

PEDRAS PINTADAS, PAISAGENS CONSTRUÍDAS: A INTEGRAÇÃO DE ELEMENTOS CULTURALMENTE ARQUITETADOS NA TRANSFORMAÇÃO E MANUTENÇÃO DA PAISAGEM

Andrei Isnardis¹ e Vanessa Linke²
isnardis@gmail.com
vanessalinke@gmail.com

¹ Setor de Arqueologia do MHN-JB da UFMG;
bolsista de pós-doutorado da FAPEMIG.

² Setor de Arqueologia do MHN-JB da UFMG;
doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE-USP.

ABSTRACT

Landscape archaeology approaches offer the possibility of understanding the archaeological remains beyond their materiality, considering their spatial relationships. Those relationships are a way to the cultural universe that produced the archaeological record. In this paper we present how landscapes are constructed from behavior expressed in rock art. We take as object of analysis the engraved and painted landscapes of Diamantina and Vale do Peruáçu, middle and northern of Minas Gerais, Central Brasil.

KEY WORDS: landscape, rock art, Central Brasil.

RESUMO

Abordagens inseridas na perspectiva da Arqueologia da Paisagem oferecem a possibilidade de se discutir os vestígios arqueológicos para além de sua materialidade, abarcando suas intrínsecas relações com os espaços que os contém, considerando estas relações como importante entrada para os universos culturais que os produziram. Neste artigo, pretendemos discutir a maneira como as paisagens são construídas a partir de comportamentos expressos nos registros gráficos rupestres que transformam e mantêm os espaços constituintes destas paisagens. Utilizamos como objeto de análise as paisagens pintadas e gravadas de Diamantina e do Vale do Peruáçu, centro e norte de Minas Gerais, Brasil Central.

PALAVRAS-CHAVE: paisagem, grafismos rupestres, Brasil Central.

INTRODUÇÃO

A partir dos anos 1990, a pesquisa arqueológica vivenciou uma intensificação da preocupação em se relacionar os vestígios e sítios arqueológicos aos elementos do mundo que os rodeia para além de uma reprodução formalizada de métodos de campo e para além dos interesses associados à “Nova Arqueologia” (elementos da subsistência, obtenção e gestão de recursos, estratégias adaptativas). Essa preocupação que se intensificou passou a considerar a paisagem não como um conjunto de elementos dos quais os grupos humanos dependiam, aos quais se adaptavam ou que aprendiam a gerir, mas sim como um conjunto de elementos resultantes do constante relacionar entre homens e meio. Nos termos de Knapp & Ashmore, essa nova perspectiva entende a paisagem como “meio e produto da ação humana” (Knapp & Ashmore, 1999: 8).

Nos estudos sobre arte rupestre, o uso dessa concepção da paisagem tornou-se um importante aparato teórico-metodológico, uma vez que acrescentou elementos para estudo de um conjunto de vestígios cujas possibilidades de abordagem sempre pareceram mais restritas, e ofereceu novas possibilidades de articulação com os demais vestígios e estruturas, o que também sempre experimentou dificuldades. Essas limitações não foram superadas pelo novo entendimento do conceito de paisagem, mas novos caminhos se abriram aos pesquisadores.

Essa nova abordagem encontrou um desenvolvimento importante no continente europeu e na Oceania, onde podem ser encontrados autores de referência nesse campo e onde há núcleos permanentes de pesquisa com tal perspectiva (F. Criado (1999), R. Bradley (2000) P. Taçon (1999), entre outros). Houve uma expressiva contribuição para o desenvolvimento dessa abordagem por parte dos autores ditos “pós-processualistas” e aqueles vinculados à antropologia

social (C. Tilley (2001), T. Ingold (2006), M. Santos (1999), B. Latour (2000)). Nesses trabalhos pode-se observar um diálogo mais efetivo entre as tradições antropológicas e arqueológicas anglo-saxônicas e as europeias continentais, mais especificamente a francesa (estruturalismo e antropologia simétrica) (Tilley, 1991, 2001; Ingold, 2006).

As abordagens que se valem da noção de uma paisagem culturalmente construída, e que se inserem no âmbito da chamada Arqueologia da Paisagem, floresceram na América do Sul na presente década. Estão sendo desenvolvidos trabalhos nessa perspectiva, diretamente relacionados à grafismos rupestres, na Argentina (Aschero, 2000), no Chile (Troncoso, 2001), no Peru (Morales, 2007) e no Brasil, entre outros.

No Brasil, já há vários anos se postula a prática de uma Arqueologia da Paisagem ou uma Arqueologia que busca uma relação entre diversas categorias de vestígio e o meio em que essas se inserem, mas os trabalhos se restringiram a uma caracterização pouco aprofundada dos sítios e seus ambientes ou simplesmente à inserção topográfica e representação cartográfica dos sítios. Há, ainda, os trabalhos em que a relação do homem e o ambiente é considerada e explorada sistematicamente, mas cuja base explicativa e arcabouço de reflexão se fundam nas relações econômicas, à maneira da Nova Arqueologia, ou em estratégias adaptativas, nos termos do Neo-Evolucionismo (Kipnis, 2002; Araújo, 2004; Neves & Piló, 2007; Hermenegildo, 2009) - essas abordagens se assemelham mais a uma ecologia da paisagem (Butzer, 1984). Não há nenhum demérito nesses recursos analíticos, contudo, eles não congregam a priori as relações simbolicamente orientadas (escolhas, percepções, agências) entre elementos naturais e as ações humanas, e entendemos que é nessas relações que se dá a construção da paisagem. Ao mesmo tempo, existem no Brasil trabalhos que efetivamente tentam explorar essas relações e que não se

preocupam em se enquadrar em abordagens arqueológicas específicas (Vialou, 2007; Berra, 2003). Trabalhos que explicitamente adotam a arqueologia da paisagem enquanto arcabouço teórico-metodológico e que exercitam uma compreensão da paisagem em que o constante relacionar entre homens, e entre homens e ambiente é responsável pela estruturação da mesma só se desenvolveram na presente década (Comerlato, 2004; Ribeiro, 2006).

Dois trabalhos que caminharam explicitamente nessa direção foram nossas dissertações de mestrado (Linke, 2008; Isnardis, 2004), que tomaram como objeto os grafismos de duas regiões do Brasil Central enquanto construtores de suas paisagens, respectivamente os conjuntos gráficos da região de Diamantina e do Cânion do Rio Peruaçu (localizados no Centro e no Norte de Minas Gerais, respectivamente).

O objetivo deste artigo é apresentar os resultados destas análises empreendidas, buscando destacar o quanto os diversos conjuntos gráficos dessas áreas expressam as relações entre seus diferentes autores e os espaços em que viviam, em sofisticadas e distintas dinâmicas de transformação e de manutenção das paisagens.

