômicos pertencentes ao Terceiro e ao Quarto Momento da Tradição São Francisco, que são completamente preenchidos, a figura que será apresentada aqui faz uso do espaço vazio.

vermelho em alguns trechos da figura. Acredito que o contorno de alguns “dentes” tenha sido feito em movimento da esquerda para a direta e talvez ascendente – proponho isso em função da inclinação do traço, influenciada pelo controle visual que seria pequeno, e a mão esquerda cobriria o desenho. A pessoa poderia ser canhota, por que não? As duas tintas foram aplicadas com instrumentos, mas é possível que o amarelo de contorno tenha sido aplicado com o dedo, uma vez que os traços são de uma espessura uniforme, e o controle é bastante marcado, o que explicaria o controle tão limpo da execução do contorno.

Imagem 46 – Desenho da Figura X

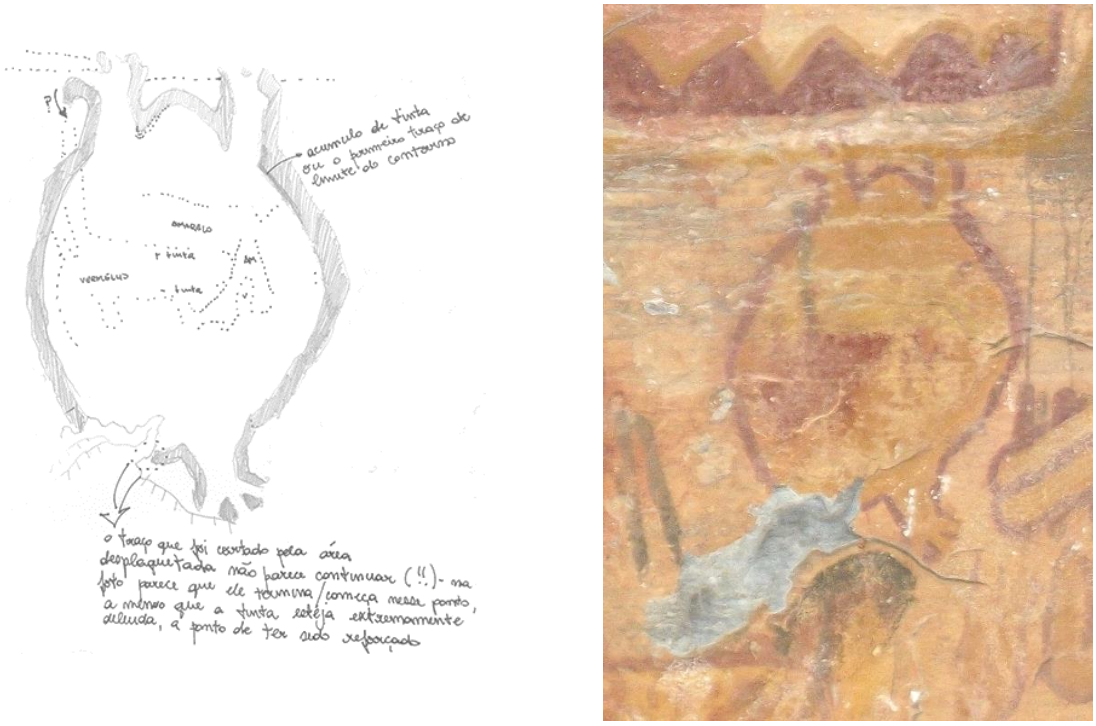


Fonte: Fotografia do acervo pessoal de Andrei Isnardis.

4.6.8 Figura XI:
possivelmente atribuível ao Segundo Momento da Tradição São Francisco

A figura que será apresentada agora é um biomorfo situado no painel 2, logo abaixo da Figura X. Tem preenchimento chapado amarelo uniforme, não sendo possível divisar traços e movimentos. Talvez tenha sido trabalhado da mesma forma que a grande seta amarela, que também apresenta este detalhe diferenciado. O contorno vermelho parece ter sido feito com o mesmo pigmento utilizado para a décima figura. O desenho desta figura é semelhante ao dos biomorfos pequenos de corpo arredondado com membros superiores e inferiores que estão espalhados por toda a parede do sítio, que não têm dedos nos pés e nas mãos. A tinta de contorno é mais líquida, o que permitiu que ele fosse trabalhado com bastante controle – praticamente não há espaço vazio entre as linhas de contorno e o corpo amarelo. Não há escorrimento de tinta em nenhum ponto, o que indica que o controle gestual é bem seguro. Aparentemente, por baixo do amarelo existe uma mancha vermelha que parece ter escorrido um pouco pela parede; e em volta dela, bem no centro do corpo do biomorfo há uma mancha em outro tom de amarelo. Seriam figuras?

Imagem 47 – Desenho e fotografia do grande biomorfo bicrômico

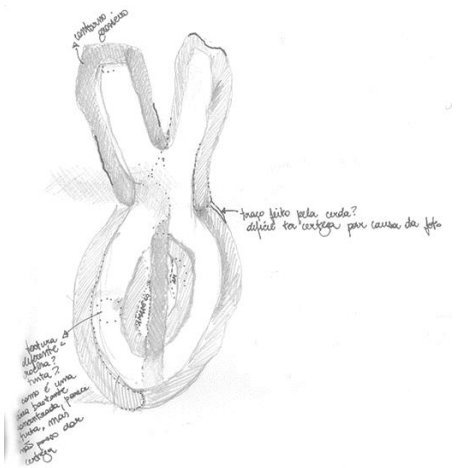


4.6.9 Figura XII: atribuível ao Terceiro Momento da Tradição São Francisco

As próximas duas figuras, pertencentes ao painel 3, também fazem parte do conjunto das repetidas (ver nota 18 deste trabalho). Trata-se de um geométrico de pequenas dimensões, de formato curvilíneo; é uma fita bicrômica que faz uma volta sobre si mesma, e as extremidades não se encontram – terminam abertas, formando um pequeno "v". Nesta análise essas figuras serão nomeadas *fita A* e *fita B*.

A primeira figura está bem próxima dos grandes antropomorfos atribuídos à Tradição Agreste, e segue o mesmo padrão que marca o sítio: interior amarelo e contorno vermelho, tendo sido colocado com as extremidades abertas voltadas para cima. Essa figura parece dialogar e fazer uso das figuras e cores que estão por baixo; ela inclusive é dividida ao meio por um traço de contorno da figura que está por baixo. Neste trecho, o vermelho é bastante vivo, e nas extremidades ele está "apagado"; se sobrepõe ao desenho oval no centro da fita e ao mesmo tempo completa a figura da qual faz parte. O amarelo do chamado "laço 1" é bem diluído e uniforme, não deixa acúmulo marcante no ponto em que a tinta volta a ser aplicada, e em certos trechos chega a ser ralo. O vermelho de contorno também é uniforme. Na lateral esquerda, os traços vermelhos são mais grosseiros e tinta mais concentrada. Aqui chama a atenção inclusive o fato de que o espaço vazio entre o amarelo e o vermelho é muito grande, o que corrobora com a ideia de uma segunda interferência. Aparentemente, a delimitação da tinta e do uso do amarelo indica um encontro de traços apenas neste ponto, enquanto o resto da figura é bem uniforme. Os traços de contorno são de um gesto fluído e contínuo, não parecendo ter havido uma insegurança ao executá-los.

Imagem 48 – Desenho do geométrico curvilíneo 1



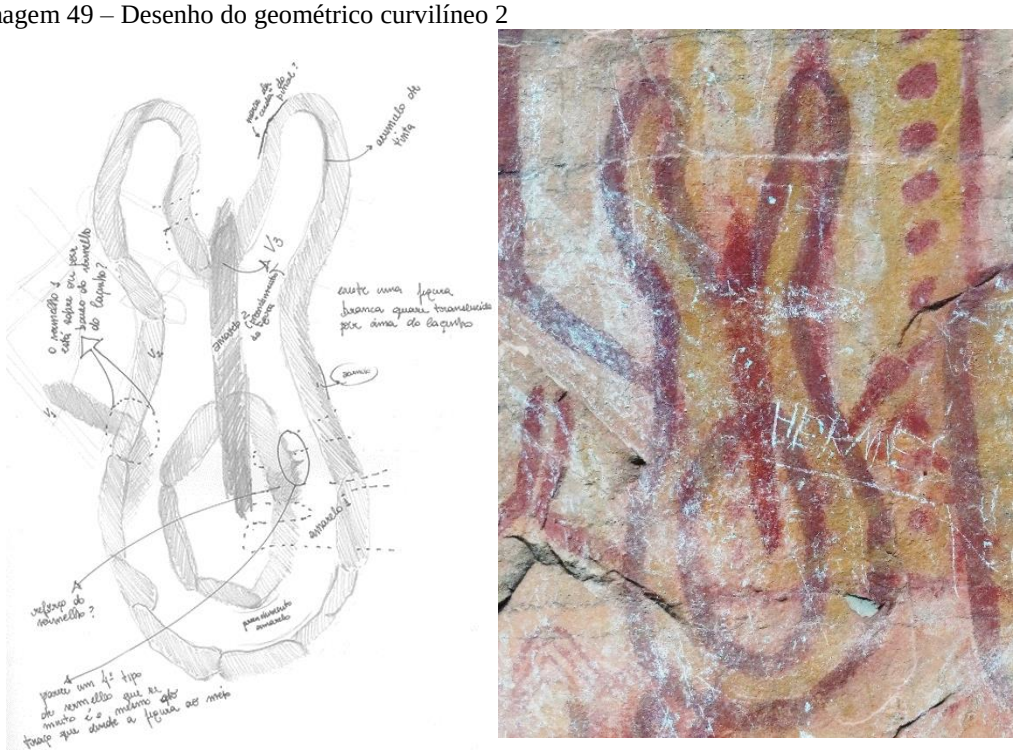
Fonte: Foto do acervo pessoal de Andrei Isnardis.

