

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CARLOS HENRIQUE ROMEU CABRAL

**COR, FORMA E COMPOSIÇÃO NA PINTURA PRÉ-COLONIAL EM
PERNAMBUCO**

João Pessoa

2012

CARLOS HENRIQUE ROMEU CABRAL

**COR, FORMA E COMPOSIÇÃO NA PINTURA PRÉ-COLONIAL EM
PERNAMBUCO**

Dissertação apresentada ao Programa
Associado de Pós-Graduação em Artes
Visuais como requisito final para obtenção
do grau de Mestre em Artes Visuais.

ORIENTADORA: Professora Dra.
Madalena de Fátima Zaccara Pekala

João Pessoa

2012

C117

Cabral, Carlos Henrique Romeu

Cor, forma e composição na pintura pré-colonial em Pernambuco / Carlos Henrique Romeu Cabral. -- 2012.

96 f.: il.; 30 cm

Orientadora: Prof. Dra. Madalena de Fátima Zaccara Pekala.

Dissertação -- Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal da Pernambuco, Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, João Pessoa, BR-PB, 2012.

1. Pré-história. 2. Pintura. 3. Pintura Rupestre. 4. Artes Visuais. I. Pekala, Madalena de Fátima Zaccara, orient. II. Título.

CDU 7.031
CDD 709.01

CARLOS HENRIQUE ROMEU CABRAL

**COR, FORMA E COMPOSIÇÃO NA PINTURA PRÉ-COLONIAL EM
PERNAMBUCO**

Dissertação apresentada ao Programa
Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais
como requisito final para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Aprovada em ____ de _____ de 2012

BANCA EXAMINADORA

João Pessoa

2012

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora,
pela cumplicidade, confiança e paciência.

À minha família,
pela inesgotável fonte de apoio em minhas escolhas.

Aos Programas de Pós-graduação em Arqueologia e Antropologia da UFPE,
pela receptividade e interesse demonstrados.

“Se vi mais longe, foi por estar de pé sobre ombros de gigantes”
(Isaac Newton)

RESUMO

A dissertação apresentada foi concebida através de diversas visitas realizadas no sítio do Boqueirão, distrito do município de Venturosa – PE, onde foram identificadas manifestações pictóricas que oferecem rico material para o estudo do processo gráfico desenvolvido pelos respectivos autores de tais ações. A área de estudo é definida a partir de um sítio arqueológico com pinturas rupestres ainda não datadas e impressas em uma formação granítica que se destaca no meio do vale do Ipanema. Os trabalhos pictóricos presentes na superfície rochosa apresentam-se dentro de um estilo predominantemente geométrico, refletindo complexos processos gráficos que se utilizam da pintura como veículo de expressão. A partir da identificação e análise dos conjuntos gráficos, observam-se os aspectos ligados à forma, ao ritmo, às combinações técnicas, hierárquicas e estruturais que caracterizam esteticamente o objeto de pesquisa e também peculiaridades relacionadas às formas de exposição e conservação da produção visual em questão. Analisando o material gráfico selecionado, verificamos a presença do ponto, da linha, do plano e da cor como elementos estruturais da morfogênese impressa nas superfícies líticas. Esse material expressivo será observado em diferentes contextos que possibilitem uma reunião de informações sobre as características históricas, culturais e estéticas presentes no objeto de estudo. Partindo de referenciais teóricos de diversas áreas do conhecimento acadêmico, o processo de análise das pinturas do sítio arqueológico Pedra da Buquinha, presente neste trabalho, apresenta-se de maneira interdisciplinar, investigando as relações entre os contextos e as estruturas visuais inerentes ao objeto analisado. Dessa forma, torna-se possível, com o trabalho proposto, fomentar um universo de pesquisa interdisciplinar, analisar esse tipo de produção visual pré-histórica como parte de um sistema de representação visual e reinterpretá-lo principalmente através de referenciais teóricos que permeiam os estudos científicos em Artes Visuais. Constituem etapas diferentes e complementares da pesquisa: um levantamento bibliográfico que contextualiza e relaciona-se com o objeto pesquisado, o trabalho de pesquisa em campo, onde foi possível visitar as fontes primárias e organizar um banco de dados através de coletas fotográficas e da realização de decalques e, por fim, a última etapa do trabalho se apresenta através da construção do texto dissertativo.

Palavras-chaves: Pré-História. Pintura. Processo

ABSTRACT

The dissertation has been designed by several visits to the Site of the Boqueirão, district of Venturosa - PE, where pictorial manifestations have been identified that offer rich material for the study of the printing process developed by the authors of such actions. The study area is defined from an archaeological site with petroglyphs have not dated and printed on a granite formation that stands out in the Vale Ipanema. The pictorial works in these rocky surface is present within a predominantly geometric style, reflecting complex printing processes that use paint as a vehicle of expression. After identifying and analyzing sets of graphs, there are aspects to form, rhythm, technical combinations, hierarchies and structures that aesthetically the object of research, as well as characteristics linked to forms of exposure and preservation of visual production concerned. Analyzing the graphical material selected, designed the presence of point, line, plane and color as structural elements of morphogenesis lytic printed surfaces. This material will be observed in different expressive contexts that allow an information meeting on the historical, cultural and aesthetic object of the present study. Based on theoretical references from different areas of academic knowledge, the process of analyzing the paintings of Archaeological Sitio da Buquinha present in this work is presented in an interdisciplinary way, investigating the relationships between contexts and the structures attached to the object visual analysis. Thus, it becomes possible with the work proposed, a universe of foster interdisciplinary research, analyzing this type of prehistoric visual production as part of a system of visual representation reinterpret them mainly through theoretical studies that pervade the Visual Arts. They are different and complementary steps of the research: a literature review that provides context and relates to the object of research, the research field, where it was possible to visit the primary sources and organize a database by collecting and conducting photographic decals Finally, the last stage of work is presented through the construction of the dissertative text.

Keywords: Prehistory. Painting. Process

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Cap. 1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	17
1.1 Os estudos sobre as manifestações pré-históricas.....	17
1.2 A Pintura rupestre no Nordeste do Brasil	23
1.3 Sobre o Sítio Arqueológico Pedra da Buquinha.....	27
Cap. 2 OS CONTEXTOS.....	31
2.1 O contexto geográfico.....	31
2.1.2 Relevo.....	31
2.1.3 Hidrografia.....	33
2.1.4 Clima.....	34
2.1.5 Fauna e flora.....	35
2.2 O contexto arqueológico.....	36
2.3 O contexto artístico.....	40
2.3.1 A pintura rupestre.....	40
2.3.2 Técnicas utilizadas.....	42
2.3.3 Autoria.....	49
Cap. 3 ANÁLISE DAS OBRAS.....	53
3.1 Análises preliminares.....	53
3.2 Procedimentos metodológicos.....	57
3.3 Catalogação fotográfica.....	62
3.4 Análise das estruturas visuais.....	70
Cap. 4 RESULTADOS.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87
ANEXOS	

LISTA DE FOTOS

Foto	Descrição	Página
01	Sítio arqueológico Pedra da Buquinha	21
02	Caldeirão do sítio arqueológico Alcobaça	42
03	Exemplo de coloração vermelha clara	44
04	Exemplo de coloração vermelha escura	44
05	Exemplo de coloração ocre	45
06	Exemplo de mão em positivo	46
07	Alteração provocada por intemperismo físico	54
08	Alteração provocada por intemperismo químico	55
09	Extração de dados - motivo isolado	60
10	Extração de dados – painel gráfico	61
11	Painél gráfico A	64
12	Painél gráfico B	65
13	Painél gráfico C	67
14	Painél gráfico D	68
15	Painél gráfico E	69
16	Linha resultante de força única	76
17	Linha resultante de força dupla alternada	76
18	Linha resultante de forças simultâneas opostas	77

LISTA DE FIGURAS

Figura	Descrição	Página
Fig. 01	Mapa do Vale do Ipanema	31
Fig. 02	Mão em negativo	46
Fig. 03	Indicador gráfico do comportamento cromático	79
Fig. 04	Indicador gráfico do emprego de forças	80
Fig. 05	Indicador gráfico do emprego de ângulos	81
Fig. 06	Distribuição espacial de cores e forças por número de motivos	82

LISTA DE TABELAS

Tabela	Descrição	Página
Tab. 01	Os painéis gráficos, localização, dimensão, quantidade de motivos, presença de cores	58
Tab. 02	Ficha catalográfica - Painel A	64
Tab. 03	Ficha catalográfica - Painel B	66
Tab. 04	Ficha catalográfica - Painel C	67
Tab. 05	Ficha catalográfica - Painel D	69
Tab. 06	Ficha catalográfica - Painel E	70

INTRODUÇÃO

A pesquisa realizada tem como objeto de estudo o conjunto de registros rupestres pintados e contidos no sítio arqueológico Pedra da Buquinha, localizado no Distrito do Boqueirão, município de Venturosa - PE. Nesse sentido, o trabalho procura analisar o objeto por meio de uma perspectiva artística, contribuindo com o levantamento e a sistematização de dados que permeiam os estudos históricos em Artes Visuais, os quais são carentes ainda de informações sobre as primeiras manifestações artísticas brasileiras inseridas no período Pré-colonial. Para isso propõe-se o desenvolvimento de uma linha de investigação que busque compreender as principais características inerentes aos processos de criação visual dentro de um contexto histórico específico, considerando as relações existentes entre o objeto de estudo, seu entorno e os processos técnicos que definem as características autorais dos produtos visuais contidos no referido objeto.

A escolha do sítio arqueológico em questão tornou-se evidente não apenas pela significativa quantidade de material gráfico exposto, caracterizado principalmente pelas poucas interferências externas que podem comprometer o processo de estudo e leitura visual, mas também pela localização geográfica do objeto que se relaciona diretamente com um universo pessoal que desde a infância tem fascinado o autor, antes buscando formas de animais ou criaturas fantásticas nos fragmentos rochosos e agora procurando novas leituras através de um olhar acadêmico.

Isso posto, convém ressaltar que desde os mais remotos registros pré-históricos presentes na formação da cultura material humana, encontramos a pintura como uma linguagem capaz de recortar, fragmentar e veicular informações históricas, estéticas e técnicas sobre diversos produtos artísticos, seus autores e seus respectivos contextos.

A prática gráfica rupestre, há algum tempo, vem sendo estudada pela comunidade científica, e nesse contexto evidencia-se um processo de construção de um raciocínio lógico em constante evolução na difícil busca por

visões taxonômicas claras e necessárias para compreensão dos sentidos das práticas gráficas rupestres.

Durante o desenvolvimento da dissertação procurou-se evidenciar que o conjunto dos registros rupestres em questão apresenta, por meio de seu material visual, atividades motoras ligadas aos processos criativos em Artes Visuais e utilizadas como formas de representações gráficas que se apropriam de um espaço físico passível de uma série de interações estéticas.

A pesquisa aqui apresentada iniciou-se após uma expedição realizada no dia 30 de novembro de 2008 com destino ao Sítio Arqueológico do Boqueirão em Venturosa – PE, com o objetivo inicial de conhecê-lo. Nesse primeiro contato, foi possível realizar um breve levantamento fotográfico do *corpus* gráfico, presente na superfície lítica, e como resultado dessa experiência foi possível catalogar e observar esse objeto, tratando-o como uma espécie de acervo artístico passível de uma série de investigações acadêmicas.

Os objetivos deste trabalho se entrelaçam em distintos campos científicos, atingindo direta ou indiretamente, de forma simultânea, áreas do conhecimento comuns aos referenciais teóricos adotados durante todo o processo de investigação.

Dessa maneira, buscou-se compreender como se estrutura a prática acadêmica sobre a pintura rupestre e como esse tipo de investigação se debruça sobre o patrimônio arqueológico no Nordeste brasileiro. A partir de então, a pesquisa voltou os seus objetivos para uma compreensão mais profunda sobre o processo de criação visual rupestre no Agreste de Pernambuco, analisando os procedimentos técnicos empregados no objeto de estudo por meio da observação do emprego de materiais e métodos envolvidos durante o ato criativo, o que conseqüentemente reflete sobre os estados de apresentação e conservação do corpo gráfico em questão, bem como as preferências e recusas adotadas pelos autores de tais produtos.

Partindo do entendimento das características processuais inerentes ao ato de criação visual que envolve a produção artística em questão, evidenciou-

se um objetivo mais amplo no que diz respeito ao entendimento das práticas gráficas pré-coloniais no Agreste pernambucano: estabelecer um perfil gráfico mais complexo para o objeto analisado. Para isso, foi necessário então organizar um banco de dados que derivou da extração de diversas informações obtidas a partir de análises sobre as estruturas visuais que compõem cada motivo gráfico identificado no sítio arqueológico Pedra da Buquinha e que podem fornecer importantes informações sobre o comportamento criativo dentro desse recorte histórico.

Integrante do Blaue Reiter, o artista e professor da Bauhaus Wassily Kandinsky, através de suas investigações, foi a principal fonte de pesquisa que subsidiou os principais referenciais teóricos e metodológicos para o desenvolvimento do trabalho proposto. Seus postulados objetivam a construção de uma “gramática visual”, capaz de apresentar os elementos fundamentais da pintura: cor e forma, além de mostrar, também, as relações existentes entre as estruturas básicas de um sistema de representação visual: ponto, linha e plano. Tudo isso se torna visível em suas obras mediante uma metodologia baseada na análise e na síntese desses elementos.

Essas teorias apresentam-se organizadas em uma série de escritos iniciados por sua primeira publicação em 1912, no livro *Do espiritual na arte*, em que se torna possível observar as relações entre os elementos fundamentais da pintura: cor e forma, seguido, em 1926, pelo livro *Ponto e linha sobre plano*, em que são analisadas as estruturas básicas no sistema de representação das Formas.

Pretende-se então, com este trabalho, traçar paralelos entre a produção pictórica rupestre e o entendimento de seu processo de criação. Por meio de questionamentos e comparações que dependiam da extração e da leitura de dados obtidos pelas análises das estruturas visuais de cada motivo contido no corpo gráfico do objeto de estudo, foi possível observar o comportamento criativo em um contexto histórico específico, mesmo com todas as dificuldades que englobaram a carência de registros materiais, estéticos e, principalmente, quando estes pertencem a culturas ágrafas de grupos autorais extintos.

As dimensões culturais, materiais e estéticas, presentes neste trabalho possibilitam identificar as manifestações artísticas dentro de uma visão científica que caracteriza e configura a história dos seus autores e que também é capaz de fornecer informações sobre os caminhos técnicos percorridos, seus problemas e as tecnologias que foram utilizadas durante o processo de criação visual.

Nesse trilho, mister afirmar que com essa gama de informações, abriu-se um grande leque de possibilidades interpretativas para o campo das Ciências da Arte que permitem o desenvolvimento de pesquisas relacionadas ao processo de estudo das atividades artísticas pré-coloniais em suas dimensões estéticas, técnicas e históricas.

As reflexões e os dados fornecidos pelas pesquisas arqueológicas realizadas nessa região atuaram como formas contextualizadoras do objeto analisado, visto que, mediante levantamento e catalogação dos registros impressos, foi possível estabelecer um diálogo entre os dados levantados pelas pesquisas arqueológicas e os estudos em Artes Visuais desenvolvidos essencialmente por KANDINSKY.

Nesse sentido, evidenciam-se as contribuições das pesquisas arqueológicas realizadas por acadêmicos que desde a década de 1980 contribuem para a compreensão das manifestações artísticas pré-coloniais no território brasileiro. Em comunhão com os estudos arqueológicos iniciados por Niède Guidon e Anne Marie-Pessis, que fornecem um panorama geral do estudo das manifestações pictóricas rupestres na América e no Brasil, a pesquisa destaca a importância de outros arqueólogos que voltaram suas pesquisas para o estudo da cultura material que permeia a realidade pré-colonial no Nordeste brasileiro.

Importantes informações puderam contextualizar o objeto dentro de uma perspectiva Regional, principalmente a partir dos estudos realizados pela arqueóloga Gabriela Martin, que reúne grande parte de sua vida acadêmica em seu livro intitulado *Pré-História do Nordeste brasileiro*. Assim como as contribuições advindas das pesquisas desenvolvidas por MARTIN, a pesquisa destaca ainda a importância de uma dupla de autores que por meio do desenvolvimento de suas pesquisas, tangenciam analiticamente o objeto de

estudo adotado nesta pesquisa e revelam informações específicas sobre o sítio arqueológico da Pedra da Buquinha. Nesse sentido, a pesquisa se ancora também nos estudos desenvolvidos pelos arqueólogos Alice Cavalcanti Aguiar e André Luiz Proença, que resultam em duas dissertações de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco, ambas focadas nas análises de diversos sítios arqueológicos do Estado de Pernambuco.

Afirma-se, com isso, que a pretensão, nesta dissertação, é analisar as estruturas dessas práticas gráficas dentro das regras de ordenamento que constituem e legitimam os modelos ou estilos de representação visual como meios de expressão, utilizando-se de postulados teóricos que forneçam critérios analíticos e metodológicos necessários para o entendimento das estruturas visuais e que dialoguem com fontes de pesquisas que contextualizam historicamente o objeto, sintetizando assim importantes informações sobre o comportamento criativo que gravita em torno do produto artístico observado.

Durante as visitas às fontes primárias, foi possível analisar um conjunto gráfico dividido em cinco painéis pictóricos repletos de motivos gráficos materializados por meio dos elementos básicos da gramática visual. É preciso ainda levar em conta que as imagens impressas na superfície lítica dialogam entre si dentro de um contexto híbrido, no que diz respeito à autoria e à composição, que resulta em um conjunto gráfico criado por inúmeros pintores em diferentes gerações. Isso implica entender o conteúdo pictórico presente no conjunto gráfico em questão como principal indicador do comportamento criativo que deriva da observação do emprego e da articulação das estruturas visuais e que se evidencia nesta pesquisa, a partir da criação e leitura de mapas estatísticos sintetizadores de informações capazes de revelar preferências e recusas adotadas pelos grupos autorais durante o ato de criação visual.

