

Contexto arqueológico, técnicas corporais e comunicação: dialogando com a arte rupestre do Brasil Central (Alto-Médio São Francisco)

Loredana Ribeiro¹

Resumo

As expressões rupestres agrupadas sob a Tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia (tal como se apresentam no norte de Minas Gerais e sudoeste da Bahia) são geralmente atribuídas a distintas comunidades culturais. Este artigo trata das similaridades e contrastes entre estas representações em seus aspectos temporal (cronologias relativa e absoluta), técnico-gráfico (técnicas, temas, cores, associações entre figuras, etc.) e espacial (ocupação dos suportes e dos abrigos regionais). O objetivo desse artigo é discutir se a variação estilística regional poderia estar mais relacionada às finalidades comunicativas da prática rupestre para seus grupos de autores do que a “estranhamentos culturais” entre essas pessoas. A arte rupestre de um abrigo rochoso do norte de Minas Gerais é utilizada para exemplificar os diferentes contextos de produção e consumo e distintos auditórios dos estilos São Francisco e Montalvânia. Esse caso é examinado para discutir como a problematização de distintos públicos-alvos dos discursos veiculados através da arte rupestre pode nos ajudar a melhor compreender a diversidade desse registro arqueológico.

Palavras chave: Brasil Central, arte rupestre, Holoceno médio, estilo, comunicação

Abstract

The rock art expressions grouped under the de-

¹ Pesquisadora do Setor de Arqueologia MHN/UFMG (loredana.ribeiro@gmail.com).

signations of São Francisco Tradition and Montalvânia Complex (as they appear at Northern Minas Gerais and Southwestern Bahia) are usually attributed to people from different cultural communities. This paper discusses the similarities and contrasts between these representations regarding their temporal (relative and absolute chronologies), technical-graphical (techniques, themes, colors, associations between figures, etc) and spatial (presence in rock surface and regional shelters) aspects. The aim of the paper is to discuss if the regional stylistic variation in rock art could be more related to the communicative purposes of the groups of authors than to alleged “cultural estrangements” between those people. The rock art from a shelter located at northern Minas Gerais is used as a case study to exemplify the different production contexts, consumption and audience of the São Francisco and Montalvânia styles. This case is examined to propose that considering possible different audiences targeted by discourses transmitted through rock art can help us to better understand the diversity of that archaeological record.

Key Words: Central Brazil, rock art, middle Holocene, style, communication.

Abrigos rochosos com arte rupestre localizados no norte mineiro e sudoeste baiano (Fig. 1) têm sido estudados há mais de trinta anos por equipes distintas (Calderón, 1969; Isnardis, 2004; Prous, 1996-97; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Schmitz et al., 1984, 1996; Seda, 1990; entre outros). Essas pesquisas constituem uma sólida base de referência para as análises da arte rupestre regional, permitindo nos últimos anos que questões pontuadas por estudos anteriores fossem aprofundadas e/ou que aspectos até

então não abordados fossem problematizados. Vários repertórios temáticos foram descritos na região ao longo das últimas décadas, com destaque para dois deles – a Tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia – devido à frequência com que ocorrem nos abrigos regionais.

Na perspectiva aqui proposta, as representações rupestres São Francisco e Montalvânia são abordadas não a partir de padrões de similaridade temática (com base nos quais tendemos a diferenciar comunidades culturais), mas avaliando conjuntamente semelhanças e diferenças que possam dar visibilidade a associações e continuidades entre estes estilos no tempo, no espaço e em seus marcadores técnicos e gráficos². O foco das pesquisas sobre arte rupestre brasileira tem se centrado principalmente na busca por similaridades temáticas que nos permitam classificar o registro rupestre e opor entre si as categorias definidas. Quando os critérios classificatórios são tomados de modo rígido e inflexível, corremos o risco de transformar as classificações em empecilho, no lugar de explorá-las como instrumento de análise. Se existem sinais de possível coincidência temporal envolvendo distintos repertórios temáticos em estudo, se são observados diálogos gráficos e tecnológicos importantes entre suas representações, os contrastes nos padrões gráficos e em diferentes escalas espaciais das representações desses repertórios podem estar relacionados a uma série de comportamentos pragmáticos e simbólicos distintos, porém complementares.

A discussão apresentada neste artigo trata das similaridades e contrastes entre as pinturas São Francisco e pinturas e gravuras Montalvânia. Inicialmente são expostas as informações que permitem a atribuição possível destas expressões ao Holoceno médio e a con-

² Perspectiva inspirada nas quatro dimensões de variação da cultura material propostas por Ian Hodder: tempo, espaço, unidade de deposição e tipologia (Hodder 1986; Hodder e Hutson 2003) e na indicação de Marshall Sahlins (1999, 2004) do potencial que as diferenças têm para significar conexão.

textualização conceitual do estudo. Busca-se nessa seção delinear um arcabouço conceitual que permita compreender uma diversidade estilística na arte rupestre (portanto nos suportes rochosos) que pode ser contemporânea à continuidade no registro arqueológico dos pisos dos abrigos. A seção posterior descreve sumariamente os repertórios temáticos São Francisco e Montalvânia, apresentando-os como possíveis tendências estilísticas de prática concomitante. Em outros trabalhos (Ribeiro, 2006; 2007) foram discutidos os aspectos gráficos e espaciais do registro rupestre São Francisco e Montalvânia que podem ser interpretados como expres-

sões complementares de um mesmo sistema de representações visuais. Aqui, o objetivo é discutir como a variação estilística regional pode estar mais relacionada às finalidades comunicativas da prática rupestre para seus grupos de autores do que a “estranhamentos culturais” entre essas pessoas. A título de estudo de caso, a análise da arte rupestre da Lapa do Tikão (Vale do Peruaçu, norte de Minas Gerais) é utilizada para exemplificar os diferentes contextos de produção, consumo e auditório desses estilos. A referência a tal exemplo é feita com o objetivo de discutir como a problematização de distintos públicos-alvo dos discursos veicula-

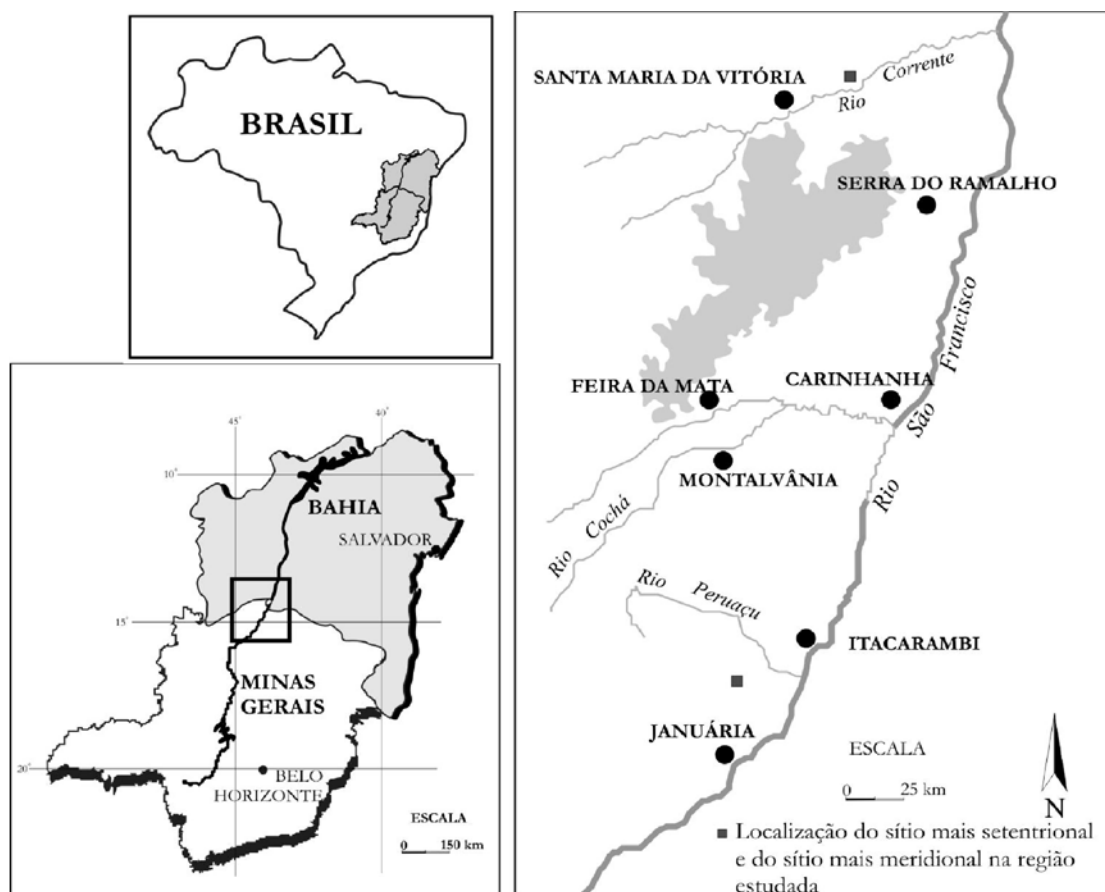


Fig. 1 – Localização da região da pesquisa

dos através da arte rupestre pode nos ajudar a melhor compreender a diversidade desse registro arqueológico.