DISCUTINDO COM A PAISAGEM

As atitudes humanas perante os elementos por nós chamados naturais são orientadas por visões de mundo e concepções filosóficas que, na prática, se realizam por meio da atribuição de significados a esses elementos. Essa atribuição de significados integra a percepção dos elementos e as condutas em relação a eles. Ainda que os elementos em questão estejam relacionados à subsistência cotidiana e a necessidades muito concretas, os significados atribuídos serão fundamentais nas relações estabelecidas. Assim, por exemplo, alguns animais serão ou não caçados não pelo simples fato de estarem disponíveis no ambiente, mas

pelo fato de serem entendidos ou não como possíveis alimentos (vide, por exemplo, Fausto, 2001). Se nosso objetivo é compreender as ações humanas pretéritas, entendemos que o comportamento humano é uma ação simbólica (à maneira de Geertz [1978]). Abdicar desse caráter simbólico do comportamento humano é abrir mão de compreender como as escolhas foram realizadas, de compreender porque tais abrigos receberam pinturas e não outros, porque os sepultamentos foram realizados naquele sítio e não em outros.

Nosso interesse está em compreender os comportamentos no que diz respeito às escolhas implícitas nas formas de construir e manter as paisagens por meio dos grafismos rupestres. Entre as peculiaridades dos registros gráficos rupestres, que os distinguem de outras categorias de vestígios e estruturas, para as quais são necessárias análises muita vezes complexas sobre seu descarte e os processos que os alteraram de sua condição e disposição iniciais de abandono, está o fato de que as pinturas e gravuras em paredes rochosas se encontram, quando os arqueólogos as examinam, nos mesmos lugares em que foram intencionalmente colocadas. Essa imobilidade, nos termos de Chippindale e Nash (Chippindale & Nash 2004), está entre as poucas, se não for a única, facilidades de abordagem dos registros gráficos em relação aos demais elementos do registro arqueológico. Isso implica no fato de que, ainda que o cenário natural tenha sofrido alterações desde que as pinturas e gravuras foram realizadas, alterações pela própria dinâmica do relevo, do clima e de outros fatores, e alterações de origem antrópica, ao analisarmos os sítios com grafismos rupestres podemos observar sistematicamente diversos elementos que foram considerados pelos seus autores no momento de suas escolhas quanto a onde pintar e o que pintar. Esses elementos, cre-

mos, podem ter tido significado nos comportamentos, ou seja, estamos lidando com as relações entre signos: os grafismos e feições ambientais.

O que buscamos não é somente uma relação entre signos, muito menos uma compreensão dos grafismos em si, mas sim o sistema simbólico em que todos eles estão envolvidos, expresso nos comportamentos humanos. São esses comportamentos que são nosso objeto de análise, são eles que consideramos arqueologicamente abordáveis.

Contudo, este sistema simbólico não é hermético, nem imutável. Ele é constantemente estimulado por fatores, fenômenos que a princípio podem ser externos a ele. Assim, os elementos naturais da paisagem não são elementos passivos da e na cultura, o que se tem é uma relação constante entre aqueles que observam e aqueles que estimulam a observação e a significação. Tem-se um constante relacionar entre os elementos não humanos e humanos do ambiente, através da oferta constante de estímulos, de um lado, e atribuições de significado, do outro.

Em diversos contextos é possível se ter acesso aos significados atribuídos aos lugares e aos seres da natureza através de conhecimento etnográfico ou etno-histórico, o que fornece um valioso suporte para as análises de grafismos rupestres, como os trabalhos de Christopher Tilley (2001) e de Paul Taçon (1999), na Austrália. Entretanto, no Brasil, não podemos recorrer às populações atuais ou historicamente conhecidas para balizar as análises, uma vez que não há registros da prática de pintar suportes rochosos por tais populações. Para as áreas analisadas aqui, as referências e os estudos etno-históricos são muito pouco ou nada desenvolvidos, o que nos impossibilita de agregar elementos não arqueol

ógicos no desenvolvimento dos trabalhos.

Para lidar com tal ausência de dados complementares ao registro arqueológico nos resta a alternativa de nos debruçarmos efetivamente sobre ele, sem buscarmos chaves explicativas que lhe sejam estranhas. A trama de significados que envolve os locais pintados e gravados possui uma lógica própria, que encontraria expressão em regularidades na distribuição dos temas e estilos pelos diferentes sítios e suportes, em relação com os diversos elementos naturais da paisagem. Buscar as regularidades nas relações entre os elementos da natureza e os elementos das intervenções gráficas humanas nos permitiria reconstituir, ao menos parcialmente, a lógica de distribuição dos grafismos, nos aproximando dos comportamentos simbólicos dos seus autores.

As duas regiões, cujas paisagens tomamos enquanto objeto de análise, a exemplo de outras regiões do Brasil Central, possuem um grande número de grafismos rupestres que apresentam grande variedade estilística. Nossos trabalhos de mestrado sobre as paisagens da região de Diamantina e do Vale do Peruaçu tomaram por base as análises cronoestilísticas dos grafismos de ambas as áreas, ou seja, análises que definiram conjuntos estilísticos e delinearam relações cronológicas entre eles¹.

A noção de estilo é importante nesses trabalhos, pois nos permite classificar os grafismos em conjuntos, a partir das semelhanças entre eles expressas nas técnicas, temas, temática e características associadas aos modos de construção gráfica das figuras. O estilo é a categoria que nos permite uma aproximação das coletividades produtoras dos grafismos, na medida em que cremos que é preciso um importante compartilhamento de referências culturais para produzir expressões gráficas significativamente semelhantes.

¹ As definições dos conjuntos e as bases metodológicas sobre as quais as cronologias relativas foram construídas podem ser encontradas em detalhe em nossos textos de mestrado e em publicações da equipe do Setor de Arqueologia (Linke, 2008; Isnardis, 2004; Isnardis, Linke & Prous, 2008; Linke, 2007; Ribeiro & Isnardis, 1996/97; Linke & Isnardis, 2008; Isnardis, 2009).

A maneira como compreendemos o que significa estilo na cultura material nos leva a considerar os grafismos rupestres enquanto uma manifestação cultural e social, que se vincula a contexto social e que deve ser entendido como a consubstanciação de uma forma de pensamento (Criado, 1999). O estilo seria um dos comportamentos que integram os sistemas simbólicos pelos quais agem os homens, ou seja, o estilo faz parte de um contexto, de algo “dentro do qual ele pode ser descrito de forma inteligível” (Geertz, 1978: 24).

O estabelecimento de relações cronológicas entre os estilos é fundamental, pois são as relações diacrônicas entre eles que nos permitem identificar mudanças e diferenças nos modos de perceber e significar os espaços pintados, ao mesmo tempo que nos permitem traçar as semelhanças e afinidades entre as significações, permitindo, pois, discutir os processos de transformação e manutenção da paisagem.

Apresentaremos a seguir as pesquisas empreendidas em cada uma das áreas trabalhadas por nós em nossas dissertações de mestrado². Embora as pesquisas tenham afinidades teórico-metodológicas, os contextos de produção das mesmas tiveram percursos particulares que justificam uma apresentação menos engessada das análises, respeitando as peculiaridades das mesmas (fig. 1).