4.6.10 Figura XIII: atribuível ao Terceiro Momento da Tradição São Francisco

Diferentemente da figura anterior, a construção da *fita B* é extremamente segmentada, são traços curtos em todo o desenho, e houve a inserção de um traço solto (que não parece pertencer a figura alguma do entorno) no meio deste laço para também parti-lo ao meio. Foram empregados pelo menos três vermelhos e dois amarelos na construção desta figura, e o vermelho da interferência mencionada é mais vivo do que os outros.

O amarelo que preenche a figura não é muito espesso, não faz camadas grossas; é uma tinta relativamente líquida e parece ter sido aplicada de uma única vez. O preenchimento é desigual, sendo possível ver vários espaços vazios entre os amarelos e os vermelhos. O amarelo utilizado aqui parece ser o mesmo da figura que está ao lado (um cartucho), mas em função da sobreposição confusa e da mistura de cores é difícil dizer com certeza. O gestual aplicado no contorno parece ter seguido uma sequência descendente, pois os traços começam longos, de movimento fluido, e já na extremidade inferior o movimento é curto, desigual e incerto.

Imagem 49 – Desenho do geométrico curvilíneo 2



Fonte: Foto do acervo pessoal de Andrei Isnardis.

4.6.11 Figura XV: atribuível ao Quarto Momento da Tradição São Francisco

Esta é mais uma figura que faz parte do conjunto das repetidas. É um geométrico bicrômico sofisticado, e faz parte do painel 2. A precisão e a delicadeza desta figura são

impressionantes: o pigmento amarelo é pastoso, espesso e bem uniforme; a distribuição da tinta nos traços é muito harmoniosa. Ao que parece, através da análise com o DStretch, houve apenas uma interferência de correção, que foi no segundo traço horizontal amarelo na extremidade superior da figura. Esta é composta por traços únicos, de gestos contínuos e bastante precisos; os traços variam de espessura dependendo do setor da figura. Os quatro quadrados vermelhos foram executados em duas etapas: primeiro o contorno, onde a tinta é mais densa, e depois o preenchimento, que parece ter uma única camada que se espalha de modo mais diluído. Contando estes quadrados da esquerda para a direita e de cima para baixo, pude ver no terceiro (metade inferior) o que parecem ser dois momentos de composição – ele parece ter tido sua forma ampliada e corrigida para ocupar mais apropriadamente o espaço que lhe era reservado. Baseio esta observação na imagem gerada com o DStretch, que mostrou um contorno menor do que aquele apresentado pela forma final da figura.

Imagem 50 – Desenho do geométrico "incompleto" do painel 2

Fonte: Foto do acervo pessoal de Andrei Isnardis.

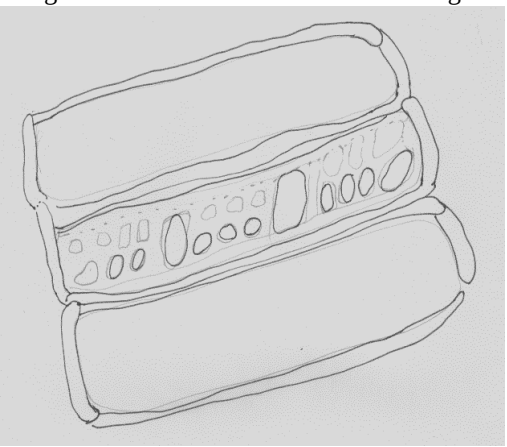
4.6.12 Figura XVI: de atribuição incerta (talvez Terceiro Momento da Tradição São Francisco)

Esta figura está no setor C do painel 1; área da parede marcada por uma ocupação bastante diferente do que se vê no resto do sítio. Assim como os outros geométricos bicrômicos, essa figura também apresenta a mesma sequência de composição no uso das tintas. Ela é formada por três longos cartuchos posicionados na diagonal, inclinados para cima, sendo que os dois das laterais são de preenchimento chapado e uniforme. A tinta é bem

espessa, e não foi possível divisar qual teria sido o sentido do movimento, o que impossibilita dizer se o gesto foi repetido para criar uma camada grossa ou se uma aplicação apenas já foi suficiente. Em um primeiro momento, minhas observações passaram pela ideia de incerteza no traço, o que sugere uma habilidade ainda em desenvolvimento, mas uma análise mais detida e detalhada mostrou que a construção desta figura escapa às regularidades dos geométricos bicrômicos de uma maneira bastante incomum: enquanto estes expressam uma preocupação em trabalhar um preenchimento completo dos espaços vazios, com um diálogo bastante marcado entre o vermelho e o amarelo, na Figura XVI o espaço vazio aparece como elemento construtor (assim como na Figura X). Existem a experimentação e o aprendizado para combinar traços vermelhos e amarelos, e agora há mais este novo jeito de fazer.

O que me levou a propor esta possibilidade construtiva foi a combinação dos trechos preenchidos por espaços vazios. Há uma construção de módulos muito constantes, que não parece ter sido casual ou uma ação incipiente. O que se destaca aqui é o cartucho central: ele tem duas faixas paralelas de pontos vazios, construídos com traços em gestos curvos. Ele parece possuir traços amarelos, mas estes não foram identificados com clareza; notei, porém, que alguns trazem espessuras muito desiguais. A faixa superior foi mantida vazia, enquanto a inferior teve primeiramente quatro pontos preenchidos e depois três, e estes foram divididos por pequenos retângulos de preenchimento chapado, vermelhos também. O último módulo não foi fechado, apenas dois pontos foram preenchidos. Os traços de contorno parecem variar em movimentos: nas laterais são traços longos e únicos e nas extremidades curtos feitos para fecharem a figura; são retilíneos em dois cartuchos, e no terceiro as extremidades são mais curvas. O vermelho do contorno foi colocado posteriormente aos cartuchos amarelos.

Imagem 51 – Desenho dos três cartuchos geminados.



Fonte: Foto do acervo pessoal de Andrei Isnardis.

4.7 Sobre a participação de crianças

As Figuras XVII e XVIII, que serão apresentadas agora, trazem alguns detalhes que me levaram a pensar na ação de crianças na construção do painel. Sei que é um ponto muito difícil de comprovar arqueologicamente, ainda mais no que se refere ao registro rupestre, mas ignorá-lo não é um movimento válido, então apresento trabalhos sobre desenvolvimento motor e referentes à arte indígena que trazem considerações e observações de extrema importância para discutir a presença das crianças (e as marcas gráficas por elas produzidas) e o processo de aprendizado.

A bibliografia consultada mostra que entre as crianças a percepção se faz através de conjuntos (bem) articulados. A ação de aprendizado é voltada para a fonte de excitação, no caso o impacto das imagens, que afetará os movimentos em função de um motivo que vai então leva-la a experimentar as suas diversas possibilidades de prática e gesto. Isso leva a sua construção de percepção e em relação ao mundo (FLUSSER, 2014). Entre os grupos indígenas, o experimento é um processo que visa melhorias, pois tudo passa por etapas e testes, erros e acertos. Para os Pirahã, por exemplo, o fazer se inicia com algo pequeno, um modelo, para só então chegar aonde se pretendia (LAGROU, 2009).

As etnografias mostram que para a confecção de vasilhames cerâmicos e para a pintura corporal o processo de aprendizado é de extrema importância. É muito inocente pensar que o fazer rupestre prescindisse de processos de ensino-aprendizado; que isso não fosse presente e válido da mesma forma que o é para as outras práticas mencionadas. A habilidade precisa ser trabalhada para alcançar uma posição específica, uma vez que é bem possível que estas figuras tivessem importantes significados, objetivos e valores para os grupos que as criaram. E se estes deveriam ser capazes de marcar a parede com grafismos tão complexos, por que não os colocar experimentando o suporte em seu processo de aprendizado?

Entretanto, existe entre os grupos indígenas a complexidade da valorização estética, em que criações não seguem “a lógica da valorização do incomum” (o que para a sociedade ocidental é o belo e de maior importância). Entre os kaxinawa, a pintura corporal eficaz para ritos de passagem é aquela malfeita, com traços grosseiros, “aplicada com os dedos ou sabugos de milho, com rapidez e pouca precisão” (LAGROU, 2009). A agentividade e a importância do grafismo estão vinculadas a níveis de detalhamento complexos, ou seja, a figura que será descrita foge do padrão comum aos grandes geométricos sofisticados do sítio e

tanto pode ser uma marca do processo de aprendizado, quanto pode estar relacionada a significados mais intrínsecos à sociedade.

Fiz uso também de algumas discussões sobre desenvolvimento motor, um aporte bibliográfico que me permitiu levantar critérios importantes para pensar a presenças das crianças na construção dos grafismos. Entre estes estudos destaco os de Connolly (1981), que mostram que o uso da mão apresenta particularidades específicas entre diversos grupos. Entende-se que a mão desempenha duas "atividades principais" no corpo humano, que estão relacionadas aos movimentos, carregados de uma função específica, que a mão é capaz de desempenhar. É ampla a gama de funcionalidades para este instrumento, e estas variedades, que são distintas entre os indivíduos e variam entre grupos etários, marcam diferentes habilidades.

