

DISTRIBUIÇÃO DE TRADIÇÕES E ESTILOS DE PINTURAS RUPESTRES – UMA ANÁLISE PRELIMINAR COMPARATIVA ENTRE OS SÍTIOS DO COMPLEXO DA CHAPADA DIAMANTINA E A DEPRESSÃO SERTANEJA MERIDIONAL DO BIOMA CAATINGA

CLAUDIA CUNHA KACHIMARECK

Pesquisadora voluntária do Museu de Arqueologia e Etnologia - UFBA
Praça do Terreiro de Jesus, s/n, Antiga Faculdade de Medicina, Centro Histórico,
CEP 40025-010, Salvador, Bahia, Brasil (archo@terra.com.br)

(Distribuição de tradições e estilos de pinturas rupestres – uma análise preliminar comparativa entre os sítios do Complexo da Chapada Diamantina e a Depressão Sertaneja Meridional do Bioma Caatinga) – As ecorregiões do Complexo da Chapada Diamantina e a Depressão Sertaneja Meridional do Bioma Caatinga apresentam uma variedade estilística notável, bem como diferenças evidentes entre uma e outra região em termos de produção rupestre. Este artigo apresenta o resultado de observações comparativas em primeira mão de 122 sítios em ambas as ecorregiões realizadas entre 1999 e 2006. Apresenta-se também a descrição de um novo estilo, Aquitã, que se restringe à região central do Complexo da Chapada Diamantina.

Palavras-chave: Arte rupestre, tradição, estilo, pré-história da Bahia.

(Distribution of traditions and styles of rock art paintings – a preliminary comparative analysis between sites in the Complex of Chapada Diamantina and Depressão Sertaneja Meridional of the Caatinga Biome) – The eco-regions of the Complex of Chapada Diamantina and Depressão Sertaneja Meridional of the Caatinga Biome present a remarkable stylistic variety as well as evident differences between one region and the other in terms of rock art production. This article presents the results of first hand comparative observations of 122 rock art sites in both regions. Those were carried out between 1999 and 2006. A new style of rock art limited to the Complex of Chapada Diamantina is also introduced: Aquitã style.

Key words: Rock art, tradition, style, prehistory of the state of Bahia.

INTRODUÇÃO

MARTIN (1981) afirma que a Arte Rupestre é a primeira manifestação estética da pré-história do Brasil. Comparando com o que temos em termos de informações etnográficas sobre a produção artística dos grupos indígenas contemporâneos (VIDAL, 1992), poderíamos afirmar que a produção da arte rupestre tenha co-existido com outras formas de expressão estética, que por sua natureza e materiais utilizados, deixaram raríssimos ou nenhum traço no registro arqueológico como, por exemplo, a cestaria, a pintura corporal, a arte plumária, o artesanato em madeira e outros materiais de fácil decomposição nas camadas arqueológicas. Ela abrange todas as “inscrições” (gravuras e pinturas) deixadas pelo homem em suportes fixos de pedra (PROUS, 1992).

Segundo PROUS (1992), “Tradição é a categoria descritiva mais abrangente para arte rupestre, “implicando uma certa permanência de traços distintivos, geralmente temáticos [...]”. ‘Estilos’ são freqüentemente definidos como subdivisões [de uma Tradição] particularmente a partir de critérios técnicos”. A categoria classificatória de Sub-tradição é compreendida como equivalente a estilo, na medida em que ambos são usados pela literatura da área como subdivisões de uma Tradição (MARTIN, 1981).

O Estado da Bahia é pródigo em sítios de arte rupestre, predominando os de pinturas. Estas são

encontradas, em sua maioria, nas paredes rochosas de *canyons* – localmente chamados de boqueirões, e em paredes e tetos de abrigos ou cavernas. Mais raramente, são encontrados pequenos painéis em rochas isoladas de bom tamanho.

SPIX & MARTIUS (1981) mencionam a arte rupestre baiana pela primeira vez como parte das curiosidades científicas vistas em suas viagens ao Brasil entre 1817 e 1820. Eles apresentam a descrição de um sítio rupestre e pranchas das pinturas encontradas na região de Uauá, norte do estado. Contudo, investigações modernas efetivamente sistemáticas só aconteceriam a partir da década de 1960, realizadas pelo arqueólogo espanhol Valentin CALDERÓN (1967), sendo ele o autor da primeira tentativa de classificação estilística da arte rupestre da região. Nas décadas posteriores, a equipe liderada por Maria Beltrão, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, foi responsável pelo estabelecimento do Projeto Central e conseqüente descoberta de dezenas de sítios rupestres no estado (BELTRÃO, 2000). O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, sob coordenação de Carlos Etchevarne, tem desenvolvido pesquisas em arte rupestre na região (ETCHEVARNE, 1988), bem como esporadicamente pesquisadores de outros estados e países têm dado significativa contribuição para a compreensão desta forma de expressão dos povos pré-coloniais da região. Contudo, estudos específicos sobre identificação e definição de estilos de arte rupestre no estado são relativamente recentes, tendo

sido iniciados por Reinaldo MORALES (2002), no final da década de 1990.

