

# Concepções estéticas dos conjuntos gráficos da tradição planalto, na região de diamantina (Brasil Central)

Vanessa Linke<sup>1</sup>; Andrei Isnardis<sup>2</sup>

## Resumo

A Tradição Planalto se caracteriza pelo amplo predomínio de grafismos zoomorfos, sobretudo de representações de cervídeos e peixes, de elaboração monocromática. Ao mesmo tempo em que se vê uma notável unidade temática, a Tradição apresenta variantes estilísticas regionais e modificações estilísticas ao longo do tempo. Tomamos para análise aqui os conjuntos gráficos atribuíveis à Tradição Planalto da região de Diamantina (no centro de Minas Gerais). Após uma discussão sobre os conceitos e noções teóricas que orientam a pesquisa, abordamos os grafismos dando relevo aos conjuntos crono-estilísticos internos à Tradição, considerando as concepções estéticas peculiares a cada conjunto e a estética final dos painéis, resultante da interação entre esses. Através de uma análise que combina informações de cronologia relativa, forma de construção gráfica das figuras e observação sistemática das relações entre as figuras podemos tanto enriquecer a caracterização dos conjuntos, quanto discutir questões referentes à concepção das figuras por seus autores e às

---

<sup>1</sup> Mestre em Geografia pelo IGC-UFMG. Setor de Arqueologia, Museu de História Natural da UFMG. Rua Gustavo da Silveira, 1035. Caixa Postal 1275. Belo Horizonte, Minas Gerais. Cep. 31080-010. Brasil. [vanessalinke@gmail.com](mailto:vanessalinke@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE-USP e bolsista CAPES. Setor de Arqueologia, Museu de História Natural da UFMG. Rua Gustavo da Silveira, 1035. Caixa Postal 1275. Belo Horizonte, Minas Gerais. Cep. 31080-010. Brasil. [isnardis@gmail.com](mailto:isnardis@gmail.com).

relações diacrônicas entre conjuntos de grafismos (e entre seus autores).

**Palavras-chave:** Arte rupestre, Tradição Planalto, estética, Brasil Central.

## Abstract

The Planalto tradition is characterized by the dominance of zoomorphic strokes, in especial the representation of deers and fishes in single color compositions. At the same time that it indicates a thematic unit, the tradition presents regional stylistic variations, as well as stylistic changes through time. Here we analyze the graphic attributes of the Planalto Tradition in Diamantina region (in the center of Minas Gerais). After exposing our conceptual and theoretical framework, we approach the rock art highlighting the chronological stylistic assemblages that we recognised in the Planalto Tradition, considering both the aesthetic conceptions behind each set and the final aesthetics formed by their interaction.

By the means of an analyses which combines relative chronology information, graphic composition, and systematic notes on the relationship among figures, we can not only enrich the characterization of the assemblages, but also to discuss issues related to both the conceptualization of the figures by their authors and the diachronic relationship among assemblages (and among their authors).

**Key-words:** Rock art, Planalto Tradition, aesthetics, Central Brasil.

## Para entender os Grafismos: conceitos e elementos de análise

A região de Diamantina localiza-se na porção meridional da Serra do Espinhaço, uma extensa cordilheira que se desenvolve desde o centro do estado de Minas Gerais (Figura1), na

região Sudeste do Brasil, até o sul do estado da Bahia, no Nordeste brasileiro. Divisora de três das mais importantes bacias hidrográficas do Brasil centro-meridional, a Serra é caracterizada por conjuntos de terras altas, com relevos monumentais, com grandes escarpas e vales profundos (Figura 2). A área de interesse deste trabalho apresenta formas de relevo calcadas sobre densas redes de fraturas e cisalhamento, resultantes de uma evolução geológica-geomorfológica estreitamente controlada por fatores litológicos e estruturais peculiares (Saadi, 1995; Dossin et al, 1990). Essa configuração morfo-estrutural favoreceu a formação de numerosos abrigos nos afloramentos quartzíticos (Figura 3), os quais guardam numerosos testemunhos de uma rica ocupação pré-histórica, destacando-se aqueles abrigos cujas paredes foram cuidadosamente coloridas por grafismos rupestres (Figura 4). Tais pinturas, por serem visualmente interventoras da paisagem, transformando paredes rochosas em painéis e/ou conjuntos de painéis construídos por intencionalidades culturais, se colocam como objeto privilegiado de análise.

Desde 2004, o Setor de Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais vem desenvolvendo pesquisas sistemáticas na região, pretendendo construir um quadro geral para as ocupações pré-históricas e buscando uma articulação com outras regiões do Brasil Central, que foram ou estão sendo objeto de pesquisas mais intensas. Neste sentido, estão sendo desenvolvidos trabalhos de localização e análises de sítios em abrigos rochosos e a céu aberto. Diante do grande potencial dos abrigos de Diamantina e municípios vizinhos, propiciado tanto pelas feições naturais da Serra do Espinhaço quanto pelo intenso aproveitamento dos abrigos pelos diferentes horizontes de ocupação pré-histórica, as pesquisas têm focalizado sua atenção nos vestígios e estruturas desses abrigos naturais, sobretudo nos grafismos rupestres.

A região apresenta uma alta densidade de sítios, que vem sendo explorada de forma amostral. A área total de atuação da pesquisa



Fig. 1 - Área de pesquisa na região de Diamantina.



Fig. 2 - Paisagem natural da área de pesquisa: afloramentos quartzíticos e vales recobertos por diversas feições do Bioma Cerrado (campos rupestres, campos limpos e cerrado *strictu sensu*).



Fig. 3 - Lapa da Vargem: abrigo rochoso com pinturas rupestres.



Fig. 4 - Painel com justaposições e sobreposições de figuras, majoritariamente atribuíveis à Tradição Planalto (na Lapa Bonita).

corresponde a cerca de 4100 km<sup>2</sup>, dentro dos quais temos áreas bastante reduzidas, cobertas por levantamentos sistemáticos intensivos, e áreas conhecidas através de levantamentos oportunistas. Para que se tenha uma idéia da densidade possível de sítios com pinturas rupestres, numa área intensamente prospectada de aproximadamente 25 km<sup>2</sup>, localizamos não menos de 23 abrigos pintados, ou seja, quase um sítio por km<sup>2</sup>. No presente momento, nossas análises contam com um universo de 65 sítios de pinturas rupestres.

Nesse universo de sítios, ao mesmo tempo em que a grande maioria dos grafismos corresponde àquilo que se definiu como Tradição Planalto (Prous, 1992; Prous & Junqueira, 1995), é possível se ver entre as figuras uma acentuada diversidade de características estilísticas, assim como painéis com intensas sobreposições, com relações cronológicas recorrentes entre grupos de figuras com atributos estilísticos peculiares. Não dispomos de referências confiáveis para estabelecer conexões entre os grafismos que ocupam as paredes rochosas e os demais vestígios arqueológicos recuperados nas escavações na região. Mais ao sul, na mesma cordilheira, no Grande Abrigo de Santana do Riacho, dispomos de datações que estabelecem uma faixa cronológica para o desenvolvimento da Tradição Planalto entre 4400 e 2000 anos AP (Prous & Baeta, 1992/93). Contudo, as escavações em Diamantina não permitiram ainda identificar estruturas desse período. Os depósitos sedimentares até o momento escavados nos abrigos diamantinos permitiram a obtenção de datações seguras para dois horizontes cronológicos muito distintos, ambos fora da faixa das datações das pinturas de Santana do Riacho. O primeiro situa-se na transição entre o Pleistoceno e o Holoceno (datações

entre 10200 e 10600 AP), enquanto o segundo se encontra nos últimos 1300 anos (datações de estruturas dos séculos VII e XIII de nossa era)<sup>3</sup>.

