

MISSÃO DE ESTUDO DA ARTE RUPESTRE DE LAGOA SANTA *

por André PROUS **

Vem trabalhando desde 1971 na região de Lagoa Santa uma missão arqueológica franco-brasileira. Esta zona é célebre desde o século XIX por achados paleontológicos e arqueológicos. Já em 1840 W. P. Lund pensava que vestígios humanos por ele encontrados nesta região podiam ser associados à fauna extinta quaternária.

A finalidade da missão franco-brasileira era basicamente verificar esta contemporaneidade ¹ e estudar a evolução do habitat na região desde o pleistoceno. Porém, o descobrimento de pinturas soterradas sob camadas arqueológicas datadas de vários milênios, na Lapa Vermelha de Pedro Leopoldo, nos incentivou a desenvolver um programa paralelo de estudo da arte rupestre, muito abundante nesta zona.

Os primeiros levantamentos foram feitos em 1973 e um seminário da Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris) passou a elaborar um método de estudos de campo e de laboratório. Em 1974, os trabalhos de campo passaram a ser orientados por P. Colombel, técnico do CNRS francês.

Este relatório preliminar visa a apresentar os métodos utilizados, as orientações da pesquisa, assim como alguns resultados importantes já conseguidos.

OS SÍTIOS

São 18 abrigos e grutas pouco profundos ² agrupados dentro de um triângulo de 20 Km de lado na região cárstica de Lagoa Santa, Matozinhos e Pedro Leopoldo. Trata-se de uma espécie de "província rupestre", pois as outras mais próximas ocorrências de arte rupestre distam de mais de 100 km, excetuando-se as do Cipó, aparentadas às de Lagoa Santa.

Os sítios aproveitam paredes calcárias expostas à luz do sol na parte da tarde, e as obras são visíveis à luz do dia, nunca passando a decorar escuros corredores. Geralmente, as paredes dominam uma depressão fechada (tipo dolina) transformada em Lagoa durante o período das chuvas; os sítios mais decorados não parecem ter sido habitados regularmente, mas somente utilizados durante curtas paradas e como sítios cerimoniais ³. Vários painéis pintados encontram-se aliás em lugares de acesso muito difícil e até perigoso; alguns foram talvez decorados com a utilização de barcos, quando as enchentes atingiam pontos muito mais altos do que atualmente.

A conservação das obras é muito variável, dependendo da exposição da matéria-prima, da natureza da parede e, provavelmente, da antigüidade. Somente um estudo muito minucioso permite decifrar completamente o conteúdo dos painéis, freqüentemente ricos em figuras, mas pouco legíveis.

O LEVANTAMENTO DE DADOS: ⁴

Para permitir o estudo sistemático em laboratório, tivemos que juntar o máximo de dados, com a maior precisão. Utilizamos paralelamente a fotografia, o

* Texto apresentado no XLI^o Congresso Internacional de Americanistas, México, 1974. Algumas notas foram, porém, acrescentadas em 1976.

** Membro da URA nº5, da Missão Franco-Brasileira, e então professor na USP.

decalque e um jogo de fichas elaboradas especialmente para a arte rupestre (ficha de sítio, de painel, de figura).

Para cada sítio, anotam-se as características gerais como topografia, paisagem, achados arqueológicos locais, proximidade de água... Executa-se depois um desenho completo das figuras, que podem ser agrupadas em painéis. Um painel é um conjunto de figuras próximas umas das outras no espaço, geralmente agrupadas dentro de uma superfície naturalmente individualizada; o fato de se encontrarem no mesmo painel não implica que duas obras tenham a mesma unidade. Cada um destes painéis é descrito em seguida numa ficha especial que indica entre outros dados a unidade topográfica, o tipo de suporte, as alterações da rocha e das obras, uma comparação entre o espaço em teoria aproveitável e o efetivamente decorado, etc. Dentro de cada painel, as figuras são numeradas, os vestígios não identificáveis são indicados; cada figura numerada tem uma ficha individual indicando o tipo, as dimensões (em linha reta, e seguindo o movimento da parede), a cor (para tanto, usamos o "Code Expolaire" de Cailleux et Taylor), a conservação... A ficha será completada em laboratório, com identificação do tipo e de traços estilísticos.

Uma cobertura fotográfica total é feita: dos conjuntos, e de cada figura. Caso haja superposição, ou obliteração por concrecionamento, usamos também filmes sensíveis aos raios infravermelhos ⁵.