Feitas essas observações acerca do objeto e dos objetivos que nortearam esta pesquisa, vale ressaltar que as reflexões erigidas estão organizadas em capítulos.

O primeiro capítulo reflete sobre a estruturação dos estudos acadêmicos sobre a pintura rupestre dentro de um panorama mundial, procurando entender como essa prática científica se desenvolve no Nordeste do Brasil e quais os principais referenciais teóricos que tangenciam o objeto de estudo.

O segundo capítulo procura contextualizar o objeto analisado partindo de observações das suas características geográficas, arqueológicas e artísticas, que concebem o sítio arqueológico Pedra da Buquinha em suas dimensões materiais, históricas e estéticas.

O terceiro capítulo versa sobre os estados de apresentação e conservação do material gráfico exposto definindo assim os procedimentos metodológicos adequados para o cumprimento dos objetivos da pesquisa. Nesse momento, evidenciam-se os painéis gráficos, a catalogação fotográfica que os acompanha e definem-se as estruturas da gramática visual contidas em cada motivo gráfico identificado nos painéis.

O quarto capítulo apresenta os resultados obtidos por meio da análise dos elementos visuais: cor, ponto, linha e plano. É apresentado então um perfil gráfico para o sítio arqueológico estudado a partir de mapas estatísticos que revelam as preferências e recusas durante o emprego e articulação das estruturas visuais que definem a composição pictórica.

1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

1.1 Os estudos sobre as manifestações visuais pré-históricas

As primeiras discussões sobre esse tipo de manifestação visual foram, em diversos momentos históricos, conduzidas por áreas das Ciências Humanas como a História, a Antropologia e, principalmente, a Arqueologia. Esse último, e novo campo de conhecimento, apresentado de forma acadêmica e legitimado cientificamente apenas no século XX, estrutura-se e desenvolve-se de acordo com as necessidades e os interesses despertados pelo contato com uma cultura material que em meio ao exótico e o desconhecido nos leva ao caminho da compreensão de uma identidade cultural específica e, assim, nos apresenta a gênese dos estudos desenvolvidos sobre as manifestações visuais pré-históricas.

Para compreendermos a estruturação dos processos de discussão sobre a Arte Rupestre e suas manifestações pictóricas, é necessário observarmos como essa produção artística foi percebida, explorada e discutida antes mesmo do surgimento dos primeiros centros acadêmicos.

Tornou-se comum, a partir do século XX, a difusão de informações sobre esse tipo de atividade criativa ancestral – capaz de apontar os primeiros caminhos artísticos percorridos durante o ato criativo pictórico em diferentes lugares do mundo e em diferentes contextos. Antecedendo esse momento, entramos em contato com um processo de estudo calcado inicialmente em concepções empíricas e religiosas.

Os avanços gerados através de comparações entre um conhecimento pré-científico e empírico e um conhecimento científico e acadêmico permite-nos abandonar ideias preconcebidas sobre esse os estudos das pinturas pré-históricas, assim como questionar o processo de legitimação dessa produção artística.

O interesse pelo passado como forma de melhor compreender o presente e, talvez, até prever o futuro faz parte do imaginário humano antes mesmo do

surgimento dos primeiros estudos históricos sobre a Antiguidade. De forma acadêmica ou não, a busca pelos registros de civilizações ancestrais sempre seduziu grande parte dos interessados em entender, estudar e explorar de diversas formas possíveis, dentro da legalidade ou ilegalidade, os registros deixados por aqueles que nos antecederam na ocupação territorial do planeta.

No século XVI, registramos um intenso interesse popular pela pintura rupestre em visitas turísticas realizadas na gruta de Niaux no Sudoeste da França. Inicialmente, esses registros foram objeto de curiosidade e contemplação, sem a preocupação de uma abordagem científica, creditando essas manifestações aos pastores incultos que habitavam a região. Nesse período, a ausência de historiadores interessados nos estudos da Pré-História contribuiu certamente para uma concepção autoral equivocada das atividades rupestres.

É possível que a influência das concepções católicas também tenha contribuído de forma significativa para o engessamento de pesquisas consistentes que buscassem o entendimento da origem do homem através de seus primeiros registros materiais de forma separada dos dogmas cristãos.

Com o surgimento das instituições museológicas, foi desencadeada uma temporada de “caça aos acervos pré-históricos”. O museu do Louvre na França e o Museu Britânico na Grã-Bretanha apresentam-se como precursores de tais atividades, motivados pelo culto ao exotismo e pelo fascínio que o exótico exercia junto a um mercado consumidor emergente. As concepções hegemônicas desenvolvidas com o fim das estruturas políticas medievais e transfiguradas nas ideias iluministas atribuirão ao Estado o papel de pesquisar a história de seu povo. Nesse momento, as políticas públicas de pesquisa desenvolvidas pelos centros hegemônicos extrapolam as explorações locais e iniciam o financiamento e a estruturação de uma rede de conhecimento capaz de demonstrar o entendimento de uma realidade histórica global como demonstração de poder e onipotência.

Durante todo o século XIX, esse exotismo, ainda ofuscado pela busca de explicações cristãs sobre a origem da humanidade, ganhou espaço inicialmente abordando a produção artística da Antiguidade Clássica. A

dimensão mística presente na cultura do Oriente atrai o interesse e a atenção da comunidade científica, limitando as pesquisas focadas na gênese da pintura à Antiguidade Clássica, descartando a produção visual pré-histórica e abrindo uma lacuna na sistematização dos processos artísticos pictóricos desenvolvidos ao longo das transformações humanas.

Para compreendermos como se estrutura e se desenvolve a pesquisa da pintura rupestre, precisamos entender a formulação dos estudos e métodos acadêmicos focados no legado artístico da Antiguidade Clássica e que foram aplicados posteriormente como primeiros referenciais teóricos e metodológicos das primeiras pesquisas acadêmicas interessadas pelas produções visuais rupestres.

As Academias, ao se debruçarem inicialmente sobre a pesquisa em arte rupestre, apesar de possuírem um corpo técnico capaz de reunir uma equipe de diversos cientistas aptos para estudarem essas manifestações visuais, ainda não apresentavam postulados teóricos formulados específicos sobre esse universo. É nesse contexto que observamos o início de pesquisas acadêmicas voltadas para o estudo da pintura como linguagem artística e dentro de um recorte cronológico até então não pesquisado.

Dentro das estruturas políticas mundiais presentes no século XIX, a inserção de pesquisadores acadêmicos estrangeiros em outros países não era tida ainda como uma prática comum e pacífica¹. Essas tarefas ficaram então a cargo de diplomatas representantes dos principais centros produtores de conhecimento que se demonstravam interessados em desenvolver tais pesquisas².

¹ Para compreendermos melhor os motivos que contribuíram para esse tenso ambiente que envolvia a prática da pesquisa arqueológica no século XIX, devemos observar que antes mesmo do interesse acadêmico, as obras de arte e demais artefatos arqueológicos despertaram também o interesse de indivíduos que entraram em contato com tais acervos através da ilegalidade marcando negativamente (por roubos, destruição e outros tipos de atos de vandalismo) a exploração desse tipo de patrimônio.

² Nesse sentido, destacam-se especialmente as ações desenvolvidas por Paul-Émile Bota e Victor Placa, ambos cônsules da França em Mossoul que receberam a incumbência da escavação de Ninive e Korsabad. Destacam-se também os trabalhos desenvolvidos pelos ingleses Rawlinsen, que representou politicamente a Grã-Bretonha em Bagdá, e Taylor, cônsul britânico em Bassora, enviado para cidade de Ur. (PARROT, 1977: 75)

Após burocráticas estratégias diplomáticas desenvolvidas pelos Estados, tornou-se viável a inserção de profissionais especialistas em diversas áreas científicas, suprimindo as necessidades encontradas pelos diplomatas que assumiram, inicialmente, o papel de pesquisadores. Arquitetos, engenheiros, professores de línguas mortas, entre outros profissionais, encontraram um espaço de atuação nos primeiros estudos metodológicos das produções artísticas de grupos sociais extintos. Essas atividades de pesquisas coletivas apontam então para a necessidade de estruturação de um ensino sistematizado e específico para esses fins.

É sem dúvida aos arquitetos alemães, como Koldewey, na Babilônia (1899-1917), Andrae, em Assur (1903 – 1914), que se deve uma mudança total de método: o que para eles significava o objetivo principal era o conjunto arquitetônico e para consegui-lo o único método era o desprendimento sistemático por zonas horizontais. O impulso estava dado e mesmo os arqueólogos que não eram, forçosamente, todos arquitetos de formação pareciam conquistados por esses novos princípios. Entretanto uma técnica mais precisa deveria se elaborar, pode-se dizer, empiricamente, depois da Primeira Guerra Mundial e antes da deflagração da Segunda, durante esse período de menos de vinte anos que foi, ninguém contestará, a “idade de ouro” da arqueologia. (PARROT, 1977: 17-18).

Podemos reconhecer assim a presença e a importância das Academias nos processos de estruturação dos estudos das primeiras manifestações pictóricas dos grupos sociais.

Disciplinas isoladas também foram oferecidas para o estudo científico de tais manifestações. Na *École du Louvre* foram criadas e oferecidas diversas disciplinas necessárias aos estudos então denominados de arqueológicos³. A *École des Hautes Études*, que funcionou em Chartres, criou o curso de Orientalismo. E, nas primeiras décadas do século XIX, foi criada a Escola de Arqueologia Francesa de Jerusalém, que fornecia bolsas de estudos anuais para alunos desenvolverem escavações no Oriente.

Ainda focadas no Oriente e na Antiguidade, as pesquisas precisavam de indícios ainda mais fortes que as visitas turísticas a Niaux. Precisavam de

³ Em 1910 foi criada a disciplina de Antiguidades Semíticas, tornando-se Antiguidades Orientais em 1925 sendo complementada com a disciplina Antiguidades de Sumer e de Acadia em 1927. (PARROT, 1977: 76).

indícios capazes de provocar discussões mais acaloradas sobre as manifestações pictóricas rupestres. Isso se evidenciará, então, nas últimas décadas do séc. XIX, com a presença de arqueólogos interessados em estudar registros ancestrais também no Ocidente e que exploraram as recém-descobertas grutas de Altamira (Espanha), Lascaux, Coudane e Rouffignac (França).

A França tornou-se, nessa configuração, o principal centro de produção acadêmica a desenvolver pesquisas científicas sobre a pintura rupestre.

A comissão de escavações, próxima ao Ministério de Assuntos Estrangeiros da França, tomou sob sua proteção uma escola de escavações dirigida por M. Leroi-Gourhan, que abriu várias escavações, primeiro em Arcy-sur-Cure, em seguida a Prédac, onde se recebe uma iniciação de escavador, mas com métodos e técnicas que requerem jazigos pré-históricos (PARROT, 1977: 76).

Essas propostas metodológicas experimentais, maturadas paulatinamente a partir do desenvolvimento de estudos acadêmicos, espalham-se pelo globo através de diversas missões arqueológicas⁴. Com isso, esse tipo de acervo inicia o estabelecimento das primeiras diretrizes para a sistematização do estudo da pintura rupestre no mundo.

A produção artística gestada em um contexto acadêmico aparece, no entanto, desde o séc. XVI com a criação da Primeira Academia de Artes na cidade de Florença em 1563. O processo de criação artística se engendra em um contexto agora acadêmico, voltado agora para os cânones da cultura clássica, com um mercado burguês em ascensão que profissionalizava o artista e legitimava-o perante a sociedade. O espaço que a pintura rupestre poderia ter dentro das Academias de Arte, nesse momento, foi totalmente exaurido pelos interesses mercadológicos e principalmente pelo estabelecimento de cânones nos processos criativos, que se embasavam nas proporções clássicas, na perspectiva e na inovação trazida pelo óleo, formulando assim os critérios indispensáveis para o processo de legitimação da pintura como linguagem artística acadêmica.

⁴ Destacam-se nesse sentido, as cidades de Ur, Uruk, Ashnunak, Mari e Ugarit que representam os principais núcleos de destino das primeiras explorações científicas. (PARROT, 1977: 18)

Outro fator que pode ter contribuído para o distanciamento entre as Academias de Arte e os estudos sobre a produção pictórica rupestre evidencia-se ao pensarmos a semelhança existente entre as produções visuais pré-históricas e o polêmico movimento Impressionista tão hostilizado pelos acadêmicos. O distanciamento de uma pintura perspectivada, presente nesses períodos de criação visual, não eram bem vistos pelas Academias de Arte desde o século XVI até o início do século XX.

Dessa maneira, o estudo das primeiras manifestações pictóricas que se distanciam da figuração só encontrará espaço para ser absorvido por essas Instituições depois do entendimento estético, crítico e histórico a partir do conceito de abstração catalisado pelos impressionistas, desdobrado por Cézanne, primitivamente apresentado por Picasso e, posteriormente, teorizado por KANDINSKY (2005) e seus contemporâneos. A abstração, nesse contexto, acaba atuando como um passaporte para a introdução, incorporação e sistematização dessa fatia da produção visual pré-histórica junto aos estudos em Artes Visuais, distanciando cada vez mais o cânone da perspectiva como principal critério legitimador artístico⁵.

Dessa forma, torna-se possível perceber uma lacuna ampla no que diz respeito ao entendimento estético da produção visual pré-histórica por parte das Academias de Arte. Fica então a cargo da emergente e criteriosa Arqueologia a tarefa de estudar e discutir o processo de criação e legitimação artística da produção visual pré-histórica, contribuindo, dessa maneira, para a construção de visões unilaterais que concentram as informações sobre o tema dentro do universo arqueológico, deixando de lado referenciais e pesquisadores da área de Artes Visuais⁶ que muito podem contribuir para a ampliação dessas discussões.

⁵ Isso não exclui o interesse dos estudos acadêmicos pela figuração. É notório que o patrimônio pictórico rupestre apresenta-se mundialmente compartilhando a presença da figuração (antropomorfia, zoomorfia e phytomorfia) e de elementos geométricos que não devem ser entendidos como arte abstrata e tão pouco abstracionismo.

⁶ KANDINSKY, 2009
_____, 2005
PEDROSA, 2010
SALLES, 2008.

Ao observarmos o desenvolvimento das pesquisas sobre as manifestações visuais pré-históricas, notamos a presença e o cruzamento de visões científicas advindas de diversos campos do conhecimento humano, sempre no intuito de investigar tais manifestações. Desde concepções empíricas marcadas pelas atividades turísticas e exploratórias durante o século XVI, passando pelas políticas de pesquisa desenvolvidas no século XIX e pela incorporação do tema pelas Academias, observamos que o entendimento sobre a pintura rupestre dar-se-á, principalmente, de acordo com os critérios metodológicos adotados em cada momento de estudo, bem como a partir das características interdisciplinares que organizam os dados de acordo com diferentes metodologias.

1.2 A pintura rupestre no Nordeste do Brasil

A trajetória da pesquisa sobre a pintura rupestre brasileira, não diferentemente do panorama europeu, é permeada por percursos também empíricos e cambiantes que antecedem sua incorporação pelos processos dos estudos acadêmicos.

As primeiras pesquisas desenvolvidas no território brasileiro, que tinham como objeto de estudo as manifestações pictóricas rupestres, partiram também de padres jesuítas que eram bastante próximos dos nativos, facilitando assim o acesso e as primeiras identificações aos sítios detentores de tais acervos.

Nos primeiros relatos sobre a pré-história brasileira misturaram-se dados científicos com fantasias sobre civilizações perdidas, e algumas delas chegaram aos nossos dias na esteira das credices dos primeiros descobridores e desbravadores, muito especialmente dos missionários, que precisavam de uma explicação bíblica e pós-diluvial para que se justificasse a existência de homens na América. (MARTIN, 2005: 24).

No contexto colonial, a pesquisa sobre a Pré-História brasileira despertou também o interesse de alguns representantes da Coroa Portuguesa

na colônia. Em 1598, pinturas e gravuras foram documentadas pelo capitão Mor da Paraíba Feliciano Coelho de Carvalho⁷, marcando assim o processo documental sobre o tema em questão e registrando as primeiras manifestações visuais rupestres no Brasil.

Somando ao método equivocado dos jesuítas, preocupado em encontrar explicações bíblicas diluvianas, observa-se no Brasil Imperial o contato com produções artísticas de culturas antigas nativas, difundido e enfatizado por D. Pedro II que, com sua avidez voltada para o conhecimento antropológico, ajudou a enriquecer o acervo do Museu Nacional, chefiando e financiando diversas missões de reconhecimento, coleta e estudos que acabavam por se deparar com as manifestações visuais pré-coloniais. No entanto, essas preocupações imperiais não objetivavam diretamente o estudo da produção cultural nativa, como afirma André Prous (2008) ao refletir sobre o início da pesquisa arqueológica no Brasil.

Sem dúvida, as autoridades coloniais não procuravam incentivar o estudo das antigas culturas indígenas, cujo resultado só poderia despertar o já incipiente nativismo brasileiro. No máximo, oficiais da Coroa coletavam objetos exóticos para o Gabinete Real de Curiosidades. Isto explica o número reduzido de títulos levantados até o final do século XVIII. Mas não se deve esquecer que também na Europa a arqueologia nasce somente no século XVIII (escavações de Pompéia) e que as culturas primitivas não do mito do “bom selvagem” pelos filósofos iluministas. No início do século XIX, com a instalação da Corte portuguesa no Brasil, a necessidade de se conhecer melhor o país, a fim de facilitar uma exploração mais diversificada, segundo uma ótica que já não é mais colonial, valoriza as explorações sistemáticas, que não são mais privilégio de bandeirantes interessados somente em ouro ou pedras preciosas, mas são realizadas por naturalistas, geralmente europeus, vez por outra a serviço de diversos governos, e que quase se empenham com paixão no estudo tanto da natureza virgem quanto das populações indígenas (Lund, Saint-Hilaire, Martius, etc.). Nenhum deles se preocupa particularmente com arqueologia, mas não deixam de mencionar os vestígios que encontram, por vezes atribuídos a tribos históricas. (PROUS, 1992: 5).