Diante desse cenário, estamos desenvolvendo análises que se constroem a partir dos próprios grafismos e que não partem de outras categorias de vestígios para fornecer chaves interpretativas. Ao mesmo tempo em que essa abordagem, ou melhor, que essa realidade de pesquisa coloca limitações severas a algumas interpretações, possibilita, por outro lado, desenvolver análises mais substancialmente fundadas na expressão gráfica. Em lugar de buscar interpretar as pinturas em função de significados que essas poderiam carregar, pretendemos buscar elementos sobre sua estruturação e suas formas de construção. Estamos em busca de como as figuras foram concebidas e construídas. As interpretações a partir daí são feitas sobre *como* grafar, e não sobre *o que* grafar. Considerando as pinturas como conjuntos de *signos* (no sentido saussureano clássico [Saussure, 1994]), as análises se constroem sobre a trama de *significantes* e não sobre os *significados*, que para o nosso caso são inacessíveis, uma vez que não dispomos de outros elementos consistentes sobre o universo cultural que os produziu.

Uma abordagem fundada em análises das tramas de significantes pode, inclusive, ser valiosa mesmo em contextos nos quais se tem acesso aos significados dos grafismos. Se as análises são capazes de entender a estruturação das formas de expressão gráfica, isso abre caminho para uma compreensão mais ampla dos aspectos da cultura relacionados a ela. Por exemplo, a identificação da representação de um morcego entre conjuntos de glifos Maia não implicará em maiores conseqüências interpretativas. O reconhecimento de uma forma específica de se representar um morcego (composta de um conjunto

---

<sup>3</sup> As datações obtidas, processadas pelo laboratório Beta Analytic Inc., provêm de amostras de dois sítios e são as seguintes: 10210 + 60 anos AP (BETA 233762); 10380 + anos 60 AP (BETA 233764); 10560 + 60 anos AP (BETA 199503); 1290 + anos 70 BP (BETA 199502); e 690 + 50 anos BP (BETA 199504).



de elementos associados) permite identificar referências, nos monumentos e estelas, a uma localidade específica que ela representa. O reconhecimento de diferentes formas de articulação entre esse glifo e outros permitirá a compreensão dos textos, ou seja, o acesso a uma trama de significados.

O que recorrentemente se faz no Brasil, ao se tratar de pinturas rupestres pré-históricas, é *passar através* dos grafismos para falar de outros elementos das sociedades que os produziram, mesmo que as articulações entre os grafismos e os demais elementos do registro arqueológico sejam frágeis. Assim, reconhecem-se rituais que estariam representados nos conjuntos pintados ou grafados (Martin, 1984; Pessis, 2003), atribuem-se aos autores determinados conhecimentos astronômicos ou práticas pedagógicas (Beltrão, 1994; Beltrão et al, 1991), identifica-se o papel da guerra (Martin, 1984) ou as práticas de caça (o que se caçava e como). É também freqüente uma outra maneira de se lidar com grafismos rupestres que, abdicando de interpretá-los, restringe suas análises a classificações tipológicas (Prous & Baeta, 1992/93; Schmitz, 1997), desconsiderando que as pinturas ou gravuras compõem conjuntos intelectualmente articulados (vide, por exemplo, as críticas de a Halsstrom em Tilley, 1991).

O que propomos e temos desenvolvido na região de Diamantina, em convergência com outras abordagens que têm sido desenvolvidas no Brasil (Berra, 2003; Guidon, 1991; Prous, 1999; Ribeiro, 2006), é privilegiar a construção de uma cronostilística regional, ou seja, o delineamento de conjuntos estilísticos e suas relações diacrônicas.

O delineamento de conjuntos cronostilísticos na região de Diamantina está sendo realizado através de diversos elementos, que incluem atributos gráficos, temática, elementos técnicos, graus de pátina e outras alterações do

suporte, além do comportamento no interior dos sítios (as escolhas de suporte, que diz respeito à topografia do suporte e às figuras que já os ocupavam) e da escolha dos sítios nos quais grafar (morfologia dos abrigos, inserção na paisagem). Os atributos gráficos incluem dimensões, formas de preenchimento, grau de detalhamento anatômico, composição dos traços, proporções, demarcação dos volumes dos corpos e cores. A temática corresponde ao elenco de temas grafados. Os elementos técnicos correspondem às características das tintas - cores e texturas - e à maneira como essas são aplicadas - como espessura do traço, indicações de uso de pincel, de dedo ou de pigmento seco. Acompanhando as observações da tinta e da técnica, inclui-se a observação dos graus de pátina e de outras alterações do suporte, como descamação, exudação e precipitação de minerais. As relações de sobreposição entre as figuras são o elemento que complementa o delineamento de conjuntos, dando algumas das indicações mais diretas de cronologia relativa.

Esses atributos combinados conformam uma estética, algo muito além de meras adjetivações, uma aparência dos grafismos que é expressão de uma concepção mental desses. Há um resultado visual que é produto de um conjunto de intencionalidades e escolhas culturais. No caso de Diamantina, percebemos recentemente que os diferentes conjuntos estilísticos possuem expressões estéticas peculiares, correspondentes a maneiras de se construir graficamente os painéis e as figuras<sup>4</sup>. Os diferentes resultados estéticos produzidos por cada um dos conjuntos expressa interesses diferenciados pelos elementos de composição gráfica das figuras, diferentes olhares e atenções. Falar da estética de conjuntos gráficos pré-históricos pode parecer infundado, mas a concepção de estética empregada aqui,

---

<sup>4</sup> Essa discussão sobre a estética dos conjuntos estilísticos foi primeiramente construída com a interlocução entre os autores e o Prof. André Prous.

na medida em que corresponde a maneiras de se fazer, aproxima-se bastante da noção de estilo, tal como a empregam alguns pesquisadores (Hodder, 1990). Essa noção de estilo se refere a um “modo de fazer” que incorpora padrões e seqüências espaciais e temporais e função (Ribeiro, 2006). Em congruência com uma perspectiva estruturalista, esse conceito de estilo congrega um entendimento normativo do fazer, que é composto por uma estrutura. O que faz com que haja estilos diferentes na expressão gráfica é que as regras gerais são praticadas de modos diferentes e ligadas a um contexto específico pelo grupo cultural que as realiza. O estilo possui um componente “ativo e criativo por estar envolvido nas estratégias sociais de criação de relações e ideologias de fixação de significados segundo os critérios estabelecidos” (op. cit., 39).