Porém, nem fotografias nem fichas podem substituir totalmente o decalque sistemático. Centenas de metros quadrados foram assim reproduzidos em 1973 e 1974; escolhemos para as pinturas, folhas de plástico transparente, de preferência ao papel vegetal, mais frágil. É melhor não usar folhas de grandes dimensões. Quando a superfície da pedra não é plana, as asperidades, os buracos, as superfícies alteradas ou descamadas estão indicados. Caso contrário, poderia tornar-se difícil interpretar certas figuras. Cada folha de decalque tem um número e pontos de referência que permitem situá-la em relação às outras. As figuras são reproduzidas com pincel atômico; importa pouco as cores utilizadas, o importante é que a cor da pintura rupestre seja indicada na ficha a partir do código. Os vestígios mal definidos são representados com pontilhados; a ordem das superposições deve ser visível no decalque, e os números das figuras indicados.

As gravações feitas por incisões finas podem ser reproduzidas por estampagem em papel manteiga. As gravações por picoteamento permitem o uso do plástico.

A reprodução direta sobre papel tipo Canson com "gouache", tratando a tinta com esponjas (técnica utilizada por P. Colombel nas Missões Lhote no Tassili) permite uma melhor visualização, inclusive da parede, e pode ser aproveitada para exposições. Infelizmente, precisa para tanto de pessoas especialmente treinadas, e foi impossível usar este método até agora ⁶. Os decalques foram montados e copiados sobre papel em São Paulo. Com este material está trabalhando o seminário da ÈPHE em Paris.

OS ELEMENTOS CRONOLÓGICOS:

É de conhecimento geral o quanto é difícil chegar a uma conclusão sobre a idade de obras rupestres. No Brasil, pensava-se até agora que as pinturas e gravações eram o produto de grupos indígenas recentes. Pela primeira vez, conseguimos provar que pelo menos uma parte da produção artística da América do Sul tinha sido exe-

cutada vários milênios antes da nossa era.

Com efeito, algumas pinturas amarelas e vermelhas de quadrúpedes, e alguns sinais geométricos foram encontrados até 1,50m abaixo de uma camada arqueológica datada de 3.720 ± 120 BP no grande abrigo da Lapa Vermelha (IV) de Pedro Leopoldo. Como se sabe que nestas camadas a velocidade de sedimentação foi mais ou menos constante, correspondendo *grosso modo* a 1m por milênio, e que as pinturas provavelmente não foram feitas logo acima do sedimento (normalmente, as pinturas estão à altura da mão de um homem em pé), é bem provável que estes vestígios tenham mais de 5.000 anos; a idade de 4.000 como mínimo está em todo caso indicada pelo C. 14. Em setembro de 1974 foi ainda encontrada uma pedra caída num nível mais baixo, e com vestígios de pintura. Não dispomos ainda de datação neste local que possa indicar o momento da queda ⁷. Em 1976, o fato se repetiu com gravações.

O restrito número de figuras soterradas encontradas na Lapa Vermelha, não permite verificar com um grau suficiente de credibilidade uma evolução temática ou estilística; por outra parte, não podemos comprovar que as pinturas encontradas mais abaixo sejam mais antigas que as de cima; porém, notamos que as pinturas mais profundas (e provavelmente as mais antigas) são sinais geométricos, que logo acima há quadrúpedes geométricos, e na parte superior (visíveis, inclusive antes da escavação) existem quadrúpedes tratados de um modo mais detalhado. Isto poderia indicar uma evolução local de um geometrismo para um naturalismo maior. Tal observação concorda com outras feitas no painel I de Cerca Grande: lá, as pinturas foram realizadas em vários períodos (pelo menos dois), separados por um tempo bastante longo; algumas figuras, mais naturalistas, aparecem sobre uma superfície descamada e pouco patinada (porém, recente) enquanto outras, mais apagadas, e com maior proporção de sinais geométricos foram conservadas somente em algumas partes, remanescentes de uma superfície mais antiga.

Existem outros elementos de avaliação da idade, mas de interpretação mais difícil. O primeiro, já assinalado por Hurt e Blasi é a permanência do marco de altos níveis de água que apagaram as partes inferiores de pinturas, em pontos que as enchentes atuais não conseguem atingir. Estas linhas de água foram vistas em Cerca Grande (painel 2) e em Sumidouro, onde estragaram pinturas do painel IX, quase 10 metros acima do nível da lagoa atual em período de chuvas. Espera-se que o estudo dos terraços fluviais permita datar antigos níveis altos, que teriam sido posteriores ou contemporâneos da elaboração das pinturas. Apesar de tudo, este método deve ser usado com muita cautela em meio cárstico, caracterizado por uma grande instabilidade dos níveis freáticos.

Em vários sítios, algumas figuras foram em parte apagadas por concrecionamentos de calcita, que não se formam mais hoje em dia. Tais pinturas são, em consequência, anteriores ou contemporâneas de uma fase de maior umidade da parede calcárea nesta altura; devemos, porém, cuidar antes de considerar que isto deveria corresponder a uma fase climaticamente mais úmida, porque as variações dos níveis cársticos não são totalmente ligadas às variações climáticas gerais.