As variações fisiológicas também atuam de modo decisivo nas funções e capacidades da mão. O movimento de preensão é um deles, relacionado à maneira pela qual o indivíduo segura um objeto, sendo que isso é determinado pela natureza do objeto, e não exclusivamente pela forma deste: segurar com força, por exemplo, restringe a mobilidade, o que afeta consequentemente a fineza do gesto. Tem-se aqui a agência dos dois corpos envolvidos no processo e que se afetam diretamente: a preensão vai ocorrer de uma forma específica, o que resultará em certos gestos condicionados pela situação vivenciada no momento.

Discussões sobre esse tema apontam que a destreza manual está diretamente relacionada ao desenvolvimento neurológico – as capacidades motoras respondem às transformações cerebrais, que resultam, por sua vez, em um aprimoramento da destreza manual e na sensibilidade dos dedos (CONNOLLY, 1981); o que vai, consequentemente, responder pelas diferentes habilidades e etapas de aprendizagem. O indivíduo em crescimento apresenta diversas etapas de capacidades agentivas, sendo, por exemplo, no quarto mês de vida capaz de estabelecer uma preensão mais firme, mais segura dos objetos. Entre adultos o instrumento é o que vai determinar o tipo de preensão a ser empregado. O gesto empregado apresenta variabilidades espaciais e mesmo sequenciais de acordo com o contexto em que estão sendo executados: estudos deixam claro que a força e a velocidade do movimento variam em função do costume da prática e inclusive do diálogo do corpo com o espaço, afetando também as dimensões dos traços produzidos.[22] Entre as crianças, os padrões de preensão são extremamente variados; aos quatro anos, por exemplo, estão experimentando

[22] Entre estes estudos, destaco Connoly, 1981.

como se dá o aproveitamento do instrumento. Existe um conjunto de movimentos que se mostra recorrente entre crianças nesta faixa etária, e é interessante notar que são muito mais amplos e explorados do que entre os indivíduos adultos. São eles: movimento do corpo, que auxiliam na execução de traçados horizontais e verticais, levando a flexões e utilizações de certas partes do corpo; movimentos do ombro, que marcam a rotação do braço, a movimentação do braço estendido e da lateral do braço; movimentos envolvendo ombro e cotovelo; movimentos que envolvem apenas o cotovelo; e por fim, movimentos do pulso; e cada um desses movimentos é marcado por uma sequência de articulações fisiológicas, resultando em expressões de gestos específicos. A direção dos traços também está relacionada ao uso específico de cada uma das mãos (CONNOLLY, 1981).[23] Na figura apresentada a seguir, observei certos detalhes que diferem das outras figuras do painel 2 em relação à precisão e à segurança na sua construção. Logo em um primeiro contato é visível o fato de que o grafismo está a uma altura significativamente menor do que os geométricos bi e tricrômicos.[24] O desenho chega e ser grosseiro, com uma irregularidade muito marcada da elaboração das linhas, e o espaço que elas ocupam na parede é escondido, longe dos focos de grande atenção. A tinta é bastante diluída, donde se conclui que a pessoa que a preparou não parecia ter muito conhecimento e controle sobre esta etapa do processo (ou talvez não fosse o objetivo fazer uma tinta mais indicada para este trabalho).

4.7.1 Figura XVII: atribuível ao Terceiro Momento da Tradição São Francisco

Este é um dos grandes geométricos do painel 3, formado por diversos apêndices que se conectam. Essa figura não tem uma forma simples que permita uma associação a algo reconhecível. Os pigmentos utilizados para esta figura são bastante esmaecidos, o tom é mais seco, quase sujo, e a tinta é bastante diluída, fazendo camadas transparentes. Esta figura parece ter sido obra de pessoas com habilidades e conhecimentos técnicos distintos, uma vez que não apresenta módulos coesos, e em boa parte dela os traços são dispostos de modo quase anárquico, e estes variam muito quanto à espessura, direção e ritmo gestual. A figura possui um eixo central e três "apêndices" – dois na lateral esquerda e um na lateral direita. O apêndice superior esquerdo é o único que possui um ritmo claro e uma construção cuidadosa;

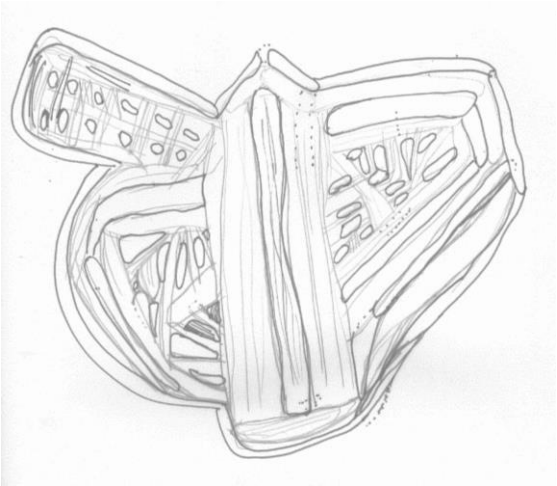
[23] Cf. Anexo 2.

[24] Sei que a Figura IV foge a essa informação, mas como já foi apresentado, a grande maioria das figuras que seguem essa temática está em lugares altos e de destaque; e mesmo pensando o piso 40 cm mais baixo que o atual (essa foi a profundidade alcançada nas escavações – agradeço a André Prous por me haver concedido essa informação), os geométricos sofisticados ganham ainda mais destaque, e esses ficam ainda mais isolados.

ele é composto por duas faixas de pontos separadas por traços amarelos formando desenhos ortogonais. Já os outros dois apêndices seguem uma construção completamente diferente, tendo sido dispostos de maneira casual, livres de normas e *talvez* de objetivos pré-estabelecidos. Não há uma preocupação em corrigir o que foi feito, ou mesmo conduzir o desenho para uma figura mais "limpa". O vermelho destes trechos parece em boa parte ter sido aproveitado da figura que está por baixo; ocorrem algumas manchas misturando o grande antropomorfo vermelho com a tinta amarela. Parecem inclusive duas habilidades diferentes: o apêndice da lateral superior direito parece ter sido obra de alguém com um conhecimento mais seguro e um controle melhor do instrumento, porque a estrutura central é construída por um cruzamento de traços verticais e horizontais, e em algum momento houve o que parece ter sido uma tentativa de completar a ocupação do espaço com traços em um ritmo único. Talvez estes pigmentos não tenham sido tão opacos na época da pintura, pois pude ver nos detalhes que houve uma raspagem intensa diretamente sobre a figura analisada. Não parece casual pois os traços estriados seguem o desenho original.

Essa figura é atribuída ao conjunto dos grandes geométricos bicrômicos que receberam o nome do sítio. Em função disso, as observações propostas para este grafismo foram feitas através de comparações, buscando as semelhanças e diferenças com as outras figuras de mesmo tema, pertencentes ao painel 2.

Imagem 53 – Desenho do geométrico bicrômico que está sobre o antropomorfo vermelho



Fonte: Foto do acervo pessoal de Andrei Isnardis.

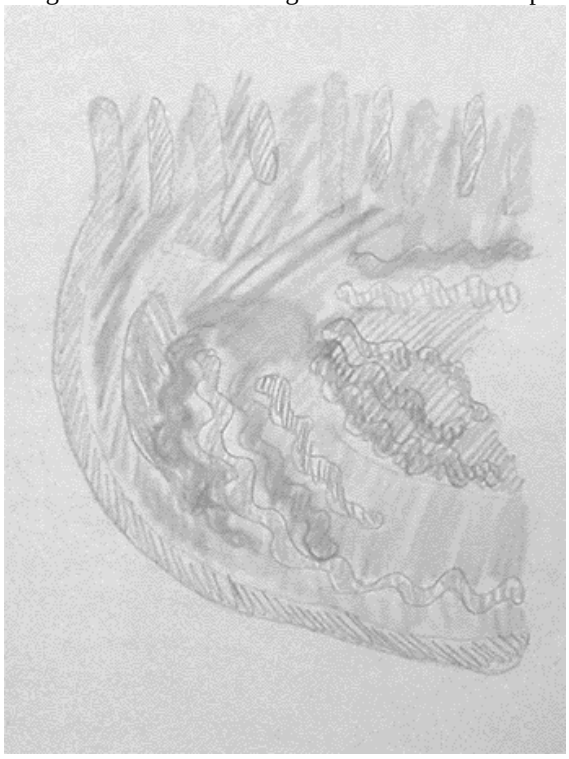
4.7.2 Figura XVIII: de atribuição cronoestilística incerta

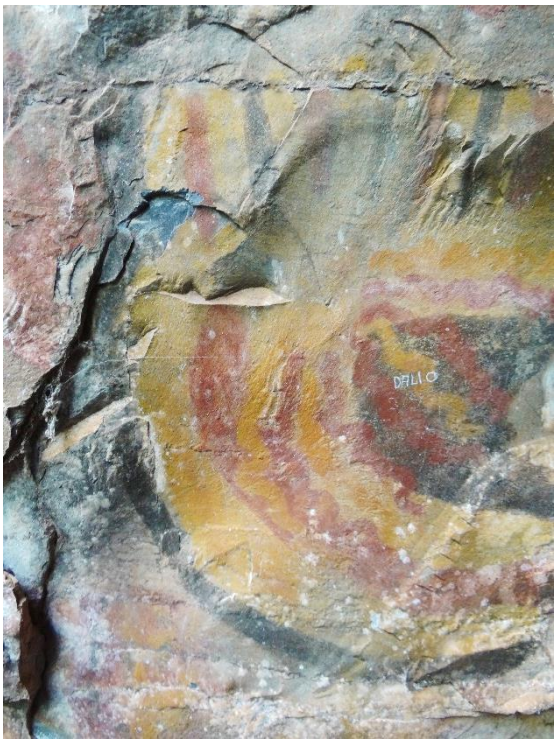
A Figura XVIII faz parte do painel 5. Está situada em uma área já bem próxima à entrada da gruta, trecho marcado pela menor densidade dos grafismos e por uma ocupação espacial preferencialmente mais baixa. A figura faz parte de um pequeno conjunto, com outras três figuras que estão bem próximas a esta que será apresentada aqui. Todas elas, aparentemente, foram feitas com as mesmas tintas (a qualidade e a dispersão é muito semelhante) e apresentam estruturas de construção distintas em relação a boa partes dos outros geométricos do sítio.