Com a queda do Império e a proclamação da República, o Estado continua assumindo diretamente a responsabilidade de prosseguir com tais

⁷ PROUS, 1992: 5
MARTIN, 2005: 229

pesquisas, repassando para o então Museu Paulista, (uma versão republicana do Museu Imperial) as principais ações de fomento para pesquisas sobre as manifestações culturais que antecederiam a chegada dos colonizadores.

Com um mercado em formação, carente de especialistas, e com o surgimento de novas áreas de atuação no campo científico, capazes de contribuir com a produção de pesquisas acadêmicas sobre a produção artística na Pré-História nacional, tornou-se possível desenvolver essas práticas científicas em paralelo ao desenvolvimento de Instituições de fomento e de produção de conhecimento. Surgiram, então, as primeiras datações para obras rupestres, as primeiras associações e institutos⁸ e delinear-se também as possibilidades de inserir a produção rupestre brasileira em um contexto acadêmico.

O Nordeste brasileiro apresenta-se na cadeia produtiva nacional como uma rica potência artística de notável projeção dentro do território brasileiro e, também, fora dele.

Como parte do acervo histórico e artístico dessa região, observamos um amplo campo de manifestações culturais, apresentando uma produção artística pré-colonial que, portanto, define e aponta em alto grau de diversidade e preservação o conjunto das práticas artísticas iniciais no território brasileiro. Dentro dessa realidade, o Nordeste brasileiro apresenta esse acervo distribuído em praticamente todo o seu território, apresentando peculiaridades que divergem entre si, de acordo com características sub-regionais que acabam sendo refletidas esteticamente nos produtos culturais gerados pelos autores e coautores que vivenciaram tal contexto.

O Estado de Pernambuco apresenta, segundo o Sistema de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, um total de 168 áreas de incidências históricas e artísticas pré-coloniais, sendo o terceiro Estado dessa Região em maior

⁸ Nesse sentido torna-se pertinente mencionar a importância de duas instituições que muito contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa sobre arte rupestre brasileira. Tanto o Museu Nacional quanto o Museu Paulista, ambos criados em 1818 e 1895, respectivamente, tiveram diversas de suas ações voltadas para atender aos interesses de promoção do progresso cultural e econômico no país apresentando acervos que englobam o patrimônio arqueológico nacional.

quantidade de sítios arqueológicos, situando-se abaixo apenas do Estado do Piauí, com 521 sítios e do Estado do Ceará, com 188 sítios cadastrados⁹. Nessa área rica em produção artística pré-colonial, temos essas práticas artísticas situadas junto ao tempo em uma linha que abrange datações obtidas variantes entre 11.060 e 150 BP¹⁰, apresentadas e discutidas por MARTIN (2005:79 - 82).

Atualmente os trabalhos desenvolvidos no Nordeste do Brasil seguem uma linha teórica iniciada por GUIDON (1984) e PESSIS (1987)¹¹, onde as atividades gráficas são tratadas como uma forma material sem perder suas propriedades subjetivas. As formas taxonômicas mais utilizadas e difundidas foram elaboradas por estudos iniciais realizados por GUIDON (1984), que apresenta como resultado de suas pesquisas um conjunto gráfico dividido em duas vertentes de acordo com critérios geográficos e algumas características gráficas calcadas principalmente pela análise de similaridades e diferenças nos processos de criação visual¹². Para designar essas formas de diferenciação, a teórica se utiliza do vocábulo *Tradição* e subdivide o conjunto pictórico, por ela estudado, em duas vertentes: a Tradição Nordeste e a Tradição Agreste, sendo estes grupos distintos em sua estrutura gráfica e também compositiva. Posteriormente, PESSIS (1987), desenvolvendo o campo de estudo analisado por GUIDON (1984), subdivide o conceito de Tradição em subconjuntos pictóricos que possuem características estruturais e estéticas comuns, classificando-os em *Subtrações*.

Outro conceito importante para contribuir na definição dos conjuntos gráficos é o *Estilo*, sendo este presente em essência na Arqueologia e

⁹ Informações extraídas através do Sistema de Gerenciamento do Patrimônio Arqueológico Nacional em consulta ao banco de dados do Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos – CNSA. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montaPaginaSGPA.do> - acesso em 07/01/2012.

¹⁰ BP significa "Before present" ou "Antes do presente" que, por convenção, é 1950. Trata-se de uma menção à descoberta do Carbono 14, que se deu em 1952.

¹¹ É importante também, destacar as fontes levantadas sobre o início da pesquisa arqueológica no Nordeste brasileiro especificamente no Estado de Pernambuco, que em sua pesquisa apontam as figuras de Alfredo de Carvalho e Carlos Estevão como pioneiros nesse tipo de produção científica MARTIN (2008: 37-38).

¹² Nesse sentido, torna-se pertinente pensarmos o processo de criação visual como um misto de procedimentos que através de suas combinações materializam plasticamente o pensamento seja ele individual ou coletivo.

comumente utilizado pela História da Arte como forma de recortar e analisar uma determinada manifestação artística isolada ou em conjunto.

Desde Winckelmann (2010), percebemos a estruturação de uma História da Arte baseada também na verificação de diferenças e similaridades presentes na produção artística, em suas dimensões materiais e subjetivas, como critérios fundamentais para entendermos o conceito de *Estilo* e assim estabelecermos recortes cronológicos na produção visual, relacionando-os com os seus respectivos autores.

Stanley Appelbaum, ao escrever a introdução da primeira obra de Winckelmann traduzida para língua inglesa, comenta sobre alguns critérios metodológicos experienciados por Winckelmann em seus estudos em Artes Visuais, assim como evidencia a importância do teórico na estruturação dos estudos em História da Arte:

Winckelmann had “tried to put order into a heterogeneous study”. He had recognized the use of artworks as a source of historical research, as objects to be examined scientifically and graded by their dates, using stylistic comparisons. (...) Ever since then his influence (on such thinkers as Schiller, Fichte, and Alexander Von Humboldt) and his fame have never waned. The current teaching of art history all over the world owes a great debt to him. (APPELBAUM, 2010: VII - Prefácio).

MARTIN (2008: 24) atribui também ao teórico o papel de estruturador das principais bases da Arqueologia Clássica.

Com isso percebemos, então, um estreitamento entre os laços da Arqueologia e das Ciências da Arte ao verificarmos conceitos e métodos similares que objetivam a investigação de obras de arte e possibilitam, assim, o desenvolvimento diálogo entre esses diferentes campos do conhecimento.

1.2 Sobre o Sítio Arqueológico Pedra da Buquinha

O Sítio selecionado para esta pesquisa foi cadastrado no Sistema de Patrimônio Arqueológico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional - IPHAN em 06/01/2000, sob responsabilidade da Prof.^a Dra. Suely Cristina Albuquerque de Luna, cujas pesquisas foram desenvolvidas no Núcleo de Estudos Arqueológicos da Universidade Federal de Pernambuco.

Em sua dissertação de Mestrado intitulada *Onde viviam aqueles que aqui passaram? Proposta Interpretativa para as Ocupações Pré-coloniais no Agreste Pernambucano* (2008), o pesquisador André Luiz Proença revela dois pontos de incidências de registros visuais pré-coloniais os quais ele nomeia como Pedra da Buquinha I e Pedra da Buquinha II. Dessa forma, percebe-se a possibilidade de coexistirem, em um mesmo sítio arqueológico, zonas de expressões em diferentes coordenadas geográficas pertencentes ao mesmo contexto de manifestação visual¹³.

A zona selecionada para esta pesquisa seria segundo PROENÇA (2008:85-86) a Pedra da Buquinha I – fragmento em forma arredondada, composto por granito, tendo sua localização registrada no Sistema Geodésico regional para a América do Sul (UTM-SAD/69) as coordenadas: 741876, 9048832¹⁴.

Para podermos compreender o processo e os resultados das primeiras pesquisas realizadas no sítio arqueológico Pedra da Buquinha I, torna-se necessário também contextualizar esses registros de acordo com as características que foram estudadas e levantadas, proporcionando o entendimento de um *modus vivendi* peculiar vivenciado por grupos autorais específicos e refletido através de uma produção estética.

¹³ Nessa área de estudo podem ser observados dois fragmentos graníticos relativamente separados no entorno onde ambos apresentam pinturas em sua superfície lítica. Dessa maneira devemos entender que um complexo arqueológico, podemos encontrar um conjunto gráfico presente em diferentes fragmentos que se aproximam principalmente pela iconografia em comum.

¹⁴ PROENÇA, André Luiz, 2008: 21.



Foto 01 - Pedra da Buquinha - Sítio arqueológico Pedra da Buquinha I
(foto: Carlos Henrique)

Pesquisas arqueológicas já foram realizadas tecendo algumas análises que tangenciam o sítio arqueológico da Pedra da Buquinha I¹⁵; no entanto, nenhuma pesquisa incorpora o sítio arqueológico Pedra da Buquinha I como principal objeto de estudo, apresentando-o sempre incorporado à um complexo gráfico regional ou sub-regional. Os dados levantados apontam um processo de visão unilateral no que diz respeito ao material analisado em sua carga estética, revelando informações que não discutem as propriedades artísticas presentes no acervo visual contido no sítio. As possibilidades científicas de estudar os grafismos presentes no local não possuem ainda um embasamento teórico que se enverede por um viés artístico, atribuindo, assim, à Arqueologia o papel de ciência isolada, capaz de investigar e explicar as atividades artísticas desenvolvidas nesse contexto pré-histórico.

¹⁵ Nesse sentido duas fontes de pesquisa foram de extrema importância para a elaboração desta pesquisa. Inicialmente gostaria de mencionar a importância da pesquisa realizada por Alice Cavalcanti Aguiar que através de sua dissertação de Mestrado intitulada: *A tradição Agreste – análise de 20 sítios arqueológicos em Pernambuco*, identificou a presença de material gráfico no sítio arqueológico da Pedra da Buquinha realizando também uma coleta de dados preocupados com a classificação taxonômica para a produção analisada. Outra fonte de grande importância foi a pesquisa realizada por André Luiz Proença que em sua dissertação de mestrado intitulada: *Onde viviam aqueles que por aqui passaram? Proposta interpretativa para as Ocupações Pré-coloniais no Agreste Pernambucano*, o pesquisador organiza uma relevante quantidade de dados que puderam desdobrar algumas informações já levantadas por Alice sobre o sítio arqueológico Pedra da Buquinha e principalmente apontando o tipo de ocupação que o sítio oferecia.

Dentro dessas perspectivas, percebe-se a possibilidade e a necessidade de entrelaçar áreas de estudos distintas que ao somarem seus métodos e critérios analíticos complementam-se e ampliam as possibilidades investigativas, tendo como saldo um processo de construção de conhecimento interdisciplinar e amplo. Nesse intuito, evidenciam-se a inserção e a importância dos estudos em Artes Visuais como formas gestoras de conhecimento que recortem e analisem os processos de criação artística em todos os níveis e contextos.

Através do levantamento de referenciais teóricos¹⁶ realizado, percebe-se a carência de métodos científicos que possuam instrumentos e critérios analíticos capazes de estudar esses registros dentro de suas dimensões artísticas através da observação de suas estruturas e entendendo esses fenômenos processualmente. Pretende-se, então, atrelar o conhecimento já produzido dentro da área da Arqueologia a outros campos de estudo e produção do conhecimento que observem o material analisado dentro de suas dimensões estéticas, utilizando assim critérios e métodos apontados, principalmente, pelos estudos em Artes Visuais.

¹⁶ AGUIAR, 1986.
GASPAR, 2003.
GUIDON, 1984.
MARTIM, 2005.
PARROT, 1977.
PESSIS, 1987.
PROUS, 2007.

2 OS CONTEXTOS

2.1 O contexto geográfico

2.1.2 Relevo

Localizado na Mesorregião do Agreste do Estado de Pernambuco e na Microrregião do Vale do Ipanema, o município de Venturosa possui, segundo o censo realizado pelo IBGE no ano de 2007, um total de 15.576 habitantes. Sua área de 338 Km² limita-se ao Leste com o município de Pesqueira, ao norte com o município de Alagoinha e ao Sul com o município de Caetés, representando 0.33 % do Estado de Pernambuco¹⁷.

A sede do município tem uma altitude aproximada de 530 metros e coordenadas geográficas de 08 Graus 34 min. 29 seg. de latitude sul e 36 Graus 52 min. 27 seg. de longitude oeste, distando 243,4 km da capital, cujo acesso é feito pela BR-232 e PE-217¹⁸.

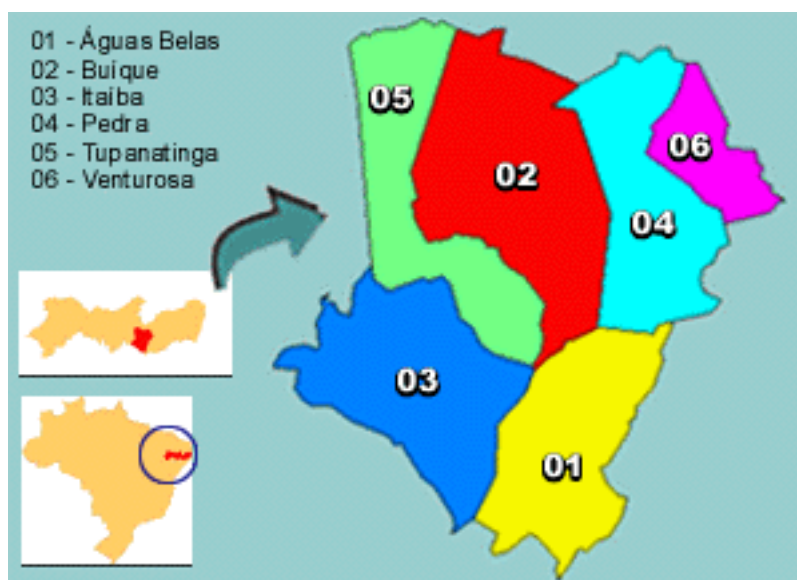


Fig. 01- Mapa do Vale do Ipanema

Fonte: <http://www.citybrazil.com.br/pe/venturosa/11.php?micro=7>, em junho de 2010.

¹⁷ IBGE, 2007.

¹⁸ IBGE, 2007.

O sítio arqueológico da Pedra da Buquinha encontra-se inserido no Planalto da Borborema, região montanhosa no interior do Nordeste brasileiro, rica em formações rochosas em granito, possuindo uma altitude média de 400m e podendo atingir valores superiores a 1000m em seus picos.

O objeto de estudo situa-se na chamada *Serra do Buco*, uma região de solo arenoso que tem em suas áreas periféricas rebaixadas grandes afloramentos rochosos, que foram depositados pelas áreas mais altas, principalmente pelas enxurradas e pela força da gravidade. Essas depressões, em geral, foram utilizadas como pontos de habitação, circulação e refúgio das populações indígenas pré-históricas que habitavam a região.

Podemos tecer algumas relações entre o relevo e o processo gráfico em questão. A superfície utilizada como zona de expressão, nesse caso, parte integrante da paisagem que compõe o que chamamos de crosta terrestre, segundo KANDINSKY (2005: 105), deve ser compreendida como um Plano original¹⁹. Nesse caso, a superfície lítica deve ser entendida como um suporte artístico tendo suas dimensões limitadas de acordo com o tamanho de cada estrutura granítica. Entendemos, então, a superfície lítica como elemento primário no processo compositivo do conjunto gráfico, onde ela atua como suporte artístico disponível e passivo de interferências humanas que objetivam finalidades estéticas.

A presença desses fragmentos líticos na região acabou promovendo o desenvolvimento de um processo artístico e comunicativo originado por diferentes mãos e pertencentes a muitas gerações. Sobre esse processo comunicativo podemos perceber algumas características, conforme afirma PESSIS (2003):

O que deve ter começado com finalidade lúdica, deve ter adquirido uma função de caráter social, a de registrar, sob formas diversas, marcadores de memória. Essas figurações realizadas segundo convenções e códigos próprios dos diferentes grupos, teriam a função cultural de evocar acontecimentos, reais ou míticos, em torno dos quais a palavra, dita em condições rituais, completaria a mensagem, lembrada tanto em termos descritivos quanto interpretativos. Os registros gráficos cumpririam assim uma função social, contribuindo para registrar os conteúdos da memória grupal, sistema de comunicação essencial à sobrevivência. (PESSIS, 2003: 62).

¹⁹ Para o autor, devemos considerar como plano original a superfície material destinada a suportar o conteúdo de uma obra de arte.

Nem todos os tipos de fragmentos foram utilizados como superfícies de criação. No entanto, nota-se a preferência pelos fragmentos maiores que se destacam visualmente na paisagem devido ao seu tamanho e imponência em relação aos demais. Nesse caso, as alterações humanas no suporte não se restringem apenas ao nivelamento de sua superfície para uma possível melhor absorção dos pigmentos e maior nível de nitidez. Essas alterações acabam sendo percebidas e analisadas através do movimento, da direção e do tema - elementos compositivos essenciais para a compreensão do processo gráfico. Assim, podemos atribuir à superfície rochosa a função de armazenar e apresentar os registros visuais produzidos e não simplesmente recebê-los, inserindo o sítio arqueológico em uma concepção espacial, visto que o acervo contido no local exige reflexões importantes no que se refere aos processos de preservação, conservação e visitação desse tipo de patrimônio.

2.1.3 Hidrografia

O município situa-se dentro da Bacia Hidrográfica do Rio Ipanema, localizada em sua maior parte no Estado de Pernambuco, com sua porção sul no Estado de Alagoas, que se estende até o rio São Francisco. Situa-se entre 08° 18' 04" e 09° 23' 24" de latitude sul, e 36° 36' 28" e 37° 27' 54" de longitude oeste²⁰. Nessa região, através das relações entre sua Hidrografia e seu Relevo, percebemos a presença de um vale fluvial relacionado ao Rio Ipanema. O Vale do Ipanema, situado no Agreste pernambucano, ocupa uma área de 5.274 km², é formado por 06 municípios, apresenta clima semiárido, com temperaturas elevadas, chuvas escassas e mal distribuídas e rios temporários.