Enfim, parece que certas cores (como um dos amarelos e o branco) tenham sido utilizadas mais tarde que as outras, por serem encontradas sempre em cima, no caso de superposições.

Apesar de todas as dificuldades, aparece então alguma esperança de poder

estabelecer futuramente uma seqüência evolutiva, a partir de todos os elementos já descritos, assim como a partir do estudo das técnicas, da temática e do estilo.

AS TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO

Existem pinturas em todos os sítios de arte rupestre, com uma só exceção (Caieiras-gruta), enquanto a ocorrência de gravações é muito pequena (quatro sítios) e pouco impressiva em geral ⁸.

— *As pinturas:*

Os corantes parecem ser minerais: a calcita decomposta deu um branco pastoso bastante frágil, e esta cor foi talvez obtida também a partir de nódulos de feldspato decomposto na Lapa do Ballet; a alteração das camadas estalagmíticas forneceu às vezes um amarelo e um vermelho, freqüentemente aproveitáveis diretamente, misturados somente com água, como pudemos experimentar. A cor preta foi pouco utilizada, a não ser no Ballet e na Lapa de Sumidouro; foi fabricada com dióxido de manganês, cujos nódulos são muito abundantes na região. O preto de carvão parece não ter sido utilizado, a não ser num período muito recente e pelos caboclos. Pudemos encontrar numa região vizinha (Serra do Cipó), fogueiras para fabricação de ocre, e também minas de extração de um corante aproveitável sem preparação nenhuma. Na Lapa do Ballet, uma matéria provavelmente resinosa, parece ter sido incorporada aos corantes, e atacou as paredes; em conseqüência, algumas vezes, figuras que perderam hoje totalmente sua cor aparecem ainda em negativo. Nos mesmos painéis, parece que uma camada de preparação foi aplicada antes de serem pintadas as figuras, cuja composição ainda não foi identificada.

As tintas foram aplicadas com pincéis (em certos casos, os traços são extremamente finos), com lápis, ou com os dedos (os vestígios desta última técnica são particularmente nítidos em Sumidouro).

— *As gravações:*

Os dois sítios de Caieiras são os únicos que mostram grande quantidade de gravações, feitas através de um picoteamento da parede, produzindo sulcos de 2 até 3mm de profundidade. Esta técnica aparece completamente isolada na região de Lagoa Santa, e conhece-se o equivalente somente no município de Montalvânia, 600 km mais ao norte em linha reta ou nos Estados de Goiás e Mato Grosso. Uma sondagem feita no abrigo de Caieiras forneceu vestígios de ocupação desde o período cerâmico até 9.600 ± 200 BP, sem que se possa estabelecer uma ligação entre as gravações e uma camada cultural em particular.

Existe em Cerca Grande (painéis III, IV e F) algumas incisões feitas com uma ponta tipo buril; são muito discretas e formam figuras geométricas, séries de traços retos, e, raramente, figuras zoomorfas (F); figuras pintadas chegam a cobrir estes traços, que seriam, pois, pelo menos tão antigos quanto elas. Na Lapa Vermelha enfim, um painel destes traços foi recentemente descoberto, soterrado pelo sedimento arqueológico.

A TEMÁTICA

Provisoriamente, agrupamos as figuras legíveis em três categorias: os sinais, os antropomorfos e os zoomorfos (não é sempre evidente a diferenciação entre as duas últimas).

— Os sinais são geralmente figuras geométricas; os mais freqüentes são traços retos

verticais, mono ou policrômicos e paralelos, às vezes inscritos num retângulo ou unidos por um traço horizontal ("pectiformes"); há também sinais quadriculados e linhas paralelas de pontos. Alguns sinais, ramificados, lembram chifres de veado (Cerca Grande IV); buracos naturais foram evidenciados por um traço periférico (Cerca Grande IV, Ballet 2A); círculos concêntricos aparecem nos sítios da parte noroeste (Cerca Grande, Ballet, Caetano); classificamos também como sinais, duas mãos (Cerca Grande IV) e machados semi-lunares, um dos quais com cabo (Caetano, Ballet). Todos estes sinais são lineares, a não ser no único sítio de Vargem da Pedra, onde existem figuras retangulares bicrômicas cheias de tinta, tipo de figura que parece por enquanto restrito ao vale médio do Rio São Francisco e às imediações. O painel referido fica completamente isolado no conjunto de Lagoa Santa, e indica talvez uma influência externa.

Estes sinais formam às vezes o elemento dominante de um painel e neste caso o número deles chega a centenas (em Sumidouro V e IX, os sinais totalizam mais de 80% das figuras; em Cerca Grande II e Caetano, a porcentagem é um pouco mais baixa). Em outros casos, podem estar quase que completamente ausentes (Ballet, Samambaia).