NAS PAISAGENS CÂRSTICAS DO VALE DO RIO PERUAÇU

O Rio Peruaçu é um pequeno afluente perene da margem esquerda do Rio São Francisco, rio este que corta boa parte do Centro e Nordeste do Brasil. O mé-

dio e baixo cursos do Rio Peruaçu correspondem a um exuberante cânion de rochas carbonáticas (predominantemente calcário dolomítico), recoberto por variantes fisionômicas do Cerrado, distribuídas por seu compartimentado relevo – matas de galeria e ciliar no fundo do cânion, mata seca nas vertentes e nos topos calcários. Aparece ainda o cerrado stricto sensu nas chapadas formadas por filito e arenito residuais.

O cânion corresponde a paredes de antigos condutos subterrâneos (esculpidos pelo próprio Peruaçu e por seus afluentes), cujos tetos desabaram em quase toda sua extensão – restam ainda trechos em que o rio corre no interior de grandes grutas. Em todo o Vale, vê-se um intrincado sistema de grutas e abrigos rochosos, de morfologia variada e diver-

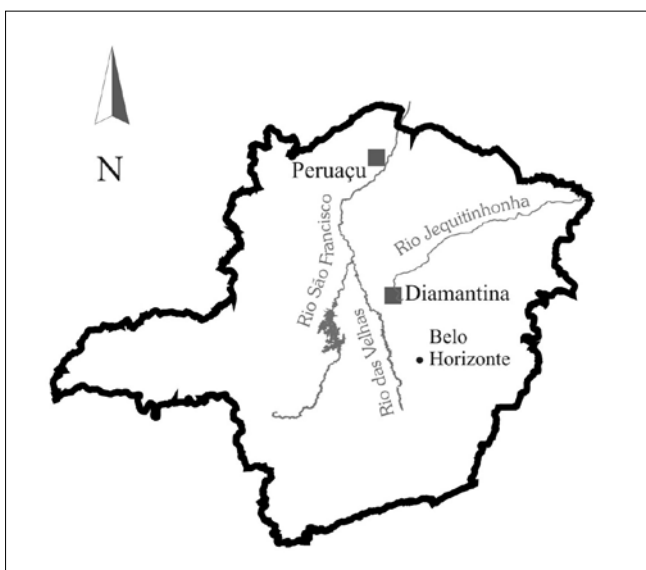


FIGURA 1 – A INSERÇÃO DAS DUAS ÁREAS DE PESQUISA NO ESTADO DE MINAS GERAIS

sificada implantação no relevo. Há desde pequenas grutas de menos de 20 metros de extensão e abrigos de área muito restrita até

² A dissertação de mestrado de Andrei foi realizada junto ao programa de pós-graduação do MAE-USP, sob a coordenação da Prof. Dra. Marisa Coutinho Afonso e a dissertação de Vanessa foi realizada junto ao programa de pós-graduação do IGC-UFMG, sob coordenação do Prof. Dr. Allaoua Saadi.

grutas de quilômetros de extensão e cem metros de altura, e abrigos de mais de 100 metros de largura e várias dezenas de metros de altura e profundidade. Nas grandes grutas há áreas amplas iluminadas e extensas áreas de penumbra. Os grandes abrigos estão, em geral, associados a grutas amplas e muito ornamentadas (fig. 2).

Os suportes rochosos pintados e gravados do Peruaçu são marcados pela diversidade estilística e pela profusão de figuras. Diversos sítios apresentam mais de mil grafismos e o sítio mais abundantemente grafado tem mais de 3500 figuras. Foram

des e pouco numerosas figuras antropomorfas; *Unidade Estilística Piolho de Urubu*, caracterizada pelos zoomorfos e fitomorfos monocromáticos chapados; *Unidade Estilística Desenhos*, que corresponde a gravuras picoteadas de zoomorfos; *Tradição Nordeste*, dominada por grafismos antropomorfos organizados em pequenos conjuntos e cenas (fig. 3).

Essas unidades distribuem-se de modo diferenciado pelos sítios do cânion. Alguns sítios contam com todas as unidades, enquanto outros contam com apenas uma, três ou quatro delas. Diante dessa distribuição

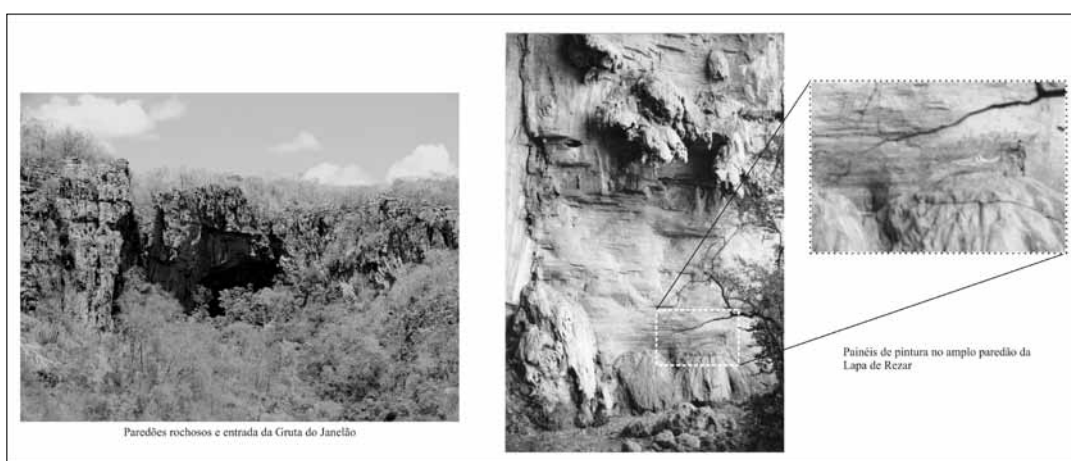


FIGURA 2 – ASPECTOS DA PAISAGEM E DAS PINTURAS RUPESTRES DO VALE DO PERUAÇU

delineadas na região nove unidades estilísticas³, sendo que quatro delas correspondem a momentos de uma mesma tradição. São elas: *Tradição São Francisco* (com quatro momentos, tratados aqui como quatro unidades estilísticas), dominada pelos grafismos geométricos em policromia; *Complexo Montalvânia*, marcada pelos antropomorfos curvilíneos, armas e “pés”; *Tradição Agreste*, que corresponde a gran-

distinta das unidades, a pesquisa se propôs a caracterizar o padrão de escolha de sítio e suporte dos autores de cada uma delas, buscando assim reconhecer comportamentos simbólicos típicos.

Outra questão central se coloca no momento de caracterizar e analisar esses comportamentos. Construir uma paisagem por meio dos grafismos implicou para todos os autores (com a óbvia exceção dos pionei-

³ Neste artigo, em coerência com outras publicações (Ribeiro & Isnardis, 1996/97; Isnardis, 2009; Prous, 1999; Linke, 2008; Isnardis, Linke & Prous, 2008) utilizamos a expressão “unidade estilística” para designar genericamente todas as unidades classificatórias de grafismos rupestres, correspondentes a conjuntos estilísticos com coerência cronológica – ao menos, em termos de cronologia relativa. Contudo, a bibliografia tem utilizado a expressão na denominação de algumas unidades classificatórias específicas, como *Unidade Estilística Desenhos* e *Unidade Estilística Piolho de Urubu* (Ribeiro & Isnardis, 1996/97); em tais casos este artigo utilizará sempre a expressão em itálico.