A presença de água certamente atraía uma gama de espécies animais que serviam de alimento ao homem, facilitando assim o processo de captura e obtenção do seu sustento. Essa atividade acaba gerando uma área de intenso fluxo humano, o que certamente justifica também a escolha de zonas de expressão que se aproximem de regiões com as mesmas características hidrográficas.

²⁰ IBGE, 2007.

2.1.4 Clima

O Clima que envolve a região onde se situa o objeto analisado, acompanhado pelo seu *corpus* gráfico, classifica-se como semiárido. Na classificação mundial do clima, o clima semiárido é aquele que apresenta precipitação de chuvas com médias entre 300 mm e 800 mm²¹, apresentando altas temperaturas durante o dia e baixas temperaturas durante a noite. Essas características são definidas pelos sistemas de circulação atmosférica que, ao passarem pela região, provocam longos períodos secos e chuvas ocasionais concentradas em poucos meses do ano e que, juntamente com as variações de temperatura, acabam tendo suas influências refletidas diretamente nas composições plásticas no que diz respeito ao suporte lítico e o tipo de manifestação pictórica nele impresso.

A contração e a dilatação das rochas expostas às mudanças diárias de temperatura no semiárido provocam movimentos mecânicos na rocha, que em cada mineral que a compõe é diferenciado, e durante longo período de atuação leva a fissuras na rocha que contribuem para seu desgaste. O intemperismo físico da rocha é constante nestas regiões, tendo em vista que os climas mais áridos tendem a ter uma grande amplitude térmica. (PROENÇA, 2008: 76).

De acordo com AMARAL e LEINZ (1970:55), os intemperismos apresentam-se como um conjunto de processos operantes na superfície terrestre que ocasionam a decomposição dos minerais das rochas, graças à ação de agentes atmosféricos e biológicos, tendo o Clima como principal agente nesses processos. Nesse caso, poderemos perceber não apenas um tipo de desgaste nas superfícies líticas que abrigam os acervos pictóricos rupestres e sim diferentes formas que possibilitam alterações tanto físicas quanto químicas nesse tipo de suporte.

²¹ IBGE, 2007.

2.1.5 Fauna e flora

A Fauna e a Flora local enquadram-se dentro do único Bioma exclusivamente brasileiro, tendo grande parte do seu patrimônio biológico apresentado apenas nessa região do planeta: a Caatinga. Segundo o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – IBAMA²², o conjunto desses ecossistemas ocupa uma área de cerca de 3.683.649 ha, 6,83% do território nacional, englobando de forma contínua parte dos Estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e parte do Norte de Minas Gerais.

A Caatinga apresenta vegetação típica de regiões semiáridas com perda de folhagem pela vegetação durante a estação seca. Esse tipo de vegetação, classificada como Caatinga, apresenta forte presença de arbustos com galhos retorcidos e raízes profundas adaptadas às condições de aridez.

Em função do tipo de vegetação presente no sítio arqueológico Pedra da Buquinha, tornou-se necessário um planejamento prévio para a realização das visitas de campo (ANEXO II), visto que nas estações com relevante índice de precipitação pluviométrica o acesso ao sítio arqueológico apresenta-se comprometido pelo crescimento de algumas espécies nativas, que acabam encobrendo os painéis gráficos e dificultando a catalogação e leitura das imagens.

Com relação à fauna, esta é depauperada, com baixas densidades de indivíduos e poucas espécies endêmicas. No entanto, destacam-se a ocorrência de espécies peçonhentas, como a serpente jararaca que possui em suas presas uma alta concentração de veneno extremamente nocivo ao homem, exigindo atenção e tensão redobradas nas atividades desenvolvidas durante as visitas de campo.

²² IBAMA – <http://www.ibama.gov.br/patrimonio/> em abril de 2009.

2.2 O contexto arqueológico

Entendemos a Arqueologia como uma disciplina científica que estuda diversos tipos de registros materiais humanos que têm em seu conteúdo informações sobre a cultura e os modos de vida de um determinado contexto. Dentro desses tipos de registros encontramos diversas formas de linguagens que estruturam o processo de materialização da cultura através da criação de objetos e imagens. Esses arquivos configuram-se de acordo com os suportes e com as tecnologias disponíveis para seus autores em uma determinada época, o que nos mostra uma gama de diferentes materiais e procedimentos que foram utilizados para compor essas atividades.

Dentro do contexto arqueológico, a presença da imagem através de suas formas e códigos sobrepõe-se em relação a outras formas de comunicação realizadas por esses autores como a dança ou a música, por exemplo. Isso porque a materialidade do suporte lítico permite que esse tipo de produção cultural seja incorporado e através desse tipo de acondicionamento torna-se possível o contato com diferentes gerações.

Certamente o registro que é gravado em outra superfície, ao ser incorporado (como a absorção da tinta pela rocha) estende suas possibilidades de existência, se diferencia e se destaca em relação às outras formas de expressão que contam apenas com estruturas imateriais como condições existenciais. Sabemos que as linguagens artísticas experienciadas na Pré-História se cruzam também no campo da visualidade; entretanto, o elo de informações acaba sendo rompido quando essas, de acordo com suas propriedades, acabam se diluindo com a passagem do tempo e suas transformações.

Nesse emaranhado de atividades culturais e artísticas teremos as práticas gráficas como as mais resistentes e conhecidas, visto que quantitativamente e qualitativamente esses registros chegam à comunidade científica em interessantes estágios de integridade e preservação, oferecendo elementos de investigação desses processos para diferentes áreas do conhecimento humano.

Por serem vestígios milenares, as pinturas e gravuras, no seu conjunto apresentam-se ao observador como um produto final heterogêneo, restos de obras gráficas realizadas em tempos diferentes por numerosos autores pertencentes a etnias diversas, em ambientes distintos e histórias próprias. São figuras portadoras de múltiplos significados porque os mesmos desenhos, no interior de uma mesma cultura, experimentam variações de significação, segundo a história particular de cada grupo e da maneira particular como foram resolvidos os problemas que tiveram de encarar para sobreviver (PESSIS 2003: 56).

Através dos estudos realizados pela Arqueologia²³, torna-se possível compreender as primeiras manifestações artísticas realizadas pelas civilizações pré-históricas em diversos lugares e contextos do planeta. No Brasil e em especial na Região Nordeste²⁴ essas pesquisas têm contribuído bastante para a construção e estruturação da História da Arte Pré-Colonial brasileira. Nesse sentido, as pesquisas arqueológicas realizadas que mencionam o sítio arqueológico em estudo podem nos fornecer informações importantes para uma contextualização mais ampla do acervo visual em análise.

De acordo com AGUIAR (1986: 114), o sítio arqueológico Pedra da Buquinha está inserido em uma zona caracterizada iconograficamente como pertencente à Tradição Agreste, apresentando uma iconografia com um estilo predominantemente Geométrico Elaborado²⁵, podendo ser percebidas características do estilo Cariris-Velhos²⁶ em menor quantidade.

²³ Como principal órgão promotor e disseminador da pesquisa em arte rupestre mundial gostaria de mencionar a importância da IFRAO – International Federation of Rock Art Organizations. Criada em 1988 na Austrália durante a primeira grande conferência internacional dedicada exclusivamente ao estudo da arte rupestre pré-histórica, a federação reuni atualmente 43 organizações reunindo cerca de 7.000 especialistas em arte rupestre buscando principalmente a padronização de todos os aspectos da disciplina que são essenciais para o processo de pesquisa: metodologia, terminologia, ética e as normas técnicas utilizadas.

²⁴ No universo em expansão das pesquisas arqueológicas realizadas no Nordeste do Brasil não podemos deixar de mencionar a importância das fontes levantadas e criteriosamente organizadas por Gabriela Martin, que em seu livro Pré-História do Nordeste Brasileiro apresenta um banco de dados abrangente e organizado didaticamente.

²⁵ Essa subtradição apresenta um processo gráfico puramente abstrato, composto por figuras geométricas materializadas pelos elementos essenciais para a geração das formas visuais e, portanto, de sua representatividade: o ponto, a linha e o plano.

²⁶ A subtradição Cariris-Velhos apresenta-se geralmente em matacões rochosos arredondados de granito geralmente ocupados como abrigos, sempre próximos a fontes de água. Percebe-se também a presença

Para entendermos melhor esse processo taxonômico as pesquisadoras Anne-Marrie Pessis e Niéde Guidon nos fornecem uma descrição que discorre sobre essas ideias:

Para definir a classe mais geral, designada *tradição*, foram considerados os tipos de figuras presentes, as proporções relativas que existem entre os diferentes tipos e as relações que se estabelecem entre os grafismos que compõem um painel. A formulação dos tipos é o resultado da síntese de comportamento de vários parâmetros de natureza proxêmica, cognitiva, técnica, knésica e cenográfica observados nos conjuntos de todas as manifestações gráficas existentes na unidade regional. No interior das tradições foram distinguidas *subtradições*, que são classes segregadas segundo a localização regional dos grafismos de uma tradição. A classe mais particular é o estilo, que reflete a evolução de uma subtradição segundo as variações da técnica e da apresentação gráfica. (GUIDON; PESSIS in VIDAL (org.), 1992: 21).

Para compreendermos melhor como o objeto de estudo está situado nesse contexto taxonômico torna-se necessário percebermos as características essenciais de cada classificação aplicada ao sítio.

Nesse sentido evidenciamos que os grafismos que compõem a Tradição Agreste são, conforme afirma MARTIN (2008: 271), de grande tamanho, geralmente isolados, sem formar cenas. Já a subtradição Geométrico Elaborado apresenta características mais detalhadas que se evidenciam pela geometrização das formas gráficas apresentadas e pela distância da figuração e pela inclinação à abstração. Quanto ao estilo em menor incidência presente no sítio, o estilo Cariris-Velhos apresenta principalmente a presença de mãos em positivo, figuras antropomorfas e zoomorfas quase sempre sem formar cenas gráficas.

Nas fontes de pesquisa levantadas não foi possível encontrar uma datação específica para o sítio posto em análise. MARTIN (2008: 81) apresenta as datações que mais se aproximam geograficamente do sítio arqueológico Pedra da Buquinha obtidas pela análise dos registros encontrados no sítio

de grafismos puros muito elaborados, aparentando a representação de algo complicado e labiríntico semelhante à pintura corporal indígena ou à padronagem de carimbos (MARTIN, 2008: 276-278).

arqueológico do Peri-Peri em Venturosa, datando de 1.760 ± 90 e 2.030 ± 50 pelos laboratórios GIF 5878 e SCIC 807, respectivamente.

Nesse sentido, torna-se pertinente explicitar a dificuldade de obtenção de dados cronológicos sobre o material gráfico em questão devido principalmente ao alto custo envolvido nos processos de extração dessas informações. Grande parte dos laboratórios que realizam tais procedimentos como o teste de C_{14} , por exemplo, encontra-se em sua maioria em Instituições estrangeiras, o que torna a investigação dependente de parcerias e fomento para sua realização. Dessa maneira, evidencia-se a necessidade de realização de pesquisas arqueológicas mais complexas que se utilizem de outros procedimentos metodológicos objetivando a extração de novas informações como sugere Alice Aguiar (1986: 114) ao destacar a possibilidade de escavação no sítio arqueológico Pedra da Buquinha.

Ao comentar sobre o tipo de ocupação do sítio arqueológico Pedra da Buquinha, PROENÇA (2008) afirma que:

Os grupos humanos que ocuparam a região não só faziam fogueiras para cozinhar alimentos, como também utilizá-las para outros fins, como a preparação das matérias-primas destinadas aos pigmentos dos grafismos, ou para assar barros para confecção de potes, entre outras tantas utilizações possíveis que não possuem registro. (PROENÇA, 2008: 85).

O pesquisador cataloga a presença e sugere em sua pesquisa, o tipo de ocupação territorial para cada sítio analisado em seu recorte (um total de 19 sítios) na Região Agreste de Pernambuco, identificando no sítio arqueológico da Pedra da Buquinha a presença de um abrigo com 14m de comprimento e um tipo de ocupação sugerida como “acampamento prolongado” (PROENÇA, 2008: 86). Esse tipo de acampamento geralmente é caracterizado a partir de características ambientais favoráveis aos seres humanos que permitem maiores relações territoriais entre os indivíduos e o lugar.

Com isso, o presente trabalho se utiliza dos conceitos e métodos arqueológicos como instrumentos contextualizadores e metodológicos na construção de uma abordagem interdisciplinar que objetiva uma análise focada em referenciais, métodos e resultados que permeiam os estudos em Artes

Visuais ampliando o entendimento da cultura no visual pré-colonial do Nordeste brasileiro.

2.3 O contexto artístico

2.3.1 A pintura rupestre

Diversas linguagens artísticas e técnicas de criação visual serviram como instrumentos e métodos criativos utilizados e elaborados pela humanidade ao longo do seu processo de desenvolvimento.

Esses acervos residuais acabaram sendo gerados por práticas artísticas, dentre as quais percebemos uma maior incidência das linguagens da Escultura, da Pintura e da Gravura. Os sítios arqueológicos, lugares hoje assim chamados e que comportam esse patrimônio material²⁷, mostram-nos, de acordo com o seu grau de preservação, essa incidência de práticas cerâmicas, escultóricas e principalmente pictóricas. Como resultado destas atividades, observamos uma estruturação de uma rede de comunicações que vem sendo discutida dentro dos campos teóricos da Arte, que procuram entender e justificar esses tipos de manifestações visuais dentro de suas dimensões estéticas.

Em diversos lugares do planeta podemos encontrar simultaneamente a pintura, como uma linguagem artística estruturada através de diferentes formas e processos de materialização. Seja em suportes cerâmicos, corporais ou líticos, essa linguagem artística, assim como qualquer outra, apresenta-nos características socioculturais específicas pertencentes a diferentes contextos e realidades que refletem em seu conteúdo estético, informações internas e externas sobre seus autores, suas concepções de mundo e, principalmente, sobre os métodos utilizados para a construção das imagens pictóricas.

²⁷ Entende-se o Patrimônio Material como o conjunto de bens culturais que podem ser imóveis como os núcleos urbanos, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais; e móveis como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos. Tomados em conjunto ou individualmente, o Patrimônio possui uma carga identitária Histórica e Artística de diferentes grupos que contribuíram e contribuem para a formação da sociedade brasileira e funcionam como fontes de pesquisas em diversas áreas do conhecimento.

Os registros gráficos pré-históricos, pintados ou gravados, são produtos de uma atividade que, para a pré-história, possui como vestígio arqueológico, um valor duplo. Tem a materialidade constituída pelos desenhos que são os primeiros na história da cultura humana e que fornecem informações sobre como se resolviam os problemas técnicos para atingir um produto gráfico. E também são suporte da dimensão imaterial da cultura, constituída pela temática tratada, pelo o que as figuras representam e pelos múltiplos significados que estes registros tiveram para os seus autores ao longo de um tempo remoto. (PESSIS 2003: 55).

O poder gerado por essas imagens e a durabilidade dos suportes líticos escolhidos acabam promovendo o desenvolvimento de um processo artístico e comunicativo originado por diferentes mãos, mentes e gerações. No caso da pintura rupestre, foco desta pesquisa, nem todos os tipos de fragmentos foram utilizados como superfícies de criação; no entanto, nota-se a preferência pelos fragmentos maiores que se destacam visualmente na paisagem devido ao seu tamanho e imponência em relação aos demais.

Estabelecidas algumas reflexões sobre o suporte artístico utilizado na pintura rupestre, iniciamos algumas considerações sobre a imagem propriamente dita, ou seja, sobre o conteúdo formal inerente ao processo artístico.

Para KANDINSKY (2003: 42), sem a cor torna-se impossível percebermos o conteúdo formal de uma imagem, visto que é através da cor que a forma se materializa. Partindo dessa ideia, surge então o seguinte questionamento: Como se processa o uso da cor na pintura rupestre? Para respondermos a esse questionamento devemos entender a produção visual rupestre dentro de um contexto específico.

As práticas artísticas obedecem, dentro desses contextos, às limitações impostas não apenas por uma compreensão pré-colonial de realidade, mas também por todas as convenções e limitações tecnológicas que refletem esse tipo de compreensão de mundo e também os recursos e as matérias-primas disponíveis em cada lugar para a realização de tais atividades.

2.3.1 Técnicas utilizadas

Para entendermos melhor os processos técnicos utilizados no sítio arqueológico Pedra da Buquinha, tomaremos como parâmetro um modelo econômico primitivo baseado na caça e na coleta dos alimentos necessários para a sobrevivência de grupos sociais ancestrais e adotado em todas as sociedades do planeta que ainda não migraram para um sistema econômico mais complexo, como a agricultura. Esse momento torna-se indispensável para contextualizar o objeto analisado dentro dessa pesquisa, para que ao adotarmos como eixo essa realidade econômica, social e cultural, possamos entender os reflexos que as manifestações pictóricas recebem das práticas socioculturais específicas em cada momento civilizatório.

Partindo do modelo econômico coletivista, observaremos que o primeiro contato com o processamento de pigmentos estará engendrado também com o processamento e a preparação dos alimentos coletados.

A Arqueologia nos apresenta uma espécie de recipiente, onde através de análises químicas torna-se possível conhecer como eram elaboradas algumas tintas e como era realizado o processo de feitiço desses compostos que acabavam sendo utilizados tanto nas superfícies líticas como em outros suportes artísticos.



Foto 02 – Caldeirão do Sítio Arqueológico Alcobaca, Buíque - PE.
(foto: Carlos Henrique)

Os caldeirões funcionavam como recipientes onde alimentos e pigmentos eram processados através de um processo de maceração, onde um fragmento lítico de pequena escala fricciona-se com uma superfície lítica de escala maior, tendo como entremeio substâncias tanto minerais quanto vegetais que resultam em pigmentos puros, quando, nesse caso, a finalidade era a elaboração e a construção de corantes. Posteriormente eram adicionados aos pigmentos já preparados, um solvente e um aglutinante que na maioria das vezes apareciam na forma de água (H₂O) e gordura animal, respectivamente.