Em Diamantina, apesar das diferenças notáveis entre os conjuntos crono-estilísticos, podem ser vistos elementos transversos a esses conjuntos, que se mantêm constantes, enquanto as variações cronológicas são produzidas. Essas permanências nos permitem empregar a noção de Tradição Arqueológica e reconhecer sua utilidade para representar aspectos do registro arqueológico com expressivas profundidade temporal e distribuição geográfica. O conceito de Tradição Arqueológica será aqui compreendido como conjuntos de recorrências que expressam as normas pelas quais agem as culturas ou grupos culturais e que orientam a produção da cultura material (Ribeiro, 2006). As diferenças e similitudes entre conjuntos gráficos seriam indicativas de uma afinidade cultural existente ou ausente. Assim, em acordo com Isnardis (2004), é possível que haja uma expressiva afinidade cultural, entre grupos autores de uma mesma Tradição, e uma igualmente expressiva diferença no repertório cultural, ligado aos grafismos rupestres entre grupos humanos autores de figuras atribuídas a Tradições distintas.

O conceito de Tradição, contudo, não é unânime. Muitos autores utilizam as semelhanças e diferenças para inserir conjuntos de

vestígios dentro de Tradições Arqueológicas como se as semelhanças fossem indicativas de afinidades étnicas. Diferentes autores reconhecem que semelhanças expressam afinidades culturais. Mas o que são essas afinidades em geral não é discutido na bibliografia brasileira, permanecendo muitas vezes uma noção subentendida, poucas vezes explicitada. Esta é uma questão da maior relevância, envolvendo uma problemática que é presente em todos os demais elementos do registro arqueológico: que significam, em termos de cultura imaterial, as semelhanças e diferenças, por exemplo, na indústria cerâmica, na indústria lítica, nos modelos de habitação, nos padrões funerários? Na verdade, essa é uma das questões básicas de toda a disciplina. Vasta é a discussão a esse respeito, porém é discreta a produção bibliográfica que problematiza a questão a partir dos acervos gráficos rupestres.

Anne-Marie Pessis, em diferentes ocasiões (Pessis 1992, 1993, 2003), interpreta as semelhanças expressivas entre os conjuntos gráficos como expressão da etnicidade comum a seus autores, reproduzindo e mantendo o modo como o termo foi empregado pela primeira vez no Brasil por Valentin Calderón (Martin, 1997). Ela relaciona, explicitamente, semelhanças na expressão gráfica a afinidades étnicas, ao discutir aspectos teórico-metodológicos a partir do caso das pinturas da Tradição Nordeste.

Definitivamente, tal concepção não tem condições de ser levada adiante. Se tomarmos como exemplo nossa sociedade ocidental contemporânea, acharemos representações visuais (arquitetura, iconografia...) absolutamente semelhantes entre si, que foram produzidas por grupos étnicos diferentes. Por exemplo, é possível encontrar um crucifixo em moradias tanto no Brasil como na Espanha, mas não dá para falarmos que brasileiros e espanhóis pertencem a um mesmo grupo étnico. O que se pode dizer é que brasileiros e espanhóis compartilham de um mesmo repertório religioso responsável pela produção de uma cultura material semelhante.

Propomos, portanto, pensar que, em se tratando de uma Tradição Arqueológica, haja um compartilhamento de repertório cultural, que entendemos como um conjunto de estruturas simbólicas, sejam elas idéias, noções morais, narrativas mitológicas, padrões de conduta. No caso de conjuntos semelhantes de pinturas, semelhantes em termos de temática, de atributos gráficos, de organização espacial, de associações temáticas, temos um compartilhamento de repertório que se expressa nessa semelhança. O repertório é formado pelos cânones de grafia e pelo conjunto de idéias que os motiva, os estrutura e, por meio deles, se expressa. Pode ser que o único repertório compartilhado pelos grupos de autores em questão seja aquele diretamente ligado àquela expressão gráfica.

Semelhanças encontradas em determinadas expressões culturais não serão absolutas quando extrapoladas para outras instâncias do modo de vida. Grupos humanos podem partilhar determinados aspectos de suas culturas e outros não, que irão influenciar o modo como a cultura material se apresenta. O mesmo pode ser dito para as diferenças. Distintos grupos dentro de uma mesma comunidade podem se expressar graficamente de modos diferenciados. De maneira aplicada aos grafismos rupestres, isto quer dizer que pessoas que priorizam grafar, em uma mesma região, figuras zoomorfas não têm necessariamente modos de vida absolutamente diferentes daquelas que desenhavam prioritariamente figuras antropomorfas. Elas podem inclusive pertencer a uma mesma etnia e a uma mesma população, mas terem diferentes posições dentro do grupo social.

O uso de categorias como Tradição e estilo não tem por objetivo, portanto, absolutizar semelhanças ou diferenças entre seus autores envolvendo os diferentes aspectos de suas vidas. O que fazemos é buscar recorrências no registro arqueológico, no caso, nos grafismos rupestres, que nos permitam identificar grandes estruturas semelhantes que os organizam e que revelariam partilhamento de repertórios culturais (tradição), ao mesmo tempo em que tentamos

perceber variações cronologicamente coerentes dentro desta estrutura, indicativas de diferentes modos de expressar estes repertórios, ou ainda indicativas de mudanças nestes (estilos).

Realizar o estudo dos grafismos tentando reconhecer, através de seus aspectos visíveis, uma gramática e uma estrutura lógica - trabalho que muitas vezes parece ter fim na descrição por si mesma - possibilita ainda o entendimento de processos culturais, como mudanças, inovações e permanências (Torrence & Van Der Leeuw, 1989), que se expressam na maneira como grafar. Neste sentido é possível, através da percepção de mudanças em certas características dos conjuntos gráficos de determinadas Tradições, cogitar alterações e/ou inserção de novos elementos nos repertórios culturais dos grupos autores dos grafismos. As unidades classificatórias usadas passam, desse modo, de classes herméticas a conjuntos que se conectam uns aos outros, estabelecendo uma cadeia de interações nos suportes e na região em análise. Talvez desta forma o estudo dos registros gráficos ultrapasse a taxonomia, aproximando-se de discussões que hoje se fazem a respeito de outras dimensões do registro arqueológico, como, por exemplo, a indústria cerâmica, cujas Fases e Tradições são vistas, não como mera expressão de uma sucessão de populações ou modas, mas como uma variabilidade que pode expressar dinâmicas sociais internas a uma mesma sociedade, interações entre sociedades (que não a simples sucessão por invasão e supressão das expressões culturais anteriores) e mudanças culturais dentro de um escopo geral de continuidade (vide, a propósito de novas perspectivas sobre as classificações das indústrias cerâmicas e o novo uso dessas classificações, Machado, 2005; e Schaan, 2005).

Os conjuntos estilísticos que são aqui propostos e aqueles que são aqui utilizados a partir da definição que lhes deram outros autores são encarados como instrumentos analíticos, como construções mentais dos pesquisadores para lidar com a diversidade que se apresenta. Nenhum desses conjuntos pretende corresponder



às categorias de seus autores, como bem coloca Prous (1999).