— Os Antropomorfos são bem mais raros, e representados com pouco naturalismo. A cabeça é geralmente um simples círculo cheio de tinta; somente no Ballet e Vargem da Lapa, um bico de pássaro ou enfeites dominam um corpo filiforme de sexo bem definido. Em ambos os sítios, os antropomorfos chegam a ser dominantes em certos painéis, mas em todos os outros são tão raros quanto discretos.

— Os zoomorfos são geralmente as figuras maioritárias, e existem em todos os lugares estudados. Os peixes parecem restringidos aos sítios da parte norte (Cerca Grande F, Ballet 2A e B, Sumidouro 4 e Caetano); freqüentemente, estes peixes são encontrados agrupados⁹. A mesma observação vale para pequenas figuras interpretadas como "tartarugas", freqüentes em Cerca Grande.

Os pássaros estão também raramente presentes: aves de pernas longas e de asas fechadas, ou de pernas curtas com asas abertas bastante semelhantes a pectiformes (Sumidouro, Ballet, Cerca Grande), mas parecem ter um papel importante, porque as outras figuras aparecem geralmente organizadas em relação a eles.

Os quadrúpedes formam a grande maioria das representações, e às vezes chegam a ser as únicas. São sobretudo cervídeos de várias espécies, identificados pelos chifres e a extremidade das patas; em certos casos, a cabeça isolada de um destes animais domina um painel (Cerca Grande, Sumidouro); há também a representação de um pequeno animal difícil de ser identificado mas bem individualizado em quase todos os sítios e característico do estilo de Lagoa Santa; mais naturalistas são as antas (Porções), os tatus (Cerca Grande I e III); um réptil, e talvez um tamanduá, aparecem em Cerca Grande I. É possível que algumas figuras representem carnívoros, mas somente em Cerca Grande pode se chegar a alguma certeza¹⁰.

Os temas animalísticos são, pois, pouco numerosos e bastante estereotipados, apesar de existirem variações quantitativas e qualitativas significativas entre os sítios, e às vezes entre os painéis de uma mesma localidade.

Não parece que espécies pleistocênicas tenham sido representadas, apesar da imprecisão de certas figuras que poderiam prestar a discussão (Cerca Grande IV). Mas não é impossível que o estudo detalhado permita verificar algumas mudanças ecológicas (as diferentes variedades de cervídeos representadas, não vivem no

mesmo biótopo, para dar um só exemplo), e a nossa equipe conta com a ajuda de um zoólogo. O estudo já iniciado da evolução da fauna, dos pólenes, e da formação do sedimento na Lapa Vermelha IV desde o pleistoceno até o período moderno deverá facilitar a interpretação destes dados.

AS TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO

No caso dos animais pintados, há uma variedade evidente; os corpos geralmente são superfícies cheias de tinta, às vezes contornados por um traço de cor diferente (Sumidouro, Caieiras). Mas raros são os contornos simples (Cerca Grande IV), ou o contorno com pontos (Porções, Cerca Grande) ou linhas (Ballet) internas. Excepcional, e reservada a figuras de acesso difícil, a técnica que consiste a dar a forma do animal só com pontos justapostos, sem utilização de linhas para delimitar o contorno (Samambaia, Sumidouro, Cerca Grande). Os animais gravados são filiformes, assim como os quadrúpedes soterrados da Lapa Vermelha.

Os sinais são simples traços lineares; pode ser, como nós já frisamos, que tal técnica de representação tenha existido anteriormente às outras na região, tendo-se perpetuado somente nos sinais.

Os acidentes naturais da parede são casualmente aproveitados para reforçar a evocação de detalhes anatômicos.

As figuras biomorfas são quase sempre representadas de perfil, sendo raro o perfil "absoluto" (Lapa Vermelha, pinturas soterradas, Caieiras) e mais freqüente a representação de quatro patas e duas orelhas ou chifres; as patas podem tanto ser paralelas como divergentes e, para um tipo de quadrúpede, as de trás cruzadas com as de frente. Temos pois em geral, uma perspectiva do tipo "distorcida" completa, com o corpo de perfil, elementos da cabeça e extremidades das patas vistas de frente. No caso de pássaros, a perspectiva mostra o corpo de frente e a cabeça de perfil; um caso único é da perspectiva em "plongée", utilizada para um lagarto (ou jacaré) em Cerca Grande I, e para as "tartarugas" do mesmo sítio.

As posições são pouco variadas, estereotipadas, sem espontaneidade. Tem-se somente, a impressão de animais parados, ou em "corrida", talvez "saltanto". O único caso de movimento mais natural pode ser visto nas frisas de antropomorfos do Ballet, sobretudo no painel IC.