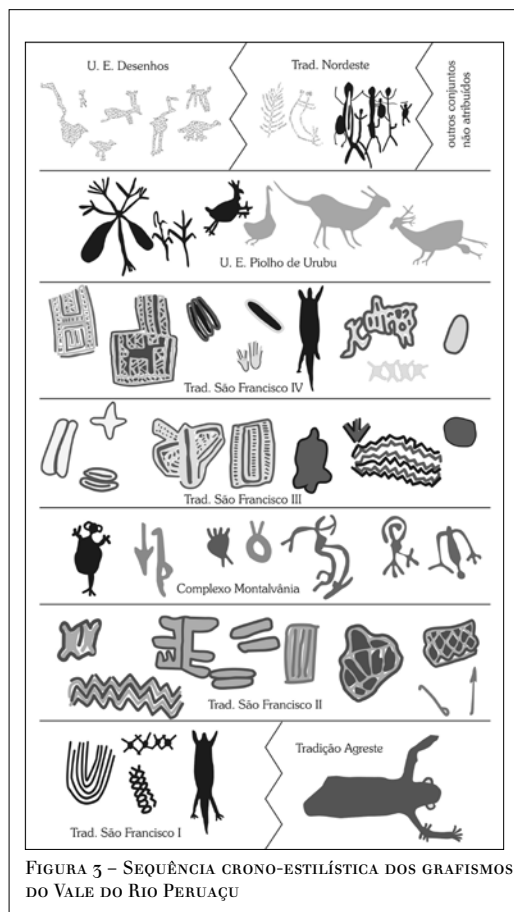


FIGURA 3 – SEQUÊNCIA CRONO-ESTILÍSTICA DOS GRAFISMOS DO VALE DO RIO PERUAÇU

ros) atuar numa região já recoberta de numerosas figuras, uma região que já estava carregada de significados anteriores, com os quais os autores de novas figuras precisavam lidar. Havia já uma rede de lugares grafados que poderiam ser mantidos, transformados e/ou evitados. A via de mão dupla entre estímulos e atribuição de significados incluiu as pinturas precedentes.

Para identificar os padrões de escolha de sítio e suporte e as atitudes diante dos grafismos já existentes na construção da paisagem, foram elencados para análise diversos atributos referentes aos suportes (tamanho e compartimentação), à morfologia dos sítios (tamanho, presença de gruta associada, conformação

em planta, perfil, iluminação, regularidade do piso, natureza sedimentar ou rochosa do piso, orientação cardinal) e à relação dos sítios com outros elementos que compõem a paisagem (voltado ou não para o rio, distância do rio, posição no cânion, posição na vertente). Esses atributos foram relacionados, então, à recorrência das unidades.

Para a caracterização do comportamento de cada uma das unidades estilísticas diante dos grafismos que os precederam, diversas atitudes podem ser observadas e foram sistematicamente registradas⁴. Tais atitudes incluem sobreposições que obscurecem o grafismo anterior, repintura parcial, repintura completa, acréscimos de elementos gráficos (contorno, traços transversais), sobreposições marginais, evitamento de sobreposições. A partir da combinação dessas atitudes foram descritos os seguintes comportamentos típicos: entende-se por *associação* o estabelecimento de uma relação direta por meio de justaposição de temas semelhantes e/ou respeito à distribuição espacial das figuras; *ocultamento* corresponde a sobreposições que impedem a visualização das figuras anteriores; o *evitamento* significa uma colocação dos novos grafismos de modo a evitar sobreposições ou evitar as áreas do painel já muito pintadas, ocupando-lhes a periferia; o que se descreve como *reprodução* é a realização de temas já presentes na parede por meio de uma repintura das figuras; as *intervenções* são a realização de pequenos retoques ou contornos; a *indiferença* expressa uma aparente despreocupação com a organização do espaço gráfico e a presença de figuras precedentes.

A sequência da ocupação dos suportes no Peruaçu pode ser vista na fig. 3 onde são representadas as relações cronológicas entre as unidades estilísticas, ilustradas por algumas de suas figuras típicas.

⁴ Uma observação sistemática dessas atitudes só foi possível por meio da extensa produção de informações (calques, fotografias, croquis, digitalizações) sobre um grande número de sítios reunida ao longo de mais de vinte anos de pesquisas na região.

Tabela 1 apresenta uma síntese dos padrões de escolha de sítio e de suporte de cada um dos conjuntos gráficos delineados no Vale. Nele estão sintetizadas também as atitudes de cada conjunto no momento de recuperar suportes.

Essa grande diversidade de comportamentos será explorada a diante, após a apresentação dos elementos da paisagem da região de Diamantina.

A região se situa no bioma Cerrado constituindo-se enquanto um mosaico vegetacional, uma vez que apresenta inúmeras variações fitofisionômicas. As seguintes feições aparecem na serra (de acordo com a classificação de Sano e Almeida, 1998): cerrado stricto sensu, cerradão, campo limpo, campo sujo, campo rupestre, vereda, parque cerrado, além de matas de galeria e ciliar (fig. 4).

A característica intensamente fraturada

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

TABELA 1 – SÍNTESE DE PREFERÊNCIAS DE SÍTIOS E SUPORTES E FORMAS DE INTERAÇÃO COM PINTURAS PRECEDENTES

NAS PAISAGENS DAS SERRAS E PLANALTOS DE DIAMANTINA

A região de Diamantina se situa na porção meridional da cordilheira do Espinhaço, que tem seu início na Serra do Cipó se estendendo até o interior da Bahia. A melhor maneira de caracterizar a porção meridional do Espinhaço é como um conjunto de extensos planaltos entrecortados por monumentais serras quartzíticas com elevadas altitudes e cujas feições se apresentam bastante cisalhadas e fraturadas. A serra do Espinhaço exerce um importante papel na dinâmica hídrica do estado de Minas Gerais sendo divisor de águas de três grandes bacias - Rio São Francisco, Jequitinhonha e Doce - sendo, portanto, detentora de inúmeros rios, córregos e nascentes, que compõem uma rica rede de drenagem.

dos afloramentos quartzíticos da Serra do Espinhaço favoreceu a formação de infinidades de abrigos rochosos de dimensões variadas, diferentes posições em relação às vertentes e aos afloramentos, diferentes posições em relação às variedades fitofisionômicas e às drenagens. Diversos desses abrigos foram percebidos e selecionados para receberem intervenções gráficas pré-históricas. Tais intervenções foram agrupadas na análise em unidades cronoestilísticas, sendo que cinco, dos oito criados, são atribuíveis à grande categoria classificatória denominada Tradição Planalto. As outras três unidades são classificadas como pertencentes às tradições Nordeste, Agreste e Complexo Montalvânia (Pessis, 1988, 2003; Martin, 1997; Ribeiro & Isnardis, 1996/97).

Algumas unidades mantêm relações cronológicas claras entre si, enquanto entre outros as relações são difíceis de se estabelecer, como pode ser visto no figura 5.

emblemáticas do Complexo, como os bio-antropomorfos de corpo redondo, os conjuntos de tridáctilos ou setas, antropomorfos de membros curvilíneos (fig. 5).