Estilo e contexto

A organização do registro rupestre regional que serve de base a este artigo (Ribeiro, 2006³) deu-se a partir de dezenas de abrigos calcários localizados no extremo norte de Minas Gerais (nos municípios de Januária, Itacarambi, Manga, Montalvânia e Juvenília) e sudoeste da Bahia (nos municípios de Carinhanha, Feira da Mata, Cocos, Coribe, Serra do Ramalho e Santa Maria da Vitória). Com interesse em diferenciar estilos nas expressões dos repertórios temáticos São Francisco e Montalvânia, adotou-se a perspectiva conceitual de que o estilo reúne as seguintes características básicas e de igual importância (cf. Hodder, 1990; Pfaffenberger, 1992):

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

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

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

Um dos resultados do estudo classificatório-estilístico pode ser representado graficamente no quadro estilístico sucessório regional apresentado no quadro 1. Os cinco estilos nos

quais foram agrupadas as expressões regionais São Francisco e Montalvânia aparecem em quatro colunas paralelas (cada uma delas relativa a uma área de concentração ou concentrações de sítios com peculiaridades geomorfológicas que as distinguem entre si; as distâncias entre as diferentes áreas variam da contigüidade até cerca de 200 km) e estão organizados de modo estratigráfico em cada coluna, de acordo com as informações obtidas de cronologia relativa. A partir dessa seqüência estilístico-sucessória foi elaborado um modelo de contextualização dos repertórios temáticos São Francisco e Montalvânia nos períodos de ocupação humana do norte mineiro e sudoeste baiano (Ribeiro, 2006; 2007). Tal modelo busca associar as informações obtidas no estudo da arte rupestre com aquelas obtidas nos estudos do registro arqueológico não rupestre (Prous, 1996-97; Rodet, 2006; Schmitz et al., 1996; por exemplo).

As representações rupestres São Francisco e Montalvânia podem ter idades relativas a boa parte do Holoceno, especialmente o Holoceno médio. Há datações que indicam um intervalo entre 9.350 e 7.810 ± 80 AP (Prous, 1999) para o encobrimento por sedimentação de um bloco com arte rupestre recuperado nas escavações da Lapa do Boquete (norte de Minas Gerais). Em algum(ns) momento(s) ao longo desses mil e quinhentos anos, o bloco foi marcado com diversas *cupules*, sobre as quais foram gravadas algumas figuras em forma de anéis, redes e biomorfos, similares àquelas que encontramos nos painéis Montalvânia; sobre essas gravuras foram finalmente realizadas uma série de incisões. Há também uma datação direta de cerca de 2.700 AP (Russ et al., 1990) obtida a partir do pigmento de uma pintura são-franciscana que pertenceria a um estilo de representação intermediário ou recente na cronologia relativa do repertório São Francisco.

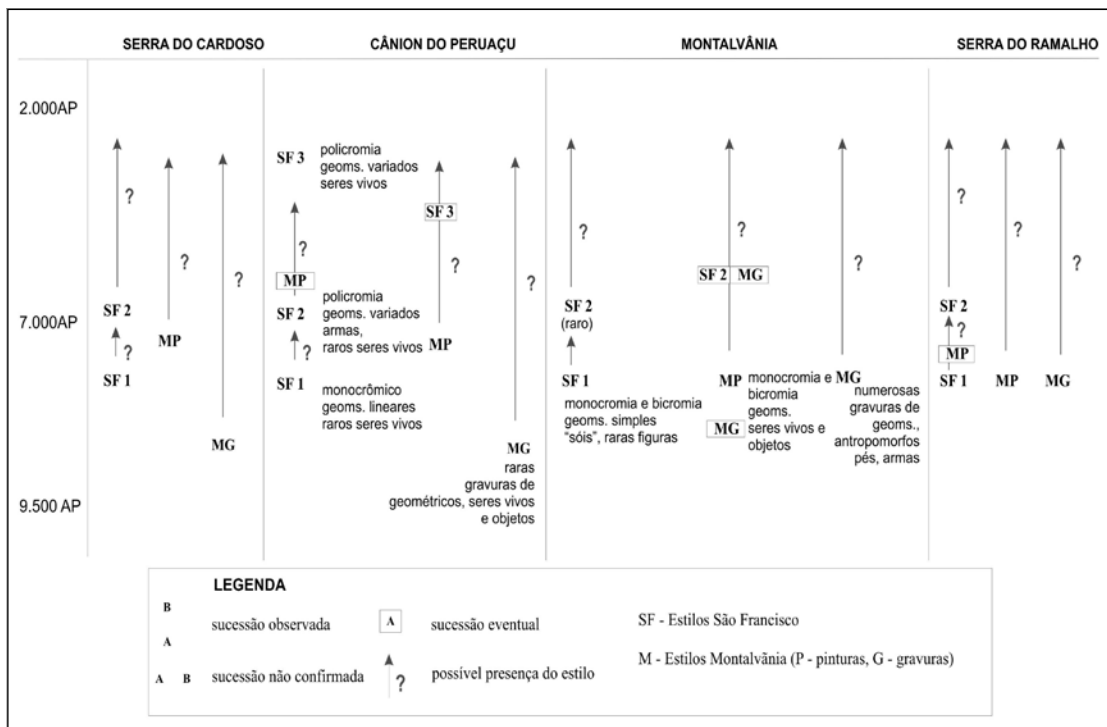
³ Pesquisa financiada pela FAPESP através de Bolsa de Doutorado.

Em escavações de abrigos rochosos no norte de Minas Gerais, pigmentos minerais processados foram recuperados em níveis arqueológicos datados de aproximadamente 11.000 AP. Mas é em níveis datados do intervalo entre 8.000 e 3.000 AP que encontramos uma profusão de pigmentos minerais preparados ou brutos, além de possíveis áreas de processamento (Prous, 1996-97; Prous et al., 1996-97). Pigmentos minerais foram exumados em sepultamentos de cerca de 7.000 AP, mas é também possível que uma parte dos pigmentos recuperados tenha sido destinada a pintar as paredes dos abrigos. De fato, André Prous (1999) considera que por volta de 8.000 - 7.000 AP as manifestações são-franciscanas já estariam presentes nos abrigos do cânion do Rio Peruaçu. Finalmente, em vários abrigos são encontradas possíveis representações pintadas de tubérculos de mandioca

e espigas de milho (Silva e Resende, 2001); algumas delas podem ser atribuídas à Tradição São Francisco, outras ao Complexo Montalvânia⁴. Nos abrigos escavados na região, todos eles com grafismos São Francisco e/ou Montalvânia, boa parte da seqüência arqueológica datada do intervalo entre 9.000 e 3.000 AP sugere continuidade tecnológica lítica a diversos arqueólogos em atuação no norte mineiro e sudoeste baiano (Prous, 1996-97; Prous et al., 1996/97; Rodet, 2006; Schmitz et al., 1996).

Por um lado, as informações de cronologia absoluta e relativa permitem examinar os cinco estilos identificados considerando-se que eles possam se associar a repertórios gráfico-temáticos utilizados ao longo de boa parte do Holoceno (desde 9.000-7.000 AP a 4.000-3.000AP). Por outro, a definição do conceito de *estilo* aqui adotada permite ir além da classi-

Quadro I – Esquema de periodização hipotética da arte rupestre São Francisco e Montalvânia no norte mineiro e sudoeste baiano



ficação orientada por padrões gráficos e visuais da arte rupestre (temática, técnicas de execução, tratamento cromático, localização dos painéis, etc.). Ao associar padrões, escolhas e produção de significados sociais e simbólicos na caracterização do estilo, tal perspectiva sustenta o estudo da cultura material enquanto um eficiente sistema de representação e meio de comunicação, construídos na prática social (Hodder, 1982; 1999). Comunicação envolve emissores e receptores e, se aplicada à arte rupestre, essa abordagem traz à discussão o público, o auditório das pinturas e gravuras. Ao se considerar a dimensão corpórea dos seres humanos envolvidos, pode-se buscar organizar posturas ou seqüências gestuais possivelmente assumidas na elaboração das figuras e em sua posterior visualização. Os padrões gestuais identificados na produção da arte rupestre ajudam a melhor associar ou confirmar a diferenciação entre conjuntos definidos por marcadores gráficos e espaciais. Os estilos podem ser mais bem definidos se à descrição técnica, temática e de inserção nos abrigos e dos abrigos na região for associado um conjunto gestual básico. Já os padrões corporais empregados na visualização de grafismos rupestres permitem discutir possíveis relações de identificação estabelecidas entre os artistas rupestres e os públicos aos quais se destinavam suas pinturas e/ou gravuras, a partir da similaridade ou não de comportamentos corporais.

Assim, o que se propõe é investigar a arte rupestre São Francisco e Montalvânia como

potencialmente transmissora de variados conteúdos informativos, buscando nela indícios arqueológicos que permitam identificar padrões compatíveis com uma diferenciação de conteúdos informativos dos estilos. A descrição desses conteúdos importa menos que a investigação de sua presença e da possibilidade de que, num dado período e sociedade, a arte rupestre tenha sido um meio de comunicação de importância e eficiência relevantes, com estilos especializados em tendências “discursivas” distintas.

Arte rupestre e comunicação: outros contextos

Desde H. Martin Wobst (1977), muito se tem discutido na arqueologia sobre o papel do estilo na variação da cultura material enquanto meio de comunicação e transmissão de informação (Hegmon, 1992; Franklin, 1989; Wiessner, 1983, entre outros). Muitas vezes, estas pesquisas discutem os tipos de informação (relativas a fronteiras étnicas ou de grupos, crenças, rituais, etc.) que podem ser transmitidos pelos estilos de acordo com sua visibilidade material, mas em todos os casos – seja essa visibilidade baixa ou alta – considera-se que informações são transmitidas e que é estabelecida uma comunicação (Hegmon, 1992). Nesse processo atuam, evidentemente, os produtores/emissores e os consumidores/receptores da cultura material e suas mensagens; atuam também os *media* da comunicação, que na arte rupestre podem ser não apenas os suportes rochosos, mas também os abrigos inteiros e seu meio natural circundante.