Desse modo, este estudo teve como objetivo observar a distribuição de estilos e tradições rupestres diferentes e sua distribuição geográfica em relação a duas ecorregiões distintas: a Depressão Sertaneja Meridional e o Complexo da Chapada Diamantina, conforme definido por VELLOSO *et al.* (2002). Nas regiões rupestres visitadas, procurou-se identificar as tradições e estilos de arte rupestre presentes em cada sítio.

MATERIAIS E MÉTODOS

Este trabalho baseia-se em observações a 122 sítios de pinturas rupestres distribuídos em diferentes regiões do bioma caatinga no Estado da Bahia (ver Tabela 1, Fig. 1) durante o período de 1999 a 2006. Utilizando-se um aparelho de GPS Magellan™, modelo 320, os sítios visitados foram georeferenciados e manualmente plotados em carta topográfica impressa em escala de 1:100.000 para verificação de sua distribuição. As localizações dos principais sítios/regiões rupestres foram então sobrepostas ao mapa das ecorregiões do bioma caatinga. Foi observada a distribuição de estilos/ tradições rupestres entre as zonas da Depressão Sertaneja Meridional e Complexo da Chapada Diamantina, definidas por VELLOSO *et al.* (2002). Para salvaguardar a integridade dos sítios e evitar o acesso não monitorado a áreas que não dispõem de supervisão de visitas, a autora se reserva o direito de não publicar

coordenadas dos sítios visitados.

O registro fotográfico da arte foi feito em filme de negativo e diapositivo. Foram fotografados painéis e motivos com e sem escala. Painéis e motivos considerados significativos no estudo foram medidos. Quando possível, fez-se uso do apoio de tripés para maior estabilidade da câmera. Fotografias com *flash* foram evitadas sempre que possível, apesar de não causar danos à arte rupestre (LOENDORF *et al.*, 1998). A revelação foi feita em estúdio fotográfico profissional. Seguindo os parâmetros internacionais (LOENDORF *et al.*, 1998) de não interferência e zelando pela integridade da arte, nenhum método de registro e observação danoso aos painéis ou que requeresse contato físico com as pinturas foi empregado. As fotografias e cadernos de campo referentes a este estudo encontram-se arquivados no arquivo particular da autora.

Ao identificar estilos de arte rupestre, tem-se que fazer uso de conceitos e parâmetros não apenas da arqueologia, mas também da história da arte. Assim, foram analisados os seguintes aspectos quanto à forma de execução: linha, cor, textura, qualidades espaciais e composição (STOKSTAD, 1995). Foi também observada a interação entre motivos na composição dos painéis, a inserção destes no sítio e do sítio em seu entorno.

As pinturas rupestres eram executadas em pigmento feito a partir de minerais, aos quais eram adicionados ligantes orgânicos que os fixavam ao suporte rochoso. Por conta da limitação de cores obtidas a partir destes componentes, as pinturas rupestres apresentam uma

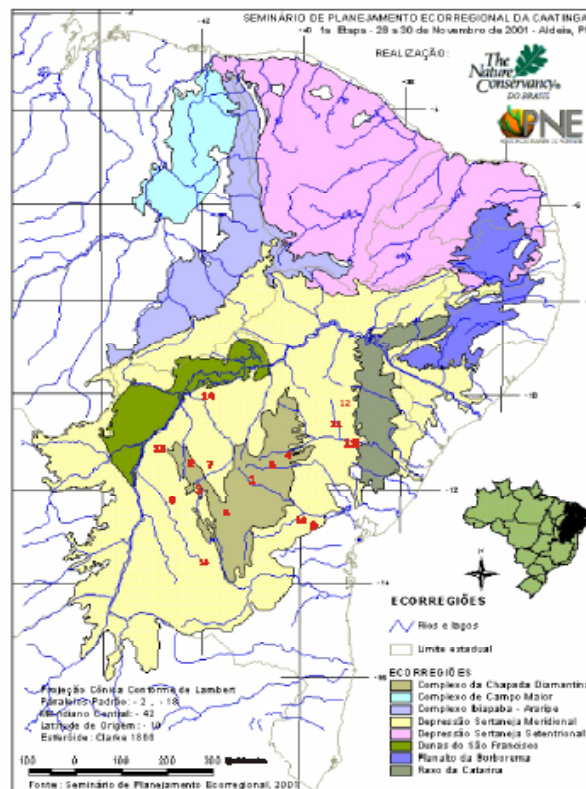


Fig.1. Sítios de pinturas rupestres visitados em diferentes regiões do bioma caatinga no Estado da Bahia.

paleta de cores bem restrita: vermelho, branco, preto ou amarelo. Na maioria das vezes, o que pode ser observado em termos de arte executada em um painel é uma pequena fração do total produzido originalmente. Diferenças nas tonalidades atuais destas cores resultam de vários fatores, tais como: proporção dos ingredientes; tratamento dado aos pigmentos durante seu processo de fabricação; interferência de fatores naturais como intemperismo, descamação do pigmento, ação de fungos e outros micro-organismos etc., ou antrópicos como queimadas próximas às pinturas, ação da poluição em sítios próximos a cidades e estradas etc. sobre o pigmento dos motivos. Diferentes tonalidades também podem resultar da degradação natural do pigmento em decorrência de sua cronologia: alguns pigmentos podem originariamente ter sido mais claros ou mais escuros ao serem aplicados ao suporte tendo sua cor se alterado com o tempo. Outra característica influenciada tanto por estes fatores como pela qualidade do processo de confecção dos pigmentos é o grau de permanência destes no suporte. Pigmentos em algumas composições ainda apresentam uma camada densa de material sobre a superfície da rocha, ou seja, são pigmentos densos, outros descamaram a ponto de apenas se poder notar manchas do pigmento original no suporte rochoso.