Fazer a descrição dessa figura foi uma tarefa complicada, em função de sua forma inusitada – assim, fazer uso de associações temáticas para facilitar os trabalhos, como é o caso da Figura X, por exemplo, não foi possível. A Figura XVIII é formada por um semicírculo de extremidade superior retilínea aberta. A figura tem quatro cores: amarelo, preto, vermelho e laranja. A construção cronológica indica que a primeira camada é um amarelo extremamente diluído, e hoje bastante opaco – a tinta cria camadas de acúmulo desiguais. Talvez a pessoa não tivesse ainda uma segurança clara para o uso dos instrumentos, para aplicar os pigmentos ou mesmo para o preparo da tinta. Sobre o amarelo foi utilizado o preto, que faz o contorno mais externo; um semicírculo de preenchimento chapado na metade da mancha amarela, margeando a lateral direita (tintas diferentes?), além de traços curtos equidistantes na extremidade superior. Nestes, chama a atenção o fato de que uma das pontas do traço possui um formato bastante diferente: no momento em que a extremidade do instrumento é apoiada na parede, fica marcado um desenho "puntiforme" ou cônico (seguramente isso varia de acordo com o gesto e a intensidade do movimento). Este detalhe é único entre as figuras até então analisadas. Seria este um instrumento próprio para iniciantes? Dando um passo além, também é cabível pensar que pode ser um instrumento que sugira outro grupo cultural.

Sobre o preto foi utilizado um vermelho-escuro, que faz os mesmos traços na extremidade superior, se encaixando entre os traços pretos, criando uma sequência de cores – preto, amarelo e vermelho. Esta tinta também foi utilizada para fazer um conjunto de linhas onduladas, de diferentes tamanhos, que ocupam boa parte do corpo da figura, colocadas paralelas entre si ao mesmo tempo em que acompanham a curvatura dela. Por fim, entre as linhas onduladas vermelhas foram colocadas outras, seguindo o mesmo movimento, de cor laranja. Ao que parece, bem ao lado do semicírculo preto há uma pequena mancha laranja, e algumas linhas desta cor parecem sair dela.

Imagem 54 – Desenho do geométrico tricrômico próximo à entrada da gruta





Fonte: Foto do acervo pessoal de Andrei Isnardis

4.8 Sobre as figuras repetidas

Este tópico traz uma breve análise que une os três temas abordados neste trabalho – principalmente os dos capítulos três e quatro. O que apresento aqui foi guiado pela cronoestilística a qual alguns dos grafismos foram atribuídos, mas essa é uma relação ainda em construção, porque algumas das figuras ainda não foram situadas temporalmente e tampouco foi analisada a relação entre a estilística destas figuras com aquelas que já possuem um estilo definido (ver Imagem 2). A inserção espacial foi um critério extremamente relevante, porque permitiu que fossem feitas consideração sobre a exploração do suporte e o uso do espaço ocupado, e com isso foi possível buscar as diferenças e semelhanças legíveis na estrutura morfológica desses grafismos.

A repetição de figuras como conjuntos de traços, cartuchos, bastonetes, biomorfos pequenos, ou seja, de grafismos de estrutura relativamente “simples”, é algo bastante recorrente nos sítios do vale. Já na Lapa do Caboclo, a primeira impressão é de que não há uma figura igual à outra, ainda mais em se tratando dos grandes geométricos do painel 2. Porém, as idas a campo mostraram que esta unicidade morfológica do sítio não se faz tão fechada assim: algumas figuras se repetem, e são marcadas por detalhes estruturais que pedem

um levantamento mais profundo (por exemplo a figura das Imagens 34 e 35, que se repete, mas em sítios diferentes). Chamou a atenção que algumas das repetições percebidas estão relacionadas aos grandes geométricos bicrômicos: com uma exceção, as repetições não formam pares nos quais as figuras são colocadas lado a lado; elas aparecem sim em espaços distintos na parede. Em uma primeira análise foi possível perceber que o que se "repete" é a morfologia básica das figuras (estrutura em amarelo e preenchimento em vermelho), enquanto o desenho interno é variado.

As figuras apresentadas neste momento são as ainda legíveis, nas quais foi possível fazer considerações sobre a disposição dos traços, formas e desenhos. Serão descritos aqui apenas dois conjuntos de repetições (foram contabilizados três até agora) – o conjunto excluído é composto por duas figuras que foram analisadas detalhadamente neste capítulo (Figuras XII e XIII).

Uma dessas figuras é formada por dois retângulos, um maior colocado na vertical e o outro (de menores dimensões) encaixado como um "braço" no primeiro, em sentido diagonal ascendente. A primeira figura (Figura IX - painel 2) será aqui será denominada de "α", e a segunda, "β", para melhor compreensão das considerações expostas a seguir.[25] Esta se encontra no grupo de figuras localizado acima da "grande diáclase", pertencentes ao setor C do painel 1. Ela aparenta ser menor do que a figura "α", que está na parte central da parede, tem o mesmo desenho com o "braço" inclinado em sentido ascendente para a direita e também está bem próxima à outra figura, o que explicaria a forma que lhe foi dada. Porém, a distância entre essas duas é maior do que a que é vista no contexto no qual está inserida a figura "α". O braço do geométrico "β" é maior, foi colocado um pouco abaixo da linha média do retângulo vertical principal, e uma observação inicial sugere que os traços da parte inferior da figura são ligeiramente curvos, conferindo um suave movimento ascendente à forma. Comparando os dois retângulos diagonais de "α" e de "β", pude perceber que o braço da segunda figura é desigual; a face inferior é formada por dois traços, e na extremidade em que se tocam criaram um ângulo obtuso, o que levou a uma inclinação mais marcada deste apêndice da figura β. A figura remete ao desenho de um trapézio, e não um retângulo, pois a parte inferior da forma é maior do que a superior.

[25] As observações aqui foram sempre construídas na base da comparação entre ambas.

Imagem 55 – Figura “α”. Notar a distância tênue entre os dois grafismos, que explicaria a inclinação dada ao retângulo pequeno.

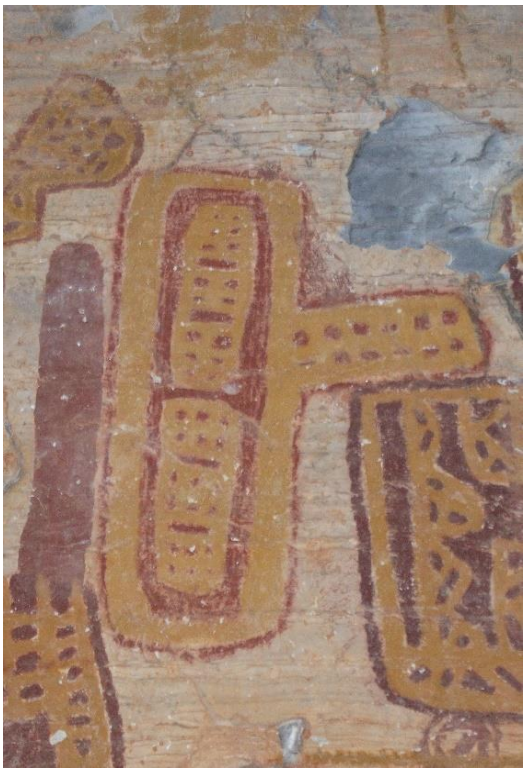


Imagem 56 – Figura "β". Notar a distância bem mais visível entre os dois grafismos. O “braço” da figura é bem maior, e a inclinação é mais pronunciada.

A figura seguinte também está inserida no conjunto dos grandes geométricos do painel 2, por ser de formato retangular, com as laterais curvas (Figura XV).[26] Ela tem o eixo central definido por uma cruz, que a separa em quatro partes iguais que são preenchidas com tinta vermelha (chegando a formar pequenos geométricos). O eixo é estruturado com traços amarelos dispostos em sentidos diagonais desencontrados. Essa figura, assim como as outras dessa temática, tem o contorno vermelho. Ela está próxima a um grande geométrico que tem um eixo horizontal longo, o que desde os primeiros trabalhos no sítio tem sido visto como o motivo para que a Figura XV não tenha sido completada. Assim, ela se encaixaria no espaço disponível e não iria interferir no grafismo que está ao lado. Existem outras duas figuras no sítio que são extremamente semelhantes à Figura XV, e elas estão localizadas acima da grande diáclase, no setor C do painel 1.

Vou seguir o mesmo esquema de denominação dos grafismos apresentados anteriormente: este, que faz parte do painel 2, vai ser denominado de Figura I, e as outras duas,

[26] Tomo a figura que faz parte do conjunto do painel 2 como referência apenas pela praticidade da análise. Entre estas não há ainda como dizer com segurança qual delas foi a primeira a ser criada.