⁴ Apesar de seguramente observadas no registro arqueológico apenas desde cerca de dois mil anos, é possível que as práticas agrícolas tenham começado a se desenvolver na região desde 4.000-3.000 AP. Negativos de fossas similares àquelas das estruturas enterradas contendo vegetais cultivados (“silos”) foram encontrados no Vale do Rio Peruaçu em camadas datadas dessa época (Prous, 1996-97). Muito significativa é a presença, em “silos” datados entre 1.000 e 500 AP, de várias morfologias de grãos de milho e diversidade de raças, desde variedades mais primitivas a outras que evidenciam um processo de seleção. Estes aspectos dos vestígios vegetais sugerem a Freitas e Martins (2003) grande intimidade dos agricultores deste período com os processos reprodutivos do milho, indicativa de que o cultivo de grãos já seria praticado desde uma época bastante anterior.

Existem exemplos etnográficos e etno-históricos de prática de arte rupestre em diferentes situações. São rituais secretos de iniciação feminina (Whitley, 1998) e iniciação masculina (Heider, 1967); passatempo para jovens varões (Heider, 1967); eventos coletivos onde participam homens e mulheres (Ouzman, 1998), etc. Na investigação arqueológica de seus contextos de produção e consumo, a prática da arte rupestre tem sido abordada como tradução de experiências rituais xamânicas para os demais membros da comunidade (Lewis-Williams e Dowson, 2001); como recurso para a definição e manutenção do espaço geográfico ocupado (Schaafsma, 1985; Kipnis, 2000); ou, ainda, como instrumento para a manutenção de redes sociais abertas entre grupos distintos (Franklin, 1989; Kipnis, 2000), entre outras propostas. Todas estas perspectivas têm um interesse - mais ou menos evidenciado e discutido - pelo público da arte rupestre, por aqueles a quem ela se dirigiria. Assumindo tal interesse, autores como Christopher Chippindale e George Nash (2004) têm usado a noção de auditório para se referir ao público da arte rupestre e discutir as relações entre ele, os autores, as figuras e a paisagem.

No Brasil, Irmhild Wüst e Ludimília de Melo Vaz (1998) propuseram, em um artigo inspirador, incluir na análise as noções de contexto de produção e de consumo visual das figuras rupestres. As representações estudadas por estas arqueólogas são figuras sexuadas miniaturizadas (com representações de pênis, seios e/ou gravidez) envolvidas em cenas de subsistência e de reprodução. O pequeno efeito visual dos grafismos leva as autoras a sugerir

um maior investimento na produção destas figuras do que em seu consumo visual, eventualmente relacionando o “pintar” as figurinhas à ritualização de tensões de gênero no grupo das(os) pintoras(es)⁵. Assim, as autoras estabelecem uma relação hierarquizada entre os contextos de produção e consumo, onde a maior importância de um pode implicar na menor importância do outro.

O que se propõe aqui é abordar estes contextos numa perspectiva como a sugerida por Bryan Pfaffenberger (1992, 2001), supondo que o contexto de produção e a esfera de consumo atuem igualmente no processo de produção de significado da cultura material. Vista como meio de comunicação, a expressão gráfica permite a transmissão de informações para vários grupos de receptores (diferenciados internamente por idade, gênero, status; ou definidos por outros critérios de distinção como grupos aliados, seres humanos, seres sobrenaturais etc). Como são necessárias pessoas (corpos e mentes) para que isso aconteça, talvez seja adequado considerar uma terceira categoria intrinsecamente associada aos contextos de produção e de circulação da arte rupestre: seu público pré-concebido. A arte rupestre refere-se a uma intervenção voluntária e definitiva nos abrigos, com potencial para atender a diferentes finalidades. Quaisquer que tenham sido elas, seu atendimento deu-se também por meio da comunicação que a materialidade dos sítios gravados ou pintados engendrava, isto é, por meio dos significados sociais, funcionais e simbólicos que eles ajudavam a criar. Tentar compreender os auditórios originais da arte rupestre pode

⁵ Com a intenção de reinterpretar o passado pré-colonial em uma perspectiva que leve em conta a atuação de pessoas de distintos gêneros e suas relações, a convenção gramatical da forma masculina em plurais indistintos não será seguida ao longo deste texto. Em vez disso, a opção utilizada será a de apontar explicitamente os dois gêneros gramaticais. Nos plurais a forma feminina foi indicada na frente e a masculina como acessória e, para evidenciar que não se trata de defesa de sexismo às avessas, nos casos de singulares (basicamente aqueles com terminação em *or*) o formato foi invertido.

ajudar a melhor caracterizar a prática dessa atividade. Se conseguimos visualizar aspectos do público de certo estilo, temos inclusive uma categoria de análise menos variável que o contexto de circulação. Sabemos que a arte rupestre pré-colonial continuou (e contínua) a participar da produção de significados muito depois do desaparecimento de suas comunidades autoras (ver discussões em Prous e Ribeiro, 2007 e Ribeiro, no prelo).

Na arte rupestre, indícios dos públicos ou auditórios pré-concebidos podem estar nas informações sobre os aparatos gestuais empregados pelas(os) autoras(es) na elaboração dos grafismos. Tais informações podem ser obtidas por análises da localização dos sítios e dos painéis, das figuras e sua temática.

Desde a definição de corpo humano como o objeto técnico primeiro e natural, cunhada por Marcel Mauss na primeira metade do século XX (Mauss, 1991), algumas correntes das ciências humanas têm defendido que é apenas através de experiências sensoriais com os objetos que os reconhecemos como tais. Assim, o corpo não é apenas uma ferramenta, mas a base a partir da qual o mundo humano é modelado (Hodder e Hutson, 2003; Ingold, 2000; Pfaffenberger, 1992). Decalcar painéis rupestres, técnica muito utilizada no passado, mas atualmente em desuso pelos riscos de contaminação e degradação das figuras, é um modo precioso de experimentar as técnicas corporais envolvidas na produção da arte rupestre (Ribeiro, 2006)⁶. Como se discute mais à frente, os painéis São Francisco e os painéis Montalvânia podem ser associados a específicos conjuntos mínimos de prováveis posturas corporais em-

pregadas em sua confecção. Se o estudo dos gestos nos ajuda a melhor caracterizar a produção da cultura material no passado, no caso da arte rupestre ele nos ajuda ainda a considerar as vinculações entre contextos de produção, contextos de circulação e auditórios. Isto porque os gestos estão presentes também no consumo visual dos painéis rupestres, onde por vezes se percebe uma relação direta positiva ou negativa entre os “jeitos de corpo” assumidos na produção de pinturas ou gravuras e em sua visualização posterior. Esses comportamentos corporais (aqui vislumbrados arqueologicamente através de experimentações involuntárias ao decalcar pinturas e gravuras) são especialmente importantes quando se estuda um tipo de vestígio tão ligado a atividades rituais quanto se imagina ser a arte rupestre. Os gestos estão ligados à comunicação não verbal e, para autores como Bryan Pfaffenberger (1992), nas práticas rituais a comunicação silenciosa é mais importante que a comunicação oral.

Os estilos Montalvânia e São Francisco e suas relações cronológicas

O repertório temático Montalvânia pode ser definido por um “discurso antropomorfo-cêntrico”: são grafismos representando seres humanos (de maneira realista ou esquemática), “pés”, “mãos”, “pernas” e “braços”, armas e outros objetos, além de diversas formas geométricas simples. Análises detalhadas de painéis com numerosas figuras geométricas sugerem que grande parte delas expressa a mesma temática antropomórfica dos grafismos figurativos,

⁶ Desde 2001, pesquisadoras(es) do Setor de Arqueologia da UFMG têm se envolvido no estudo dos gestos empregados na produção da cultura material pré-colonial, especialmente a partir de pesquisas com a cerâmica arqueológica. Discussões interessantes têm surgido desde então, favorecendo a caracterização da Tradição Tupiguarani com a inclusão dos gestos na cadeia operatória cerâmica e identificando, na decoração das peças, a presença de mãos aprendizes e mestras (Carvalho e Jácome 2005, Prous 2004).

porém codificada em morfologias geométricas (Jácome e Ribeiro, 2002; Ribeiro, 2006). O “discurso antropomorfo-cêntrico” Montalvânia apresenta-se em dois estilos: um em gravura, outro em pintura. As similaridades entre ambos são grandes e podem ser observadas na preferência por suportes discretos, na evitação de superposição com figuras pré-existentes, nas associações temáticas, nos jogos gráficos que formam e transformam os grafismos e até na morfologia das figuras (Jácome e Ribeiro, 2002; Ribeiro, 2006, 2007). Contudo, gravuras e pinturas diferenciam-se significativamente em duas dimensões: os tipos de suporte em que cada uma dessas modalidades gráficas aparece mais frequentemente, ainda que geralmente discretos, são marcadamente distintos e nota-se uma ausência quase absoluta de abrigos utilizados intensamente na representação de ambos os estilos.