No que se refere à iconografia, ou seja, à interpretação do que está representado na pintura, outro elemento frequentemente usado por historiadores da arte e arqueólogos na classificação de estilos, é necessário fazer-se uma ressalva. Muitas vezes um motivo apresenta detalhes figurativos que possibilitam compreender a representação. Por exemplo, o zoomorfo na Fig. 2 parece claramente representar um cervídeo, bem como a composição mostrada na Fig. 3 parece representar uma cena de batalha. Às vezes, porém, a iconografia não é muito evidente e para alguns motivos e composições a melhor tentativa nunca será mais do que mero palpíte, já que não existem dados etnográficos ou históricos dos povos que executaram a arte rupestre em questão. Um bom exemplo disto é o que classificamos como figuras ou painéis ‘geométricos’ na arte rupestre. Ao estudar a arte indígena contemporânea, BARCELOS NETO (1999) provou que mesmo conceitos básicos do que é definido como “geométrico” ou “figurativo” estão sujeitos a *bias* culturais. O que indivíduos de uma determinada cultura definem como geométrico na arte de outra pode ser entendido como perfeitamente figurativo pelo artista e demais indivíduos dentro do contexto cultural em que aquela arte foi produzida. Quando então são usados neste artigo termos como “geométrico” e “figurativo”, “zoomorfo” e “antropomorfo”, parte-se da premissa do que tais motivos evocam, e não necessariamente da intenção do autor.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Cerca de 66% dos sítios visitados estão localizados no Complexo da Chapada Diamantina, nominalmente os que pertencem às regiões rupestres de Morro do Chapéu e

municípios vizinhos, Uibaí e municípios vizinhos, Miguel Calmon, Jacobina, Barra do Mendes e Iraquara. Os demais, cerca de 34%, encontram-se na Depressão Sertaneja Meridional e compreendem as regiões rupestres de Irecê e municípios vizinhos, Gentio do Ouro, Oliveira dos Brejinhos, Monte Santo, Uauá, Itatim e Itaberaba (Tabela 1).

Ao fazer-se esta identificação, foi observada a existência tanto de regiões rupestres bastante diferenciadas quanto de regiões de confluência onde mais de um (muitas vezes vários) estilo pode ser observado. As tradições e estilos de arte rupestre estão listados neste estudo por ordem de abrangência territorial observada.

Tabela 1. Distribuição do número de sítios observados nas regiões rupestres localizadas no Complexo da Chapada Diamantina e na Depressão Sertaneja Meridional do Bioma Caatinga.

Região	Número de sítios
Complexo da Chapada Diamantina	
1 - Morro do Chapéu e municípios vizinhos	51
2 - Uibaí e municípios vizinhos	12
3 - Barra do Mendes	3
4 - Jacobina	7
5 - Miguel Calmon	3
6 - Iraquara	4
Depressão Sertaneja Meridional	
7 - Irecê e municípios vizinhos	16
8 - Oliveira dos Brejinhos	3
9 - Itatim	6
10 - Itaberaba	1
11 - Monte Santo	1
12 - Uauá	1
13 - Gentio do Ouro	3
14 - Xique-Xique	6
15 - Conceição do Coité e municípios vizinhos	4
16 - Rio de Contas	1

Estilos e Tradições Rupestres Identificados nos Sítios Estudados

Foram encontradas composições rupestres pertencentes a duas grandes Tradições Rupestres: Simbolista (CALDERÓN, 1970) e Nordeste (GUIDON, 1991). Dentre os estilos e sub-tradições que compõem a Tradição Nordeste, foram observados a Sub-Tradição Central, o Estilo Angelim (MORALES, 2002), elementos da Sub-Tradição Seridó (MARTIN, 1981) – já descritos na região por MORALES (2002) e descrito um novo estilo: Aquitã. Também foi identificado um problema classificatório: a presença de um estilo notadamente geométrico na região arqueológica de Uibaí que não se encaixa na classificação da literatura,

mas que se restringe a um número muito restrito de sítios.

Tradição Simbolista

A primeira e mais representativa tradição rupestre no estado foi definida por CALDERÓN (1970) como Tradição Simbolista. Como o próprio autor ressalta, este imenso conjunto de estilos requer estudos mais detalhados que possam vir a definir as variações estilísticas presentes em seu *corpus*.

Seus painéis são caracterizados por motivos executados a dedo com pigmento normalmente pouco denso. A maioria dos motivos é monocromática em vermelho. Pigmentos de regiões diferentes e submetidos a diferentes tratamentos vão resultar em uma variação de tons. Com menor frequência o uso dos pigmentos amarelo, branco e preto foi observado.