Os elementos corporais figurados são também monótonos e pouco específicos: boca (às vezes aberta), chifres, rabo, orelhas são os mais representados, os olhos estão normalmente ausentes, a não ser no caso dos "antropomorfos" do Ballet. O sexo pode ser indicado (Cerca Grande, Ballet, Vargem da Lapa e Samambaia), e as asas dos pássaros, além dos pernaltas.

AS CENAS E SEU SIGNIFICADO:

À primeira vista, parece que zoomorfos e sinais se misturam num caos completo, e desespera-se quem procura uma organização neste mundo anárquico. Porém, algumas cenas repetidas podem ser individualizadas e talvez possam servir de base para as futuras interpretações.

— Cenas de "caça": há vários casos de quadrúpedes com um traço travado no corpo, e rodeado ou perseguido por silhuetas com formas grosseiramente antropomorfas (Cerca Grande 3, Samambaia); pode-se pensar nas "clássicas" interpretações da arte pré-histórica pela "magia simpática", que foram aplicadas à arte rupestre do mundo

se ausência de sinais; também é de notar o uso dominante de cores alhures raras, como o branco e o preto, e a quase ausência da cor vermelha, dominante nos outros lugares. Enfim, há cenas bem nítidas com numerosos personagens, como já assinalamos.

Os painéis são superfícies planas de poucos metros quadrados, colocados um acima do outro num plano vertical, cada um sendo separado dos outros por um pequeno relevo do paredão. Estes seis painéis são agrupados em dois conjuntos: um inferior (I) e um superior (II), cada um com três conjuntos (A,B,C).

Mesmo se for possível que os diferentes painéis tenham sido pintados em diversas épocas, parece fora de dúvida que a organização geral responda a uma rigorosa lógica, como se um único grupo cultural tivesse adornado aos poucos a totalidade do espaço disponível, conservando o mesmo esquema "ideológico", mesmo quando o estilo mudava. Poder-se-ia evocar as catedrais medievais de estilo compósito, nas quais os elementos góticos sucedem aos românicos sem que seja interrompida a unidade do culto nem a disposição geral. Da mesma maneira, no Ballet, os artistas fizeram em cada painel representações diferentes das que ocupam os espaços vizinhos, sem nunca retocar ou obliterar as obras dos antecessores; e a impressão final, quando se olha para a totalidade, é de unidade.

Com efeito, cada painel difere dos demais pelo tema escolhido, pelo estilo da representação, pela cor e pelas dimensões das figuras; apesar de tudo, há como que uma progressão contínua de um para o outro.

— *As cores:*

O preto é a cor única do painel IA e do IC; no IB, alterna com o vermelho. É totalmente ausente do conjunto nº II.

O branco é a cor única e exclusiva do IIC.

O vermelho parece ter dois papéis; no painel IB, ele alterna com as figuras pretas; por outra parte, os únicos sinais da gruta, colocados no limite entre dois painéis vizinhos como para marcar a articulação são também desta cor.

O amarelo é a única cor utilizada no painel II A; com o marrom, ele é encontrado no painel II B.

— *O tratamento das figuras:*

Traçado linear (corpos filiformes): é exclusivo do conjunto nº I, onde caracteriza todas as figuras.

Contorno para o corpo, com linhas internas, e cabeça cheia: técnica utilizada em II A (traços finos) e II B (traços espessos).

Corpos cheios de tinta: única técnica utilizada para o II C, e também para algumas figuras do II B.

— *A temática:*

Antropomorfos machos: IA.

Antropomorfos sem sexo masculino e com adornos (alguns parecem ser fêmeas): II B.

Antropomorfo compósito: I C.

Da mesma maneira que só são representados antropomorfos no conjunto I, somente encontramos zoomorfos no conjunto II. Há porém um elemento comum: as cabeças ornitomorfos de vários antropomorfos do I são as mesmas que as dos pássaros do conjunto nº II.

Os sinais, como já frisamos, encontram-se no limite entre dois painéis vi-

zinhos, a não ser entre o IIB e o IIC, onde o sinal vermelho é substituído por um pássaro da mesma cor.

– *As dimensões:*

Grandes (80cm e mais): todas as figuras do IIC, algumas do IIB.

Médias (50 centímetros): todas as figuras do conjunto I, algumas do IIB.

Pequenas (8 a 35cm): todas as figuras do IIA.

Esta breve evocação de um dos menores sítios rupestres de Lagoa Santa permite ilustrar o que pode ser obtido através de um estudo sistemático: apesar de uma grande diversidade, de uma aparente confusão, emergem regras que parecem ser a projeção de uma visão intelectual nas paredes de uma gruta cuja utilização deve ter sido exclusivamente cerimonial (não foram encontradas nela camadas de ocupação).