Em resumo, pode-se caracterizar a distribuição espacial destes dois estilos do seguinte modo: o estilo de *gravuras* é freqüente em um tipo bastante peculiar de suporte polido e lustroso normalmente encontrado em pisos no fundo dos abrigos e de condutos hídricos, ou nas bases de colunas e paredes, quase sempre em áreas de penumbra. Sua ocorrência está concentrada na divisa entre os estados de Minas Gerais e Bahia, onde tais superfícies são disponíveis em maior número. Já as figuras do estilo em *pinturas* são mais numerosas quanto mais numerosos são os suportes horizontais escalonados e/ou verticais irregulares do abrigo; elas ocorrem na maior parte dos sítios rupestres conhecidos no norte mineiro e sudoeste baiano, mas são ausentes ou menos freqüentes (de maneira significativa em termos estatísticos) na maior parte dos abrigos com gravuras Montalvânia. Há uma clara partição do espaço Montalvânia que parece corresponder a uma distinção consciente entre “abrigos para gravar” e “abrigos para pintar”. Uma segunda diferença

é encontrada no interior dos abrigos utilizados: em termos de freqüências estatísticas predominantes, as gravuras estão nos pisos ou nas bases de paredes, e as pinturas em paredes de média altura ou tetos baixos (Ribeiro, 2006).

Não foram observados elementos de diacronia que permitam diferenciar de modo consistente (no que se refere a esse aspecto) os dois estilos Montalvânia. As gravuras do conjunto podem ter uma datação muito antiga na Lapa do Boquete, dada pelo bloco enterrado já mencionado. Em outros sítios, são encontradas gravuras extremamente patinadas e erodidas, superpostas apenas por vestígios de tinta, por figuras de estilos mais recentes que os Montalvânia e São Francisco, ou sem atribuição estilística. Em um abrigo, há um nítido caso de superposição de gravuras Montalvânia sobre pinturas Montalvânia. Por ironia, a gravura representa um tema típico do estilo em pintura, um arranjo que combina antropomorfos realistas e geometrizados em forma de grade – seria este um exercício ocasional de gravação por parte de grupos de pintoras(es) posteriores? Ou uma indicação fortuita de que os mesmos grupos praticavam ambos os estilos e que as escolhas técnicas, de suportes e de abrigos escolhidos se alinhavam a motivações distintas, porém sincrônicas?⁷

No modelo aqui exposto, dois outros estilos de pinturas são incluídos em uma segunda tendência estilístico-discursiva observada na região. Essa tendência, caracterizada pelo repertório temático denominado São Francisco, é definida pela elaboração de figuras geométricas sobretudo compostas, pintadas em cores vibrantes e com farto uso de policromia, acompanhadas por representações de seres vivos e objetos. Seus grafismos estão em pontos destacados nos abrigos cársticos (normalmente em suportes amplos e visíveis, muitas vezes compondo painéis altos e inacessíveis desde o piso) e na paisagem (grandes abrigos, abrigos em

topos de morros residuais ou em cânions). A mudança estilística no interior dessa tendência é perceptível ao analisarmos as superposições entre figuras e consiste – no que tange à relação entre o estilo São Francisco mais recente e seu antecessor – principalmente na supressão de alguns temas (especialmente os seres vivos mais realistas), sofisticação de formas geométricas, aumento do uso de policromia e aumento do número de abrigos utilizados.

Um quinto estilo margeia as duas tendências estilísticas mencionadas, Montalvânia e São Francisco. Conhecido como Estilo Rezar (Prous et al., 1984), é formado por grafismos pintados em monocromia e policromia. As superposições observadas indicam ser ele mais recente do que os dois estilos são-franciscanos e também do que o estilo de pinturas Montalvânia – novamente, não há elementos de cronologia relativa que permitam relacionar seguramente pinturas e gravuras. Este quinto estilo talvez seja a derradeira expressão, no registro rupestre, de um mesmo sistema de representações visuais. Identificadas até agora apenas no cânion do Rio Peruaçu, suas figuras subvertem a ordem geral de caracterização dos estilos anteriormente mencionados. “Híbrido”, o estilo Rezar mescla atributos dos estilos Montalvânia – como a representação da temática antropomórfica com naturalismo maior do que nos estilos geométricos anteriores (onde ela aparece pouco e geralmente esquematizada); a representação do trocadilho gráfico antropomorfo/geométrico; a evitação de superposições e

o encaixe de figuras em espaços desocupados e exíguos – e atributos dos estilos São Francisco – policromia; grandes figuras em painéis altos e destacados; profusão de formas geométricas elaboradas, entre outras características (Fig. 2).

Em todas as áreas estudadas, são poucos os elementos de cronologia relativa que permitam organizar seqüencialmente esses cinco estilos entre si. Quando estes elementos existem, alguns desses estilos podem aparecer de modo alternado na seqüência sucessória regional, ou em seqüência invertida de uma área para outra – o que pode ser observado consultando-se o quadro 1. Os mais seguros elementos disponíveis de cronologia relativa regional dizem respeito basicamente à variação interna destes conjuntos: superposições numerosas entre os dois estilos geométricos (SF2/SF1) e fortes diferenças de pátinas entre figuras de um mesmo estilo – o que ocorre no estilo são-franciscano mais recente (superposições) e nos estilos Montalvânia em gravura e pintura (fortes diferenças no grau de pátina de figuras de um mesmo painel). Além disso, há superposições mais raras de figuras do estilo “híbrido” sobre grafismos do estilo geométrico mais recente (Rezar-Híbrido/SF2) e sobre pinturas Montalvânia (Rezar-Híbrido/MP). Também há alternâncias, de uma área para outra, tanto entre o estilo Montalvânia em pintura e o estilo São Francisco mais recente, quanto, possivelmente, entre pinturas e gravuras em dois sítios de Montalvânia (Ribeiro, 2006).

Superposições alternadas entre estilos e

⁷ O trabalho etnográfico de Heider (1967) entre os Dani da Nova Guiné mostrou como um mesmo grupo pode praticar dois estilos de arte rupestre, cada qual relativo a um contexto particular. Um destes estilos Dani (pinturas vermelhas de mãos em positivo e negativo, figuras geométricas lineares e alguns seres biomorfos) era praticado apenas em contextos rituais de iniciação masculina, em locais de difícil acesso na escarpa próxima à área dos assentamentos. Já o outro estilo (desenhos a carvão de seres antropomorfos, zoomorfos e fitomorfos) era representado em abrigos na floresta distante das aldeias, utilizados como refúgio e depósito de lenha pelos jovens varões. As paredes destes abrigos eram desenhadas a 3m de altura (utilizando as pilhas de lenha como plataforma) enquanto se descansava ou esperava a chuva passar.

fortes diferenças de pátina entre figuras de um mesmo estilo (e num mesmo painel) sugerem uma prática de longa duração de ambas as tendências estilísticas, Montalvânia e São Francisco. Parece pouco provável que as poucas superposições observadas entre os estilos dessas tendências sejam sinalizadoras de uma intrusão Montalvânia no domínio temporal e espacial de representações são-franciscanas – até porque a datação mais antiga por hora disponível é mais facilmente associada às gravuras Montalvânia que às pinturas São Francisco.

Indicações diretas de prática concomitante dos estilos São Francisco e Montalvânia só podem ser obtidas com datações, algo de que ainda não dispomos. De modo geral, os trabalhos com a arte rupestre regional têm acentuado que uma baixa frequência de superposições marca a ocorrência dos grafismos do Complexo Montalvânia nos painéis – seja entre figuras de um mesmo estilo ou de estilos diferentes –, o que inclusive sugere um com-

portamento deliberado de evitar tais superposições (Isnardis, 2004; Ribeiro, 2002; Ribeiro e Isnardis, 1996-97; Ribeiro e Panachuk, 1996-97; Silva, M. 2002; Silva e Ribeiro, 1996). Se evitar dispor suas figuras sobre outras pré-existentes foi um cuidado tomado por autoras(es) Montalvânia com exceções relativamente escassas, talvez não devêssemos tomar tão prontamente estas exceções como evidência de substituição ou alternância de distintas populações praticantes de arte rupestre. O que sustenta a ordenação sucessória entre estilos ou tradições rupestres não são as evidências arqueológicas *per se*, mas nosso modo de interpretá-las. Se existem elementos não-cronológicos (gráficos ou espaciais) para relacionar repertórios tematicamente distintos, a aparentemente voluntária ausência de superposições entre estilos pode ser indicativa de conexão entre autoras(es), e não de distanciamento. Se experimentamos tomar os cinco estilos como correspondentes a um mesmo e amplo intervalo cronológico cujo registro ma-

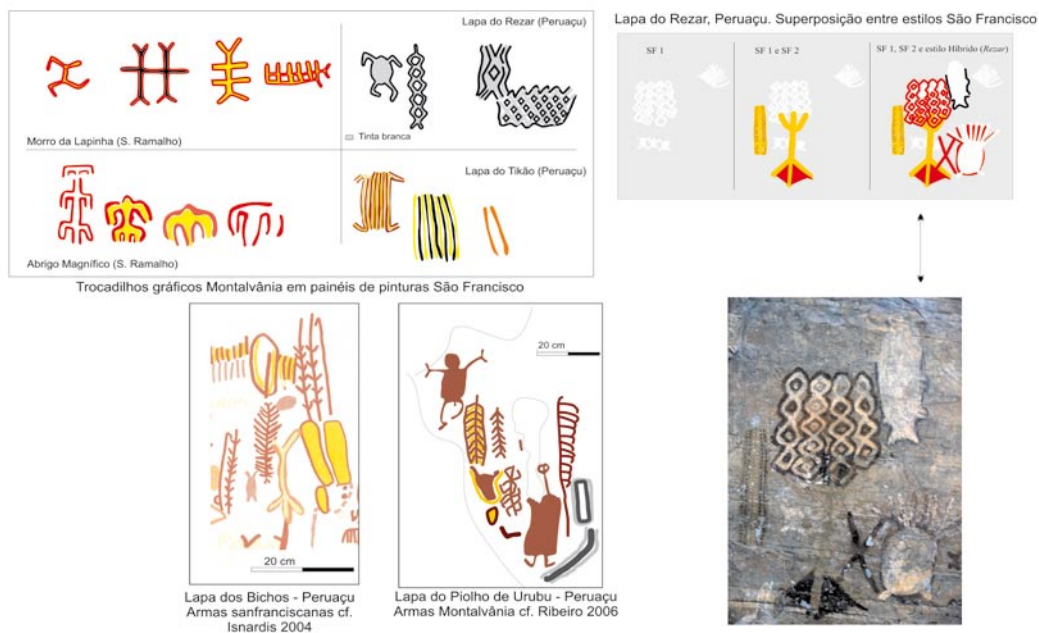


Fig. 2 – Afinidades temáticas e morfológicas entre figuras São Francisco e Montalvânia

terial (padrão de ocupação de abrigos e tecnologia lítica) mostra sinais de compartilhamento e continuidade em vez de ruptura, podemos observar interações significativas entre eles em toda a região e em diferentes dimensões: gráfica, espacial (em distintas escalas, do painel à configuração local do carste, cf. Ribeiro, 2006) e temporal.