Área de campos e grandes afloramentos de quartzito



Abriço com grafismos rupestres (Lapa do Boi)

FIGURA 4 – ASPECTOS DA PAISAGEM NA REGIÃO DE DIAMANTINA

A Tradição Planalto aparece na região em cinco variedades estilísticas, denominadas aqui como *momentos*, em função de se tratarem de momentos consecutivos de ocupação dos sítios e suportes. Há entre eles variações regionais típicas em termos de grau de naturalismo, forma de composição gráfica, forma de preenchimento, proporções, dimensões. Esses momentos não serão apresentados em detalhe aqui, mas sua caracterização pode ser encontrada em outras publicações (Linke & Isnardis, 2008, Isnardis, 2009 e Linke, 2008). A Tradição Nordeste aparece na região representada por figuras antropomorfas organizadas em pares, sugerindo cenas de atos sexuais, ou isolados, mas com morfologia muito semelhante à daquelas que se observam nas cenas. A Tradição Agreste parece na região representada por grandes figuras antropomorfas de tamanho avantajado e “posição estática” (os chamados “bonecos” [Martin, 1997]). O Complexo Montalvânia aparece na região de Diamantina com uma menor diversidade de temas em comparação com o Vale do Peruaçu e o do Rio Cochá (no extremo Norte do estado), mas é possível observar figuras

As análises empreendidas buscaram relacionar os aspectos “naturais” ou fisiográficos dos sítios e de suas inserções com cada uma das unidades estilísticas presentes na área, em busca dos possíveis padrões de inserção dos sítios, resultados da interação entre os diversos

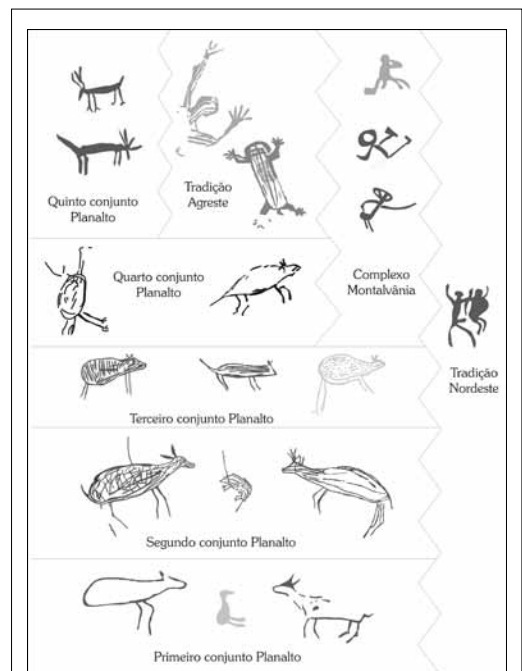


FIGURA 5 – SEQUÊNCIA CRONO-ESTILÍSTICA DOS GRAFISMOS DO VALE DO RIO PERUAÇU

elementos que compõem uma paisagem, incluindo aí os comportamentos simbólicos envolvidos nesta composição. Para tanto, foram analisados trinta sítios situados ao longo de uma das áreas prospectadas – a mais extensa delas e que contém a maior densidade de sítios. Foram realizados diferentes procedimentos técnicos abarcando elementos de macro, meso e micro escalas: análise de fotografias aéreas; caracterização dos elementos de entorno dos sítios e do próprio sítio *in loco*; análise dos grafismos e classificação dos mesmos em unidades estilísticas. Os critérios utilizados foram selecionados a fim de contemplar características da morfologia dos sítios (tamanho, tipo de piso, acesso, característica de suporte, compartimentação do espaço do sítio, orientação cardeal da abertura do abrigo); elementos naturais presentes no entorno dos sítios (campo – superfície aplainada coberta com vegetação de campo –, drenagem, aspectos da vegetação, nascentes...); posição topográfica do sítio em relação à vertente e ao afloramento, e das pinturas rupestres (unidades estilísticas, temática presente e predominante, e ainda, características dos suportes ocupados); visibilidade (do entorno a partir do sítio e do sítio a partir de pontos no entorno).

Foram trabalhados na pesquisa, exaustivamente, diversos critérios, sendo que alguns deles demonstraram recorrências que podem ser denotativas dos comportamentos e relações simbólicas estabelecidas entre os diversos autores dos grafismos e o meio. Na Tabela 2 que se segue é possível observar as características das paisagens diamantinas que parecem ter sido valorizadas no momento em que se decidiu onde e o que grafar.

AS CONSTRUÇÕES DAS PAISAGENS: DISCUSSÃO DOS DADOS

Em ambas as áreas, Vale do Peruaçu e Diamantina, são nítidos processos de reconhecimento de elementos do cenário,

que foram manipulados através da atribuição de significados na produção de uma paisagem – ou paisagens.

No Peruaçu é possível observar com nitidez que há padrões de escolha de lugares e suportes diferentes entre as unidades estilísticas, conforme se pode ver expresso na Tabela 1. Se pensarmos em grupos humanos distintos como autores das diferentes unidades estilísticas, eles teriam diferentes formas de perceber e interferir, diferentes maneiras de construir a paisagem. Qualquer que seja a escala da distinção entre os autores dos diferentes conjuntos estilísticos – sejam populações culturalmente distintas, grupos culturalmente afins ou historicamente relacionados ou grupos internos a uma mesma sociedade –, vêem-se lugares diferentes serem escolhidos para se pintarem coisas diferentes de maneiras distintas. Os dois primeiros conjuntos da Tradição São Francisco grafam num número muito restrito de sítios, com uma morfologia de piso e de suporte igualmente restrita. A chegada dos grafismos do Complexo Montalvânia transforma profundamente a paisagem, amplia de forma marcada o número de abrigos pintados, incluindo outros tipos de suporte e formas de sítio, sem, contudo, deixar de dialogar com os grafismos precedentes. Embora os autores dos grafismos do Complexo Montalvânia escolham lugares até então recusados, quando pintam em sítios já ocupados – todos os já ocupados – estabelecem relações com as figuras já existentes. Os autores do Complexo Montalvânia constroem uma nova paisagem, mas mantêm ativa uma paisagem anterior. Nos sítios ocupados pelas pinturas dos conjuntos sanfranciscanos iniciais, os grafismos Montalvânia têm uma distribuição e ênfase temática que depõem a favor da idéia de que a busca de estabelecer relações é o que leva seus autores a grafarem ali. Enquanto nos sítios cuja morfologia de suporte é aquela peculiar ao Complexo Montalvânia, a ênfase temática e a organização espacial das figuras é também peculiar e distinta daquela

conj estilíst atributo dos sítios	primeiro momento planalto	segundo momento planalto	terceiro momento planalto	quarto momento planalto	quinto momento planalto	complexo montal- vânia	tradição agreste	tradição nordeste
presença de grafismos anteriores	-	67%	82%	100%	100%	100%	100%	?
piso plano (regular ou não)	78%	75%	82%	60%	80%	63%	80%	75%
preferência por suportes amplos*								
superfície sedimentar >= 6m ²	67%	54%	47%	60%	20%	58%	60%	75%
abrigo voltado para W e NW	67%	58%	47%	80%	40%	56%	80%	0%
preferência por suportes homogêneos*								
presença de ressaltos e patamares	51%	54%	53%	80%	60%	73%	80%	75%
visibilidade ampla a partir do abrigo	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
terço superior e médio da vertente	94%	92%	88%	100%	100%	89%	60%	100%
presença de campo amplo em frente ao	56%	58%	59%	80%	20%	68%	60%	50%
acesso "fácil"	83%	79%	59%	80%	40%	89%	100%	75%
terço inferior do afloramento	44%	46%	41%	20%	20%	58%	60%	75%
de 0 a 115 metros da drenagem	78%	71%	65%	80%	80%	68%	20%	50%
visibilidade de longe	72%	83%	76%	60%	100%	68%	80%	50%
presença de nascentes	83%	67%	53%	80%	40%	68%	80%	25%

TABELA 2 – Padrões observados para as características das paisagens dos sítios da região de Diamantina.