Não parece haver uma preferência por tipos específicos de suporte ou localização dos painéis Simbolistas. Sua presença é observada tanto em paredes quanto em tetos e rochas isoladas e a diversas alturas da linha de sedimento. O suporte pode ser tanto granito quanto calcário ou arenito. Estes muitas vezes sobrepõem painéis Nordeste. Em regiões de grande densidade estilística, pode ser observada uma tentativa de sobreposição ou cópia intencional de motivos Nordeste por pintores Simbolistas, como pode ser observado na Fig. 8 na qual o maior dos antropomorfos do par foi “re-pintado” a dedo com pigmento menos denso que o original. “Re-pintar” ou fazer cópias grosseiras de motivos Nordeste é um fenômeno observado em sítios onde há convergência Simbolista-Nordeste.

Em termos de distribuição geográfica, os dados coletados neste estudo corroboram o que Calderón já afirmava na década de 1970: esta é a mais abundante Tradição rupestre do estado (CALDERÓN, 1970). De fato, até onde pode ser observado, ressaltadas suas diferenças estilísticas internas, ela se estende tanto às terras altas do complexo da Chapada Diamantina quanto à Depressão Sertaneja Meridional, atingindo 72% dos sítios visitados. Nos sítios da região a leste do Complexo da Chapada Diamantina (Uauá, Monte Santo, Conceição do Coité, Itatim e Itaberaba) esta tradição rupestre é exclusiva. Nos sítios do extremo oeste da Depressão Sertaneja, região de Xique-Xique, mesmo dividindo espaço com outras tradições, a Simbolista é predominante em termos de presença por sítio – cinco dos seis observados apresentam painéis simbolistas. Nos sítios localizados entre os dois prolongamentos oeste do Complexo da Chapada (ver mapa), a Tradição simbolista divide espaço de forma mais igualitária com outros estilos (presente em 10 dos 22 sítios observados).

Em termos de iconografia, são observados nesta tradição motivos geométricos (Fig. 4) e figurativos (Fig. 5), sendo que os primeiros suplantam os motivos identificáveis em termos numéricos e em importância atribuída no ato da composição dos painéis. As figuras naturalistas são normalmente marginais na composição, ocupando posição secundária nos painéis. Os geométricos, em sua maioria, são pouco elaborados. Os motivos figurativos ou identificáveis carecem de detalhes e apresentam uma postura rígida.

Normalmente são encontrados poucos destes motivos por composição e raramente engajados em cenas.

Os motivos geométricos mais recorrentes são: linhas paralelas; círculos concêntricos, raiados e com preenchimentos geométricos diversos; espirais; bastonetes e pentes que em alguns casos evocam figuras antropomórficas altamente estilizadas; pontilhados; e geométricos irregulares dos mais variados. Entre os sítios observados, merece destaque o Sítio Itaberaba, na fazenda homônima. Nas paredes e tetos de um grande abrigo em granito, encontram-se os motivos mais elaborados desta tradição observados entre todos os sítios visitados. O pigmento neste sítio é muito bem preparado, chegando a ser bastante denso. A policromia é visível em muitas composições. Os geométricos são altamente complexos, apesar de executados a dedo.

Entre os motivos identificáveis da Tradição Simbolista, as representações mais comuns são figuras antropomórficas toscamente executadas em postura rígida (muitas vezes apenas traços simples sugerindo torso, membros e cabeça). Figuras zoomórficas são mais raras e mais escassas ainda são as fitomórficas. A quase totalidade das figuras zoomórficas é monocromática, exceto raríssimas exceções, como, por exemplo, um magnífico zoomorfo (“lagarto”) pintado em um dos tetos da Toca do Espinheiro em Morro do Chapéu.

A região dos Inselbergues de Milagres, que cobre terras pertencentes aos municípios de Milagres, Itatim e Itaberaba, apresenta o que há de mais rebuscado em termos de Tradição Simbolista no estado (Fig. 6).

Tradição Nordeste

Esta tradição foi definida no Piauí a partir do intenso e notável trabalho dos pesquisadores da Fundação Museu do Homem Americano, sob direção de Niède Guidon. Graças aos esforços desta equipe, diversos estilos já foram identificados no Piauí e uma classificação mais clara da arte rupestre para aquele estado está disponível em dezenas de títulos publicados sobre os sítios da região. Esta tradição, porém, é tão variada em termos de estilos e tantos são os sítios em que ela se apresenta que, mesmo no Piauí, o trabalho está longe de ser concluído.

Na Bahia, pouco foi feito em termos de pesquisas especificamente direcionadas aos vários estilos da Tradição Nordeste. CALDERÓN (1970) observou o que ele definiu como “*uma forma de expressão artística que por sua difusão espacial e provavelmente temporal, suas características de fidelidade aos modelos que tentam copiar, denominamos Tradição Realista, cuja extensão geográfica parece ultrapassar os limites do estado*”. Ainda segundo Calderón, “*a intenção de reproduzir homens, animais e plantas com o máximo rigor permitido pelas habilidades técnicas de seus autores, [...] através de uma maior realidade e dinamismo*” são características marcantes desta tradição. MARTIN (1981), posteriormente trabalhando com Calderón, a partir de fotografias mostradas pelo autor, associou o que este chamava de Tradição Realista à Tradição Nordeste. Devido



Fig. 2. Zoomorfo. Sítio da Fonte Grande 3. Uibaí.



Fig. 3. Figuras antropomórficas engajadas em cena. Sítio do Abrigo do Cacique 1. Ventura, Morro do Chapéu.



Fig. 4. Motivo geométrico com linhas em zig-zag. Sítio da Gruta de Santa Marta, Iraquara.