Outros conjuntos parietais muito mais impressionantes pelas dimensões e a riqueza da decoração, somente poderão ser entendidos com a ajuda de toda uma aparelhagem de análise qualitativa e sobretudo estatística, que está sendo atualmente testada com o material de Lagoa Santa no seminário da Dra. Laming-Emperaire.

CONCLUSÃO

Os primeiros resultados obtidos nestes anos de 1973 e 1974 são dos mais animadores, sendo que obtivemos elementos cronológicos absolutos demonstrando talvez pela primeira vez na América Latina uma antigüidade de vários milênios para obras de arte rupestre ¹³. Por outra parte, vários sítios nos oferecem elementos de datação relativa, facilitando o estudo de evolução estilística. Enfim, o fato de já ter-se notado uma organização dos elementos pictóricos em certos lugares permite esperar que cheguemos um dia a descobrir o próprio significado das obras.

Este trabalho não deve ser considerado isoladamente: as pinturas e gravações estão sendo interpretadas à luz das escavações na região, aproveitando a excepcional estratigrafia da Lapa Vermelha para reconstituir o meio-ambiente e a evolução cultural durante o holoceno e o pleistoceno superior.

As comparações inter-regionais devem tornar-se também possíveis com o uso do mesmo método em diversas partes do Brasil, realizados por membros de nossa equipe ¹⁴.

É evidente que um trabalho tão intensivo não pode ser desenvolvido agora em todas as regiões do Brasil que possuam arte rupestre; a zona de Lagoa Santa é uma área teste. Experiências devem ser feitas também de levantamentos mais rápidos que sejam mesmo assim suficientes para permitir a comparação e o diagnóstico cultural ¹⁵.

NOTAS:

- 01 – As escavações de Hurt, Blasi e outros, no abrigo nº VI de Cerca Grande já tinham mostrado que o homem freqüentou as cavernas da região até 10.000 anos BP (Hurt & Blasi 1969). A Missão Franco-Brasileira já dispunha de datações equivalentes para 2 sítios em 1974, e agora, de outras muito mais antigas.
- 02 – Os abrigos são os de: Macaúbas, Escrivania, Lapa Vermelha I/II, Lapa Vermelha IV, Vargem da Pedra, Vargem da Lapa, Caetano, Cerca Grande I/III, IV e "F"; Poções, Sumidouro, Samambaia, São José de Confins, Lapa Mortuária de Confins (estas últimas com pouquíssimos vestígios). As grutas são: Lapa Vermelha I e a Lapa do Ballet (esta também conhecida como Gruta da Lapa do Chapéu).
- 03 – Com efeito, a maior parte dos achados de cerâmica e lítico foram feitos em abrigos separados dos principais conjuntos decorados.
- 04 – Deve ser publicado brevemente um trabalho sobre as técnicas de levantamento em campo, pela URA nº 5 (Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud, Paris).
- 05 – Para o uso dos infravermelhos, pode-se consultar os trabalhos de A. Pederesen (ver bibliografia).
- 06 – Em 1976, vários painéis foram reproduzidos por esta técnica, e são conservados no recém-criado Setor de Arqueologia da UFMG, em Belo Horizonte.
- 07 – Em 1976, um painel gravado foi também encontrado durante as escavações.
- 08 – Em dois sítios é preciso olhar de muito perto para distinguir estes traços, que nem sequer tinham sido notados pelos pesquisadores anteriores.
- 09 – Esta observação é também válida para sítios que visitamos recentemente perto de Jaboticatubas.
- 10 – Desenhos feitos no século XIX por indígenas do Brasil central a pedido do explorador Von den Steinen são absolutamente semelhantes a certas pinturas de Cerca Grande.
- 11 – Consultar os trabalhos de Dunn e Birdsall in *Man The Hunter* e de Brian Hayden in *World Archaeology*.
- 12 – Cf. os novos métodos de estudo desenvolvidos por A. Laming-Emperaire e A. Leroi-Gourhan no estudo da arte rupestre paleolítica da área franco-cantábrica.
- 13 – Vestígios de corante foram encontrados em camadas datadas de mais de 7.000 BC em Los Toldos (Rep. Argentina). Isto torna *possível*, mas não certa, a contemporaneidade das pinturas do teto. Cardich & Hadjuk acharam dentro desta camada antiga, um bloco desprendido da parede "que parece conter parte de um dibujo rupestre en rojo". Os autores não sendo mais afirmativos, levam-nos a esperar uma futura confirmação.
- 14 – Estudos da arte rupestre no Piauí por Niede Guidon; no Estado de São Paulo por André Prous.
- 15 – Uma experiência deste tipo foi realizada pela Missão Franco-Brasileira, incluindo membros da UFMG em 1976, na região de Montalvânia.