## A Tradição Planalto: sua formulação e suas variações em Diamantina

A Tradição Planalto foi definida a partir dos sítios de pinturas rupestres do Planalto Cárstico de Lagoa Santa, daí seu nome. Seus elementos definidores são os grafismos zoomorfos, sobretudo cervídeos e peixes, de composição monocromática, acompanhados de outros zoomorfos (sobretudo representações de quadrúpedes, menores que os cervídeos) e de antropomorfos muito esquematizados (Prous, 1992; Prous, Lanna & Paula, 1980; Prous & Junqueira, 1995). Associações entre figuras são bem freqüentes, com destaque para os grupos de cervídeos, pares de peixes, representações que sugerem cenas de caça

e a associação entre cervídeos e peixes. Entre os traços marcantes da Tradição está a prática de realizar intensas sobreposições nos painéis, o que dá a alguns deles uma aparência caótica, com muitas associações homotemáticas diacrônicas - especialmente entre cervídeos (Prous & Junqueira, 1995). Os grafismos zoomorfos de Lagoa Santa - e também da Serra do Cipó, sua vizinha - apresentam tratamentos gráficos um tanto variados, ora com preenchimento completo do corpo (figuras chapadas), ora com preenchimento em linhas ou pontos (Prous & Baeta, 1992/93). Também variam o tamanho das figuras e a atenção aos detalhes anatômicos, sendo muito freqüentes as representações de cascos e gachadas (estas em geral de forma pouco naturalista). Além dos zoomorfos e antropomorfos esquemáticos, são abundantes as figuras geométricas, sobretudo bastonetes e pontos que chegam a dominar numericamente alguns sítios.

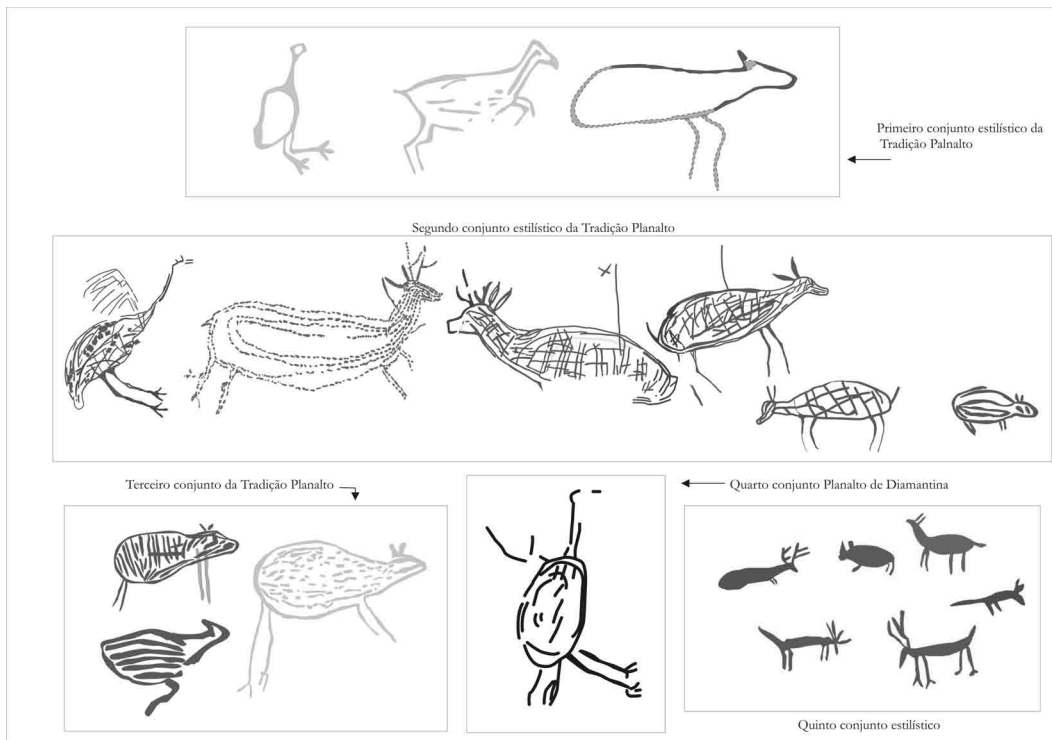


Fig. 5 - Conjuntos crono-estilísticos da Tradição Planalto na região de Diamantina.

Na região de Diamantina os mesmos elementos diagnósticos da Tradição Planalto são encontrados, porém com variações estilísticas notáveis e uma certa variação temática. Estão quase inteiramente ausentes em Diamantina os bastonetes e pontos, sendo também menos freqüentes, embora não ausentes, os antropomorfos típicos da Tradição. Há, contudo, algumas escassas cenas de caça, a exemplo do Carste de Lagoa Santa. Os quadrúpedes dominam largamente a temática e dentre eles as representações de cervídeos são as figuras majoritárias. Os peixes estão presentes em quase todos os sítios por nós conhecidos, embora raramente sejam muito numerosos. As aves também figuram com freqüência expressiva, em contraste com outras regiões em que se observa a Tradição Planalto.

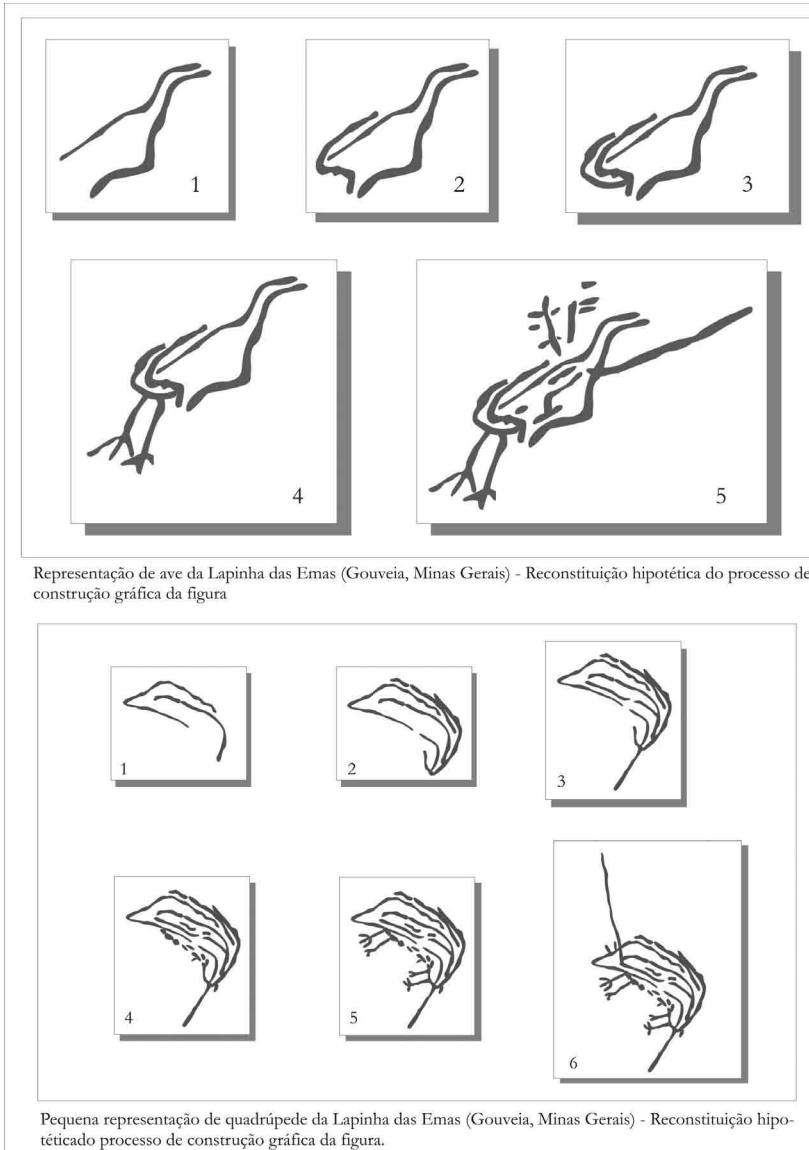
Definimos até o momento cinco conjuntos estilísticos (Figura 5) dentro da Tradição Planalto nos sítios da região de Diamantina. Podemos notar que há a manutenção de certos atributos, sobretudo a preferência por um certo elenco de representações zoomorfas, a técnica empregada (pintura), a prática de sobreposições freqüentes, uma inserção majoritária dos sítios. Podemos igualmente notar variações nos demais atributos, como a maneira como os zoomorfos são representados e a escolha dos suportes. A maneira como apresentaremos os conjuntos estilísticos a seguir privilegia os atributos relacionados às concepções estéticas que lhes são peculiares.