No sítio arqueológico Pedra da Buquinha não foi possível identificar a presença de caldeirões na área estudada. Em todas as etapas da pesquisa, incluindo a visita às fontes primárias e o levantamento arqueológico sobre o mesmo objeto, não se percebeu a presença de tais fragmentos nem a presença de datações realizadas para o sítio, apresentando assim uma lacuna ainda a ser preenchida para um entendimento mais amplo sobre os processos da produção dos pigmentos utilizados no *corpus* gráfico em questão. Nesse sentido, a possibilidade apontada por AGUIAR (1986: 114) de realização de escavação, assim como análises químicas dos pigmentos utilizados no sítio poderiam nos fornecer dados importantes capazes de nos revelar registros mais claros que apontem instrumentos ou métodos utilizados no processamento dos pigmentos utilizados no sítio arqueológico Pedra da Buquinha.

Ao refletirmos um pouco mais sobre esse processo de criação, podemos, no entanto, observar a presença da cor não apenas através de sua estrutura física (como pigmento), mas também em sua dimensão plástica. Isso acontece quando observamos a predominância do tipo de pigmento utilizado no *corpus* gráfico identificando assim as preferências ou recusas por parte dos autores durante a utilização da cor no processo de composição dos painéis.

De acordo com a análise dos painéis, foi possível identificar a presença de três tipos de colorações diferentes no entorno do plano lítico: um vermelho claro e predominante em quase todo o *corpus* gráfico (foto 3), um vermelho mais escuro (foto 4) e o ocre (foto 5), estes dois últimos presentes em menor

incidência. Essa descrição pode ser melhor compreendida quando observamos posteriormente a tabela 1 que apresenta dados relacionados a presença da cor no processo compositivo. No entanto, esses dados, estão sendo apenas mencionados, no momento, como uma forma de explicitar a importância da aplicação da cor no processo de criação visual, bem como ampliar a visão do leitor acerca das discussões que serão estabelecidas no capítulo relacionado à análise das obras e suas estruturas visuais.



Foto 03 - Exemplo de coloração vermelha clara
Sítio arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Carlos Henrique)

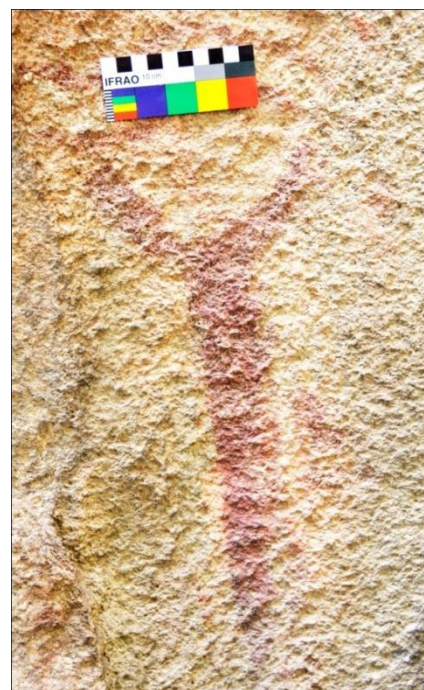


Foto 04 - Exemplo de coloração vermelha escura
Sítio arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Carlos Henrique)



Foto 05 – Exemplo de coloração ocre
Sítio arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Carlos Henrique)

Após as reflexões acima estabelecidas sobre as matérias-primas cromáticas, caberia agora então pensarmos quais seriam os procedimentos adotados para a manifestação da forma propriamente dita, ou seja, para a aplicação dos pigmentos já preparados e sua fixação em uma superfície lítica, objetivando a construção de uma linguagem artística capaz de comunicar e veicular ideias. Nesse caso, torna-se clara a necessidade em discorrer sobre mais um aspecto presente no processo de criação da pintura rupestre: os instrumentos utilizados no ato de pintar e seus desdobramentos nos resultados plásticos.

Discutidas algumas características processuais presentes no contexto pictórico rupestre, torna-se possível perceber algumas diferenças e similaridades no que diz respeito às características autorais presentes em determinadas culturas, bem como os seus reflexos estéticos. Percebendo as características ímpares em cada grupo cultural e em seus momentos históricos, teremos como condicionante da diferenciação estética não apenas os modelos econômicos e sociais, mas também os procedimentos tecnológicos adotados

por cada grupo cultural durante a realização de qualquer atividade artística.

Tomando como exemplo duas pinturas rupestres cronologicamente e geograficamente distintas, observamos na foto 6 e na figura 2 o comportamento da forma e a diferenciação estética partindo do emprego de materiais e da técnica artística utilizada em cada caso.



Foto 06 - Exemplo de mão em positivo. Sítio arqueológico Pedra da Buquinha.
(foto: Carlos Henrique)



Fig. 2 – Mão em negativo. Sítio Arqueológico de Altamira, Altamira – Espanha.
(fonte: Museu Nacional de Arqueologia da Espanha.).

Comparando as pinturas acima, percebemos que as características cromáticas e temáticas se apresentam comuns em ambas as imagens. O uso do pigmento vermelho, do suporte lítico utilizado, bem como a utilização da mão como conteúdo formal da representação imagética, contrasta com a diferenciação plástica com a qual o tema é representado.

Em ambos os casos percebemos o emprego das mãos humanas como instrumentos presentes no processo de criação visual; entretanto, a técnica utilizada se diferencia partindo da perspectiva adotada por cada grupo autorial, que distingue a forma com a qual a mão é empregada no processo de criação em cada um dos casos.

No primeiro caso, emprega-se a mão como uma espécie de carimbo, apresentando um resultado plástico específico – mão em positivo. No segundo caso, emprega-se a mão como um estêncil, apresentando um resultado plástico em negativo. No caso 1, torna-se clara a necessidade em envolver as mãos em substância pictórica para então imprimir uma forma antropomorfa na superfície lítica. Já no caso 2, não foi escolha do grupo autorial responsável por essa produção o ato de envolver partes de seu corpo com tinta para que uma imagem fosse impressa ou carimbada em um suporte, tornando-se clara a utilização das mãos apenas como bloqueadores das porções de tintas que eram sopradas em canudos feitos geralmente de ossos ou madeira atuando como verdadeiros *sprays* artesanais.

Nesse caso observamos que as escolhas feitas durante o ato criativo de uma imagem percorre, nesse contexto, caminhos técnicos distintos, gerando resultados plásticos diferentes em culturas que comungam de uma mesma realidade econômica e social baseada no primitivismo coletivista; no entanto, utilizam-se de métodos e instrumentos²⁸ distintos para a expressarem suas ideias através do ato pictórico. Dessa forma, torna-se clara a importância de todos os registros deixados pelos produtores de arte, visto que através de

²⁸ De acordo com o grau de complexidade cultural atingido por um determinado grupo ou etnia, observaremos a utilização de instrumentos externos ao corpo humano, atuando como extensões ou próteses corporais. Gravetos, ossos, folhas e outros utensílios ilustram bem essa ideia.

todos esses registros podemos perceber informações significativas sobre o ato criador e entender como se constrói o objeto artístico.

As mãos em positivo impressas no sítio arqueológico em Pedra da Buquinha, que atuam como único exemplo visual do estilo Carris-Velhos no sítio, apresentam-se de forma relevante para a formulação de um entendimento maior sobre os procedimentos técnicos utilizados na criação artística inerente à área de estudo. No entanto, o foco da pesquisa se voltará para o estilo Geométrico Elaborado, presente com maior incidência no sítio arqueológico e capaz de fornecer possibilidades maiores de extração de dados, a partir das análises formais de suas estruturas visuais: ponto, linha, plano e cor.

No sítio arqueológico em estudo, de acordo com os dados levantados e com os limites desta pesquisa, podemos verificar um entendimento mais amplo sobre a aplicação dos pigmentos apenas no que se refere ao estilo Cariris-Velhos, através do uso das mãos como ferramentas no processo de criação das imagens. Isso não exclui outras possibilidades de terem sido utilizados no processo compositivo em geral, outros instrumentos como gravetos, espinhos, pedras, etc. No entanto, para verificarmos a existência de tais procedimentos no estilo Geométrico Elaborado, focado nesta pesquisa, seria necessária a coleta e a observação de dados ainda não levantados pela Arqueologia que poderiam ser evidenciados através da realização de escavações e de análises arqueológicas mais complexas.

Outros fatores se tornam indispensáveis para a estruturação de uma rede de conhecimentos capazes de nos fornecer informações sobre o processo de criação em qualquer época ou contexto. De acordo com SALLES (2008: 149), para entendermos o processo de criação de um objeto artístico, entre outros fatores, não podemos descartar as informações sociais inerentes ao sujeito e seu ambiente que, por conseguinte, acaba sendo refletido no seu ato criativo.

A preferência de cada indivíduo em percorrer um caminho técnico específico durante a elaboração de uma atividade artística torna-se, nesse caso, uma condição fundamental de caracterização estética, capaz de

diferenciar esse indivíduo ou o seu grupo cultural de outros indivíduos ou grupos culturais que tiveram escolhas diferentes, distinguindo assim os estilos e apresentando diferentes maneiras de pensar e de fazer arte.

2.3.3 Autoria

Ao discutirmos o conceito de autoria aplicado às manifestações pictóricas rupestres, devemos nos reportar a tais contextos e entender o comportamento específico de cada grupo social para separadamente relacioná-lo com sua respectiva produção artística.

Os parâmetros para identificarmos os grupos autorais derivam, nesse caso, da forma de organização social, cenário onde se torna possível estabelecer as redes de informações e lugar onde as linguagens e os códigos são compartilhados²⁹.

As dificuldades para identificarmos os grupos autorais pré-históricos são imensas. A escassez de registros rupestres em bom estado de conservação, bem como a pequena quantidade de sítios arqueológicos explorados e catalogados em todo o mundo, contribui diretamente para a formação desse quadro. Para que possamos então compreender de forma mais abrangente o perfil e o contexto autoral na pintura rupestre, devemos recorrer a uma gama de informações estruturadas interdisciplinarmente através de pesquisas feitas por Historiadores, Arqueólogos, Antropólogos e quaisquer outros interessados pelo assunto. No entanto, não encontramos diversidade de fontes sobre o objeto deste estudo.

Algumas informações importantes sobre os possíveis autores das manifestações gráficas em questão são mencionados por PROENÇA (2008), quando o pesquisador busca traçar um perfil dos grupos sociais que povoaram

²⁹ Na realidade cultural brasileira, para identificarmos os nossos primeiros pintores, precisamos caracterizar os grupos remanescentes que povoaram o continente americano antes mesmo do processo de colonização europeia, ou seja, grupos racialmente mongoloides advindos de regiões do continente Asiático. (MARTIN, 2005: XX - Prefácio)

a Região Agreste do Estado de Pernambuco, englobando conseqüentemente o sítio arqueológico abordado nesta dissertação.

O sítio Pedra da Buquinha I apresenta sedimentação arenosa e relativamente selecionada. Na face norte do bloco há um abrigo com 14m de comprimento e 2 a 3 m entre alinha de goteira e a parede, com o pacote de sedimentos preservado. (...) Localizado a menos de 100m acima, na mesma vertente que o sítio Buquinha I destaca-se o sítio pedra da Buquinha II, que apresenta um único painel gráfico em cor vermelha na face sul do bloco rochoso. Na face norte do bloco se observa a formação de uma área abrigável. (...) O local que compreende os sítios da Pedra da Buquinha I e II parece que foi ocupado de maneira mais efetiva, uma vez que o local oferece água de um riacho bem próximo, cerca de 100m do sítio. Também há áreas abrigáveis que apresentam grafismos dispersos. Do alto do sítio o campo de visão é amplo, principalmente para a jusante do vale, sendo um local estratégico para observação. (PROENÇA, 2008: 86).

Algumas características apontadas pelo pesquisador devem ser analisadas para que possamos entender a relação de territorialidade entre os autores e suas determinações no produto visual.

Inicialmente, percebemos que o arqueólogo aponta em ambos os sítios (Buquinha I e Buquinha II), a possibilidade de habitação humana de acordo com as características de cada fragmento lítico.

Somado às atrativas acomodações líticas, a facilidade de obtenção de água acaba configurando o sítio como uma zona de presença e fluxo humano tornando perceptíveis os fatos essenciais que caracterizam os interesses que moviam os autores das manifestações gráficas em questão.

De acordo com as características socioeconômicas primitivas presentes no recorte coletivista, abordado nesta pesquisa, podemos observar uma organização social em fluxo. Uma dinâmica de grupos sociais que, em busca de sua subsistência, habitam diferentes espaços geográficos que se cruzam como espaços comuns a diferentes grupos sociais. Esses grupos se apresentam como capazes de imprimir em uma mesma superfície lítica, manifestações visuais distintas que se aglutinam, sobrepõem-se, escondem-se, evidenciam-se e dialogam entre si.

Nesse caso, devemos pensar a autoria na pintura rupestre como um processo híbrido, dinâmico e interconectado, como evidencia SALLES (2008)

ao discutir o conceito de rede e sua importância para o entendimento dos processos artísticos:

Incorporo, desse modo, também o conceito de rede que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com o seu entorno. (SALLES 2008: 17).

Ao concebermos o *corpus* gráfico do sítio arqueológico Pedra da Buquinha em sua dimensão processual, partindo das características acima apresentadas, devemos observá-lo através de um contexto historicamente pré-colonial e de uma dimensão autoral coletiva e híbrida – não de forma individual e pura. Dessa forma, os elementos visuais que porventura nos pareçam estar dispersos ou desconectados, apresentam-se interligados com diversos indivíduos, sejam eles pertencentes a um mesmo grupo social ou não e com realidades cronologicamente distintas ou simultâneas.

É preciso estar atento ao fato de que os povos indígenas, tal como os ocidentais, têm uma história que inclui guerra e migrações, trazendo consigo a redefinição de identidades socioculturais, algumas vezes com a fragmentação e outras com a fusão ou incorporação em unidades maiores. Uma vez que estão situados dentro da história, tais povos passam igualmente por enormes mudanças culturais, que decorrem seja da adaptação a um meio ambiente novo ou modificado (inclusive por suas próprias ações), seja da influência ou troca cultural realizada com povos vizinhos, ou ainda por um dinamismo interno àquelas culturas. (MEDEIROS, 2002: 11).

A contaminação visual gerada por uma autoria cambiante, nesse caso, torna-se um fator de importante valor, pois através dessa característica torna-se evidente um rico intercâmbio de ideias, assim como uma pluralidade de perspectivas individuais impressas graficamente que nos possibilita o desenvolvimento de diversas leituras em meio a tanta dificuldade de traçar um perfil autoral das obras analisadas.

No entanto, inserindo a produção pictórica analisada no contexto histórico indígena brasileiro, observamos, atualmente, que os remanescentes

desse complexo processo de hibridização cultural não se identificam mais visualmente com suas atmosferas ancestrais. Tais fatos foram observados durante as visitas de campo, onde foi possível dialogar com alguns moradores da região periférica ao sítio estudado e obter afirmações que atribuíam tais feitos gráficos às sociedades indígenas, porém não apontavam nenhum aspecto identitário de parentesco entre os moradores e os autores das manifestações discutidas, bem como a atribuição de significado às imagens impressas no sítio.

3. ANÁLISE DAS OBRAS

3.1 Análises preliminares

Entender o processo artístico em sua complexidade não é uma atividade simples e muito menos cotidiana. Permeada por questões históricas de ordem social e econômica, a compreensão das características processuais de um trabalho artístico deve também refletir sobre as implicações inerentes aos processos tecnológicos, bem como os processos de armazenamento e exposição do objeto artístico.

Recorrentemente, entramos em contato, na maioria das vezes, com o objeto artístico em sua fase “final” de apresentação ao público, disponível apenas para a sua contemplação. Esse fato certamente soterra as possibilidades de tornar-se comum o hábito e a necessidade de perceber os processos criativos que servem de caminho balizador para o entendimento da construção do objeto estético.

A zona de expressão gráfica presente no objeto de estudo apresenta, sem dúvida, uma gama enorme de registros gráficos em diferentes estados de apresentação e conservação, dificultando assim a seleção dos motivos gráficos que terão suas estruturas analisadas.

Com os intemperismos físicos percebemos as alterações mais bruscas nos suportes líticos utilizados na produção pictórica rupestre. A partir das extremas variações de temperatura sofridas pela superfície e a presença de chuvas repentinas, características do clima semiárido, os esforços seculares gerados pelas sucessivas séries de dilatações e retrações presentes no plano rochoso ocasionam quebras bruscas na superfície que acabam atingindo as atividades plásticas presentes e fragmentando a composição pictórica, dificultando o estudo dessas atividades e comprometendo sua conservação, como mostra a foto 7.



Foto 7 – Exemplo de alteração provocada por intemperismo físico – Sítio arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Carlos Henrique)

Nesse caso, apenas a estrutura física do suporte é afetada, não existindo nenhuma alteração química no processo compositivo que comprometa outros aspectos envolvidos na pintura rupestre, como a composição dos pigmentos e suas prováveis alterações.

Em outros casos, observamos que, de acordo com a forma de exposição desse acervo, alterações químicas são desencadeadas comprometendo em alto grau o processo de estudo e análise das atividades pictóricas rupestres.

Esse processo de intemperismo é caracterizado pela reação química entre a rocha e as diversas soluções aquosas. A água de precipitação atmosférica, apesar de naturalmente destilada, não é pura, pelo fato de os gases do ar serem nela dissolvidos. Destes gases, os mais importantes no intemperismo são o oxigênio e o gás carbônico. (AMARAL; LEINZ, 1970: 55).

As reações químicas ocasionadas pelo solvente aquoso e as propriedades minerais presentes na estrutura granítica, composta neste caso em cerca de 85% a 95% de quartzo e feldspato, acabam comprometendo e interferindo a leitura visual das pinturas rupestres, gerando enormes manchas brancas que interferem e por muitas vezes suprimem os pigmentos utilizados no processo pictórico conforme a foto 8.