II e III. A Figura II é praticamente idêntica à primeira, porém os detalhes acrescentam informações importantes: um deles é que ela estar sozinha, isto é, não tem nenhuma outra figura próxima o suficiente para justificar o fato de ela estar incompleta. A Figura III tem outros grafismos no entorno. Os quadrados internos da Figura I são relativamente do mesmo tamanho, e os que estão próximos à parte inacabada apresentam uma forma trapezoidal, com finalizações em sentidos opostos, de modo que o desenho acompanha a linha curva que as margeia. Já na Figura II o que se tem não são quadrados, mas sim formas mais retangulares. Todos têm tamanhos diferentes; os dois que estão próximos à margem que não foi fechada possuem dimensões mais equivalentes e não apresentam a inclinação que acompanha o desenho externo. Como já foi dito, entre os quadrados existem duas faixas estreitas de traços e pontos que se cruzam. Na Figura I os traços apresentam um ritmo, criando ângulos abertos e fechados. Mas ao tratar as imagens da Figura II com o DStretch e digitalizar uma das fotografias com o programa Corel Draw, observei principalmente na linha central uma forma diferente de construção. Os traços amarelos parecem contornar os pontos vermelhos, pois a forma é desigual e os pequenos espaços são irregulares, diferentemente do que se vê na Figura I. Essa construção me pareceu de certa forma irregular e insegura, o que me fez pensar em outras mãos responsáveis pela execução. A Figura III se destaca por ter quadrados de tamanhos bastante semelhantes em seu interior; a lateral direita, que nas outras figuras é aberta, aqui é fechada, mesmo estando bem perto de um antropomorfo vermelho. Essa é a menor das três figuras, e de formato mais circular. Ela foi colocada em uma parte do suporte que possui algumas irregularidades e ondulações, que parecem ter servido para delimitar o espaço a ser ocupado por essa figura, mas ainda assim é possível ver que margem esquerda é o que difere essa figura das anteriores. Ela está muito próxima a um antropomorfo vermelho, mas as observações diretas mostraram que eles não se tocam, porque a Figura III ocupa uma pequena elevação do suporte, o que inclusive parece ter guiado a sua estrutura. Nas fotografias da área, foi possível observar que a figura não tem um traço contínuo, e sim quatro pequenos traços espaçados, como um pontilhado; eles parecem estar no sentido horizontal, ao invés de acompanhar o contorno da figura. Foi observado ainda que o amarelo extrapola os limites do vermelho na extremidade inferior da figura: o amarelo já existia? A figura já havia sido iniciada quando optaram por concluí-la dessa forma? O fato é que o vermelho “fecha” a figura usando o limite do pequeno degrau que se formou (indicado pela seta amarela na Imagem 41).

Talvez o(s) individuo(s) responsável(is) por essa figura fosse(m) criar a partir dela uma nova forma? Talvez fosse o início de uma interferência posterior, feita por outras pessoas? As repetições deixam evidentes escolhas e participações ativas de várias pessoas nos vários momentos de construção desse espaço; elas ilustram claramente as diferenças dos modos de fazer, do uso e do diálogo com a parede. A estrutura das Imagens 57 e 58 é muito parecida, e o fato de terem sido deixadas "inacabadas" é um ponto relevante: a Imagem 58 não foi fechada porque poderia interferir em outro grafismo próximo; ela é mais alongada e os traços amarelos do eixo horizontal central *contornam* os pontos vermelhos (o que é possível ver na imagem gerada pelo DStretch). Talvez essas figuras não tenham sido feitas por indivíduos do mesmo grupo que compartilham o mesmo repertório cultural. Nenhuma explicação aqui é excludente. Mas em algum momento estas figuras despertaram o interesse de alguns indivíduos, seja por terem um significado de valorização do encontro entre diferentes pessoas marcadas no padrão gráfico, seja por falarem da troca e circulação de informações entre grupos próximos, ou por fazerem parte do processo de aprendizado através do acúmulo de olhares (GRUPIONI, 2009), seja por ilustrarem uma agência essencialmente relacional ligando diferentes mundos (LAGROU, 2007), o que fez com elas fossem replicadas em diferentes espaços, mas mantendo cuidadosamente a mesma estrutura e inclusive o mesmo movimento.

Imagem 57 – Figura I, que faz parte do painel 2 (Figura XV)

Imagem 58 – Figura II, do setor C do painel 1. Imagem tratada com DStretch (filtro yye)

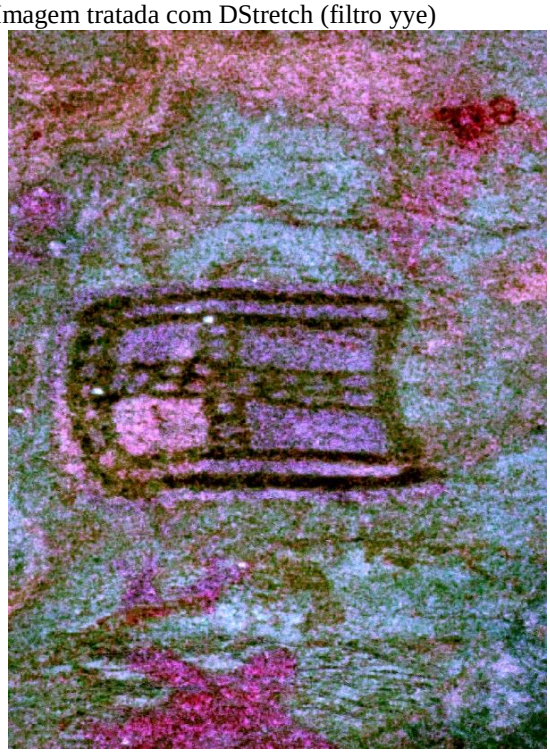
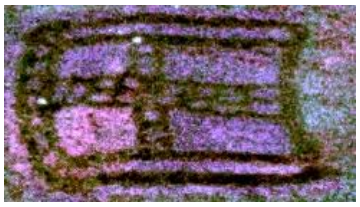


Imagem 59 – Figura C. Ela está bem próxima do antropomorfo, mas ainda assim foi completamente fechada porque está em um “degrau” acima.

Fonte: Acervo pessoal de Andrei Isnardis.

Quadro 1– Quadro-síntese temático/espacial das figuras repetidas

Figuras	Painel (nova divisão)	Cronoestilística	Estrutura
	Painel 2	2º Momento da Tradição São Francisco	Apêndice lateral: preenchimento por linhas paralelas de pontos. Retângulo vertical: linhas paralelas de pontos, separadas a cada dois conjuntos por um pequeno traço.
	Painel 1-setor C	Não definida	Apêndice lateral longo e curvo em sentido ascendente. Preenchimento interno: três faixas paralelas de pontos e traços, intercalados por duas bandas vermelhas de formatos irregulares.

Figuras	Painel (nova divisão)	Cronoestilística	Estrutura
	Painel 2	4º Momento da Tradição São Francisco	Figura inacabada propositalmente (para não se sobrepor ao grafismo que está à direta). As pequenas formas do interior da figura acompanham os ângulos dos limites externos. Contorno superior: gesto único?
	Painel 1-setor C	Não definida	Estrutura semelhante à anterior, porém mais longa. Traços amarelos do eixo central contornam os pontos vermelhos. A inclinação das formas internas não é tão pronunciada.
	Painel 1-setor C	Não definida	Os tons das tintas utilizadas são diferentes das duas figuras anteriores. O grafismo se encaixa em uma pequena elevação no suporte: isso ajudou a definir a estrutura arredondada? Formas internas de tamanhos diferentes.
	Painel 3	3º Momento da Tradição São Francisco	Tintas espessas. A figura parece ter sua forma final composta com parte(s) de outro(s) grafismo(s). Figura estruturada de modo "cuidadoso": o contorno foi colocado de modo bastante seguro. Reforço de amarelo para ocultar as figuras que foram sobrepostas?

Figuras	Painel (nova divisão)	Cronoestilística	Estrutura
	Painel 3	Possivelmente 3º Momento da Tradição São Francisco	Amarelo de tom mais opaco (em comparação à figura anterior). Existem pontos nos quais é possível ver um espaço entre o contorno e o interior amarelo. Contorno trabalhado por uma sequência de traços que não indicam grande segurança no fazer. Traço de outro tom de vermelho corta a figura ao meio e não parece se vincular a nada: repetir a divisão da figura anterior, que se vê por baixo do grafismo?
	Painel 1 – setor C	Não definida	Figura muito semelhante à da Lapa do Malhador (ver descrição das páginas 80-81 deste trabalho)
	Figura pertencente à Lapa do Malhador	–	Figura muito semelhante à da Lapa do Caboclo (ver descrição pp 80-81)

As diferenças estruturais entre os grafismos apresentado no quadro acima mostram com clareza a presença de diferentes habilidades, diferentes modos de fazer. Isso fala então de muitos autores/pintores na criação dessa paisagem gráfica, talvez pertencentes ao mesmo grupo cultural, mas são outras mãos, outras escolhas (ou ensinamentos) para lidar com o espaço. É possível ver que cada ocupação gráfica (figura-unidade- e conjunto) expressa uma lógica própria, com regularidades e intencionalidades da distribuição dos grafismos (ISNARDIS; LINKE, 2010).