A temática do *primeiro conjunto* se limita aos cervídeos e aos peixes, que não estão associados diretamente e, muitas vezes, estão distantes uns dos outros. As figuras medem aproximadamente cinquenta centímetros, são monocromáticas e o emprego da cor amarela é ainda mais freqüente que o da cor vermelha. Os animais apresentam contorno linear e um preenchimento corporal sumário, às vezes ausente. As figuras são compostas por poucas linhas, embora as representações dos cervídeos demonstrem um interesse por alguns detalhes anatômicos (joelhos, orelhas). Este conjunto é pouco representado nos sítios, deixando deso-

cupadas áreas significativas dos suportes, e não se faz presente em todos os sítios conhecidos. O resultado estético geral é de leveza e simplicidade, tanto no que diz respeito às figuras isoladamente, considerando seus tamanhos e sua composição, quanto no que se refere à composição do espaço gráfico nos sítios.

As figuras do *segundo conjunto* estão freqüentemente sobrepostas às precedentes. Trata-se de grandes representações naturalistas, às vezes com mais de um metro de comprimento, acompanhadas de figuras mais modestas, de 15 a 20 cm. Pode-se atribuir esses dois conjuntos a um mesmo momento em razão do aspecto particular dos pigmentos. Quanto à temática, os cervídeos são dominantes, mas há também a representação de outros quadrúpedes (tatus, antas), de aves e de peixes. Nesse conjunto é freqüente a associação peixe/cervídeo, assim como é comum a representação de animais flechados (com traços que sugerem dardos em seus dorsos, algumas vezes havendo uma representação antropomorfa esquemática numa das extremidades do dardo). Os corpos dos cervídeos são preenchidos de traços ou de pontos freqüentemente dispostos de forma cuidadosa, segundo fórmulas diversas, que podem ser paralelas, quadriculadas, ritmadas ou não. Os detalhes anatômicos são alvo de atenção mais sistemática nas figuras de maiores dimensões, sobretudo as orelhas, as caudas, as garras e pernas (representação de coxas e joelhos). Diferentemente do primeiro conjunto, onde raramente mais de dois detalhes anatômicos eram representados numa mesma figura, as figuras deste conjunto freqüentemente apresentam todos os referidos detalhes anatômicos.

Há uma característica, que até agora aparece exclusiva deste momento, quanto à composição gráfica das figuras, que, agregada à identificação das tintas, nos permite reunir, a princípio, figuras tão distintas (grandes com detalhes e pequenas sem detalhes) a este mesmo conjunto. Trata-se de uma não rigidez em compor o contorno e o preenchimento dos animais. O contorno, nestas figuras, não é composto por uma



Representação de ave da Lapinha das Emas (Gouveia, Minas Gerais) - Reconstituição hipotética do processo de construção gráfica da figura

Pequena representação de quadrúpede da Lapinha das Emas (Gouveia, Minas Gerais) - Reconstituição hipotético processo de construção gráfica da figura.

Fig. 6 - Composição de figuras atribuídas ao segundo momento da Tradição Planalto.

única linha que circunda o preenchimento. É comum ver o traço do contorno virar preenchimento, e vice-versa. Do mesmo modo em que é comum ver que as pernas não são compostas de traços que começam ou terminam no contorno do corpo, mas que saem de traços utilizados antes como preenchimento. Ainda neste repertório gráfico é possível ver traços que engrossam o dorso ou pescoço do animal, parecendo ser para

que a proporção do volume do corpo do animal seja “concertada”, ou se torne mais agradável (harmônica) aos olhos do autor ou de um observador (Figura 6).

Este conjunto aparece em quase todos os sítios identificados e nestes dominam visualmente, seja pelo tamanho das figuras, por seus ricos detalhes anatómicos, pela posição privilegiada dos suportes, escolhendo suportes amplos e visíveis,

ou pelas intensas sobreposições que promove, envolvendo figuras do conjunto anterior ou figuras deste mesmo conjunto. Assim, o segundo conjunto é marcado por uma estética da exuberância, em função da variedade de temas, da explosão de figuras nos sítios e na região, das grandes dimensões e do grau acentuado de naturalismo, assim como de seu domínio visual nos suportes (seja pela profusão de figuras ou pelos locais que ocupam nos sítios). Junto à exuberância, destaca-se a fluidez, visível na composição gráfica das pinturas.

O *terceiro conjunto* corresponde a representações de quadrúpedes de dimensões mais modestas (aproximadamente 50 cm), quase sempre em vermelho. Entre suas figuras a regra parece ser uma distinção clara entre preenchimento e contorno. O preenchimento é composto por linhas muito regulares e geralmente paralelas ou, mais raramente, por pontos, sendo estes também dispostos de forma regular. Os cervídeos são dominantes em número, mas os detalhes anatômicos são reduzidos a simplificados cascos e orelhas, sem representação das coxas, havendo um realismo bem menor que no conjunto precedente. Embora os grafismos do terceiro conjunto se sobreponham aos dois outros, ocupam com frequência nichos e suportes desocupados, afastados dos demais. Em contraste com o primeiro e o segundo conjuntos, as orelhas não são representadas em perspectiva, nem guardam proporção naturalista em relação ao corpo do animal, embora sejam sempre representadas. A constância nas mesmas formas regulares de representação marca uma estética do rigor.