*O quadro representa a frequência de sítios por classe em que foi verificado um padrão. Os tons de cinza variam conforme a maior ou menor frequência de sítio (escuro = frequência alta; mediano = frequência média; claro = frequência baixa; branco = ausência). As categorias assinaladas com * foram avaliadas apenas qualitativamente.*

dos grandes abrigos sanfranciscanos.

As unidades sanfranciscanas finais vão manter as paisagens já construídas, pintando mais abundantemente nos abrigos escolhidos pelos momentos sanfranciscanos iniciais, mas também reocupando grande número de sítios inaugurados pelo Complexo Montalvânia, vale dizer, os grandes abrigos de pisos sedimentares amplos e suportes verticais amplos, e abrigos com tetos planos ou escalonados e pisos restritos ou irregulares, respectivamente. Considerando os conjuntos (as Unidades) estilísticos integrantes da Tradição São Francisco e o Complexo Montalvânia, é possível ver uma paisagem que é mantida e renovada. E a manutenção e a renovação da paisagem se expressam também num compartilhamento temático entre esses conjuntos.

As unidades estilísticas Piolho de Urubu, Desenhos e a Tradição Nordeste trazem, em relação a São Francisco e a Montalvânia, diferenças que não se restringem à temática e aos aspectos gráficos – embora sejam aí bem fortes. Diferentes escolhas foram feitas pelos autores desses conjuntos, que implicaram em reocupar alguns painéis e sítios, não reocupar outros e inaugurar sítios novos.

Os grafismos da Unidade Estilística Piolho de Urubu não ocupam todos os sítios já pintados, mas só ocupam sítios previamente pintados. Embora eles não compartilhem quase tema algum com os conjuntos precedentes, nem realizem associações temáticas diacrônicas recorrentes com eles, a paisagem de que seus grafismos participam é formada pelos locais já anteriormente integrados a paisagens pintadas. Embora não haja uma interação entre temas, há uma interação por meio dos locais pintados. Pode haver uma convergência de valoração de elementos da paisagem ou uma busca (não exaustiva) de locais já grafados. As pinturas Piolho de Urubu se inserem em uma paisagem construída, embora não fiquem claros quais

elementos, além da presença de pinturas, foram geridos para essa inserção. A pesquisa não foi capaz de delinear um padrão de escolha dos abrigos pintados pelos autores da unidade estilística Piolho de Urubu, mas pode reconhecer claramente que, uma vez escolhidos os sítios, o espaço gráfico construído por suas figuras é autônomo: não há uma obediência em relação aos aglomerados de figuras definidos pelos conjuntos anteriores, nem uma distribuição temática que guarde qualquer coerência com a distribuição das figuras precedentes.

Quanto às gravuras da Unidade Estilística Desenhos, pode-se dizer, em linhas gerais, o mesmo que observamos em relação aos zoomorfos pintados Piolho de Urubu. Não foi possível delinear um padrão de escolha de sítios, mas as gravuras só ocupam sítios já anteriormente pintados; distribuem-se, dentro dos sítios, de uma forma absolutamente peculiar, sobrepondo-se muitas vezes a pinturas antigas. Alguns elementos apontam para uma afinidade com a unidade estilística Piolho de Urubu, pois, além das semelhanças comportamentais em termos da reocupação dos sítios e da construção autônoma do espaço gráfico, há associações homotêmáticas diretas.

A chegada dos grafismos atribuíveis à Tradição Nordeste realiza uma transformação da paisagem de pinturas do Vale. Pela primeira vez, desde que as pinturas do Complexo Montalvânia foram compostas, um número expressivo de abrigos tem suas paredes pela primeira vez feitas suportes. Os autores da Tradição Nordeste são autores de uma paisagem nova, que integra parcialmente as paisagens pintadas anteriores, mas é distinta delas. Essa integração parcial se faz perceber na medida em que os grandes sítios muito pintados anteriormente (onde se viam centenas ou milhares de figuras São Francisco, Montalvânia e Piolho de Urubu) são reocupados pelos conjuntos de antropomorfos Nordeste, que se limitam às mar-

gens dos painéis já compostos ou a pequenos espaços vazios em seu interior, evitando sobreposições. Em outros sítios se pode ver essa integração da paisagem pré-existente acompanhada de um comportamento transformador: sítios em que havia poucos grafismos de outras unidades e que receberam um número expressivo de grafismos Nordeste. A criação de uma paisagem nova se torna mais evidente na ocupação, pelos antropomorfos desse conjunto estilístico, de abrigos cuja morfologia e inserção na paisagem escapam inteiramente àquelas que até então se observavam – abrigos de área muito reduzida, às margens das águas do Peruaçu. Assim, às diferenças estritamente temáticas e gráficas, se somam diferenças comportamentais nas percepções e significações dos elementos da paisagem.

Portanto, o que se vê no cânion do Peruaçu são comportamentos que constroem, mantêm e transformam paisagens, à medida que diferentes conjuntos cronoestilísticos vêm agregar suas cores às paredes de pedra.

Já em Diamantina, enquanto não se percebem relações típicas entre os conjuntos, nota-se um estreito compartilhamento dos atributos naturais na construção e manutenção da paisagem da Serra.

A grande unidade classificatória de grafismos rupestres dominante da região é a Tradição Planalto e são seus autores aqueles inauguradores dos espaços gráficos dos abrigos quartzíticos da Serra, transformando um cenário, construindo uma paisagem.

Subdivididos regionalmente por cinco diferentes unidades estilísticas, os grafismos da Tradição Planalto mantêm profunda relação com os locais em que foram intencionalmente colocados (como assim, o que isso quer dizer?), demonstrando um perceber e significar, ou seja, um intenso relacionar entre seus autores e os diversos elementos que compõem as paisagens dos sítios.

Foi reconhecido com suficiente clareza um padrão dominante de inserção dos sítios

na paisagem. Esse padrão é composto por diversos elementos recorrentes: proximidade imediata com áreas de campo, fácil acesso a partir destes, dimensões da área abrigada, pisos regulares e com superfície sedimentar significativa, suportes amplos disponíveis, proximidade com cursos d'água, grande visibilidade dos sítios à distância e grande visibilidade do entorno a partir dos sítios. Tal padrão é uma moda, em sentido estatístico; mais que isso, a grande maioria dos sítios corresponde a esse padrão (mais de 80% deles), mas nem todos os sítios enquadram-se rigorosamente nele. Isso possivelmente indica uma percepção dos elementos da Serra não rígida, que não exclui enfaticamente lugares com elementos um tanto variados. Em nenhuma ocasião, contudo, todos esses elementos são descartados. O que parece é que os lugares são avaliados de modo a se aproximar do padrão, mantendo-se sempre a maioria dos elementos.