5. Conclusões, por hora

As análises do capítulo referente à cronoestilística trouxeram informações sobre como se deu a ocupação do sitio pelos muitos grupos (e seus repertórios culturais) que passaram pelo Vale do Peruaçu. A sequência de ocupações concorda com os trabalhos que já haviam sido feitos por pesquisadores do Setor de Arqueologia do MHNJB-UFMG (ISNARDIS, 2004; 2009; PROUS, 1985; RIBEIRO, 2006). Ocupações essas que foram conformando e estruturando o sítio de modo bastante particular (como mostra o terceiro capítulo desta pesquisa). Os diversos grafismos podem ter sido completados, modificados e retocados em vários momentos de ocupação do sítio, ou pequenos conjuntos podem ter sido criados em um único momento; nisso se destaca o fato de que as intervenções posteriores não criaram alterações significativas, "apagando" os grafismos anteriores, o que também é observado na Lapa dos Desenhos (ISNARDIS, 2004; 2009). Neste processo de constante elaboração da paisagem gráfica, muitas intervenções foram mantidas e respeitadas, o que resultou na criação de pequenos painéis definidos por similaridade temática. Ao mesmo tempo, foi observado que estes repertórios culturais, suas particularidades gráficas e espaciais são marcadas por detalhes estruturais extremamente relevantes.

No capítulo quatro, os grafismos estudados para esta etapa da pesquisa me permitiram levantar algumas ideias sobre a movimentação dos corpos, o uso deles como instrumentos e de outros artefatos associados a eles. Foi possível observar que as variações das espessuras dos traços são, até o momento, algo independente do motivo temático representado. Entretanto, os instrumentos utilizados para a feitura das figuras estão relacionados às variações de tamanho dos grafismos: instrumentos delicados, menores para figuras menores, e para as de grandes dimensões os traços são relativamente mais espessos. Há também um uso combinado de instrumentos nas figuras bi e tricrômicas: o amarelo, que é empregado em partes mais amplas do desenho e é em geral aplicado com instrumentos de maiores dimensões (como "trinchas", por exemplo), e os movimentos são amplos e os traços são maiores. O vermelho foi aplicado em traços menores, restritos a um espaço já pré-determinado, o que acaba pedindo um instrumento diferente, que permita uma precisão maior. A qualidade das tintas também aparece como um critério qualitativo – as tintas mais bem preparadas, uniformes e de deposição mais homogênea estão entre os geométricos sofisticados. Mas isso não ocorre exclusivamente entre os bicrômicos do painel 2 – por exemplo a Figura IV, um geométrico cuidadosamente trabalhado, tricrômico, que está no trecho baixo-médio da parede (que pertence ao painel 4). Hoje, para observá-lo atentamente, é

preciso sentar, porque, além de estar bem próximo ao piso, sua visualização é difícil. As três tintas dessa figura parecem bem homogêneas, e ela se destaca pelos ângulos retos muito precisos dos retângulos que a constroem. Essas observações se concentram no grupo dos geométricos sofisticados do terceiro e do quarto momento da Tradição São Francisco, porque estas são figuras de grandes dimensões, de fácil visibilidade e aparentam ser poucas figuras, em comparação ao número de biomorfos e zoomorfos, por exemplo.

Foi possível também levantar algumas informações a respeito dos zoomorfos, que compõem outro conjunto bastante expressivo dentro do acervo gráfico do sítio. Entre as representações aqui analisadas estão os peixes – que aparecem em quantidade expressiva, e havia sempre uma representação nos trechos analisados em todas as etapas do trabalho –, feitos normalmente com tintas terrosas (amarelo, vermelho e laranja), que em geral são bem diluídas (qualitativamente falando), não permitindo sempre o reconhecimento dos traços que compõem as figuras, principalmente no preenchimento. Há ainda peixes pretos, que foram feitos com tintas bem espessas, sendo uma delas bastante seca, o que permitiu ver marcas de estrias que podem ser explicadas pelo uso de um instrumento de fibras grossas. Cronoestilisticamente, estas figuras estão situadas entre o segundo e o terceiro momentos da Tradição São Francisco – os peixes, que foram analisados nesta etapa; e as figuras que interferem nos grafismos, que são posteriores àquelas que fizeram parte desta pesquisa. Existem dois peixes vermelho-laranja superpostos pela Figura X, um peixe preto que teve duas de suas barbatanas cobertas pelo contorno da Figura VII, enquanto a Figura II aparece sobre o geométrico bicrômico, cobrindo parte da extremidade superior direita. Observo que, morfologicamente (este é o critério mais válido agora, porque ainda é necessária uma análise mais atenta para estas figuras, uma vez que muitas delas aparecem em diálogo com os geométricos bicrômicos), este peixe difere dos outros (vermelhos e pretos), o que pode estar associado a outra técnica ou outros grupos. Deixo claro que em nenhum momento estou excluindo os critérios empregados para discutir os grafismos, como tinta e encaixe na cronoestilística do sítio; esta é uma análise comparativa – que precisa ser feita – dos peixes e dos outros zoomorfos do sítio.

A Lapa do Malhador entrou nesta pesquisa apenas como referência comparativa – é sabido o potencial de análise, mesmo que muitas das figuras deste sítio não sejam mais tão visíveis, porque este, assim como a Lapa do Caboclo, é um sítio que se destaca quanto à quantidade e variedade das *figuras caboclo*. Neste trabalho foi apontado apenas um vínculo

gráfico evidente entre os dois sítios (o grande geométrico tricrômico já descrito), o que faz levantar a possibilidade e a necessidade de buscar uma análise comparativa mais detalhada em busca de novas informações.

Este trabalho mostrou importante e necessária uma análise mais sistemática a respeito das figuras repetidas. São figuras de destaque no sítio, chamam facilmente a atenção do observador e vinculam sítios distintos. Assim, este é um levantamento que pode trazer informações importantes sobre a temporalidade dentro da "construção" do sítio e também da variabilidade estilística desses grafismos.

Referências

ALLEY, Ronald E. *Algorithm Theoretical Basis Document for Decorrelation Stretch*. Version 2.2. August 15, 1996. Jet Propulsion Laboratory,Pasadena, CA 91109.

ANSCHUETZ, Kurt F. *et al*. An Archæology of Landscapes: Perspectives and Directions. *Journal of Archæological Research*, New York, v. 9, n. 2, p. 152-197, 2001.

ALCANTARA, Henrique. *Escolhas gravadas: técnica e experiência*. Uma análise das gravuras da Lapa do Posseidon, Montalvânia – norte do sertão Mineiro. 2015. 130 f. Monografia (Graduação em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BALDONI, Raíssa. *Desenhos entrelaçados*: uma análise dos grafismos rupestres da Lapa do Caboclo de Diamantina – MG. 2016. 130 f. Monografia (Graduação em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

BOADO, Felipe-Criado. *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje*. Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales, USC. 1999. (CAPA: Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje, 6).

CARVALHO, Adriano Batista de. Análise da morfologia, do uso e do gestual de fabricação da cerâmica no vale do rio Peruaçu – MG. *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG*, Belo Horizonte, v. XIX, p. 469-500, 2009.

CONNOLLY, Kevin; ELLIOT, John. Função da mão: evolução e ontogênese. In: JONES, N. Blurton. *Estudos etológicos do comportamento da criança*. Tradução de Emma Otta e José Fernandese Célia de Mello Garcia. São Paulo: Pioneira, 1981.

GEERTZ, Clifford. El arte como sistema cultural. In: _____. *Conocimiento local*: ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona: Paidós, 1994. Cap. 5, p. 117-146.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte &* Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GRUPIONI, Denise F. *Arte visual dos povos Tiriyó e Kaxuyana*: padrões de estética ameríndia. São Paulo: Iepé, 2009

INGOLD, Tim. The Perception of Enviroment. Essays on livehood, dwelling and skill. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York. 2000

INGOLD, Tim. Los materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, Buenos Aires, ano 7, n. 11, p. 19-39, maio 2013.

INGOLD, Tim. Stop, Look and Listen! Vision, Hearing and Human Movement. In: _____. *The Perception of the Environment*: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London; New York: Routledge, 2011. Cap. 14, p. 243-287.

INGOLD, Tim. Drawing, Making, Writing. In: _____. *Being Alive*: Essays on Movement, Knowledge and Description. London; New York: Routledge, 2011. Parte V, p. 177-226.

INGOLD, Tim. The Textility of Making. *Cambridge Journal of Economics*, Cambridge, n. 34, p. 91-102, 2010.

ISNARDIS, Andrei. *Lapa, parede, painel*. Distribuição geográfica das unidades estilísticas de grafismos rupestres do Vale do Rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto- Médio São Francisco, Norte de Minas Gerais). 2004. 169 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia e Etnologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ISNARDIS, Andrei; LINKE, Vanessa. Pedras pintadas, paisagens construídas: a integração de elementos culturalmente arquitetados na transformação e manutenção da paisagem. *Revista de Arqueologia*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 42-59, 2010.

ISNARDIS, Andrei; PROUS, André. Rock Art in the Peruaçu River Valley, Brazil. *Papers of XXV Valcamonica Symposium*, p. 331-336, 2013.

JÁCOME, Camila; CARVALHO, Adriano; PANACHUCK, Lílian. Os gestos na decoração plástica de vasilhas Tupiguarani em Minas Gerais. In: PROUS, André; LIMA, Tania Andrade (Ed.). *Os ceramistas tupiguarani*. Volume II: elementos decorativos. Belo Horizonte: Superintendência do Iphan em Minas Gerais, 2010. p. 35-55.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma*: arte alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LATOUR, Bruno. Portrait de Gastonn Lagaffe em philosofie dês techniques. In: _____. *Petit leçons de sociologie dês sciences*. Paris: La Découverte, 1996. Cap. 1, p. 15-24.