O *quarto conjunto* é observado em poucos sítios e comporta figuras negras sobrepostas aos três primeiros conjuntos estilísticos. Trata-se de representações de zoomorfos, incluindo cervídeos, aves e outros quadrúpedes. Embora domine um naturalismo semelhante ao do segundo conjunto, há também figuras bastante esquemáticas. Em razão do pequeno número de grafismos, não é ainda possível reconhecer uma estética particular deste conjunto.

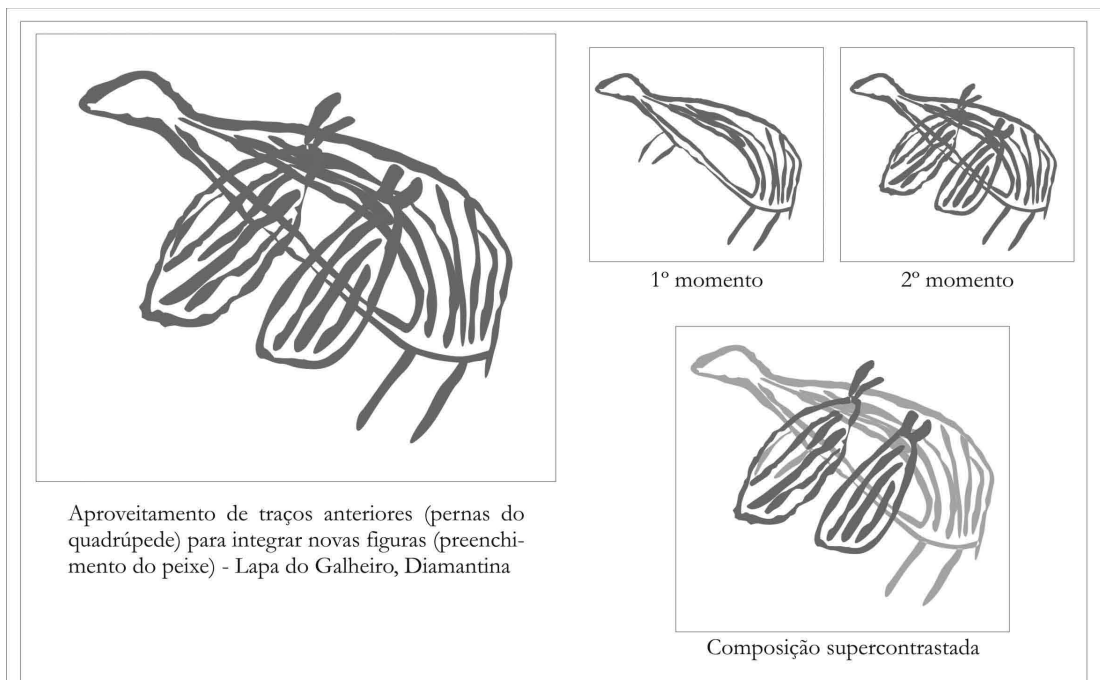
O *quinto e último conjunto* estilístico se caracteriza pela pintura exclusiva de cervídeos e, talvez,

de peixes. São figuras de pequenas dimensões, raramente atingindo 30 cm, sempre em vermelho, chapadas. Elas ocupam espaços anteriormente desocupados, evitando quase sempre sobreposições. Suas figuras são bem mais esquemáticas que as dos demais conjuntos. Os detalhes anatômicos, orelhas, gahladas, cascos e joelhos, são menos representados, sendo muitas vezes desproporcionais, compondo figuras um tanto caricaturais. Este conjunto, assim como o anterior, é bastante discreto, ocupando um número reduzido de sítios. Ele marca uma ruptura e uma inovação estética, através da percepção do conjunto dos corpos, da substituição do preenchimento de traços pela aplicação da cor em toda a superfície da figura, assim como da recusa dos detalhes. Assim, a estética construída pelo conjunto pode ser caracterizada tanto pela discrição quanto pela diferença em relação aos demais conjuntos.

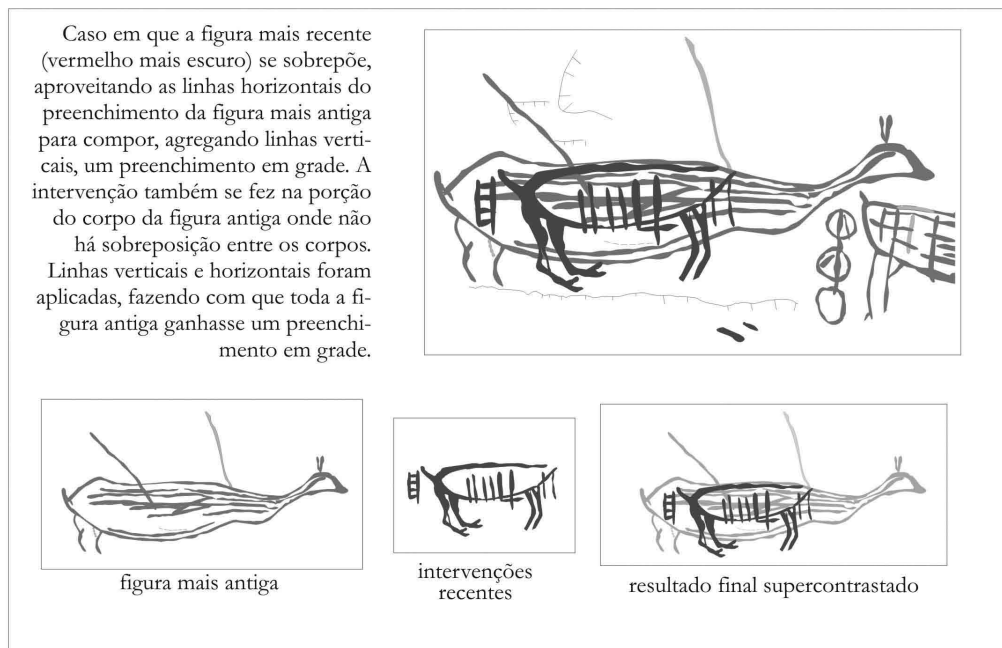
## A Composição Diacrônica de figuras e painéis: a ordenada construção da “Desordem”

Envolvendo a totalidade dos conjuntos da Tradição Planalto de Diamantina que se relacionam diacronicamente há uma estética marcada pelo caos aparente. São muitos os painéis com sobreposições recursivas, que, a princípio, apresentam-se caóticos, mas que analisados em detalhe revelam uma sofisticada trama de interações. Constrói-se assim uma estética geral compartilhada, apesar das diferenças entre os conjuntos. Os autores da Tradição Planalto na região utilizaram traços de figuras anteriores para compor novos temas. Além de reaproveitamento de elementos, há um intrincado jogo de justaposições e encaixes. Podemos perceber toda uma trama de interações de novos grafismos com grafismos precedentes, que envolvem tipos diversos de atitudes.