Distintos aspectos visuais dos grafismos rupestres – como temática, localização e visibilidade dos abrigos e suportes – podem ter sido escolhidos e definidos em função do público visado, ampliando ou restringindo o acesso visual às figuras, e não em função de modulações culturais divergentes. A observação da localização das representações São Francisco e Montalvânia em abrigos do norte de Minas Gerais e sudoeste da Bahia, bem como de aspectos visíveis dos processos técnicos envolvidos na elaboração desta arte rupestre, permite algumas discussões sobre os possíveis contextos de produção, exposição e uso de seus estilos. As diferenças notadas sugerem que distintas finalidades comunicativas, orientadas para públicos distintos, associam de modo complementar essas expressões estilísticas.

Cinco estilos, dois repertórios temáticos, um único e complexo sistema de representações visuais: análise estilístico-espacial das pinturas da Lapa do Tikão

Quase todas as superfícies rochosas do abrigo do Tikão (cânion do Vale do Peruçu, área cárstica no norte mineiro) receberam pin-

turas ou gravuras. Foram ocupados suportes localizados desde o nível do piso (blocos desabados) até 7m de altura. As superfícies rochosas disponíveis são bastante distintas entre si (em tamanho, condições de iluminação e visualização) e foram aproveitadas de modo diferenciado. As diferenças qualitativas entre as superfícies utilizadas podem ser descritas a partir de sua inclinação: horizontais, oblíquas ou verticais (Fig. 3).

Os suportes horizontais foram apenas pintados; podem ser regulares ou com pequenos degraus invertidos (painéis II, IIBis, III e IIIBis) - em todos os casos são tetos baixos. São superfícies restritas e compartimentadas pelo escalonamento da rocha; estão entre 40 cm de altura desde o piso atual (teto acima de uma brecha carbonática) e 1,5m; são geralmente pouco iluminadas, devido à baixa altura, e muito pouco visíveis. Ainda assim, estes suportes foram os mais utilizados e quase exclusivamente pelas(os) autoras(es) do estilo Montalvânia em pintura.⁸

Os suportes oblíquos estão em blocos e concreções no piso do abrigo, que receberam apenas grafismos atribuídos a outros conjuntos gráficos que não os discutidos aqui – são gravuras zoomórficas, *cupules* e incisões. Raramente há nesses suportes figuras que possam ser atribuídas ao estilo de gravuras Montalvânia.

Quando verticais, os suportes do Tikão são mais amplos, mais altos, mais iluminados e mais visíveis do que os anteriormente mencionados. Tais suportes verticais receberam quase exclusivamente pinturas (painéis I, Coluna e IV). Ainda que parcialmente compartimentados por diáclases (painel I) ou por escorrimentos minerais e concrecionamentos carbonáticos

⁸ Aproximadamente um metro de sedimentos acumulou-se nos últimos doze milênios nos abrigos escavados do cânion do Peruçu. Mesmo um pouco mais elevados em relação ao piso, durante o Holoceno médio a maior parte dos suportes baixos pintados da Lapa do Tikão ainda estaria provavelmente fora do alcance das mãos de um adulto em pé, forçando-o a abaixar-se para compor os painéis rupestres.

(painel da Coluna), os painéis rupestres localizados nestes suportes são os mais visíveis do sítio; alguns podem ter figuras a até 7m do piso atual (painel da Coluna). Estas superfícies foram menos utilizadas na Lapa do Tikão do que em outros abrigos localizados no mesmo cânion, ainda que nelas apareçam interessantes conjuntos de figuras São Francisco e Montalvânia.

Várias particularidades Montalvânia são exaltadas nos painéis da Lapa do Tikão, entre

elas o uso intensivo de suportes muito discretos, quase invisíveis, e o pequeno número de superposições observadas entre as figuras. Estima-se que menos de 10% do milhar e meio de figuras Montalvânia contabilizadas no sítio tenham sido realizadas sobre outras mais antigas. Em parte, a raridade de superposições pode ser devida à escolha diferenciada de suportes; de fato, há uma nítida oposição entre as técnicas ou temática das representações dominantes nas

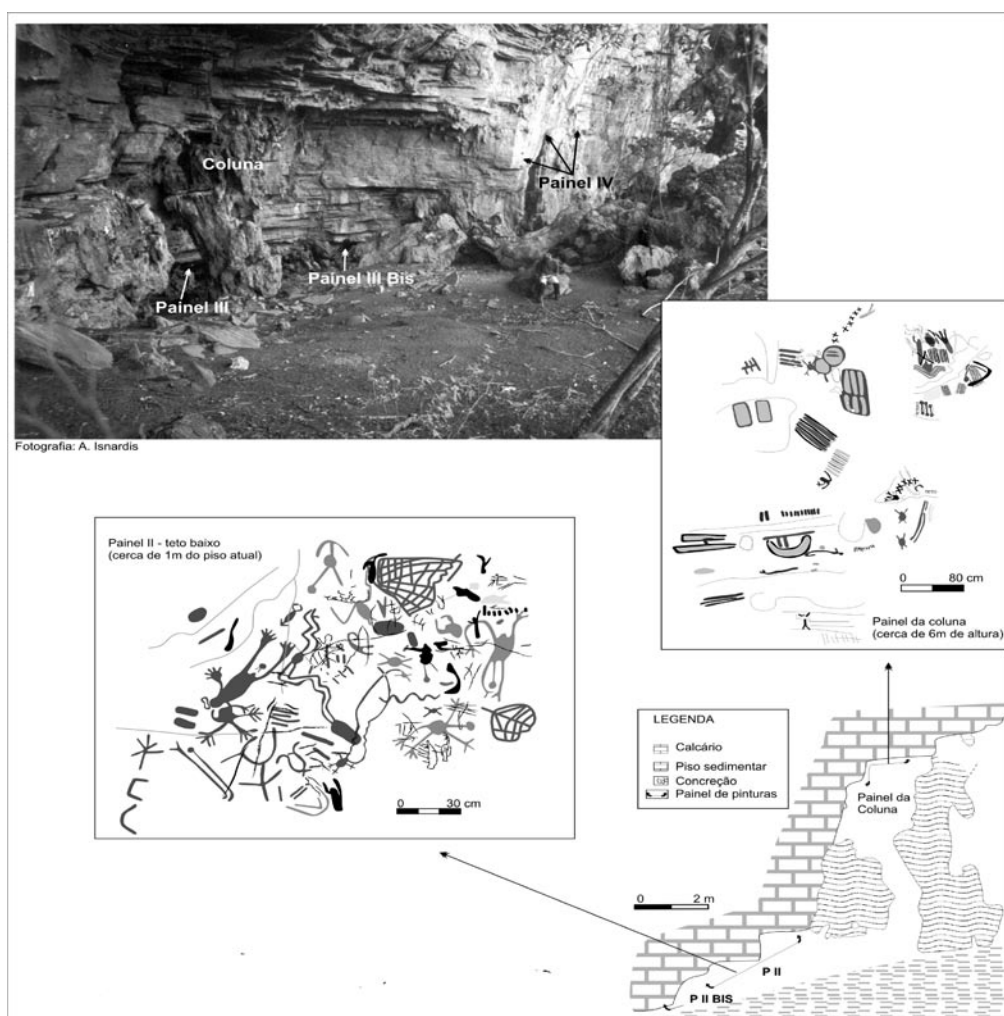


Fig. 3 – Exemplos de localização topográfica de painéis Montalvânia (painéis II e III) e São Francisco (painel da Coluna e IV) na Lapa do Tikão

superfícies escolhidas para recebê-las. Mas, num mesmo painel, observa-se diferentes pátinas nas figuras, sugerindo grandes intervalos de tempo em sua execução, além de grafismos retorcidos, tanto para se adequar ao relevo do suporte (não ultrapassando compartimentações naturais como diáclases, nichos de dissolução ou escalonamentos), quanto sugerindo um cuidado para se inserir entre figuras pré-existentes sem se sobrepor a elas. Não há como ignorar o respeito preservacionista manifesto na baixa frequência de superposições entre figuras Montalvânia no sítio.