LATOUR, Bruno. Referência circulante. In: _____. *A esperança de Pandora.* Bauru: EDUSC, 2001. p. 39-96.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*: técnica e linguagem. Tradução de Vítor Gonçalves. Coimbra: Edições 70, 1985. v. 1.

LINKE, Vanessa. *Os conjuntos gráficos pré-históricos do centro- norte mineiro*: estilos e territórios em uma análise macro-regional. 2013. 240 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LOPES, Fabiano de Paula; PROUS, André. A identificação das tradições rupestres no estado de Minas Gerais: dificuldades e comparações com regiões nordestinas. *Arquivos do Museu de História Natural*, Belo Horizonte, v. VIII-IX, p. 185-190, 1983-1984.

MARTIN, Gabriela. O universo simbólico do homem pré-histórico nordestino. In: _____. Pré-história do nordeste do brasil. 5.ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013. Cap. VI, p. 229-305.

MARTINEZ, Lúcia M. Apróximación teórica a una arqueología del cuerpo. In: JORNADA DE JOVENES EM INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA: DIALOGANDO CON LA CULTURA MATERIAL, 1., 2008, Madri. *Actas*... Madri: Compañia Española de Reprografía y Servicios, 2008. v. 2, p 473-478.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 399-422.

PANACHUCK, Lilian. Habilidade na variabilidade gráfica: comportamento motor das oleiras Borda Incisa (Parintins, AM). *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG*, v. 23, n. 1, p. 135-177, 2014.

PESSIS, Anne-Marie. Do estudo das gravuras rupestres pré-históricas no nordeste do Brasil. *CLIO Arqueológica*, Recife, n. 15, p. 29-44. Disponível em <https://www.ufpe.br/clioarq/images/documentos/2002-N15/2002a2.pdf>. Acesso em: 10 maio 2016.

PILÓ, Luís B.; RUBIOLLI, Ezio. Cavernas do Vale do Rio Peruaçu (Januária e Itacarambi), MG: Obra-prima de carste brasileiro. In: SCHOBBENHAUS, Carlos *et al*. (Org.). *Sítios geológicos e paleontológicos do Brasil*. 1. ed. Brasília: DNPM-CPRM, 2002. v. 1, p. 453-460.

PROUS, André; PAULA, F. L.; SILVA, G. *La Lapa do Caboclo, Januária, Brésil*. Paris: 1985.

PLANO de Manejo. Parque Nacional Cavernas do Peruaçu. Disponível em: <http://www.icmbio.gov.br/portal/unidadesdeconservacao/biomas-brasileiros/cerrado/unidades-de-conservacao-cerrado/2078-parna-cavernas-do-peruacu>. Acesso em: set. 2013.

PROUS, André. Exemplos de análises rupestres punctuais. *Arquivos do Museu de História Natural da UFMG*, Belo Horizonte, v. X, p. 196-224, 1985.

PROUS, André. As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidades?. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, p. 251-261, 1999. Suplemento 3.

PROUS, André. *Arte pré-histórica do Brasil*. Belo Horizonte: Com Arte, 2007.

PROUS, André. Pintar para os mortos? Um olhar sobre as mulheres Tupiguarani. In: WORKSHOP ARQUEOLÓGICO DE XINGÓ, 3., 2004, Aracaju. *Anais*... Aracaju: Museu Arqueológico de Xingó, 2004. p. 35-54.

ISNARDIS, Andrei; RIBEIRO, Loredana. Os conjuntos gráficos do Alto-Médio São Francisco (Vale do Peruaçu e Montalvânia) – caracterização e sequências sucessórias. *Arquivos do Museu de História Natural*. Arqueologia do Alto Médio São Francisco. Tomo I: Região de Montalvânia, Belo Horizonte, v. XVII-XVIII, p.243-286, 1996-1997.

RIBEIRO, Loredana. O acervo gráfico da Lapa do Gigante. *Arquivos do Museu de História Natural*. Arqueologia do Alto Médio São Francisco. Tomo I: Região de Montalvânia. Belo Horizonte, v. XVII-XVIII, p. 331-405, 1996-1997.

RIBEIRO, Loredana. Tradição e ruptura na arte rupestre da Lapa do Gigante, Montalvânia-MG. 1997. 86 f. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

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

SILVA, Adriana Fraga da. Caminhos e percepções que constituem paisagem. *Vestígios*: Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 37-49, jul.-dez. 2007.

SILVA, Fabíola Andréa. A aprendizagem da tecnologia cerâmica entre os Asurini do Xingu. In: PROUS, André; ANDRADE, Tania (Ed.). *Os ceramistas tupiguarani*: eixos temáticos. Belo Horizonte: Superintendência do Iphan em Minas Gerais, 2010. p. 7-26. v. 3.

SOLÁ, Maria Elisa. C.; PROUS, André; SILVA, Gisele Rocha e. Primeiros resultados das pesquisas rupestres na região de Januária - Itacarambi (MG). *Arquivos do Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. VI-VII, p. 383-395, 1981-1982.

SOUSA, Ana Cristina de. Arqueologia da paisagem e potencialidade interpretativa dos espaços sociais. *Habitus*, Goiânia, v. 3, n. 2, p. 291-300, jul./dez. 2005.

TRONCOSO, Andrés. Petroglifos, agua y visibilidad: el arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Valles*: revista de estudios regionales, Chile, n. 4, p. 127-137, 1998**.**

TRONCOSO, Andrés. De las sociedades en el espacio a los espacios de las sociedades: sobre arqueologia y paisaje. *Boletin de la Sociedad Chilena de Arqueología*, n. 28, p. 37-46, sept., 1999.

TRONCOSO, Andrés. Relacionalidad, prácticas, ontologias y arte rupestre en el centro norte de Chile. *Revista de Arqueologia*, Belo Horizonte, v. 27, n.2. p. 64-87, 2104.

TRONCOSO, Andrés. Articulaciones espaciales, cuerpos y rocas: explorando una estética del arte rupestre en el centro norte de Chile. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA IFRAO, 2009, Piauí. Disponível em: <http://www.academia.edu/6813205/Articulaciones_Espaciales_Cuerpos_y_Rocas_Estetica_y_Arte_Rupestre>. Acesso em: 15 maio 2016.

TRONCOSO, Andrés. Beyond Materiality: Sintaxis and Relationality of Rock Art and Some of the Things We Call Nature. Disponível em: <https://www.academia.edu/1370708/Beyond_Materiality_Sintaxis_and_relationality_of_rock_art_and_some_of_the_things_we_call_nature>. Acesso em: 15 maio 2016.

TRONCOSO, Andrés. Objetos que producen sujetos: una propuesta genealógica para el centro norte de Chile. In: CONGRESO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA ARGENTINA, 17: Arqueología argentina en el bicentenário de la Revolución de Mayo, 2010, Mendoza. *Anales*… v. II. cap. 12, p. 733-737.

TOBIAS JUNIOR, Rogério. *A arte rupestre de Jequitaí-MG entre práticas gráficas "padronizadas" e suas manifestações locais*: interseções estilísticas no sertão mineiro. 2010. 319 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

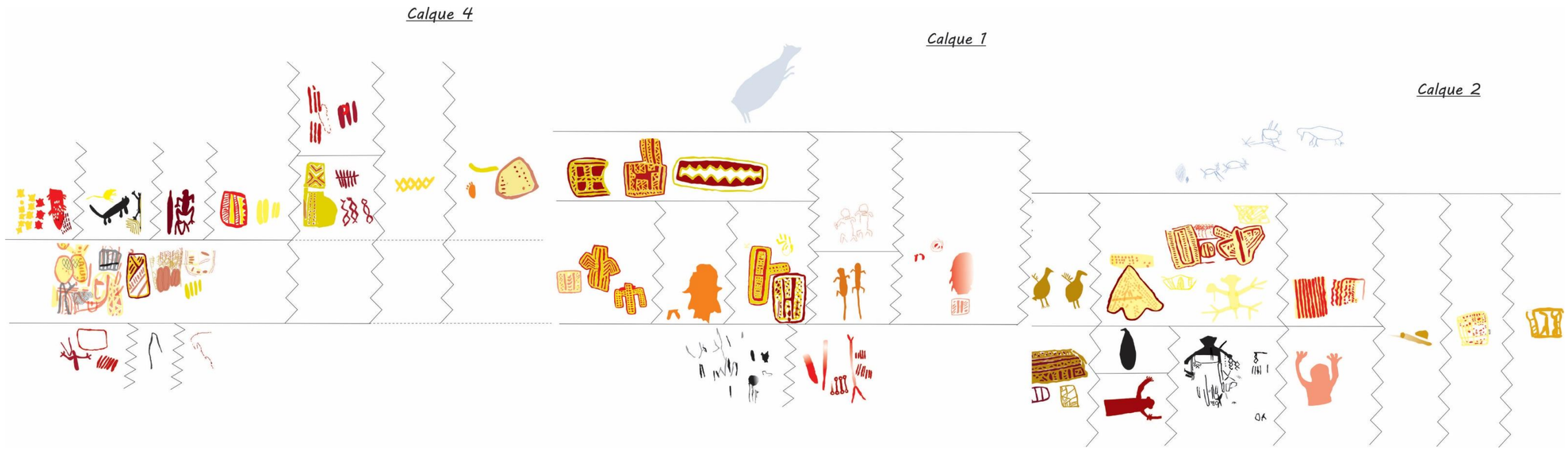
OUZMAN, Sven. Seeing Is Deceiving: Rock Art and the Non-Visual. World Archaeology. *World Archaeology*: Archaeology and Aesthetics, v. 33, n. 2, p. 237-256, Oct., 2001.