Foto 8 – Exemplo de alteração provocada por Intemperismo Químico – Sítio arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Carlos Henrique)

Observamos, então, que as problemáticas no estudo apresentado relacionam-se diretamente com os processos de exposição e conservação que se apresentam nos produtos artísticos visuais pré-coloniais. A pintura rupestre, nesse caso, deve ser tratada como um acervo artístico que carece, como toda e qualquer obra de arte, de cuidados específicos quanto a sua forma de exposição e conservação, visto que os eventuais danos causados a esse tipo de produção são irreversíveis.

Entendemos o clima como um dos principais agentes transformadores da Paisagem Natural e, portanto, da transformação das superfícies que se apresentam em diferentes estados e graus de conservação. As ações climáticas, nesse caso, além de danificarem as superfícies pintadas, dificultam a compreensão e o estudo desse processo compositivo e suas reverberações estéticas. Assim, deve-se levar em consideração até a incidência da luz solar que é capaz de alterar quimicamente os pigmentos e fisicamente os suportes graníticos utilizados, de acordo com as temperaturas atingidas e também de acordo com os ângulos de incidência que atingem os conjuntos pictóricos, alterando e dificultando a compreensão técnica e estética do material posto em

análise, bem como a compreensão do seu processo gráfico e, portanto, criativo.

Com a situação analisada, percebe-se então a importância em preservar esse acervo não apenas através de sua documentação e de seu registro, mas também através de sua dimensão material, preocupando-se também com o processo de fruição estética.

As dificuldades relacionadas aos processos de restauração das pinturas rupestres, nesse caso, não se limitam apenas ao processo técnico da criação artística, mas também às características relacionadas ao suporte lítico utilizado na composição. Diferentemente de uma escultura cerâmica, por exemplo, a produção artística delimitada aponta impossibilidades de restauro no suporte lítico utilizado, quando este se fragmenta ou se decompõe através dos intemperismos físicos e químicos apresentados anteriormente. As propriedades constituintes do suporte posto em questão, apresentadas como minerais de quartzo e feldspato, mostram-se como estruturas compositivas do processo natural de formação da rocha, o que impossibilita qualquer tipo de reconstituição artificial no intuito de sua reestruturação física ou química.

Quanto ao processo de conservação, percebemos que esse se encontra comprometido e submetido às características climáticas presentes no ambiente que abriga o acervo artístico analisado.

Para estabelecermos estratégias de conservação, necessitamos de um amplo entendimento sobre as características climáticas do semiárido e suas influências nos contextos ambientais. Como o acervo exige características específicas para a sua contemplação e sendo este impossibilitado de ser transferido para uma instituição museológica, evitando assim a degradação e descaracterização da paisagem natural e suas propriedades, as estratégias de conservação devem ser pensadas para o ambiente que engloba o material plástico como um todo. Isso denuncia a necessidade do envolvimento de profissionais de diversas áreas do conhecimento como a Geologia, Arqueologia, Geografia, Engenharia Ambiental, Artes, etc.

Essas estratégias interdisciplinares assumem, no momento, o papel de agentes problematizantes e não devem ser entendidas como medidas paliativas ou emergenciais para a resolução dos problemas apontados.

3.2. Procedimentos metodológicos

De acordo com as análises preliminares que diagnosticaram o estado de apresentação e conservação do material gráfico em estudo, o primeiro dispositivo metodológico foi selecionar, em meio ao suporte lítico, a identificação de áreas que apresentam a presença de pigmentos e, portanto, da cor como primeiro indício do aparecimento da estruturação da forma.

A partir da identificação da presença dos pigmentos, tornou-se necessário observar, segundo os processos de apresentação e conservação das manifestações gráficas em questão, as zonas que apresentassem de forma nítida, as demais estruturas visuais discutidas por KANDINSKY (2005).

Durante o processo de catalogação foi possível identificar através da coleta fotográfica e dos decalques realizados, a presença de cinco painéis gráficos classificados pelas letras A, B, C, D e E que intitularão cada conjunto também na catalogação fotográfica inserida nesta pesquisa. Procurando facilitar o processo de análise estatística, torna-se necessário evidenciar que os painéis serão identificados por letras conforme a tabela 01 e os motivos contidos nos painéis serão identificados por números que vão de 01 até 33.

No total de 33 motivos gráficos selecionados, são perceptíveis características plásticas inerentes ao processo de criação artística através de variações formais que articulam esses elementos de formas diversas, indicando comportamentos criativos e produtos visuais distintos.

Painel gráfico	Localização (UTM-SAD69)	Elevação (metros)	Dimensões (metros)	Motivos contidos no painel	Presença de cores
Painel A	S 08° 35' 54,3" N 36° 48' 08,4"	622m	3,0 X 3,0	5	vermelho claro e escuro
Painel B	S 08° 35' 54,4" N 36° 48' 08,3"	611m	3,0 X 1,4	15	vermelho claro
Painel C	S 08° 35' 53,8" N 36° 48' 09,3"	611m	1,6 X 2,2	3	vermelho claro
Painel D	S 08° 35' 54,1" N 36° 48' 09,7"	614m	1,2 X 0,9	3	vermelho claro
Painel E	S 08° 35' 54,6" N 36° 48' 09,4"	615m	5,8 X 3,0	7	vermelho claro, escuro e ocre

Tabela 01 – Os painéis gráficos, localização, dimensão, quantidade de motivos, presença de cores.

Após a etapa de identificação dos conjuntos gráficos serão tecidas observações sobre os aspectos ligados à forma, ao ritmo, às combinações técnicas, hierárquicas e estruturais entre os grafismos, através da elaboração de hipóteses e interpretação de um conjunto de mapas estatísticos gerados a partir do cruzamento de variáveis numéricas e categóricas extraídas através da leitura dos decalques com o auxílio de uma ficha de coleta de dados (anexo 1).

A elaboração da ficha de coleta de dados atua na pesquisa como um instrumento metodológico capaz de extrair e armazenar as informações contidas nas estruturas visuais proporcionando assim a construção e organização de um banco de dados que se materializa em forma de ficha catalográfica acompanhando cada imagem que apresenta visualmente os cinco painéis gráficos identificados no sítio estudado. Essa etapa da pesquisa depende da apropriação dos elementos gráficos rupestres através de um método arqueológico que utiliza o decalque das estruturas visuais como instrumento de coleta de dados que permite o desenvolvimento de um estudo mais detalhado sobre as pinturas rupestres.

Os materiais utilizados consistem em plástico transparente 0,10mm, que proporciona aderência adequada na superfície lítica, e marcadores permanentes nas cores respectivas aos pigmentos utilizados na superfície decalcada.

Durante esse processo, houve uma preocupação em copiar fielmente as estruturas, preservando principalmente as espessuras das linhas decalcadas, assim como as dimensões exatas de todos os motivos gráficos.

Através da realização dos decalques podemos analisar minuciosamente as características inerentes às estruturas gráficas e identificar os agrupamentos espaciais desses elementos, classificando-os como motivos pertencentes ao mesmo painel ou conjunto. Os dados extraídos nesse processo indicarão os caminhos técnicos percorridos pela construção visual de cada motivo ou agrupamento estrutural (foto 9), assim como informações relativas ao comportamento criativo em cada painel (foto 10) revelando diferenças e similaridades de todo o conjunto gráfico do sítio.

Os decalques receberam interferências durante o processo de leitura que proporcionaram a extração dos dados elementares para a caracterização do comportamento criativo em questão. Dessa forma, foram inseridas marcações que identificam as dimensões de cada estrutura, assim como a extração dos ângulos com o uso de transferidor, que representam as articulações entre o elemento estrutural linha. Essas intervenções

proporcionam a ampliação de uma série de dados que podem indicar principalmente informações sobre as combinações das estruturas visuais nesse tipo de processo artístico.

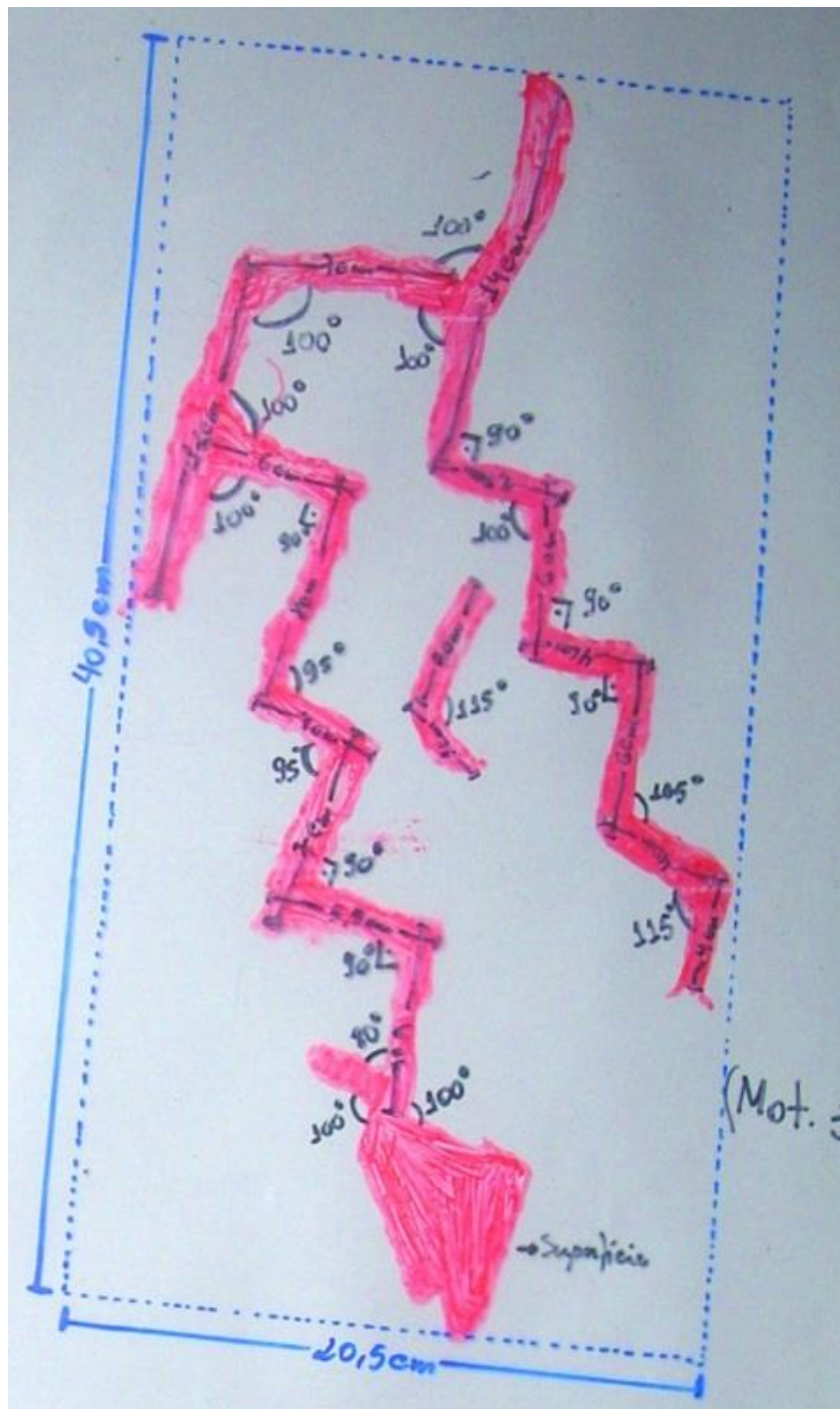


Foto 09 – Exemplo de extração de dados em motivo isolado – Motivo 3 - Painel C (foto: Carlos Henrique)

elaborados por KANDINSKY (2005) e apresentados em suas considerações teóricas que refletiam sobre a arte abstrata no início do século XX. Com isso, pretende-se observar os elementos visuais em si e também uns em relação aos outros, através dos comportamentos criativos e pela análise combinatória desses elementos básicos que estruturam a linguagem visual.

Durante essa fase da pesquisa, serão utilizadas metodologias tanto analíticas quanto sintéticas. Os dois métodos estarão estreitamente ligados e o segundo pressupõe a existência do primeiro. No nível dos meios, distinguem-se o movimento analítico, que consistirá em isolar os diferentes motivos – essencialmente as cores e formas e o movimento sintético, que abordará o problema da combinação harmônica desses meios: a composição pictórica através da leitura dos agrupamentos das estruturas visuais. Dessa forma, definir os elementos primeiros da pintura seria a parte analítica do trabalho e estabelecer a gramática, isto é, determinar as “leis a que esses elementos obedecem nos painéis gráficos rupestres”, constitui sua parte sintética.

3.3 Catalogação fotográfica

O levantamento fotográfico foi realizado através de uma visita de campo de acordo com um roteiro pré-estabelecido (anexo 2). O primeiro procedimento foi fotografar o sítio e seu entorno seguido dos painéis gráficos.

Para o registro dos grafismos foi utilizada a escala numérica e colorimétrica IFRAO e uma máquina fotográfica digital CANON – EO Rebel T1i, 15.1 Megapixels, com lentes Ef 18 e 55.

Na etapa posterior ao registro, o material fotografado recebeu um tratamento com o auxílio do programa Photoshop C S 10 proporcionando uma melhor visualização dos detalhes que mantêm relações diretas com a pesquisa.

A catalogação fotográfica apresenta cada painel gráfico identificado acompanhado por uma ficha catalográfica que apresenta os dados extraídos de duas formas distintas. A primeira se refere aos dados relativos ao painel como todo, apresentando suas coordenadas geográficas, suas dimensões, presença da cor e quantidade de motivos. A segunda se refere às informações relativas ao comportamento das estruturas visuais analisadas em cada motivo gráfico contido no painel, revelando os dados coletados sobre o elemento cor e sobre o comportamento das estruturas básicas visuais: ponto, linha e plano.



Foto 11 - Pannel gráfico A – Sítio Arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Hercílio Torres)

Título do painel		Painel A					
Elevação		622m					
Localização		S 08° 35' 54,3" N 36° 48' 08,4"					
Dimensões do painel		3,0m X 3,0m					
Cores contidas		Vermelho claro e vermelho escuro					
Número de motivos		5					
Motivo	Dimensão	Cor	Força	Ângulos agudos	Ângulos retos	Ângulos obtusos	Localização no plano
1	0,63m X 0,18m	vermelho claro	duplas altern.	4	11	13	alto
2	0,45m X 0,39m	vermelho escuro	simult.	0	0	0	baixo
3	0,79m X 0,13m	vermelho claro	simult	0	0	0	alto
4	0,8m X 0,24m	vermelho claro	simult	0	0	0	médio
5	0,38m X 0,17m	vermelho escuro	simult.	0	0	0	baixo

Tabela 02 – Ficha catalográfica do painel A.



Foto 12 – Painel gráfico B – Sítio Arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Hercílio Torres)

Título do painel		Painel B					
Elevação		611m					
Localização		S 08° 35' 54,4" N 36° 48' 08,3"					
Dimensões do painel		3,0m X 1,4m					
Cores contidas no painel		Vermelho claro					
Quantidade de motivos		15					
Motivo	Dimensão	Cor	Força	Ângulos agudos	Ângulos retos	Ângulos obtusos	Localização no plano
6	0,25m X 0,3m	vermelho claro	duplas altern.	2	2	11	alto
7	0,31m X 0,45m	vermelho claro	duplas altern. simult.	0	0	0	alto
8	0,44m X 0,58m	vermelho claro	duplas altern. simult.	1	1	20	alto
9	0,27m X 0,11m	vermelho claro	únicas	0	0	0	alto
10	0,34m X 0,2m	vermelho claro	duplas altern. simult.	2	20	2	alto
11	0,16m X 0,16m	vermelho claro	-----	0	0	0	alto
12	0,21m X 0,12m	vermelho claro	duplas altern.	4	0	1	alto
13	0,14m X 0,18m	vermelho claro	duplas altern.	3	1	1	médio
14	0,1m X 0,19m	vermelho claro	duplas altern.	2	0	0	médio
15	0,18m X 0,26m	vermelho claro	simult.	0	0	0	médio
16	0,1m X 0,1m	vermelho claro	simult. únicas	0	0	0	médio
17	0,54m X 0,42m	vermelho claro	duplas altern. simult.	0	21	1	médio
18	0,25m X 0,31m	vermelho claro	altern. únicas	0	8	0	baixo
19	0,21m X 0,18m	vermelho claro	simult.	0	0	0	baixo
20	0,16m X 0,24m	vermelho claro	duplas altern.	0	6	0	baixo

Tabela 03 – Ficha catalográfica do painel B.



Foto 13 - Painel gráfico C – Sítio Arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Hercílio Torres)

Título do painel		Painel C					
Elevação		622m					
Localização		S 08° 35' 53,8''		N 36° 48' 09,3''			
Dimensões do painel		1,6 m X 2,2m					
Cores contidas no painel		Vermelho claro					
Quantidade de motivos		3					
Motivo	Dimensão	Cor	Força	Ângulos agudos	Ângulos retos	Ângulos obtusos	Localização no plano
21	0,21m X 0,20m	vermelho claro	duplas altern.	1	4	3	alto
22	0,4m X 0,2m	vermelho claro	duplas altern.	1	5	13	Alto
23	0,04m X 0,16m	vermelho claro	única	0	0	0	baixo

Tabela 04 – Ficha catalográfica do painel C.



Foto 14 - Painel gráfico D – Sítio Arqueológico Pedra da Buquinha
(foto: Hercílio Torres)

Título do painel		Painel D					
Elevação		614m					
Localização		S 08° 35' 54,1" N 36° 48' 09,7"					
Dimensões do painel		1,2 m X 0,9m					
Cores contidas no painel		Vermelho claro					
Quantidade de motivos		3					
Motivo	Dimensão	Cor	Força	Ângulos agudos	Ângulos retos	Ângulos obtusos	Localização no plano
24	0,41m X 0,4m	vermelho claro	duplas altern.	0	8	0	alto
25	0,31m X 0,31m	vermelho claro	duplas altern.	0	8	0	baixo
26	0,34m X 0,19m	vermelho claro	duplas altern.	0	6	1	médio

Tabela 05 – Ficha catalográfica do painel D.