Apesar de compreender mais de um milhar e meio de grafismos, a arte rupestre da Lapa do Tikão não provoca nenhum impacto imediato no(a) visitante: a maior parte das figuras sequer é vista quando se chega ao abrigo. Se a pessoa se mantiver de pé no centro da lapa e a partir dali esquadrihar com o olhar as paredes do abrigo, ela pode continuar não vendo os painéis mais ricos. Em outros grandes sítios rupestres do Peruaçu, como as lapas dos Desenhos e do Caboclo, o(a) expectador(a) tem acesso visual às pinturas antes mesmo de penetrar na área abrigada das lapas (Fig. 3). Estes, entretanto, são abrigos que têm seus suportes ocupados principalmente por pinturas São Francisco.

A conjugação de fatores de natureza distinta faz da Lapa do Tikão um grande sítio rupestre “invisível”. Na formação do salão do abrigo, a dissolução e abatimentos da rocha calcária revelaram as extremidades de paleo-condutos ao rés do chão atual, bem como o teto baixo e escalonado do fundo da gruta original. Estes suportes, compostos por numerosos planos lisos e escalonados de altura decrescente, não são, aliás, comuns nos outros abrigos do cânion. A escolha de determinados locais para gravar ou pintar entrelaça de imediato estes locais e o que vai ser grafado neles: ambos, suporte e grafismos, significam. E o que faz do Tikão um grande sítio rupestre é a ocupação

sistemática destas superfícies discretas pelas(os) autoras(es) das figuras Montalvânia.

A visibilidade da grande maioria das pinturas do Tikão (atribuídas ao estilo Montalvânia de pintura) é praticamente nula, os painéis são descobertos apenas à medida que se intensifica a exploração do sítio. De modo geral, na Lapa do Tikão também parece haver uma relação inversa entre o grau de realismo das figuras Montalvânia e sua visibilidade. Os grafismos mais realistas geralmente estão ocultos nos pequenos tetos baixos. As figuras desse estilo que inicialmente se expõem ao olhar das(os) usuárias(os)/visitantes do abrigo são principalmente aquelas que nós não identificamos na nossa realidade sensível. Quando pintadas em superfícies mais visíveis (pequenas paredes verticais que se projetam à frente nos suportes escalonados e nos painéis verticais), as figuras Montalvânia tendem a ser geométricas ou compostas pela fusão de mais de um tema (antropomorfo/arma, por exemplo).

São as exuberantes e coloridas figuras geométricas são-franciscanas, presentes apenas nos suportes visualmente mais destacados, que evidenciam a oposição geral existente no abrigo entre os atributos realismo/ocultamento e geometrismo/exposição. Essas figuras, geométricas por excelência, nos vários abrigos em que se apresentam geralmente o fazem com destaque grandioso: suas vistosas e por vezes avantajadas figuras colorem de imediato a visão das(os) visitantes do local. Na Lapa do Tikão, isto não é diferente: apesar de poucas, as figuras São Francisco estão nos suportes mais altos e visíveis.

Quando a observação destes contrastes é sistematizada, nota-se que eles parecem ser acompanhados também por diferenças no aparato técnico envolvido na elaboração dos painéis. Sabemos que diferentes processos técnicos estão relacionados aos estilos rupestres regionais, mas conhecemos muito pouco estes

processos⁹. Dentre o que conhecemos, um significativo aspecto pode ser analisado: os gestos e posturas corporais empenhados na elaboração das gravuras e pinturas.

Para pintar as figuras são-franciscanas na Lapa do Tikão, foi preciso escalar uma grande coluna para alcançar o teto acima dela (painel Coluna); foi preciso também o auxílio de escadas ou andaimes para pintar em um suporte a seis metros de altura (painel IV). Foi necessário preparar tintas de cores variadas (vermelha, amarela, preta, laranja, branca), que foram usadas de modo combinado nas figuras, usando os dedos, pincéis e carimbos. O alto investimento técnico na elaboração dos painéis são-franciscanos (muitas tintas e artefatos, escaladas, etc.) potencializa a visualização das figuras: as formas elaboradas e as cores contrastantes colocadas em posições elevadas nas paredes podem ser observadas desde que se entra nos abrigos, por vezes desde fora deles. Uma distância corporal é muitas vezes necessária à observação das figuras. Quanto mais próximo se fica das posições possivelmente assumidas pelas(os) pintoras(es) dos painéis são-franciscanos, menos visão se tem dos grafismos como um todo – este aspecto é muito ressaltado enquanto se decalca as figuras.

Os elevados, coloridos e chamativos painéis São Francisco parecem ter sido feitos para serem observados de longe, o que evoca uma comunicação estabelecida com público amplo e talvez pouco selecionado (toda a comunidade, sem restrições? As(os) estrangeiras(os)? Qualquer pessoa, sem tal distinção de pertencimento comunitário?). Os sítios são-franciscanos localizam-se preferencialmente em áreas destacadas na paisagem regional, como as exuberantes formações cársticas dos cânions do Peruaçu

(Minas Gerais) e do Morro Furado (Serra do Ramalho, Bahia) ou os abrigos nos topos das vertentes e dos maciços residuais de Montalvânia (Ribeiro 2006, 2007). Estes lugares talvez fossem aglutinadores, freqüentados por uma diversidade maior de setores e/ou grupos sociais em eventos coletivos.

Já a elaboração dos painéis Montalvânia envolveu um aparato técnico distinto daquele são-franciscano. Os painéis apresentam figuras monocromáticas pintadas a dedo, estão quase sempre em superfícies baixas, onde o espaço disponível limitava a disposição corporal do(a) pintor(a) à postura sentada (painéis II e III), de cócoras (painéis II e III) ou deitada de costas (painéis II, II bis, III e III bis) – ou posturas similares, considerando um ligeiro aumento na elevação desses suportes durante o Holoceno médio. Já foi dito que estes painéis não têm quase nenhuma exposição visual no abrigo do Tikão. Para ver suas pinturas, o(a) observador(a) é forçado(a) a colocar-se na mesma posição que para pintá-las - ou em posição muito similar, já que as alternativas são limitadas pelos espaços exíguos. Mesmo nos raros sítios em que estas pinturas estão em painéis elevados (em sítios localizados na Bahia, sobretudo), desde o chão não se pode avistá-las muito bem devido a seu pequeno tamanho, é preciso aproximar-se subindo pela parede rochosa.

As pinturas Montalvânia da Lapa do Tikão e de vários outros sítios muito utilizados pelas(os) autoras(es) deste estilo não parecem ter sido feitas para serem observadas em detalhe por qualquer usuária(o) dos abrigos. Para ver alguns painéis do Tikão, é preciso saber onde eles estão, o que evoca um auditório restrito visado pelas(os) autoras(es) destas pinturas. O consumo visual destas pinturas repete em parte sua

⁹ Exceto por raros estudos experimentais (por ex. Silva e Torri 1991) e pela identificação, em quase todas as áreas estudadas, de fontes de matérias-primas para produção de pigmentos localizadas próximas aos abrigos, as cadeias operatórias da produção da arte rupestre regional permanecem sem pesquisas específicas.

produção: a visualização obriga o emprego de pelo menos algumas das técnicas corporais envolvidas na elaboração do que se observa (curvar-se, esgueirar-se em espaços apertados, muitas vezes contorcer-se). Em vários sítios cujas gravuras estão ao nível do piso, a visualização das figuras também leva à adoção das mesmas prováveis posturas corporais de execução. A repetição gestual parece especialmente importante no caso das gravuras: para realizar uma única figura gravada pode ser preciso repetir dezenas de vezes com o antebraço o mesmo gesto de percussão (de acordo com o tamanho da figura a ser picoteada). Nesse aspecto, enquanto as figuras pintadas são colocadas sobre a rocha (tinta sobre o suporte), as figuras gravadas são retiradas da rocha – uma gravura é o resultado de porções de rocha extraídas do suporte. A relação preferencial entre as gravuras Montalvânia e o suporte escuro e polido faz pensar numa especialização técnica para aproveitamento de uma superfície rara no carste regional, que praticamente não foi utilizada pelos(as) autores(as) de nenhum outro estilo. Se a arte rupestre é uma forma de apropriação do espaço, a prática do estilo Montalvânia em gravura talvez possa ter se inserido num contexto muito particular de ritualização das conexões entre os grupos locais e as paisagens subterrâneas (os suportes gravados são comumente encontrados em fundos de abrigos, condutos hídricos e nichos rochosos, localizados geralmente em zonas de penumbra).

Podemos ainda nos perguntar se os es-

tilos Montalvânia não estariam voltados a uma comunicação deliberadamente limitada à comunidade a que pertenciam as(os) autoras(es), ou a setores específicos dela. Na região norte de Minas Gerais e sudoeste da Bahia, existem também numerosos sítios de pinturas e gravuras Montalvânia nos locais de captação de água sazonal ou de acesso à água subterrânea (Ribeiro 2006). Se é relevante a coincidência entre estas figuras e a água, por exemplo como marcação de fontes locais de recursos hídricos, estes sítios facilitariam a navegação individual ou de pequenos grupos pelo território. Existe uma potencial comunicação interna também aqui¹⁰.