O aproveitamento de elementos gráficos se faz de modos distintos. Ora as pernas de um quadrúpede são integradas como preenchimento em um grupo de peixes que o sucede, ora a



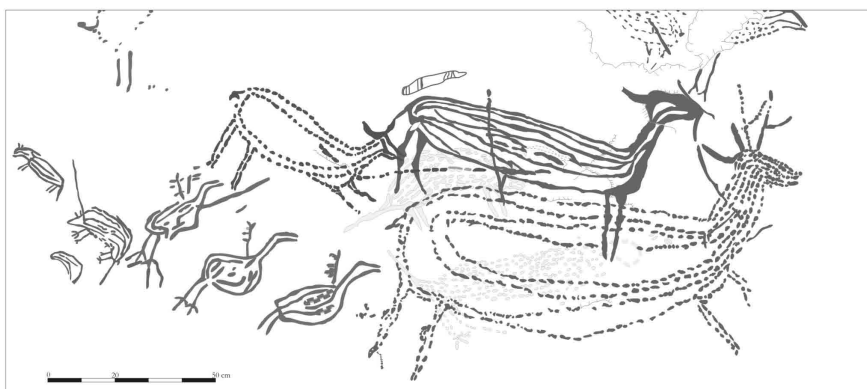
Exemplo de interação diacrônica com incorporação de elementos gráficos precedentes, na Lapa do Galheiro



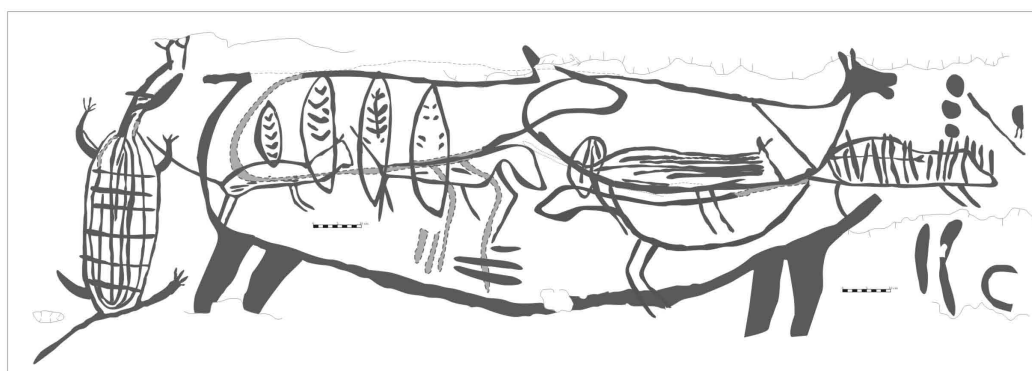
Interação diacrônica com intervenção sobre a figura mais antiga, na Lapa do Voador

Fig. 7 - Relações diacrônicas entre figuras.





Painel principal da Lapinha das Emas (Gouveia) - O grande galheiro de pontos se encaixa no ventre e nas ancas dos zoomorfos amarelos, que lhe são anteriores. Todos os cervídeos vermelhos se tocam e se conectam por dardos ou outras linhas.



Painel principal da Lapa do Voador (Diamantina) - Os ventres e dorsos dos zoomorfos ao centro se encaixam e uma grande figura - (que tem apenas linhas para delinear o ventre e as pernas) os envolve a todos, utilizando como seu o dorso das outras figuras.

Fig. 8 - Encaixes e justaposições entre as figuras na composição dos painéis.

figura antiga é ampliada, com a adição de ancas mais largas, ora um cervídeo pintado aproveita como suas as pernas de outra figura precedente (Figura 7). Assim, parece não haver uma rigidez na concepção das figuras. Novos autores que chegam à parede não se vêem obrigados a pintar integralmente novas figuras; não pensam que, para participarem da composição dos painéis, devam incluir figuras íntegras, nítidas ou independentes.

Novas participações no conjunto pictural podem ser tão somente complementos do que já se vê na parede ou uma possibilidade nova de ler os traços que ali já se encontravam disponíveis.

Outras formas que as interações diacrônicas assumem são a inserção - uma nova figura se encaixa dentro de outra - e o emolduramento - uma nova figura é composta enquadrando outras que já ocupavam a parede. Na Lapa do

<sup>5</sup> Os padrões de escolha de sítio e suporte das unidades estilísticas da região de Diamantina foram objeto da pesquisa de mestrado de Vanessa Linke, que caracterizou não só um padrão dominante para os sítios com pinturas Planalto, como a manutenção desse padrão ao longo das variações estilísticas (Linke, 2008).

Voador, numa porção do painel principal, não menos de 13 figuras foram pintadas formando um conjunto ao longo do tempo, envolvendo temas e estilos distintos, encaixando-se dorso com dorso, dorso com ventre, extremidades com dorso e terminando por um grande quadrúpede que envolve a todos. A adição de novas figuras justificando-se às demais, de modo a se encaixarem, é prática recorrente em diversos sítios (Figura 8).

Em todos esses casos de modos de interação o que se vê é um compartilhamento intenso de significantes. Quer os autores dos diferentes estilos compartilhassem ou não os mesmos significados das figuras, estas são evidentemente reconhecidas e apropriadas pelos sucessivos autores. Eles não estão simplesmente agregando novas figuras para concorrerem com as precedentes, buscando estar presente por oposição ou por mera aderência ao painel. Eles estão efetivamente reconhecendo os grafismos precedentes, compondo novos grafismos *sobre e através* deles. Ainda que os significados anteriores atribuídos às pinturas por seus autores originais fossem diferentes, os novos autores (que se sucedem compondo temas semelhantes, mas em estilos diversos) estão incorporando tais pinturas ao seu “*texto*” – usando aqui a metáfora da textualidade, à moda da Antropologia Hermenêutica (Geertz, 1978) -, *texto* novo, que, ao mesmo tempo em que se distingue do anterior pelas novas figuras compostas e pelos novos elementos estilísticos empregados, inclui, absorve o texto anterior, realizando-se *com e através* dele.

## Expressões e interações estéticas: reflexões sobre semelhanças, diferenças e compartilhamento nas pinturas da região de diamantina

Embora os conjuntos gráficos da Tradição Planalto em Diamantina mostrem

expressivas mudanças, vistas no resultado estético que produzem, é possível ver que há, ao longo do tempo, um compartilhamento de repertório que ultrapassa simplesmente a temática. Cada grupo de autores pintou o mesmo elenco básico de temas que seus predecessores, porém o fez de maneira diferente. O modo de grafar é distinto, mas o espaço gráfico (os sítios, suas inserções e relações com elementos naturais da paisagem<sup>5</sup>, e os suportes) é compartilhado. Portanto, podemos pensar que haja um reconhecimento do que ali já estava pintado e, em certa medida, o reconhecimento como algo familiar, ou mesmo próprio, daquilo que já se encontrava disposto nas paredes. A pintura recursiva dos lugares não é resultado da escassez de suportes livres, mas sim produto de uma escolha intencional dos mesmos espaços, ou seja, de uma manutenção no espaço gráfico.