O padrão de inserção foi criado pelos autores do Primeiro Conjunto da Tradição Planalto. Inauguradores do padrão, eles são, contudo, econômicos no modo de transformar a paisagem, seja no número de locais pintados, seja no número de figuras em cada sítio.

A unidade estilística subsequente, o Segundo Conjunto Planalto, reproduziu e ampliou o padrão, inaugurando novos sítios, ampliando a arquitetura da paisagem. Todos os sítios já ocupados são reocupados e os sítios inaugurados enquadram-se estritamente no padrão. Reconstruir parece elementar no comportamento dos pintores do segundo conjunto, uma vez que estes reocupam não apenas o sítio, mas também os painéis, realizando intensas sobreposições e construindo um espaço gráfico carregado de interações: novas figuras são realizadas aproveitando elementos gráficos já dispostos sobre os suportes ro-

chosos, sejam estes atribuíveis ao momento anterior de grafismos ou ao próprio Segundo Conjunto. Vê-se aí uma construção da paisagem que é tanto sincrônica quanto diacrônica.

O Terceiro Conjunto da Tradição Planalto parece valorizar os mesmos elementos componentes dos locais escolhidos para grafar, mantendo uma lógica de construção da paisagem ao agregar seus grafismos aos locais já pintados. Mas, ao mesmo tempo, valoriza espaços ou inserções distintas, até então descartados. Inaugurando sítios de morfologia e inserção diferentes, o conjunto modifica a paisagem pintada. Mesmo com essa modificação, os locais preferenciais para se pintar continuam sendo os da ordem já estabelecida.

O Quarto e o Quinto conjuntos foram até agora observados num número muito restrito de sítios, o que não permite identificar padrões de escolha. Contudo, os sítios por eles ocupados correspondem ao padrão dominante definido pelos momentos iniciais e, mais que isso, correspondem a sítios já transformados: todos os sítios que ocuparam já continham pinturas do Primeiro e/ou Segundo conjuntos.

O Quarto conjunto mantém o padrão dominante não apenas na escolha de quais abrigos ocupar, mas também na definição de quais espaços dentro dos sítios seriam grafados; suas figuras ocupam os painéis mais intensamente pintados, ou seja os mais escolhidos entre os autores dos grafismos, sobrepondo-se, portanto, às figuras anteriores. Já o quinto conjunto, enquanto mantém os locais –abrigos– nos quais grafar, mantendo, portanto, uma lógica de construção de uma meso-paisagem regional, modificam, transformam a paisagem interna ao sítio, escolhendo suportes não pintados até então.

O Complexo Montalvânia, diante das inúmeras possibilidades de escolha de abrigos oferecidos pela Serra, pinta somente nos sí-

tios definidos pelos autores dos Primeiro e Segundo conjuntos da Tradição Planalto e mantidos pelos momentos seguintes, sem inaugurar nenhum novo abrigo. Embora sejam conjuntos com temática distinta das demais, os locais escolhidos são os mesmos. Esse comportamento poderia ser entendido ou explicado de duas maneiras. Uma delas seria ter havido um compartilhamento entre os autores do Complexo Montalvânia e os autores da Tradição Planalto da valorização dos mesmos elementos não humanos do abrigo e do seu entorno. Isso os levaria a escolhas coincidentes. Uma outra explicação seria a escolha dos locais pelos autores do Complexo Montalvânia se dar em função da existência de pinturas precedentes. As duas explicações não são mutuamente excludentes, elas podem ser complementares. Seja a escolha dos locais função de elementos não antrópicos compartilhados, seja função da existência de pinturas precedentes, a busca por sítios a pintar não foi exaustiva, pois restam muitos sítios sem pinturas Montalvânia, entre eles majoritariamente sítios dentro do padrão, mas também sítios que escapam a ele (os sítios inaugurados pelo Terceiro Conjunto Planalto).

O Complexo Montalvânia, portanto, mantém a lógica de escolha, mantendo assim a lógica de construção da paisagem firmada pela Tradição Planalto.

A Tradição Agreste e a Tradição Nordeste aparecem em poucos dos sítios trabalhados na região, permitindo falar mais de tendências do que de padrões de escolha. Mas antes de discutir as tendências precisamos ressaltar o fato de que os grafismos atribuídos a essas duas unidades estilísticas assim o foram por corresponderem a temas muito distintos dos temas emblemáticos da Tradição Planalto e do Complexo Montalvânia. Tratam-se de figuras antropomorfas em posição estática e em cenas de sexo. Também em razão da baixa expressividade dessas figuras

nos sítios em que elas aparecem, é difícil falar que elas de fato correspondem a essas unidades estilísticas. Sua atribuição segura a unidades estilísticas está sendo rediscutida, por meio de coletas mais intensivas e extensivas de dados.

No caso dos grafismos atribuídos à Tradição Nordeste podemos observar que eles só ocorrem em abrigos voltados para Nordeste ou Sudeste – o que é raro entre os abrigos da serra. Os grafismos atribuídos à Tradição Agreste só são percebidos em sítios com distâncias longas da água – o que é também raro nos abrigos da região. Essas características são buscadas entre os abrigos já pintados, que tiveram seus atributos manipulados pelos autores precedentes. Portanto, os autores dos grafismos atribuídos àquelas duas unidades estilísticas mantiveram uma lógica transformadora da paisagem, sendo, contudo, mais restritivos quanto à escolha dos locais a serem pintados.

Em Diamantina, a paisagem é transformada por meio de uma lógica continuada, pois os elementos e lugares são compartilhados por todos os conjuntos (ao menos não são desprezados nem negados por nenhum deles). À medida que novos elementos são compostos, são agregados à paisagem, ela é transformada, mas esta transformação se dá por meio de uma lógica que se mantém.

Na paisagem de Diamantina, manutenção e transformação são fenômenos que se combinam, que não são incompatíveis nos processos de (re)significação da paisagem.

Quando dirigimos nossos olhares para as paisagens diamantinenses e peruaçuanas percebemos diferenças marcantes no modo como estas se apresentam, tanto do ponto de vista fisiográfico quanto do ponto de vista arquitetônico, em que estiveram interagindo aspectos dicotomicamente denominados de naturais e culturais.

Os comportamentos assumidos diante das paisagens, que constituem as relações

entre homens e entre homens e o meio em que vivem, engendram, pelas suas particulares combinações, as histórias de manutenção/transformação das paisagens por meio dos grafismos rupestres nas duas regiões.

As diferenças nos modos em que as duas paisagens foram transformadas e mantidas são regidas, por um lado, por suas diferenças aparentes – o modo como a paisagem se apresenta vai agir sobre o modo como ela é percebida – e por outro, pela possível diferença existente entre seus autores munidos de suas concepções filosóficas e de visões de mundo possivelmente particulares.