Fig. 5. Zoomorfo monocromático. Sítio do Rodrigão, Morro do Chapéu.



Fig. 6. Motivo simbolista bicromo. Sítio da Fazenda Itaberaba, Itaberaba.



Fig. 7. Motivo zoomórfico (?). Sítio da Grota da Vacaria, Central.



Fig. 8. Par de figuras Angelim. Sítio do Abrigo do Cacique 1. Morro do Chapéu .



Fig. 9. Painel em miniatura contendo ocas ou abrigos e figuras antropomórficas. Sítio do Abrigo do Cacique 1, Morro do Chapéu.



Fig. 10. Painel de figuras zoomórficas em miniatura. A menor com cerca de 1 cm de comprimento. Sítio do Abrigo do Cacique 2, Morro do Chapéu.



Fig. 11. Sobreposição de motivos zoomórficos e antropomórficos. Sítio do Rodrigoão, Morro do Chapéu.



Fig. 12. Motivo geométrico. Sítio da Fonte Grande 2, Uibaí.

a diferenças iconográficas detalhadas por Calderón em suas publicações e ao que pôde observar a partir do levantamento fotográfico deste autor, posteriormente Martin cunhou o termo “Sub-tradição Central” para abranger uma das variações locais. Esta nomenclatura é uma homenagem ao trabalho de Beltrão, pesquisadora que posteriormente veio a dar continuidade ao trabalho em arte rupestre no interior baiano.

MORALES (2002) posteriormente retomou o trabalho de delimitação estilística sobre a Tradição Realista ou Nordeste e identificou vários estilos já descritos desta tradição no Estado da Bahia, bem como um novo estilo, Angelim, presente em sítios que se espalham do Piauí à Bahia e Minas Gerais. Este autor também observou semelhanças estilísticas entre as variações locais da Tradição Nordeste e a Sub-tradição Seridó, descrita no Rio Grande do Norte por Martin.

Até onde pode ser observado na Bahia, as sub-tradições e estilos da Tradição Nordeste estão restritos às terras altas do Complexo da Chapada Diamantina e às regiões rupestres de Gentio do Ouro e Irecê. Estas últimas, apesar de pertencerem à Depressão Sertaneja Meridional, encontram-se cercadas pelo Complexo da Chapada Diamantina a leste, sul e oeste. A maior concentração de sítios da Tradição Nordeste ocorre entre Morro do Chapéu e Gentio do Ouro. É justamente nesta região que é encontrada também a maior variedade estilística.

Todos os estilos da Tradição Nordeste na Bahia têm em comum uma técnica de execução bastante refinada. Os pigmentos são densos e bem preparados. As pinturas quase sempre são executadas a pincel e a escolha de suporte geralmente ocorre em zonas de destaque no suporte rochoso, havendo preferência por relevos que valorizem a composição. A maneira como cada estilo faz uso destes recursos técnicos, porém, é bastante variada.

A Sub-tradição Central que pode ser observada na região que vai de Irecê até os limites da Chapada Diamantina com o vale São-Franciscano é caracterizada por figuras naturalistas, quase sempre monocromáticas em vermelho e executadas a pincel (Fig. 7). As figuras têm tamanho pequeno, entre 10 e 20 cm de altura. Há uma busca constante pela expressão do movimento e invariavelmente os painéis compõem cenas. Em termos de iconografia, os elementos mais representados são figuras antropomórficas e zoomórficas com destaque para os cervídeos. Em termos de temas apresentados, a caça e cenas que evocam violência são as mais comuns.

Definido por MORALES (2002), o estilo Angelim é caracterizado por figuras *“freqüentemente policromas; o interior das figuras em branco ou amarelo primariamente [...] [executados a dedo], os contornos são geralmente em vermelho ou laranja executados a pincel com espessura entre 3-4 mm. Os contornos estão em conformidade com o preenchimento, indicando que estes provavelmente foram pintados após [a execução dos] interiores”*. MORALES (2002) destaca ainda que a característica mais marcante deste estilo, o fato dos *“apêndices destas figuras geralmente terminarem em traços abertos em linhas paralelas ou levemente curvas”*, já teria sido descrita em publicações anteriores de Guidon e Pessis. Em alguns casos, o torso dessas figuras (como mostrado na Fig. 8) apresenta decorações geométricas. São temas recorrentes em sua iconografia representações de pares de antropomorfos em que invariavelmente um é representado maior que o outro e/ou com preenchimento diferente. No Piauí, esta diferença entre as figuras em par do Estilo Angelim é normalmente acentuada por detalhes nas figuras que indicam claramente dimorfismo sexual: as figuras são executadas com apêndices que lembram pênis nas figuras maiores e seios nas menores, uma clara diferenciação associada ao tamanho dos motivos. Na Bahia, ainda não foi registrada a presença destes detalhes.

Outro tema recorrente das figuras Angelim na Bahia se refere aos cervídeos que seguem a rigor as características técnicas exibidas pelo estilo no Piauí: *“suas pernas são freqüentemente sugeridas por três linhas paralelas curvas, e quando presente, a gahlada é sugerida por uma série de pequenas pinceladas paralelas [...] a linha do torso entre as patas dianteiras e traseiras é perfeitamente consistente com os contornos em ambos os lados”* (MORALES, 2002). Um terceiro tema bastante explorado na Bahia diz respeito às figuras zoomórficas representando emas. As regiões de Morro do Chapéu e América Dourada, em especial a área da Lagoa da Velha, apresentam um grande número de sítios

deste estilo.