BIBLIOGRAFIA

- BIRDSELL 1968 "Some prediction for the Pleistocene, based on Equilibrium Systems among Hunters-Gatherers", *Man the Hunter*: 229-240
- CAILLEUX & TAYLOR "Code Expolaire"
- CARDICH & HADJUK 1973 "Secuencia arqueológica y cronología radiocarbónica de la cueva de los Toldos", *Relaciones* VII: 85-123.
- DUNN 1968 "Demography and Population Ecology", *Man the Hunter*: 221-228
- HAYDEN 1972 *World Archaeology* IV, 2.
- HURT & BLASI 1969 "O projeto arqueológico Lagoa Santa", *Arquiv. Museu Paranaense*, NS nº4.
- LAMING-EMPERAIRE, PROUS, MORÃES E BELTRÃO 1975 "Grottes et Abris de la région de Lagoa Santa" *Cahiers d'archéologie d'Amérique du Sud* nº 1
- PEDERSEN 1973 "Metodologia y técnica utilizadas en el estudio del arte rupestre", *3º simposio Intl Americ. de Arte rupestre*: 111.
- PENNA 1964 "Pinturas e gravuras rupestres de Minas Gerais", *Origens do Homem Americano*, IPH - USP: 419-421.
- WALTER 1958 "Arqueologia da região de Lagoa Santa (Minas Gerais)", Rio.