As relações primordiais e subseqüentes entre os diferentes agentes das duas paisagens são responsáveis pelas construções históricas das mesmas, em que atribuição de significado é tão importante quanto significantes e significados em si, no momento em que alude a ações de transformação e manutenção dos espaços vividos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, A. 2004. A variabilidade cultural no período Paleoíndio no Brasil (11.000 - 8.000 AP): algumas hipóteses. *Revista do CEPA*. 28: 111-130.

ASCHERO, C. 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. In: PODESTÁ, M. M. & HOYOS, M. (org.) *Arte em las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores em Argentina*. Buenos Aires, Sociedad de Antropología Argentina. pp.: 15-44

BERRA, J. 2003. *Arte rupestre na Serra do Lajeado, Tocantins*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo. 181 p.

BRADLEY, Richard. 2000. *An Archaeology of Natural Places*. London, Routledge. 171 p.

BUTZER, K. W. 1984. *Archaeology as human ecology*. Cambridge, Cambridge University Press. 364 p.

CHIPPINDALE, C. & Nash, G.. 2004. Pictures in place: approaches to the figured landscapes of rock art. In: Chippindale, C. & Nash, G. (eds). *Pictures in Place. The Figures Landscapes of Rock Art*. Cambridge, University Press. pp.: 1-36.

COMERLATO, F. 2005. Representações rupestres no litoral de Santa Catarina. Porto Alegre, PPGH/PCURS. 297 p.

CRIADO BROADO, F. 1999. Introduction: Combining the Different Dimensions of Cultural Space: Is a Total Archaeology of Landscape Possible? TAPA - Trabajos de Arqueología del Paisaje, n.º 2. Santiago de Compostela, Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela. 2: 5-9.

FAUSTO, C. 2001. *Inimigos Fiéis. História, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp.

GEERTZ, Clifford. 1978. *A Interpretação das Culturas*. São Paulo, LTC. 323 p.

HERMENEGILDO, T. 2009. Reconstituição da dieta e dos padrões de subsistência das populações pré-históricas de caçadores-coletores do Brasil Central através da ecologia isotópica. Dissertação de mestrado. Piracicaba, Universidade de São Paulo. 126 p.

ISNARDIS, A. 2004. Lapa, Parede, Paineis – Distribuição geográfica das unidades estilísticas de grafismos

Rupestres no vale do Rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (Alto-médio São Francisco, norte de Minas Gerais). Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo. 158 p.

ISNARDIS, A. 2009. Interações e paisagens nas paredes de pedra – padrões de escolha de sítio e relações diacrônicas entre as Unidades Estilísticas de grafismos rupestres do Vale do Peruaçu. *Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG*. Vol. 19. pp.: 321-370.

ISNARDIS, A. 2009. *Entre as Pedras. As ocupações pré-históricas recentes e as pinturas rupestres da região de Diamantina, Minas Gerais*. São Paulo, Universidade de São Paulo. 250 p.

ISNARDIS, A. ; Linke, V. ; Prous, A. 2008. Variabilité stylistique dans la Tradition Rupestre Planalto du Brésil Central: un même ensemble thématique, plusieurs esthétiques.. In: HEYD, THOMAS & CLEGG, John. (Org.). *Aesthetics and Rock Art*. Oxford, BAR. pp: 45-51.

KIPNIS, R. 2002. *Foraging Societies of Eastern Central Brazil: An Evolutionary Ecology Study of Subsistence Strategies During the Terminal Pleistocene and Early/Middle Holocene*. Michigan, Michigan University. 3 vol.

KNAPP, A. & Ashmore, W. 1999. Archaeological Landscape: constructed, conceptualized, ideational. In: ASHMORE, W. & KNAPP, A. B. (ed.). *Archaeologies of Landscape*. Oxford, Blackwell. pp.: 1-30.

LATOUR, B. 2000. *Nunca fomos modernos. Ensaios de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro, Editora 34. 149 p.

LINKE, V. 2007. Paisagens dos sítios de pintura rupestre da região de Diamantina. In: I Congresso Internacional da SAB, 2007, Florianópolis. *Anais do I Congresso Internacional da SAB*. Florianópolis, Sociedade de Arqueologia Brasileira. Edição em hiper-texto.

LINKE, V. 2008. Paisagens dos sítios de pintura rupestre da região de Diamantina – Minas Gerais. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, UFMG. 186 p.

LINKE, V. & ISNARDIS, A. 2008. Concepções estéticas dos conjuntos gráficos da Tradição Planalto, na região de Diamantina (Brasil Central). *Revista de Arqueologia*, Belém, 21: 27-43.

MARTIN, G. 1997. *Pré-História do Nordeste do Brasil*. Recife, Ed. Univ.UFPE. 440 p.

MORALES, C. 2007. Arte rupestre em lomas: estratégia metodológica para el estudio del arte rupestre dentro de um ecossistema significativo. *World Archaeological Congress. IV TAAS. Sesiones y Resúmenes*. Catamarca, Universidad Nacional de Catamarca / WAC. pp: 187.

NEVES, W. & Piló, L. B. 2007. *O Povo de Luzia*. São Paulo, Editora Globo. 333 p.

PESSIS, Anne-Marie. 1988. Apresentação gráfica e apresentação social na Tradição Nordeste de pintura rupestre do Brasil. *Clio, Série Arqueológica*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco. 5: 11-17.

PESSIS, Anne-Marie. 2003. *Imagens da Pré-História*. Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM/Petrobrás. 307 p.

RIBEIRO, Loredana. 2006. *Os Significados da Similitude e do Contraste entre os Estilos*. Um estudo regional das gravuras e pinturas do Alto-Médio São Francisco. Tese de doutoramento. São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. 342 p.

RIBEIRO, L. & ISNARDIS, A. 1996/97. Os Conjuntos Gráficos do Alto-Médio São Francisco (vale do Rio Peruaçu e Montalvânia) - caracterização e seqüências sucessórias. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte, UFMG. XVII/XVIII: 243-285.

SANTOS ESTÉVEZ, M. 1999. *A Arte Rupestre e a Construcción dos Territorios na Idade do Bronze em Galícia*. Gallaecia 18. Santiago de Compostela: Departamento de Historia I, Facultade de Xeografia e Historia. Pp.: 37-49.

TAÇON, P. 1999. Identifying Sacred Landscapes in Australia: from Physical to Social. In: ASHMORE, W. & KNAPP, B. (ed.). *Archaeologies of Landscape*. Oxford, Blackwell. pp.: 33-57.

TILLEY, C. 1991. *Material culture and text; the art of ambiguity*. London, Routledge. 192 p.

TILLEY, C. 2001. *A phenomenology of landscape: places, paths and monuments*. Oxford, Berg. 231 p.

TRONCOSO, A. 2001. *Asentamientos, Petroglifos y Paisajes Prehispánicos en el Valle de Illapel (Chile)*. TAPA - Trabajos de Arqueología del Paisaje, n.º 19.

Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueoloxía e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela. pp. 103-114.

VIALOU, D. 2007. Rock art, territories and prehistoric societies. *World Archaeological Congress. IV TAAS. Sesiones y Resúmenes*. Catamarca, Universidad Nacional de Catamarca / WAC. pp: 184.