O aproveitamento de superfícies muito discretas ou muito evidentes pode promover um correspondente ocultamento ou evidenciação dos painéis rupestres, uma vez que elas restringem ou facilitam a observação dos grafismos nelas inscritos. Ainda, podemos relacionar o aparato gestual envolvido na elaboração das figuras àquele necessário para sua observação: por vezes, para ver bem as figuras é preciso adotar posturas diferentes daquelas usadas em sua execução, outras vezes é preciso repeti-las. Pelo menos no que se refere às disposições corporais empregadas na prática da arte rupestre, o “fazer” as figuras Montalvânia prevê uma identificação gestual, uma repetição postural, entre os(as) observadores(as) e as(os) pintoras(es) ou gravadoras(es). Por outro lado, na apreciação das pinturas São Francisco dá-se o contrário: se a pessoa observadora escalar a parede ou uma

¹⁰ Ao menos em tempos históricos parece certo que a proximidade destas figuras com os pontos de captação de água subterrânea funcionou como uma eficiente sinalização destes locais. Assim relatou em 2003 o Sr. Bajão, simpático octogenário de Itacarambi, Minas Gerais. A água subterrânea é ainda hoje utilizada para abastecimento das populações locais e, décadas atrás, um dos serviços prestados pelo jovem Bajão aos fazendeiros vizinhos consistia em prospectar as cavidades rochosas em busca de rios subterrâneos cuja água pudesse ser bombeada para as fazendas. Segundo ele, após algum tempo de trabalho “inventou o truque” de procurar os “*bomenzinhos vermelhos*” nas paredes exteriores das cavernas: encontrando-os, era quase certo haver água em seu interior, o que lhe poupava tempo e energia.

concreção rochosa para ver as figuras, quase não as verá – quanto mais próximo se chega das pinturas, menos se vê delas e de seu conjunto.

O quadro da página seguinte sintetiza alguns elementos importantes de caracterização do contexto de produção e auditório da arte rupestre São Francisco e Montalvânia, assim como possíveis características do contexto original de consumo visual dessas expressões. Com a observação de contrastes desse tipo, a comunicação promovida pela arte rupestre pode ser também diferenciada, não em termos de maior ou menor qualidade ou quantidade de informação, mas em termos de restrição ou ampliação de expectadores.

Em defesa da reformulação dos critérios de análise

Os dois estilos atribuídos ao repertório Montalvânia foram aqui diferenciados, sobretudo, por aspectos técnicos gerais (pinturas e gravuras) e pela específica inserção espacial (nos abrigos e na região) observada em cada estilo. Comportamento corporal de execução e visualização dos grafismos, uso dos suportes e associações temáticas são, por sua vez, aspectos compartilhados, e não dispomos de elementos seguros para relacionar cronologicamente estes estilos entre si. Os estilos são-franciscanos são seguramente diacrônicos, pois existem claras superposições entre suas figuras no cânion do Rio Peruaçu e na Serra do Ramalho; em Montalvânia tais superposições são menos evidentes. Também não temos relações cronológicas relativas seguras entre estes estilos e os estilos Montalvânia. Entretanto, percebemos nos primeiros a presença de associações temáticas que são tipicamente Montalvânia, ao mesmo tempo em que entre as pinturas classificadas como Montalvânia podem ser encontradas figuras bicrômicas (tratamento típico São Francisco) e algumas formas geométricas mais complexas

(monocrômicas ou policrômicas), muito similares àquelas são-franciscanas (Fig.3). De fato, o tratamento dado às formas geométricas em ambos os repertórios temáticos é complementar: enquanto os estilos Montalvânia tendem a formar grafismos (especialmente antropomórficos) a partir de elementos geométricos mínimos, os estilos são-franciscanos tendem a aglomerar esses mesmos elementos mínimos em formas geométricas elaboradas e complexas - enquanto um decompõe, o outro compõe. O estilo “híbrido” (Estilo Rezar) foi identificado apenas no Peruaçu, mas claramente superposto ao estilo são-franciscano mais tardio e às pinturas Montalvânia. Chama a atenção este estilo, que talvez seja a derradeira expressão estilística do sistema de representações visuais São Francisco/ Montalvânia: ele se destaca tanto por sua presença (por enquanto) exclusiva ao cânion do Peruaçu, quanto pela subversão que suas representações promovem na ordem geral de caracterização dos estilos destes conjuntos temáticos, mesclando atributos de um e outro. Em relação aos aspectos observáveis de seu contexto de produção, de seu auditório pré-concebido e contexto original de consumo visual, o estilo híbrido incorpora poucas características Montalvânia.

Tal como se apresentam na região em estudo, as representações estilísticas São Francisco e Montalvânia podem ser discutidas a partir das interconexões entre contexto de produção, de consumo visual e de auditório concebido. Abordadas sob a perspectiva de práticas complementares, as diferenças no grau de exposição dos painéis de estilos de um e outro repertório temático, no aparato tecnológico envolvido nas representações de seus estilos e nas relações entre temas representados e visibilidade dos suportes escolhidos, sugerem que as representações São Francisco e Montalvânia poderiam ser destinadas a públicos diferentes dentro de uma mesma comunidade cultural

mais ampla. Neste caso, provavelmente cumpririam funções distintas correspondentes a diferentes espaços de práticas sociais constitutivas dessa comunidade.

O sistema de representações visuais do qual fariam parte os estilos Montalvânia e São Francisco pode ter se desenvolvido ao longo de boa parte do Holoceno, período ao qual correspondem estes estilos segundo as data-

ções disponíveis. Do mesmo modo que não há elementos de diacronia suficientes para definir regionalmente a ordem de sucessão entre os estilos São Francisco e aqueles Montalvânia, até o momento não há no registro arqueológico-estratigráfico elementos que possam ser atribuídos a duas comunidades culturais distintas, instaladas na região entre 9.000-7.000 e 3.000-2.500 AP.

Quadro 2 – Síntese dos elementos de caracterização do contexto de produção, auditório e contexto de consumo visual original da arte rupestre do norte mineiro e sudoeste baiano

Tendências estilísticas	Aspectos do Contexto de produção	Aspectos do Auditório (pré-concebido)	Aspectos do contexto original de consumo visual
São Francisco	<ul style="list-style-type: none"> - Escolha de painéis altos ou médio-altos, principalmente verticais, e bem visíveis; - Preparação de tintas de várias cores (bicromia) e texturas, pinturas feitas com os dedos, pincéis, carimbos, e uso de vários outros artefatos: escadas, andaimes, cordas, etc.; - Pinturas elaboradas por pessoa de pé, pendurada em cordas, sobre escada ou formações naturais como colunas e estalagmites, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Não precisa procurar os painéis; tem acesso visual a eles desde longe; - Precisa se afastar das figuras para vê-las 	<ul style="list-style-type: none"> - Consumo visual com pouca ou nenhuma identificação gestual com a produção; - Visualização pelo comparecimento a locais destacados na paisagem regional; - Envolveria público amplo.
Montalvânia	<ul style="list-style-type: none"> - Escolha de painéis baixos e médios, principalmente tetos escalonados, pisos e bases de parede, discretos ou muito discretos; - Preparação de poucas tintas (monocromia), normalmente apenas uma ou duas cores usadas recorrentemente no mesmo abrigo; pinturas feitas com os dedos, raro uso de pincéis; gravuras obtidas por percussão direta com uso de um batedor de seixo, episodicamente nota-se vestígios de percussão indireta com lascas utilizadas como cinzéis; - Pinturas e gravuras elaboradas por artistas na posição deitada, sentada, de cócoras, ou mais raramente de pé. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sem acesso visual imediato: pode-se não ver as figuras se não se souber onde elas estão ou não procurá-las; - Precisa aproximar-se das figuras para vê-las. 	<ul style="list-style-type: none"> - Repetição, no consumo visual, de gestos de produção da arte rupestre - Visualização pelo comparecimento a abrigos espalhados por toda a região em estudo; - Envolveria um público restrito

Abordar as diferentes características dos estilos São Francisco e Montalvânia a partir do pressuposto de dois repertórios culturais distintos mascara a complexidade observável no intervalo da seqüência estilístico-sucedória regional em que eles se inserem. Como outra opção, essa variação estilística pode ser interpretada como resultante dos desdobramentos de um sistema de representação visual, em um possível contexto de prolongada permanência humana na região (indícios desse tipo de fixação regional durante o Holoceno médio já foram apontados em outras áreas do Brasil central – ver, por exemplo, Bueno, 2005 e Wüst, 1990). No registro rupestre regional esse sistema de representação visual estaria integralmente expresso, de modo complementar, através dos abrigos e paisagens usualmente atribuídos, de modo mutuamente exclusivo, à Tradição São Francisco ou ao Complexo Montalvânia. Assim, em vez de indicar uma separação cultural, a variação estilística regional pode estar relacionada a di-

ferenciações significativas internamente a uma mesma comunidade cultural.

Fortes contrastes temáticos na arte rupestre geralmente são interpretados como reflexo de distinções culturais entre os grupos humanos a que pertenciam as pessoas que realizaram os grafismos. Entretanto, se uma análise conjunta de semelhanças e diferenças entre estilos rupestres sugere que podemos compreendê-los como indícios de práticas socialmente complementares, e se outros dados arqueológicos parecem corroborar essa perspectiva explicativa, talvez este seja um momento adequado para revermos alguns postulados tradicionais que permanecem inquestionados. Em termos metodológicos, o principal ganho é a integração, de maneira consistente, da análise do registro rupestre ao conjunto dos demais vestígios arqueológicos. E em termos interpretativos, isso nos permite compreender de modo mais detalhado a dinâmica da ocupação humana pré-colonial na região focalizada.