Em Diamantina parece não haver uma busca de visibilidade que seria denotativa de uma concorrência entre os conjuntos. Embora o segundo conjunto pareça interessado em dar visibilidade a seus grafismos e ocupar os sítios de modo intenso, os conjuntos posteriores não parecem preocupados em fazer frente a ele. Mesmo dispondo de condições que dariam a suas pinturas maior destaque (como suportes elevados e sítios não ocupados), optaram por sobreporem-se, justaporem-se, interagirem com os grafismos predecessores. No caso dos abrigos mais intensamente pintados, os conjuntos mais recentes optaram por ocupar suportes dentro do sítio ainda não aproveitados de modo a produzir uma ocupação mais homogênea das paredes, compondo um espaço gráfico mais uniforme.

Quer o intervalo de tempo entre a composição de cada um dos conjuntos tenha sido de dias ou séculos, é possível perceber, através da harmonização dos conjuntos estilísticos na construção do espaço gráfico, que os autores de cada novo conjunto gráfico se relacionavam com os autores dos conjuntos precedentes, seja qual for o entendimento que tinham deles. As diferenças nos modos de fazer mostram mudanças no re-

pertório cultural que não podem ser ignoradas. Mas há uma continuidade evidente, expressa na manutenção do espaço gráfico, na temática, em alguns dos elementos de composição gráfica (o aproveitamento ou incorporação de traços anteriores). São estas demonstrações da existência de estruturas compartilhadas mantidas ao longo do tempo. A palavra Tradição ganha aqui sua máxima expressão semântica nessa re-criação permanente a partir do material já existente. E isso só é possível a partir do entendimento de como as registros arqueológicos são expressos. É preciso compreender os vestígios gráficos para além de suas simples formas ou significados imediatos que estas possam sugerir. É preciso compreender e analisar, portanto, o processo responsável por sua produção. Neste processo, o estudo da composição estética dos conjuntos passa a ser uma ferramenta analítica importante no entendimento das semelhanças e diferenças.

A mudança na expressão gráfica aqui não parece denotar uma mera substituição de populações, sem vínculos culturais entre si. A estética peculiar a cada conjunto estilístico expressaria uma dinâmica de mudança dentro de um conjunto de referências culturais compartilhadas.

## Agradecimentos

Agradecemos ao caro professor André Prous, interlocutor fundamental nas análises da arte rupestre na região de Diamantina, verdadeiro co-autor de algumas das reflexões aqui apresentadas. Agradecemos também a Ângelo Pessoa, companheiro indispensável.

Artigo submetido à Revista da SAB em abril de 2008. Aprovado em junho de 2008.

## Referências Bibliográficas

- BELTRÃO, M. C. 1994. A Visão Sócio-astronômica do Homem Pré-histórico através de Pinturas Rupestres. *Reunião da Associação Brasileira de Antropologia*, Niterói, 19: 107.
- BELTRÃO, M. C.; NEME, S. M. N.; ANDRADE, C.O. L. C. de & DORIA, F. A. de M A. 1991. Projeto Central: Primeiros Resultados. *Clio, Série Arqueológica (Anais do Primeiro Simpósio de Pré-História do Nordeste Brasileiro)*, Recife, 4: 39-47.
- BERRA, Júlia. 2003. *A Arte Rupestre na Serra do Lajeado, Tocantins*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- DOSSIN, Ivo Antônio; DOSSIN, Tania Mara; CHAVES, Mário Luis de S. C. 1990. Compartimentação Estratigráfica do Supergrupo Espinhaço em Minas Gerais - Os Grupos Diamantina e Conselheiro Mata. *Revista Brasileira de Geociências*. São Paulo, 20: 35-62.
- GEERTZ, C. 1978. *A Interpretação das Culturas*. São Paulo, LTC.
- GUIDON, N. 1991. *Peintures Préhistoriques du Brésil*. Paris, Recherche Coopérative sur Programme, ADPF.
- HODDER, I. 1990. Style as Historical Quality. In: CONKEY, M & HASTORF, C. (Eds) *Uses of Style in Archaeology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ISNARDIS, A. 2004. *Lapa, Parede, Painel. A Distribuição Geográfica das Unidades Estilísticas de Grafismos Rupestres do Vale do Rio Pernaçu e suas Relações Diacrônicas (Alto-Médio São Francisco, Norte de Minas Gerais)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- LINKE, V. 2008. *Paisagens dos Sítios de Pintura Rupestre da Região de Diamantina – Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.
- MACHADO, J. S. 2005. *Montículos Artificiais na Amazônia Central: Um Estudo de Caso do Sítio Hatabara*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- MARTIN, G. 1997. *Pré-História do Nordeste do Brasil*. Recife, UFPE.

- MARTIN, G. 1984. Amor, Violência e Solidariedade no Testemunho da Arte Rupestre Brasileira. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 6: 27-37.
- PESSIS, A. 2003. *Imagens da Pré-História. Parque Nacional Serra da Capivara*. FUMDHAM/Petrobrás.
- PESSIS, A. 1993. Registros Rupestre, Perfil Gráfico e Grupo Social. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 9: 35-68.
- PESSIS, A. 1992. Identidade e Classificação dos Registros Gráficos Pré-históricos do Nordeste do Brasil. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, 8: 35-68 .
- PROUS, A. 1999. As Categorias Estilísticas nos Estudos da Arte Pré-histórica: Arqueofatos ou Realidades? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*. São Paulo, Suplemento 3: 251-261.
- PROUS, A. 1992. *Arqueologia Brasileira*. Brasília, Ed UnB.
- PROUS, A. & BAETA, A. 1992/3. Elementos de Cronologia, Descrição de Atributos e Tipologia. *Arquivos do Museu de História Natural da UFMG – Santana do Riacho, tomo 2*. Belo Horizonte, XIII: 241-332.
- PROUS, A. & JUNQUEIRA, P. 1995. Rock Art of Minas Gerais, Central Brazil. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*. Capo di Ponte, 28: 75-86.
- PROUS, A. LANNA, A. L. D. & PAULA, F. L. 1980. Estilística e Cronologia na Arte Rupestre de Minas Gerais. *Pesquisas- Série Antropologia*. São Leopoldo, 31: 121-146.
- RIBEIRO, L. 2006. *Os Significados da Similaridade e do Contraste entre os Estilos. Um Estudo Regional das Gravuras e Pinturas do Alto-Médio São Francisco*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- SAADI, Allaoua. 1995. A Geomorfologia da Serra do Espinhaço em Minas Gerais e de suas Margens. *Geonomos*. Belo Horizonte, 3: 41-66.
- SAUSSURE, F. 1994. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo, Cultrix.
- SCHAAN, D. 2005. Uma Janela para a História Pré-colonial da Amazônia: Olhando Além – e Apesar – das Fases e Tradições. In: *Anais Eletrônicos do XIII Congresso da SAB: arqueologia, patrimônio e turismo*. Campo Grande, Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- SCHMITZ, P. I. 1997. *Serranópolis II - As Pinturas e Gravuras dos Abrigos*. São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas/UNISINOS.
- TILLEY, C. 1991. *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London, Routledge.
- TORRENCE, R. & VAN DER LEEUW, S.. 1989. Introduction: What's New About Innovation. In: VAN DER LEEUW, S. E. & TORRENCE, R. (Org). *What's New? A Closer Look at the Process of Innovation*. London, Unwin Hyman, pp. 1-15.