Ainda na região de Morro do Chapéu aparece um terceiro estilo de pinturas que mostra semelhanças formais com a Sub-tradição Seridó (MORALES, 2002), enquanto mantém a base iconográfica da Sub-tradição Central. Em termos de forma, são figuras de pequeno tamanho (5-18 cm) executadas a pincel, normalmente monocromáticas em vermelho, amarelo ou branco. Com raras exceções, os painéis são pequenos, compostos por poucas figuras (Figs. 2-6), normalmente engajadas em cena com realismo e movimento notáveis (Fig. 3). A característica que mais aproxima este estilo da Sub-tradição Seridó é o formato da cabeça em C na maioria das figuras antropomórficas. O tema predominante é a figura humana, normalmente apresentando detalhes de armas, cestos, instrumentos que lembram maracás e cocares.

Um quarto estilo presente na Chapada, mais especificamente em sítios na região de Morro do Chapéu, América Dourada e Ventura, é caracterizado por figuras naturalistas diminutas, daí termos cunhado o termo Aquitã (pequeno, curto em Tupi-guarani) para defini-lo. Durante a primeira visita ao Sítio do Abrigo do Cacique 1 em abril de 2001, foi registrada a presença de vários painéis extremamente naturalistas, cujas figuras não ultrapassam 6 cm. A partir de então, foi observada a presença do mesmo estilo em outros oito sítios espalhados entre três municípios.

O Estilo Aquitã é aqui caracterizado por figuras executadas a pincel entre 1 e 6 cm de altura, em pigmento vermelho denso. Algumas destas figuras têm nos torsos uma decoração geométrica e podem ter sido preenchidas com mais de uma cor, mas apenas o pigmento vermelho é hoje evidente. Sua característica mais marcante é exatamente a combinação de uma dimensão extremamente reduzida com rigor de expressão que não compromete em nada o caráter figurativo dos painéis ou motivos. No Abrigo do Cacique 1 existe um painel (Fig. 9) composto por oito representações de abrigos ou ocas, cada um contendo em seu interior figuras antropomórficas (1-3 figuras cada) que engloba as características formais e iconográficas do estilo com perfeição. Todo o painel mede 14 cm de comprimento. As figuras no maior dos abrigos (6 cm) têm as pernas curvadas evocando movimento (salto ou dança?). O menor dos abrigos (1,5 cm de largura) apresenta em seu interior uma figura claramente antropomórfica com menos de 1 cm de altura.

Também notável é um painel no Sítio do Abrigo do Cacique 2 contendo três figuras zoomórficas (cervídeos) e parte de uma outra figura cujo pigmento descamou a ponto de não podermos atribuir-lhe forma exata (Fig. 10). Os dois zoomorfos maiores têm 4 e 3 cm de comprimento, respectivamente. Um desses possui o interior do torso decorado com uma linha horizontal, enquanto o outro tem o torso vazado. Ambos os torsos podem originalmente ter sido preenchidos com pigmento branco ou amarelo. O menor dos zoomorfos tem o corpo sólido (sem decoração) e são visíveis detalhes de sua anatomia, como cabeça, torso, patas, orelhas e cauda. O mais incrível, porém, é que tudo isto está expresso em pouco mais de 1 cm de comprimento.

Os temas mais recorrentes deste estilo são figuras antropomórficas engajadas em cenas que evocam dança, batalhas e outras atividades do cotidiano. Vale a pena mencionar que em muitos sítios, particularmente na região da Lagoa da Velha, próximo a América Dourada, aparecem composições contendo quatro ou mais figuras antropomórficas executadas na horizontal (Fig. 11). Estas figuras normalmente apresentam instrumentos em suas mãos ou na sua lateral que são facilmente identificáveis como armas, maracás e cestas (?). Ainda na região da Lagoa da Velha, algumas destas figuras têm a cabeça em C típicas da Sub-tradição Seridó.

Os painéis estão localizados em regiões de suporte extremamente regulares, geralmente em paredes, à exceção do painel na Fig. 10 e algumas composições no Sítio da Serra do Caboclo que ocupam tetos baixos. Alguns estão posicionados em regiões altamente visíveis (Figs. 9 e 11), outros em lugares de difícil visualização como a Fig. 10, que ocupa um teto baixo que só pode ser visto deitando-se sob um abrigo raso de cerca de 1 m de altura. A escolha por suportes regulares, onde a rugosidade da rocha não atrapalha a execução de figuras tão diminutas, sugere a habilidade dos artistas não apenas na confecção dos pigmentos e pincéis, mas acima de tudo no ato da escolha do suporte adequado e não execução em padrões tão restritos em termos de tamanho.

Este estilo, exclusivo de uma região extremamente limitada e restrito até onde se sabe a poucos sítios, merece um estudo mais detalhado e medidas de conservação dos sítios e seus entornos.

O Problema dos Geométricos de Uibaí

Na região de Uibaí pode ser observado um segundo tipo de estilo marcadamente geométrico. À princípio, a tendência seria identificá-lo como pertencente à Tradição São Francisco. Ao observar os painéis *in loco* Loredana Ribeiro, especialista em São Francisco, notou diferenças marcantes entre os geométricos de Uibaí e esta tradição que ocorre principalmente na região de Minas Gerais (Loredana Ribeiro, comunicação pessoal, 27 jun. 2001), descartando assim a filiação destes painéis com o estilo mineiro.