Referências Bibliográficas

- BUENO, L., 2005. *Variabilidade Tecnológica nos Sítios Láticos da Região de Lajeado, Médio Rio Tocantins*. MAE/USP, Tese de Doutorado.
- CALDERÓN, V., 1969. Nota Prévia sobre a Arqueologia das Regiões Central e Sudoeste do Estado da Bahia. *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas*, 10:107-119.
- CARVALHO, A.B.; JÁCOME, C., 2005. Os gestos na decoração plástica de vasilhas Tupiguarani. *Anais do 13º Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Campo Grande: edição em hipertexto da Sociedade de Arqueologia Brasileira.
- CHIPPINDALE, C.; NASH, G., 2004. Pictures in Place: approaches to the figured landscapes of rock-art. In: CHIPPINDALE, C.; NASH, G (eds). *The Figured Landscapes of Rock-Art – looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRANKLIN, N. R., 1989. Research with Style: a case study from Australian rock art. In: SHENNAN, Stephen (ed). *Archaeological Approaches to Cultural Identity*. London and New York: Routledge, 278-290.
- FREITAS, F. de O.; MARTINS, P.S., 2003. Archaeological Material For The Study Of Crop Evolution. *Scientia Agricola*, V.60, N.2, P.399-402.
- HEGMON, M., 1992. Archaeological Research on Style. *Annual Review of Anthropology*, v. 21: 517-536.

- HEIDER, K.G., 1967. Archaeological assumptions and ethnographical facts: a cautionary tale from New Guinea. *Southeastern Journal of Anthropology*, v. 23:52-64.
- HODDER, I., 1982. Theoretical Archaeology: a reactionary view. In: HODDER, I. (ed.). *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-16.
- HODDER, I., 1990. Style as historical quality. In: CONKEY, M.W. & HASTORF (eds.). *The uses of style in archaeology*. New York, Cambridge University Press, pp 44-51.
- HODDER, I., 1999. *The Archaeological Process - an introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishers.
- HODDER, I.; HUTSON, S., 2003. *Reading the Past - current approaches to interpretation in archaeology*. New York: Cambridge University Press, 3th ed.
- INGOLD, T., 2000. *Perception of the Environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge.
- ISNARDIS, A., 2004. *Lapa, Parede, Paineis – distribuição das unidades estilísticas de grafismos rupestres do vale do rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto-Médio São Francisco, Minas Gerais)*. Dissertação de mestrado, São Paulo: MAE/USP.
- JÁCOME, C. P.; RIBEIRO, L., 2002. Associações Temáticas Envolvendo Figuras Antropomorfas – análise temática comparativa entre as gravuras e pinturas do complexo Montalvânia. *Anais da SAB 2001 – XI Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*.
- KIPNIS, R., 2000. Foraging in the Neotropics: changing perspective of hunter-gatherer settlements system in lowland South America. Paper presented at the 65th Annual Meeting Society for American Archaeology. Philadelphia.
- LEWIS-WILLIAMS, D.; DOWSON, T., 2001. Aspects of Rock Art Research – a critical retrospective. *Contested Images: diversity in Southern African rock art research*. LEWIS-WILLIAMS, David & DOWSON, Thomas (eds). Johannesburg: Witwatersrand University Press, 201-221.
- MAUSS, M. 1991[1935]. Técnicas y Movimientos Corporales. In: *Sociologia e Antropologia*. Madrid, Tecnos.
- OUZMAN, S., 1998. Towards a Mindscape of Landscape: rock-art as expression of world-understanding. In: CHIPPINDALE, Christopher & TAÇON, Paul (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.
- PFAFFENBERGER, B. 1992. Social Anthropology of Technology. *Annual Review of Anthropology*, vol. 21:491-516.
- PFAFFENBERGER, B., 2001. Symbols do not create meanings – Activities do: Or, Why symbolic anthropology needs the anthropology of technology. In: M.B. SCHIFFER (Ed.) *Anthropological Perspectives on technology*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- PROUS, A., 1996/97. Archéologie du Cours Moyen du Rio São Francisco (Vallées des Rios Peruaçu et Cochá). *Arquivos do Museu de História Natural*, vol. 17/18.
- PROUS, A., 1999. Dating Rock Art in Brazil. In: STRECKER, Matthias & BAHN, Paul (eds.). *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford: Oxbow Books, 29-33.
- PROUS, A., 2004. Du Brésil à l'Argentine, La Céramique Tupiguaranie. *Archéologie*, 408: 52-65.
- PROUS, A.; COSTA, F., ALONSO, M., 1996/1997. Arqueologia da Lapa do Dragão. *Arquivos do Museu de História Natural*, vol. 17/18: 139-209.
- PROUS, A.; JUNQUEIRA, P.; MALTA, I., 1984. Arqueologia do Alto-Médio São Francisco – região de Januária e Montalvânia. *Revista de Arqueologia*, 2(1): 59-72.
- PROUS, A.; RIBEIRO, L., 2007. Arte Rupestre Pré-Histórica: imagens fixas, significados mutáveis.

- In: JORGE, M.; PROUS, A.; RIBEIRO, L. *Brasil Rupestre: arte pré-histórica brasileira*. Curitiba: Zen-crane Livros, pp.110-121.
- RIBEIRO, L., 2002. Análises Crono-Estilísticas de Grafismos Rupestres – elementos para uma discussão metodológica. *Anais da SAB 2001 – XI Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*.
- RIBEIRO, L., 2006. Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre – um estudo regional das gravuras e pinturas do alto-médio São Francisco. *Tese de doutoramento*, São Paulo: MAE/USP.
- RIBEIRO, L., 2007. Repensando a tradição: a variabilidade estilística na arte rupestre do período intermediário de representações no alto-médio rio São Francisco. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 17:127-147.
- RIBEIRO, L., no prelo. Sobre pinturas, gravuras e pessoas – ou os sentidos que se dá à arte rupestre. *Revista Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas, Dossiê Arqueologia Hoje*. Universidade Estadual de Santa Cruz.
- RIBEIRO, L.; ISNARDIS, A., 1996/97. Os Conjuntos Gráficos do Alto - Médio São Francisco (Vale do Peruaçu e Montalvânia) – caracterização e seqüências sucessórias. *Arquivos do Museu de História Natural*, vols. 17/18: 243-286.
- RIBEIRO, L.; PANACHUK, L., 1996/97. As Pinturas da Lapa do Dragão – registro homogêneo do complexo Montalvânia. *Arquivos do Museu de História Natural*, vols.17/18: 407-464.
- RODET, M. J., 2006. Etude Technologique des Industries lithiques taillées du nord de Minas Gerais, Brésil – depuis le passage Pleistocène/Holocène jusqu’au contact – XVIII^{ème} siècle. *Thèse de doctorat*. Paris: Universtité de Paris X – Nanterre.
- RUSS, J.; HYMAN, M.; SCHAFFER, H.; ROWE, M., 1990. Radiocarbon dating of prehistoric rock paintings by selection oxidation of organic carbon. *Nature*, 348:710-71.
- SAHLINS, M., 1999. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- SAHLINS, M., 2004. *Esperando Foucault, ainda*. São Paulo: Cosacnaify.
- SCHAAFSMA, P., 1985. Form, Content, and Function: Theory and Method in North American Rock Art Studies. *Advances in Archaeological Method and Theory*. Vol. 8. New York: Academic Press.
- SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A; MIRANDA, A., 1996. Arqueologia nos Cerrados do Brasil Central: sudoeste da Bahia e leste de Goiás – O Projeto Serra Geral. *Pesquisas, Série Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchieta de Pesquisas, n. 52.
- SCHMITZ, P. I; BARBOSA, A; RIBEIRO, M.B; VERARDI, I., 1984. *Arte Rupestre no Centro do Brasil – pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia*. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas/ Unisinos.
- SEDA, P., 1990. Estúdio de cronologia em el arte rupestre de Minas Gerais: el sitio Boqueirão Soberbo. *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolívia*. La Paz, 4:64-74.
- SILVA, M. M. de C. e., 2002. Os Grafismos Rupestres do Abrigo do Possêidon: desordem e cronostilística na arte rupestre do Alto-Médio São Francisco (MG). *Dissertação de Mestrado*. Campinas: UNICAMP/ IFCH.
- SILVA, M. M. de C. e; RESENDE, E.M., 2001. Representações fitomorfas nos painéis rupestres de Minas Gerais: identidade cultural? SAB 2001 – a arqueologia no novo milênio – XI Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira, *Resumos*, p. 131.
- SILVA, M. M. de C. e; RIBEIRO, L., 1996. Organização Espacial e Correlação Crono-estilística na

- Arte Rupestre de Montalvânia – MG. In: KERN, A.A. (org.) *Anais da 8ª Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção Arqueologia, 1(2): 103- 118.
- SILVA, M. M. de C. e; TORRI, B., 1991. Produção Experimental e utilização de pigmentos: a procura das fórmulas pré-históricas. *Arquivos do Museu de História Natural*, 12:329-341.
- WHITLEY, D., 1998. Finding rain in the desert: landscape, gender and far western North American rock-art. In: CHIPPINDALE, Christopher & TAÇON, Paul (eds). *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge University Press.
- WIESSNER, P., 1983. Style and social information in Kalahari San projectile point. *American Antiquity*, 49 (2):253-76.
- WOBST, M., 1977. Stylistic Behavior and Information Exchange. University of Michigan Museum of Anthropology. *Anthropological Paper*, 61:317-342.
- WÜST, I., 1990. *Continuidade e Mudança – Para uma interpretação dos grupos ceramistas pré-coloniais da bacia do rio Vermelho, Mato Grosso*. São Paulo: FFLCH/USP, Tese de Doutorado.
- WÜST, I.; MELO VAZ, L.J. de, 1998. Grafismos de Ação no Alto São Lourenço, Sudeste do Mato Grosso. *Revista do Museu Antropológico*, 2:47-87.