Foto 15 – Painel gráfico E – Sítio Arqueológico Pedra da Buquinha (foto: Hercílio Torres)

Título do painel		Painel E					
Elevação		615m					
Localização		S 08° 35' 54,6" N 36° 48' 09,4"					
Dimensões do painel		5,8 m X 3,0m					
Cores contidas no painel		Vermelho claro, vermelho escuro e ocre					
Quantidade de motivos		7					
Motivo	Dimensão	Cor	Força	Ângulos agudos	Ângulos retos	Ângulos obtusos	Localização no plano
27	0,31m X 0,27m	vermelho claro	simult.	0	0	0	alto
28	0,21 X 0,26m	vermelho claro	simult.	0	0	0	alto
29	0,29 X 0,34m	vermelho claro	simult.	0	0	0	médio
30	0,2m X 0,17m	ocre	duplas altern.	0	12	0	baixo
31	0,18m X 0,23m	vermelho escuro	duplas altern.	3	28	1	baixo
32	0,09m X 0,11m	vermelho claro	duplas altern.	0	1	2	médio
33	0,41m X 0,42m	vermelho claro	duplas altern. única	15	17	14	médio

Tabela 06 – Ficha catalográfica do painel E.

3.4 Análises das estruturas visuais

Nesta etapa da pesquisa serão apresentadas e discutidas as estruturas gráficas onde estão contidas as informações que revelam os dados extraídos a partir das análises estruturais propostas.

Segundo a teoria das formas elaborada por KANDINSKY (2005), foi possível estabelecer uma série de relações entre o processo gráfico analisado e a construção de uma linguagem gráfica geométrica composta pelas estruturas primárias impressas na superfície lítica posta em questão. Para que possamos entender essas relações, torna-se pertinente observarmos as diretrizes que o Teórico estabelece à História da Arte, a partir de propostas

metodológicas empregadas e por ele defendidas desde suas primeiras reflexões teóricas:

Uma das tarefas principais dessa recente ciência da arte deveria ser, por um lado, a análise aprofundada do conjunto da história da arte relativa aos elementos, à construção e à composição nas diferentes épocas e nos diferentes povos; por outro a constatação da evolução no campo destas três questões: o itinerário metódico (*der Weg*), o ritmo progressivo (*das Tempo*) e a necessidade do enriquecimento e desenvolvimento, ao que tudo indica efetuado por saltos e que, na história da arte, talvez se desenrole de acordo com uma linha de desenvolvimento precisa e, possivelmente, ondulante. A primeira parte dessa tarefa – a análise – aproxima-se daquela das ciências “concretas” (*positiven*); a segunda – a natureza do desenvolvimento – aparenta-se aos problemas filosóficos. Aqui se forma o ponto de apoio da conformidade das leis (*Gesetzassigkeit*) do desenvolvimento humano em geral (...) As pesquisas, que devem ser a base dessa nova ciência – a ciência da arte -, têm duas finalidades e decorrem de dois imperativos: 1. Do simples desejo de saber, espontaneamente oriundo de uma necessidade de conhecer, sem nenhuma finalidade prática, a ciência pura e 2. da necessidade de um equilíbrio das forças criadoras, classificadas esquematicamente em dois componentes – intuição e cálculo: a ciência aplicada. (KANDINSKY, 2005 : 11-12).

Dessa maneira, percebemos um estreitamento entre as concepções teóricas formuladas pelo artista e professor, e os tipos de análises de dados adotados na presente dissertação.

Partindo da possibilidade de extração de dados numéricos e categóricos das estruturas visuais discutidas por KANDINSKY (2005:12) e abundantemente inseridas na área de estudo, precisamos identificar algumas propriedades essenciais aos termos que permitem uma compreensão mais ampla sobre a composição gráfica como produto resultante do comportamento criativo humano.

Inicialmente, devemos compreender as estruturas gráficas de maneira coexistencial, onde observamos a presença de uma hierarquia visual cambiante. Percebemos que para a materialização da forma alguns elementos não podem ser concebidos isoladamente. Sem plano não existe cor, sem cor não existe ponto e sem ponto não existirá a linha.

As considerações mais evidentes hierarquicamente apresentam-se nas questões ligadas ao plano. Para isso devemos entender como plano original a

superfície material escolhida para ser utilizada como suporte artístico compreendendo nesse caso, como plano original ou P.O, todo o fragmento granítico. Quanto à área delimitada por interferência gráfica chamaremos de plano esquemático ou P.E³⁰.

Ao observamos melhor as relações entre o plano e as pinturas analisadas, emergem possibilidades de se obter informações sobre a utilização do plano no comportamento criativo, a partir da observação da disposição espacial de cada motivo gráfico em seu respectivo painel.

Para tanto, os dados relacionados devem ser organizados de forma específica no que se refere à categorização dos motivos gráficos de acordo com a disposição espacial da área gráfica de cada motivo (ou P.E do motivo) em relação à área gráfica do painel em que está inserido (ou P.E que está inserido), categorizando o motivo no plano alto, baixo ou médio, conforme seu posicionamento no P.E em que esteja contido. Para isso, foram feitas marcações nos decalques de cada painel dividindo a área de cada painel em três quadrantes conforme a fig. 3 estabelecendo, assim, a posição do motivo na composição do painel³¹.

PLANO ALTO QUADRANTE I
PLANO MÉDIO QUADRANTE II
PLANO BAIXO QUADRANTE III

Fig. 03 - Esquema de divisão adotado para identificar o posicionamento dos motivos no P.E dos painéis.

³⁰ Não se deve confundir superfície com área, visto que esta última é uma porção limitada definida da primeira.

³¹ Deve-se levar em conta que para a observação do posicionamento dos motivos no P.E do seu respectivo painel, deverá ser dada de acordo com o quadrante em que esteja contida a maior parte visual do motivo gráfico.

Nesse sentido, ao identificar essas áreas gráficas poderemos refletir sobre algumas implicações na utilização do plano no contexto pré-colonial. Dessa maneira poderemos perceber as preferências e as recusas dos autores em relação a todo o complexo gráfico que compõe o sítio arqueológico, observando os dados relativos à localização de todos os motivos que compõem o *corpus* gráfico.

Para KANDINSKY (2009: 192), o estudo da forma em seu conjunto deve dividir-se em duas partes. Inicialmente, a forma deve ser estudada no sentido restrito do termo, através da análise do plano e do espaço e, conseqüentemente, esse processo analítico deve também observar a forma no sentido amplo do termo, analisando as relações entre cor e forma.³²

Importa descobrir, entre esses diferentes elementos, vínculos regidos por lei. As diversas utilizações da cor exigem um estudo particular: estudo da natureza orgânica da cor, de sua força, de sua duração, das possibilidades de ligá-la a outras por meio de aglutinantes, da técnica que a isso se liga necessariamente (dependendo do caso e do material dado), da adjunção do pigmento corante a outras matérias coloridas: estuque, madeira, vidro, metal, etc. (KANDINSKY, 2009: 197).

Para refletirmos sobre o uso da cor no processo de criação visual em questão, devemos inicialmente entender as diferentes formas de percepção, que atribuem a tal elemento visual características específicas que podem fornecer dados interessantes sobre o material gráfico do sítio arqueológico Pedra da Buquinha.

Devemos entender a cor de duas maneiras distintas que nos levam a caminhos de percepções também distintos.

A cor pode ser compreendida como fenômeno visual de maneira química ou física, categorizando esse elemento através de sua materialidade (cor pigmento) ou imaterialidade (cor luz).

Dada ausência de pesquisas arqueológicas que revelem através de

³² De acordo com o teórico, a cor é um dos elementos fundamentais para o aparecimento das formas, estabelecendo relações hierárquicas que serão refletidas na composição.

análises químicas, dados sobre as propriedades da cor-pigmento³³ no objeto de estudo, o presente trabalho voltará o foco das análises cromáticas a partir das propriedades físicas da cor, adotando uma categorização específica para os dados coletados sobre a presença desse elemento.

Nesse sentido, ao observarmos visualmente as cores empregadas no sítio em estudo, conforme as ilustrações da pág. 38, torna-se pertinente evidenciar algumas considerações sobre a classificação e nomenclatura das cores:

Guiados pelos dados perceptivos, os estudiosos do assunto puderam iniciar um levantamento de classificação e nomenclatura das cores, segundo suas características e formas de manifestação. Cor geratriz ou primária – É cada uma das três cores indecomponíveis que, misturadas em proporções variáveis, produzem todas as cores do espectro. (...) Para o químico, o artista e todos os que trabalham com substâncias corantes opacas (cores-pigmento, às vezes denominada cores de refletância ou cores-tinta), as cores indecomponíveis são o vermelho, o amarelo e o azul. Desde as experiências de Le Blon, em 1730, essas cores vêm sendo consideradas primárias, reduzindo-se assim para três as quatro cores primárias de Leonardo da Vinci (vermelho, amarelo, verde e azul). (...) Cores quentes – São o vermelho e o amarelo e as demais cores que eles predominem. (PEDROSA, 2010: 22).

Nas considerações atribuídas à cor são apreciados os dados relativos aos fenômenos de reflexão da luz capturados pela retina humana que materializam visualmente o pigmento. A identificação da cor refletida no sítio em análise, resultante do uso dos pigmentos utilizados, organiza os dados em três variáveis: vermelho claro, vermelho escuro e ocre. Partindo da identificação cromática de cada motivo, torna-se possível o desenvolvimento de reflexões sobre os níveis de incidência cromática de cada painel, assim como de todo o complexo gráfico.

Segundo KANDINKY (2005: XX - Prefácio), o ponto resulta do primeiro encontro entre os instrumentos utilizados, entre o plano e entre as habilidades técnicas e motoras de seus autores. O autor atribui a tal elemento, bem como à linha, extrema relevância no processo de composição pictórica e explicita suas ideias da seguinte maneira:

³³ A cor-pigmento é a substância material que, conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difundi sobre ela.

Todas as formas vão nascer do ponto que é a forma primária, e um ponto num plano é a “imagem primária de toda expressão pictórica” O nascimento das formas se faz simplesmente, a partir do momento em que o ponto sai de seus limites. Sua tensão, cuja natureza é concêntrica, pode adquirir uma direção e, então, nasce a linha. Ponto e linha são os dois elementos básicos necessários a toda composição pictórica, suficientes para o desenho. São os elementos fontes destinados a se combinar com o plano original, isto é, o plano de recepção da criação gráfica.(KANDINSKY, 2005: XXI - Prefácio)

Observamos com isso a presença de agentes condicionantes como instrumentos essenciais para a existência do ponto como estrutura gráfica. Elementos e ações configuram, nesse caso, não apenas o aparecimento da estrutura, mas também o comportamento gráfico atribuído a mesma, que atua diretamente no processo de composição visual. Dentro dessa estrutura podemos observar suas propriedades através das tensões geradas pelas forças³⁴ empregadas pelos agentes criativos durante o seu processo de materialização visual. Sua tensão essencialmente concêntrica, ao ser quebrada, acaba gerando reverberações e sua nova direção resulta, então, na linha. Nesse sentido, para identificarmos o ponto, dependemos da manutenção da tensão concêntrica e conseqüentemente da ausência de forças empregadas no motivo.

O ponto será abordado na pesquisa de maneira isolada; quando este possui sua tensão unicamente concêntrica, apresentando-se como estrutura pura e não desdobrada pela quebra de sua tensão essencial pelo emprego de forças o que resultaria em outra estrutura: a linha.

As linhas analisadas podem também apresentar indícios que denunciam algumas características das práticas gráficas pré-coloniais em questão e seus processos. KANDINSKY (2005: XIII - Prefácio) afirma que a formação da linha depende unicamente da combinação das forças geradas pela quebra da tensão concêntrica presente no ponto e seus prolongamentos. Segundo sua teoria, essas forças gestoras podem apresentar-se de três formas: força única que resulta em uma linha reta (foto 16), forças duplas alternadas que resultam em

³⁴ Compreendemos as forças como ações humanas, com direções diferentes que podem resultar em produtos gráficos distintos.

linhas quebradas (foto 17) e forças simultâneas opostas e desiguais que resultam em linhas curvas (foto 18).

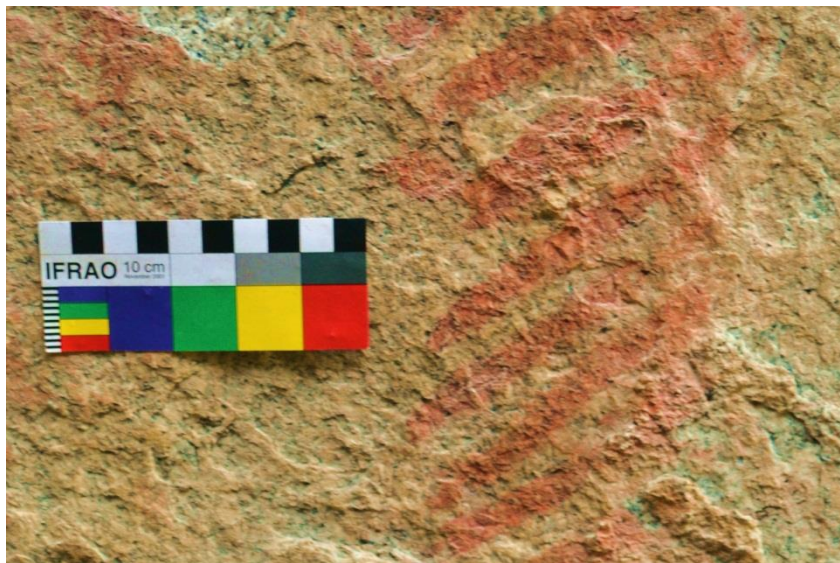


Foto 16 – Exemplo de linha reta resultante da ação de força única – Motivo 15 / Paineis B
(foto: Carlos Henrique)

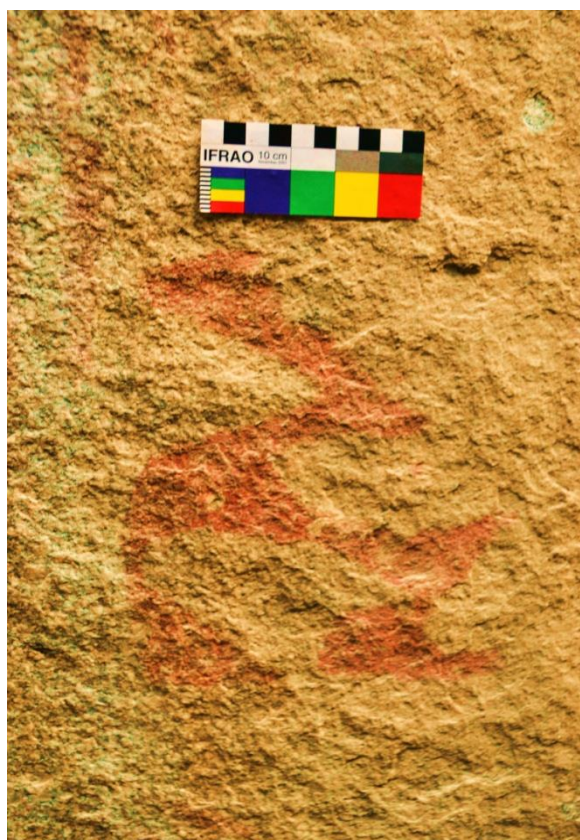


Foto 17 – Exemplo de linha quebrada resultante da ação de forças duplas alternadas – Motivo 12 / Paineis B
(foto: Carlos Henrique)



Foto 18 – Exemplo linha curva resultante da ação de forças simultâneas opostas e desiguais – Motivo 19/Painel B
(foto: Carlos Henrique)

A diversidade de linhas depende então da combinação e do número das forças empregadas em sua construção. No contexto gráfico do sítio arqueológico Pedra da Buquinha, podemos identificar a presença das forças descritas acima e isso, conseqüentemente, leva-nos a atribuir as primeiras categorias dos dados que podem ser extraídos dessa estrutura: duplas alternadas, simultâneas e força única. Assim podemos perceber fortes indícios sobre o processo compositivo sintetizando informações de extrema relevância para o um entendimento maior sobre o *corpus* gráfico do sítio.

A ação de uma força introduz vida num material dado, e essa vida se exprime em tensões. As tensões, por sua vez, proporcionam uma expressão interna ao elemento. O elemento é o resultado efetivo de uma força sobre o material. A linha é o exemplo mais evidente e mais simples dessa criação, que, a cada vez, se produz de maneira precisa e lógica e requer, assim, um emprego preciso e lógico. A composição nada mais é, pois, que uma organização precisa e lógica das forças vivas contidas nos elementos sob forma de tensões. (KANDINSKY, 2005: 81).

Aprofundando algumas considerações sobre as propriedades inerentes à linha, podemos identificar outros tipos de dados: os ângulos. Essas formas

são geradas de acordo com as forças empregadas a partir do ponto de encontro³⁵ de forças duplas alternadas. Portanto, devemos atribuir às forças duplas alternadas, a dependência da existência dos ângulos. Encontramos, então, três variáveis que podem ser relacionadas a partir da identificação das forças duplas alternadas contidas nos motivos gráficos estabelecendo assim esse comportamento em três níveis: ângulos agudos, ângulos obtusos e ângulos retos.

Partindo da determinação dos elementos básicos que materializam visualmente o corpo gráfico do sítio, é proposta a realização do cruzamento dos dados coletados refletindo sobre o princípio de correspondência dos elementos entre si e estabelecendo assim uma síntese da atividade criativa em questão.

³⁵ O ponto de intersecção de duas linhas, ou semi-retas, denomina-se *vértice* e as semi-retas são chamadas *lados* dos ângulos

4. RESULTADOS

Com base nos grafismos analisados, referentes aos cinco painéis gráficos identificados em todo o sítio, verificou-se o comportamento das estruturas visuais através do entendimento de cada elemento analisado em cada um dos 33 motivos gráficos que compõem o corpo gráfico do sítio arqueológico Pedra da Buquinha.