VELTHEM, Lúcia van. *O belo é a fera*: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena*: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel, 1992.

Anexos

Anexo 1: Quadro-síntese da cronoestilística dos calques 1, 2 e 4



Anexo 2: Síntese das descrições das figuras analisadas

Figura	Painel	Momento cronológico	Local na parede/ Figuras do entorno	Tema	Cor/ tinta	Instrumentos	Gestos	Observações
I	Painel 3	Tradição São Francisco 1	Trecho baixo-médio da parede – Ao lado das aves brancas	Cartuchos	Amarelo para o preenchimento e vermelho para o contorno. Tinta de preenchimento mais líquida do que o vermelho do contorno.	Pinceis – marcas de fibras visíveis	Contorno feito por uma sequência de traços curtos. Para o interior da figura sugere-se que tenham sido poucos traços trabalhados com um instrumento de maiores dimensões.	Com um instrumento grande é possível cobrir áreas maiores. Soma-se a possibilidade de que isso tenha sido feito com uma tinta mais líquida. Os traços mostram variações em algumas inflexões que sugerem mudança de sentido do movimento.
II	Painel 5	Não definido	Trecho baixo-médio da parede – lateral direita, próximo a geométricos pequenos e figuras biomorfas de traços simples.	Zoomorfo (peixe)	Vermelho em toda a figura – contorno e preenchimento. Tinta homogênea.	Possivelmente diferentes instrumentos	–	Em um segundo momento, essa figura foi coberta por pontos brancos – alguns mostram uma tonalidade rosada, o que sugere que o vermelho ainda estava fresco.
IV	Painel 4	Tradição São Francisco 3	Trecho baixo da parede, próximo ao piso. Próximo a grafismos bi e tricrômicos que seguem a mesma ocupação.	Geométrico sofisticado	Preto, amarelo e vermelho. Tintas pouco espessas.	Pincel – as extremidades dos traços mostram um contorno muito preciso e retilíneo.	Gestos precisos, firmes e cuidadosos. O desenho da figura é “limpo”, ou seja, de limites claros, sem escorrimentos ou irregularidades.	Pincel de morfologia particular? O indivíduo estava bem próximo à parede, devido à altura reduzida em que a figura foi colocada.
VII	Painel 2	Tradição São Francisco 4	Trecho médio-alto, onde se concentram os geométricos bicrômicos sofisticados.	Geométrico sofisticado	Estrutura interna em amarelo, preenchimento dos espaços vazios e contorno em vermelho. Amarelo pastoso e o vermelho do contorno é seco. Para o preenchimento, a tinta parece ter sido mais diluída.	Pincel	–	–
VIII	Painel 3	Tradição São Francisco 2	Trecho baixo da parede, próximo ao piso. Próximo a grafismos bi e tricrômicos que seguem a mesma ocupação.	Cartucho + seteira	Amarelo – preenchimento do cartucho. Vermelho para o contorno desta figura e para o desenho da seteira.	Pincel	–	A espessura da tinta varia em algumas partes das figuras. Talvez tenha sido aplicada com instrumentos diferentes, ou repetidamente

Figura	Painel	Momento cronológico	Local na parede/ Figuras do entorno	Tema	Cor/ tinta	Instrumentos	Gestos	Observações
IX	Painel 2	Tradição São Francisco 3	Trecho médio-alto, onde se concentram os geométricos bicrômicos sofisticados.	Geométrico sofisticado	Amarelo líquido e homogêneo – estrutura. Vermelho seco – contorno e preenchimento.	–	Em algumas áreas do preenchimento é possível ver hachuras.	Pesquisas anteriores apontam que está figura foi deixada "incompleta" para não se sobrepor ao grafismo que está logo ao lado. Variação da textura em certos trechos do contorno.
X	Painel 2	Tradição São Francisco 4	Trecho médio-alto, onde se concentram os geométricos bicrômicos sofisticados.	Geométrico sofisticado	Amarelo homogêneo (faz o contorno). Vermelho seco – estrutura principal.	Pincéis de diferentes formatos – grande variedade morfológica dos traços.	Traços curtos e repetidos – movimento hachurado no uso do vermelho. Já para o amarelo, o movimento é mais amplo, a tinta é homogênea e de fácil aplicação.	O vermelho utilizado para esta figura parece ser o mesmo da Figura XI. É um dos grandes geométricos sofisticados que faz uso do espaço vazio para compor a figura. O mesmo ocorre para a Figura XVI.
XI	Painel 2	Tradição São Francisco 2	Trecho médio-alto, onde se concentram os geométricos bicrômicos sofisticados. Superposto pela Figura X.	Biomorfo	Amarelo e vermelho. O amarelo bem líquido, se espalha de modo uniforme. Vermelho seco.	Possivelmente pincel e dedo	Contorno extremamente delicado e preciso.	O vermelho utilizado para esta figura parece ser o mesmo da Figura X, mas aqui ele parece ter sido mais diluído. Antropomorfo de corpo arredondado, de grandes dimensões – morfologia comum a figuras pertencentes ao complexo Montalvânia (mas estas são de pequenas dimensões).
XII	Painel 3	Tradição São Francisco 3	Trecho baixo-médio da parede. Próximo aos grandes antropomorfos vermelho e preto.	Geométrico de formato curvilíneo.	Amarelo para o preenchimento, vermelho para o contorno. Ambas as tintas são bem fluídas e homogêneas.	–	Figura trabalhada com poucos movimentos (aparentemente) – tintas bem homogêneas e de fácil aplicação.	As tintas parecem ter sido bem preparadas. Aparentemente faz uso de formas e detalhes das figuras que estão por baixo.
XIII	Painel 5	Tradição São Francisco 3	Trecho médio-baixo da parede, em área menos concentrada. Altura menor do que a da Figura XII (possuem o mesmo motivo temático).	Geométrico	Amarelo – preenchimento. Vermelho – contorno, preenchimento e detalhes. Amarelo ralo. Três vermelhos diferentes compõem este grafismo.	–	Ver Figura XII	Apresenta a mesma forma da Figura XII. Parece ter usado a figura que está por baixo para completar a forma e chegar em um resultado final bem semelhante à Figura XII.

Figura	Painel	Momento cronológico	Local na parede/ Figuras do entorno	Tema	Cor/ tinta	Instrumentos	Gestos	Observações
XV	Painel 2	Tradição São Francisco 4	Trecho médio-alto, onde se concentram os geométricos bicrômicos sofisticados.	Geométrico sofisticado	Amarelo – estrutura. Vermelho – contorno e preenchimento. Tintas pastosas, espessas e bem homogêneas.	Pincel	Traços muito firmes e precisos. Certos trechos da figura sugerem movimentos amplos, pois são traços longos e únicos.	Tem uma figura muito semelhante a ela no setor C do painel 1. A precisão no trabalho empregado para este grafismo levanta a possibilidade que o(s) responsável(is) tinha(m) um controle motor, uma habilidade de destaque.
XVI	Painel 1	Possivelmente Tradição São Francisco 3	Trecho alto da parede. Área de menor ocupação. Próximo a geométricos bicrômicos de estrutura distinta daqueles que fazem parte do painel 2.	Geométrico	Amarelo espesso e uniforme, acredita-se que aplicado com facilidade. Vermelho vivo – tinta uniforme.	–	–	Faz uso do espaço vazio para compor a figura. Não foi possível observar a figura de perto para analisar os traços amarelos.
XVII	Painel 3	Tradição São Francisco 3	Sobreposto ao grande antropomorfo vermelho atribuído à Tradição Agreste.	Geométrico	Amarelo diluído (lavado?) e bem opaco. Vermelho seco e também opaco.	Pincel	Variação significativa no ritmo da construção da figura.	A figura é composta por várias partes. Estas foram estruturadas de modos distintos; algumas com movimentos que parecem experimentais, assim como a Figura XVIII. É possível ver estrias em algumas das partes vermelhas da figura – raspagem?
XVIII	Painel 5	Não definido	Trecho baixo-médio da parede – próximo à entrada da gruta.	Geométrico	Figura composta por quatro tintas diferentes: preto, vermelho, amarelo e laranja. Tintas muito diluídas; existe uma irregularidade na deposição da tinta para a composição da figura.	Pincéis	Movimentos experimentais e despropositados.	O preparo das tintas que foram empregadas nesta figura e nos outros dois geométricos que estão ao lado é totalmente diferente do que foi observado para os outros conjuntos de geométricos sofisticados. Figura de estrutura bastante irregular e insegura.

Anexo 3: Direção dos traços de indivíduos infanto juvenis

TABELA 13.6. Freqüência dos vários tipos de traçados (direção e orientação) na amostra.

Tipo de traçado	*Orientação*	*Direção*		(%)	(%)
Pontos (9,7%)	–	–			9,7
Linhas (90,3%)	vertical	para cima	↑	2,9	50,9
		para baixo	↓	19,4	
		para cima e para baixo	↕	28,6	
	horizontal	para a direita	→	4,6	22,5
		para a esquerda	←	2,8	
		vaivém	↔	15,1	
	oblíqua "direita"	para cima	↗	0,6	7,3
		para baixo	↙	1,4	
		para cima e para baixo	⤢	5,3	
	oblíqua "esquerda"	para cima	↖	0,2	2,2
		para baixo	↘	1,0	
		para cima e para baixo	⤡	1,0	
	linhas curvas	sentido horário	↻	2,6	7,4
		sentido anti-horário	↺	4,8	
100,0					100,0

Fonte: CONNOLY, 1972.