Segundo RIBEIRO & ISNARDIS (1996/1997), a *“Tradição São Francisco se caracteriza pela predominância de grafismos ‘geométricos’, freqüentemente compostos em bicromia [às vezes tricromia], que incluem grandes figuras chapadas, formas lineares simples e composições de linhas entrecruzadas com pequenos elementos no interior de sua trama. Ainda como parte da caracterização do estilo, os autores citam “o tamanho avantajado da parcela significativa das figuras, que não raro atingem 40 ou 50 cm e, que em alguns casos, ultrapassam a casa dos 80 cm de comprimento”.*

Pelo que pode ser observado nas reproduções à disposição sobre o estilo na literatura, a maioria dos motivos

São Francisco abordados parece ter sido executada a dedo. Muitos sendo compostos por um contorno preenchido de forma chapada em cor diversa e com elementos gráficos geométricos (linhas, pontos, triângulos etc.) executados na área preenchida em pigmento da mesma cor do contorno ou em uma terceira cor. Não parece haver uma tendência a ângulos incisivos e normalmente os cantos são arredondados.

Os geométricos de Uibaí, por sua vez, apesar de compartilharem do geometrismo e da policromia com os grafismos São Francisco, diferem em outras características gerais. São figuras geralmente executadas a pincel em pigmento denso e de cores extremamente intensas. O tamanho médio dos motivos é de cerca de 30-40 cm de comprimento, mas muitos são menores que 30 cm, havendo poucos casos que se aproximem dos 80-100 cm. As linhas são extremamente firmes com rigor nos traços retos e curvas consistentes. Ângulos agudos são muito freqüentes. Há uma tendência à simetria matemática e à harmonia das composições (Fig. 12).

Normalmente não há preenchimento chapado em áreas extensas dos motivos. Na maioria das vezes, a composição é construída apenas com linhas paralelas retas, curvas ou em ziguezague. Quando existe preenchimento, este é executado em detalhes interiores das composições geométricas, como, por exemplo, entre duas linhas traçadas a pincel ou dentro de um círculo ou outra figura geométrica componente do motivo executada a pincel.

Alguns destes geométricos evocam talvez representações extremamente estilizadas de plantas (cactos?) e os geométricos podem, às vezes, estarem associados a figuras zoomórficas como representações de lagartos, aves, quelônios e onças. Estas figuras são monocromas e parecem fazer parte da composição Uibaí pela textura do seu pigmento e execução a pincel.

No que se refere à escolha de suporte, os grafismos de Uibaí encontram-se dispostos a várias alturas da linha de sedimento, indo desde a altura desta até a mais de 10 m de altura. Contudo, parece haver uma preocupação dos autores em evitar sobreposições. Tal preocupação não é notada em outros estilos na área estudada. Ao buscar áreas limpas no suporte, os artistas em questão parecem chamar atenção para suas composições. Os sítios observados encontram-se em uma área de arenito claro em tons que vão do branco ao rosa claro. Esta característica parece ter sido observada na composição dos motivos para destacar a policromia. Um exemplo evidente disto é o fato do pigmento branco apenas ter sido empregado, até onde pode ser verificado, quando o suporte era mais escuro. Suporte branco geralmente foi ocupado por composições em tons vibrantes de vermelho e amarelo.

Por ser restrito a poucos sítios (apenas seis até

onde vimos), geograficamente muito próximos, este estilo coloca-se como uma exceção e um problema à interpretação dos dados. Este conjunto pode compor uma variação ou estilo isolado, porém mais pesquisas se tornam necessárias para comprovar esta hipótese.

CONCLUSÃO

Nos sítios visitados, foi observada a presença de duas tradições rupestres, cada uma dividida em vários estilos, dos quais citamos neste artigo os mais marcantes em termos de diferença estilística. Foi observada também a ocorrência de um novo estilo da Tradição Nordeste, o qual é aqui definido como Aquitã. Um problema classificatório restrito a seis sítios da região de Uibaí foi identificado. Os geométricos rebuscados presentes nestes sítios não compartilham semelhança estilística com outros estilos da região. Tal fato, somado ao número limitado de sítios, pode vir requerer uma classificação à parte para estes sítios em especial.

Foi constatado que há uma diferença em termos de números de sítios de pinturas entre a Depressão Sertaneja Meridional e o Complexo da Chapada Diamantina, sendo a segunda região visivelmente mais rica em termos de acervo rupestre. Esta diferença pode ser atribuída a diferentes fatores. A ação antrópica mais intensa por parte da população nacional nas terras baixas parece ser a principal delas. A exploração comercial das terras e o estabelecimento de cidades acontecem nas regiões baixas próximas ao litoral desde o século XVI e isto deve ter influenciado o reduzido número atual de sítios rupestres nas áreas mais próximas ao litoral. Outros fatores que poderiam influenciar os números, como densidade populacional pré-colonial entre as duas áreas e fatores culturais relacionados às sociedades que produziram a arte, só podem ser avaliados mediante estudos mais intensos e extensos sobre o tema.