MAPA nº 1
 Repartição dos Sítios

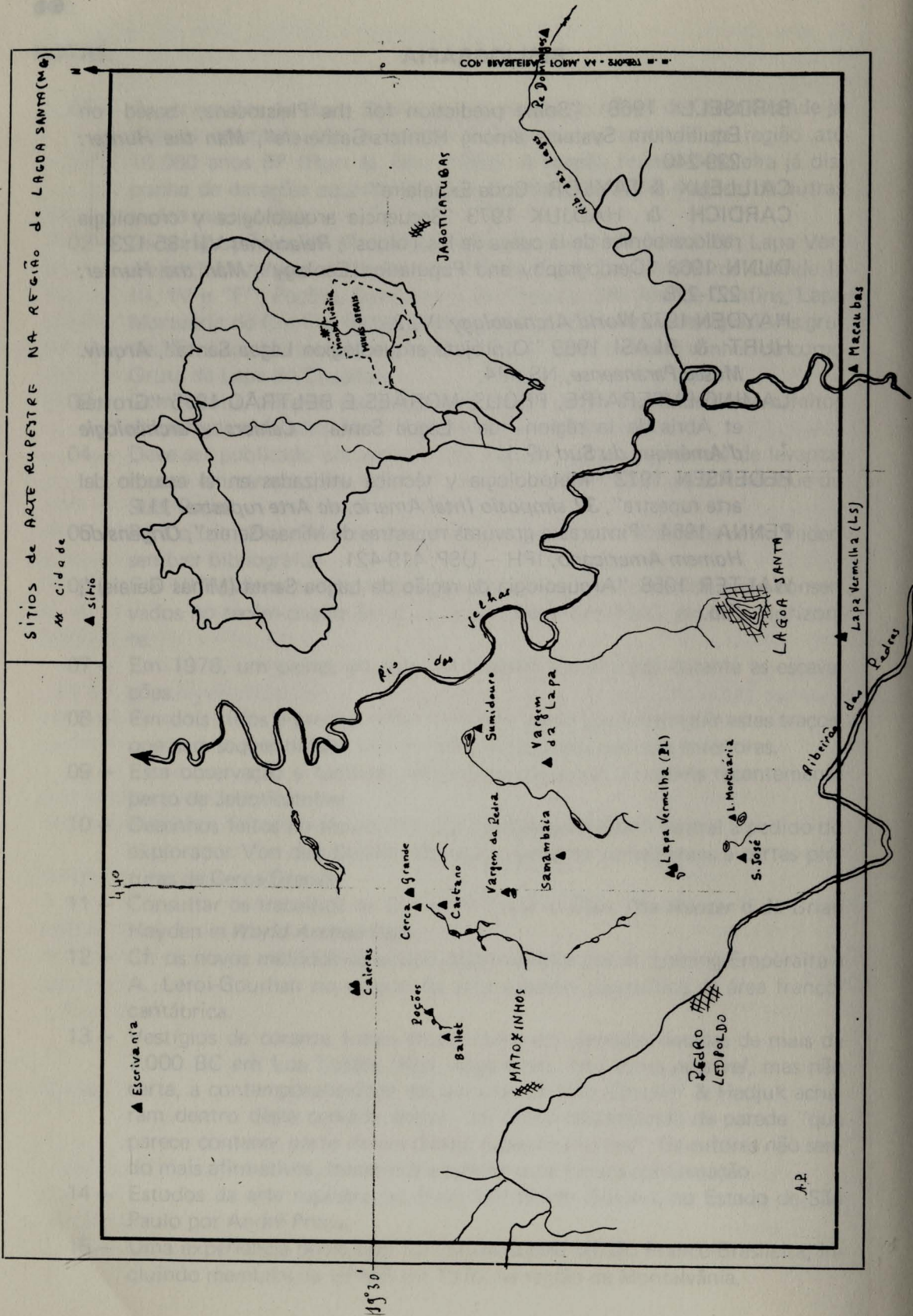


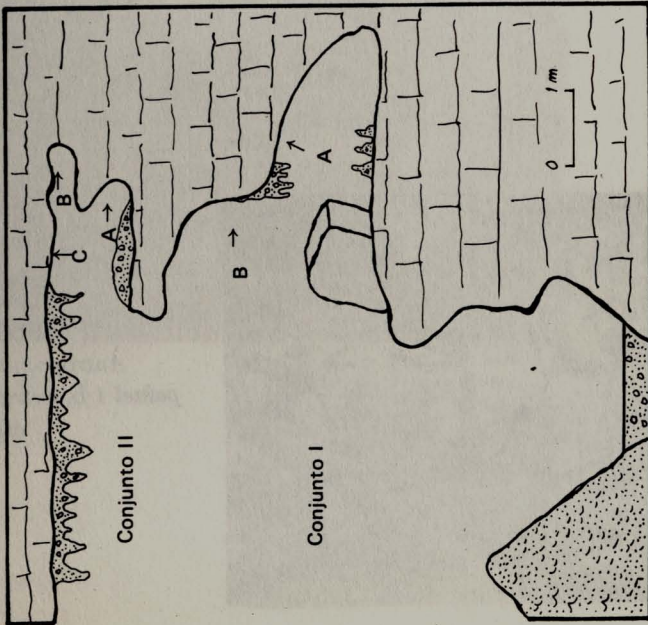
Figura 2
DISPOSIÇÃO DAS FIGURAS
ICONOGRAFICAS NA LAPA
DO BALLET

CORES	TRATAMENTO				DIMENSÃO				TEMÁTICA							
	Preto	Altern. preto/vermelho	Ocre	Branco	Filiforme	Contorno fino	Contorno espesso	Cheio	Pequena	Média	Grande	Machos	Fêmeas (?)	Composito	Zoomorfos	Sinais (vermelhos)
C																
B																*
A																*
C																
B																*
A																*

CONJUNTO II

CONJUNTO I

Figura 3
LOCALIZAÇÃO DOS PAINÉIS,
NA LAPA DO BALLET



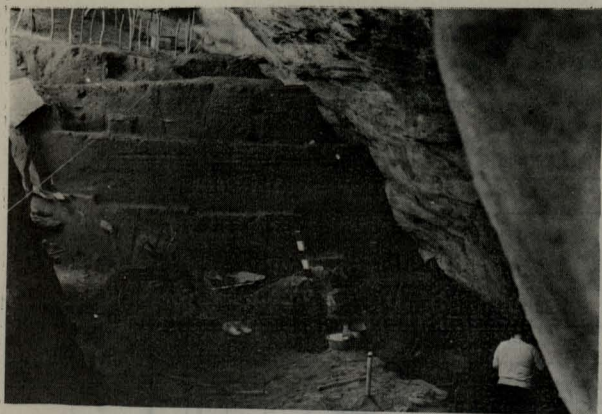


FOTO nº 1
*Camadas holocênicas da Lapa Vermelha IV
de Pedro Leopoldo (escavações da Missão Franco-
Brasileira, 1974). Verifica-se a horizontalidade
dos estratos superiores. As pinturas mais profundas
encontram-se na altura da cabeça da pesquisadora
à direita.*

FOTO nº 2
*Antropomorfos itifálicos,
Lapa do Ballet (painel 1 A)*

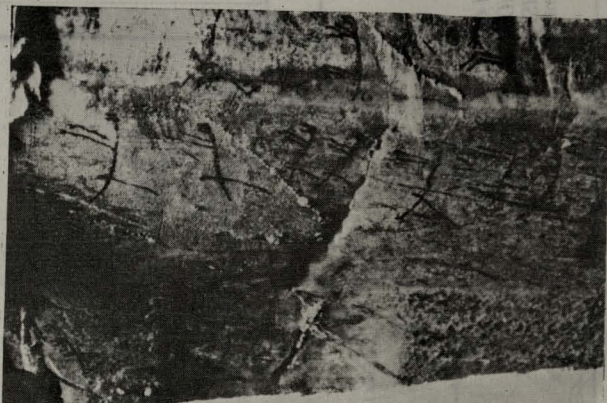


FOTO nº 3
*Antropomorfos do
painel 1 B, extremidade
esquerda.*



FOTO nº4
*Cena de parto,
painel 1 C (Lapa
do Ballet).*



FOTO nº5
*Zoomorfos de
Cerca Grande
(superfície recente).*