Constatou-se que, apesar das limitações técnicas e iconográficas da Tradição Simbolista, há uma variedade de estilos ainda indefinida em seu *corpus*, o que requer estudos mais aprofundados e sistemáticos. Esta variedade pode resultar de diferenças cronológicas, mas a grande extensão atingida por esta tradição leva a supor que a execução de seus diversos estilos seja atribuída a grupos étnicos diversos que habitaram tanto as terras altas do Complexo da Chapada Diamantina quanto os baixos sertões da Bahia.

A Tradição Nordeste na Bahia apresenta características estilísticas que a ligam a um *corpus* rupestre maior presente em vários estados da região Nordeste. Ao mesmo tempo, ela apresenta variações locais que a fazem única na região. São necessários maiores estudos específicos sobre o tema para dar uma visão mais completa dos seus estilos e fronteiras dentro do estado.

A ecorregião do Complexo da Chapada Diamantina parece ser o foco da presença desta tradição na Bahia. A região de Morro do Chapéu e municípios vizinhos em particular não apenas apresentam um número muito grande de sítios já descobertos, mas também uma grande variedade estilística. Esta região demanda mais pesquisas para que se possam conhecer mais claramente as formas de expressão rupestre que os povos que aqui habitaram antes da chegada da população nacional faziam uso.

O estudo de estilos de arte rupestre em uma área tão vasta e cujo passado abriga uma diversidade cultural tão notável quanto à região estudada requer um grande esforço por parte de pesquisadores e instituições, além de um trabalho de pesquisa que demanda décadas de trabalho de campo sistemático. Este artigo apenas arranha a superfície de um imenso *iceberg* ainda inexplorado que pode vir a produzir um significativo *corpus* de evidências sobre os povos pré-contato que habitaram os sertões baianos nas áreas que hoje chamamos Complexo da Chapada Diamantina e Depressão Sertaneja Meridional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCELOS NETO A. 1999. **Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia Meridional**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. M.Sc diss.
- BELTÃO M DA C DE MC. 2000. **Ensaio de arqueologia: uma abordagem transdisciplinar**. Rio de Janeiro: Ed. Zit Gráfica Ltda.
- CALDERÓN V. 1967. **Notícias preliminares sobre as seqüências arqueológicas do Médio São Francisco e da Chapada Diamantina, Estado da Bahia**. Belém: Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas. Museu Paraense Emílio Goeldi, Publicações Avulsas.
- CALDERÓN V. 1970. **Nota prévia sobre três fases da arte rupestre no Estado da Bahia**. Salvador: UNIVERSITAS, UFBA.
- CUNHA C. 2002. Nota prévia: descrição comparativa de três sítios de arte rupestre na região de Oliveira dos Brejinhos – Bahia – Brasil. **Trabalhos de Antropologia e Etnologia** 42: 203-224.
- CUNHA C & R MORALES JÚNIOR. 2004. Chapada Diamantina rock art: evidence of Nordeste Tradition variations in Bahia, Brazil. **American Indian Rock Art**. 30: 137-148.
- CUNHA MC DA (Org.). 1998. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras.
- ETCHEVARNE C. 1998. Arte rupestre e relevo cárstico: as representações rupestres da Lapa Doce e o papel do suporte rochoso como parte integrante da composição. *In*: IFRAO Meeting. **Proceedings...** Vila Real. p. 40-62.
- GASPAR M. 2003. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- GRUPIONI LDB (Org). 1998. **Índios no Brasil**. São Paulo: Global Editora.
- GUIDON N. 1998. As ocupações pré-históricas no Brasil (excetuando a Amazônia), p. 37-52. *In*: MC DA CUNHA (Org). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras.
- GUIDON N. 1991. **Peintures préhistoriques du Brésil**. Paris: Hérissé-Évreux.
- LOENDORF L, L OLSON, S CONNER & JC DEAN. 1998. **A manual for rock art documentation**. Boulder City: National Park Service.
- MARTIN G. 1999. **Pré-história do Nordeste do Brasil**. Recife: Ed Universitária da UFPE.
- MORALES JUNIOR R. 2002. **The Nordeste Tradition: innovation and continuity in Brazilian rock art**. Richmond: Virginia Commonwealth University. PhD Thesis.

PROUS A. 1992. **Arqueologia brasileira**. Brasília: Editora UNB.

PESSIS A-M. 2003. **Imagens da Pré-história**. São Paulo: FUMDHAM/PETROBRÁS.

RIBEIRO L & A ISNARDIS. 1996/1997. Os conjuntos gráficos do Alto-Médio São Francisco (Vale do Peruaçu e Montalvânia) – Caracterização e seqüências sucessórias. **Arquivos do Museu de História Natural** 27/28:

SPIX JB & CF MARTIUS. 1981. **Viagem pelo Brasil – 1817-1820**. Belo

Horizonte: Itatiaia.

STOKSTAD M. 1995. **Art history - Vol. I**. New Jersey: Prentice Hall & Harry N. Abrams Publishers.

VELLOSO AL, FGC PAREYN & ESB SAMPAIO. 2002. **Ecorregiões propostas para o Bioma Caatinga**. Recife: Associação Plantas do Nordeste; Instituto de Conservação Ambiental The Nature conservacy do Brasil.

VIDAL L. 1992. **Grafismo indígena**. São Paulo: Edusp.