Nesse sentido, os resultados apresentados constituem uma descrição imagética calcada no conteúdo formal como indicador do comportamento criativo que deriva do emprego e da articulação das estruturas visuais.

Foi verificada a presença de três tipos de pigmentos diferentes que variam em uma escala de tons entre o vermelho claro, o vermelho escuro e o ocre. Através das análises realizadas, foi possível identificar a presença da policromia assim como os níveis de comportamento cromático que evidenciam a cor local característica do sítio em questão bem como observar a distribuição das cores por meio dos níveis de predominância da aplicação de cada cor-pigmento (ou cor tinta) utilizada em todo o *corpus* gráfico³⁶.

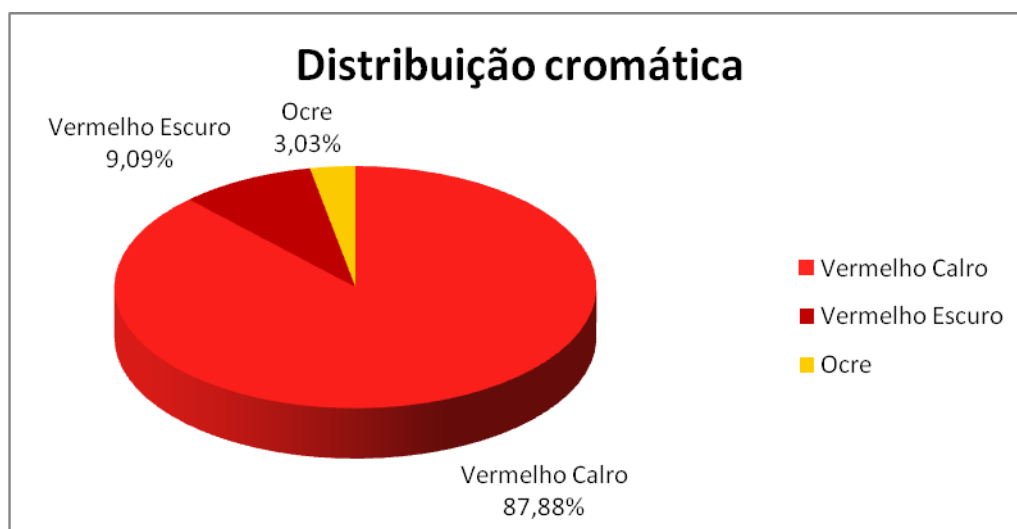


Fig. 03 – Emprego da cor no corpo gráfico do sítio arqueológico Pedra da Buquinha.

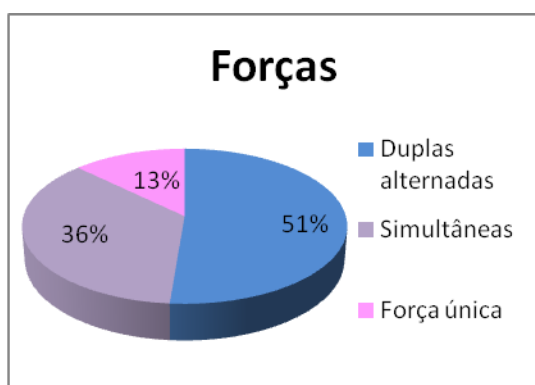
³⁶ Cor local é o conjunto de dados e circunstâncias que, em uma obra de arte, caracteriza o lugar e o tempo. (PEDROSA 2010: 26)

De acordo com a fig. 03, derivada da análise cromática de cada motivo contido no sítio em estudo, a maior parte (cerca de 88%) de pigmento utilizado apresenta como cor catrópica³⁷ o vermelho claro. Já o vermelho escuro apresenta-se como cor intermediária (cerca de 9,1%) quanto a predominância cromática dos pigmentos utilizados no sítio, visto que a cor presente em menor intensidade é o ocre, apresentando pouco mais que 3% de incidência cromática no *corpus* gráfico.

Além dos índices cromáticos foi possível observar a presença do contraste simultâneo de cores – o que inclui o fenômeno da modificação de suas respectivas cores, quando vistas simultaneamente. Esse fenômeno, no caso do sítio analisado, gira em torno de uma escala cromática composta apenas por cores quentes.

No corpo gráfico estudado, a presença da linha foi identificada partindo da observação das forças que definem os tipos e os índices de utilização dessa estrutura nesse contexto criativo.

De acordo com as figuras 4 e 5, é possível ilustrarmos e assim compreendermos melhor o comportamento dessa estrutura visual dentro desse processo de criação pictórica. Inicialmente, devemos destacar a diversidade de forças identificadas que conseqüentemente geram também formas diversas, que caracterizam a riqueza visual do material gráfico analisado a partir das diferentes formas de emprego da linha como estrutura visual.



³⁷ Cor catrópica é a coloração revelada na superfície dos corpos opacos pela absorção e reflexão dos raios luminosos incidentes.

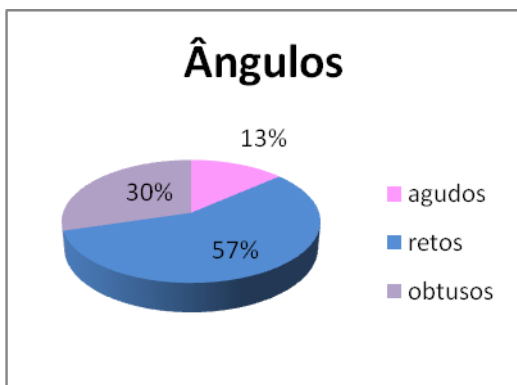


Fig. 04 e 05 – Emprego de forças e ângulos no corpo gráfico do sítio arqueológico Pedra da Buquinha.

Durante o processo de análise do comportamento da linha no corpo gráfico do sítio estudado, observou-se em alguns motivos gráficos a coexistência de forças distintas em um único motivo gráfico, dividindo esse conjunto composto por 33 motivos gráficos em duas vertentes: motivos que apresentam um único tipo de força e motivos que apresentam diferentes tipos de força.

Nesse sentido, foi identificada a predominância (51%) de forças duplas alternadas na maior parte do material gráfico posto em questão. Como tipo de força intermediária utilizada no sítio, temos as forças simultâneas representando 36% do total de forças empregadas delegando às forças únicas, a última posição na escala do comportamento criativo relacionado à estrutura linha. Isso implica aceitarmos o fato que a maior parte das forças empregadas no elemento linha são forças capazes de criarem diferentes formas visuais: os ângulos.

Observando o emprego dos ângulos como parte do sistema criativo em questão, evidenciou-se uma preferência (57%) pela utilização dos ângulos retos dentre o total de ângulos analisados a partir da observação das linhas geradas pelas forças duplas alternadas. Como forma intermediária no emprego dos ângulos contidos no sítio arqueológico Pedra da Buquinha, observamos os ângulos obtusos com 30% de incidência, enquadrando os ângulos agudos como formas presentes em menor incidência (13%) no corpo gráfico do referido sítio.

Observando o plano como estrutura visual, podemos perceber algumas características ao relacionarmos o comportamento da cor e da linha com a

disposição espacial que particulariza cada um dos 33 motivos observados localizando-os no plano alto, médio ou baixo de cada painel pictórico onde estão contidos.

Além de identificar a maior incidência de motivos gráficos localizados no plano baixo, a pesquisa observou que as cores mais raras (o vermelho escuro e o ocre) encontram-se exclusivamente nos motivos localizados nesse mesmo plano, não se manifestando, assim, em nenhum motivo gráfico localizado no plano médio ou no plano alto (fig. 04).

Ao refletirmos sobre a presença das forças empregadas e suas relações espaciais no plano esquemático de cada painel, percebemos que no plano alto identificamos a maior incidência das forças duplas alternadas e simultâneas, apresentando 9 e 6 motivos, respectivamente assim dispostos espacialmente. No entanto, nesse mesmo quadrante espacial observamos em menor incidência, a presença das forças únicas, apresentando apenas 1 motivo com esse tipo de força nessa disposição espacial. Observou-se também que a maior parte dos motivos com forças duplas alternadas ou simultâneas localizam-se no plano alto, enquanto, inversamente, a maioria das forças únicas se apresenta no plano baixo.

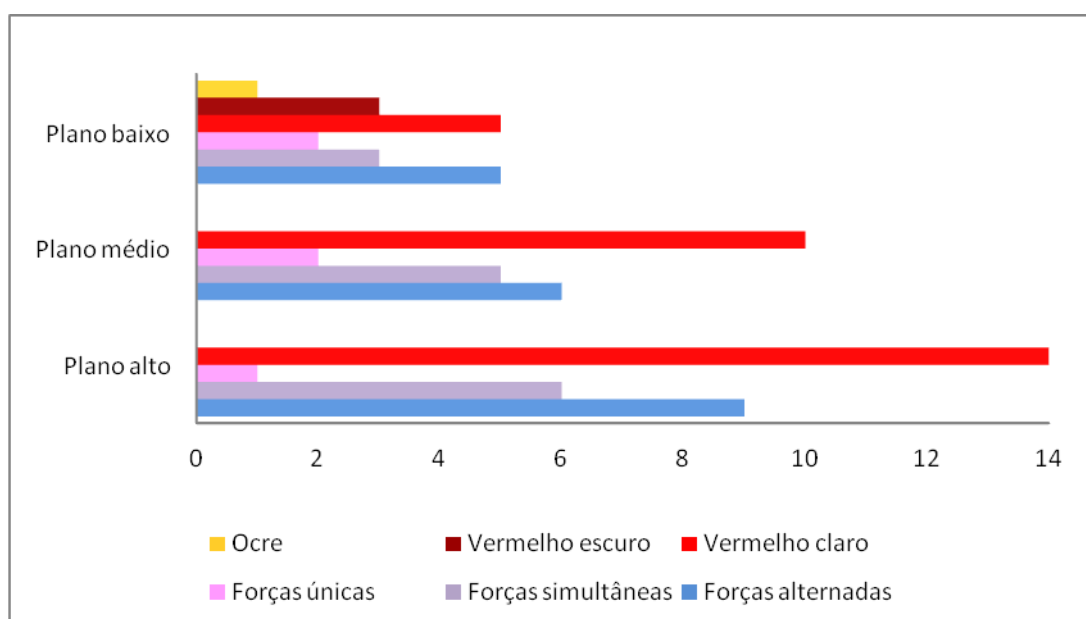


Fig.06 – Distribuição espacial das cores e forças por número de motivos

No que se refere ao estudo do ponto, a pesquisa identificou o comportamento gráfico a partir da presença de formas visuais que não evidenciam o abandono da tensão concêntrica. Nesse sentido, só foi possível identificar a presença desse elemento em 2 motivos gráficos em um total de 33.

Dessa maneira, a presença do ponto foi identificada apenas através da repetição dessa estrutura em um mesmo motivo gráfico (motivo 3) apresentando a incidência de ressonâncias³⁸ como dado revelador de um caminho técnico e criativo percorrido e através do motivo 11 que apresenta essa estrutura em sua forma mais pura, pela simples manutenção da tensão concêntrica e sem nenhum tipo de ressonância.

³⁸ Entendemos a ressonância como uma forma de repetição de uma dada estrutura seja através de intervalos gráficos regulares ou não, gerando assim a concepção de ritmo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com a contextualização inicial adotada neste trabalho e aplicada ao objeto analisado, foi possível observar que o estudo sobre as práticas gráficas rupestres apresenta-se ainda distante dos estudos realizados pelas academias de arte, sendo essas discussões fomentadas principalmente pela Arqueologia, apresentando assim visões unilaterais sobre o estudo das primeiras manifestações visuais humanas. Esse quadro se evidencia tanto em um contexto global quanto no que se refere ao estudo dessas manifestações no Nordeste brasileiro, denunciando assim a importância de informações sobre esse assunto advindas de estudos acadêmicos em Artes Visuais para um entendimento mais complexo sobre a pintura rupestre e diferentes sociedades.

De acordo com as reflexões estabelecidas sobre o entorno do sítio arqueológico e suas relações com seu *corpus* gráfico, pudemos observar que se evidenciam através das características ambientais, fatores determinantes na configuração plástica das pinturas estudadas. Tais observações se justificam tanto pela presença e utilização dos fragmentos líticos como suportes artísticos quanto pelas características hidrográficas que definiram os processos de ocupação territorial e, portanto, reuniram os grupos autorais das manifestações artísticas analisadas. Quanto ao Clima, foi possível identificar uma influência direta nos processos de apresentação e conservação do material gráfico estudado, apontando assim por meio de análises preliminares realizadas sobre as obras, não apenas um quadro situacional desse acervo, mas também a necessidade do diálogo com outras áreas do conhecimento para a conservação e preservação do Patrimônio Arqueológico.

Diversas informações advindas da Arqueologia foram extremamente importantes para o desenvolvimento do trabalho proposto, principalmente no que se refere ao entendimento das classificações taxonômicas contidas no objeto: Tradição Agreste e subtradições Geométrico-Elaborado e Cariris-Velhos. No entanto, observou-se que as informações sobre o sítio arqueológico Pedra da Buquinha apresentam uma pequena gama de dados sobre o referido sítio, evidenciando assim lacunas a serem preenchidas com o desenvolvimento de mais pesquisas arqueológicas. A ausência de datações para as pinturas

analisadas e a inexistência de escavações no sítio justificam a necessidade do desenvolvimento de tais pesquisas, para assim revelar ainda mais informações que possam subsidiar estudos mais profundos sobre esse universo criativo.

Por se tratarem de acervos residuais, evidencia-se ainda mais, a importância do levantamento de dados arqueológicos sobre o objeto de estudo, para que através da reunião de um maior número de informações geradas principalmente por escavações, seja possível associar de forma mais complexa o conteúdo gráfico ao contexto artístico historicamente delimitado.

Dentro de uma perspectiva artística foi possível refletir sobre as características técnicas e autorais que estruturam o processo criativo no sítio arqueológico estudado. Mesmo com uma forte dependência de informações arqueológicas sobre o as técnicas artísticas e seus autores, o trabalho identificou a predominância cromática no sítio bem como um tipo de autoria híbrida e cambiante que, de acordo com o tipo de ocupação territorial desenvolvido, evidencia a riqueza do material gráfico estudado a partir da pluralidade e intercâmbio de informações gráficas presentes nos palimpsestos visuais.

De acordo com os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa, a possibilidade de analisar o comportamento criativo a partir do estudo das estruturas visuais foi desenvolvida, pois para indicar um perfil criativo do *corpus* gráfico do sítio arqueológico da Pedra da Buquinha, tornou-se providencial o entendimento do emprego e do comportamento dos elementos visuais contidos nesse processo de criação: ponto, linha, plano e cor. As informações resultantes das análises realizadas puderam indicar estatisticamente as preferências e recusas autorais adotadas a partir do emprego e da articulação dos elementos básicos da gramática visual contribuindo assim para uma compreensão mais ampla sobre a pintura pré-colonial no Estado de Pernambuco.

Dessa maneira, através de um entendimento histórico sobre as configurações da forma (princípio básico para o estudo da composição), foi possível observar as relações entre a forma pura e os sentidos objetivos e expressivos do Brasil Pré-colonial. Através do estudo histórico dos motivos, instruíram-se as modalidades sobre as quais, no curso das mudanças do

desenvolvimento histórico, os sentidos objetivos e expressivos se conectam a determinadas linguagens, preenchidos com conteúdos de visão de mundo específicos de uma época.

Os dados levantados nesta pesquisa revelam também a possibilidade de fornecer, de maneira organizada, uma gama de informações ainda não levantadas sobre o sítio arqueológico estudado e que podem atuar como importantes fontes de pesquisas e de estímulos para diversos pesquisadores que se interessem pelo estudo desse tipo de manifestação visual.

Apesar de analisar todo o conteúdo de motivos gráficos, a pesquisa denuncia um universo ainda maior para ser observado, carente de investigações sobre os processos de criação e que se voltem para o diálogo entre os estudos em Arqueologia e os estudos em Artes Visuais.

Em função da classificação taxonômica arqueológica que insere o sítio Pedra da Buquinha dentro da tradição Agreste, sugerem-se maiores investigações em um número mais amplo de sítios arqueológicos que compartilham dessa tipologia, além de uma possível inclusão de sítios de outras áreas, comparando-os analiticamente com o perfil constatado para os grafismos do sítio arqueológico Pedra da Buquinha.

Sugere-se também o desenvolvimento de pesquisas relacionadas às estruturas básicas da linguagem visual, associando-as quantitativamente ao estilo Geométrico-elaborado e ao estilo Cariris-Velhos, a fim de propor um maior entendimento dos limites estéticos, históricos e geográficos para o estudo da pintura pré-colonial no Agreste de Pernambuco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Alice Cavalcanti. **A tradição Agreste – análise de 20 sítios arte rupestre em Pernambuco**, Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1986.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na história do Brasil**. Editora da FGV: Rio de Janeiro, 2010.

ALVES FILHO, Ivan. (coord.). **História Pré-Colonial do Brasil**. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1993.

AMARAL, Sérgio Estanislau do; LEINZ, Viktor. **Geologia Geral**. Nacional: São Paulo, 1970.

ARRUTI, José Maurício Andion. **Morte e vida do Nordeste indígena: a emergência étnica como fenômeno histórico regional**. In: Rio de Janeiro, Estudos Históricos, vol. 8, n. 15, p. 57-94, 1995.

CARVALHO, Benjamin de A. **Desenho geométrico**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2008.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). **História dos índios no Brasil**. Companhia das letras: São Paulo, 1992.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. Martins Fontes: São Paulo, 2007.

ECO, Humberto. **A definição da arte**. Edições 70: Lisboa, 2006.

FAUSTO, Carlos. **Os Índios antes do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos: desenho projeto e significado**. Martins Fontes: São Paulo, 2007.

GASPAR, Madu. **A arte rupestre no Brasil**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2003.

GOMBRICH, Ernest. **A História da Arte**. LTC: Rio de Janeiro, 1999.

GRUMBERG, E. ; MONTEIRO, A. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Museu Imperial, 1999.

GUIDON, Niéde. **L`art rupestre du Piauí dans le context sud-americain. Une première proposition concernat methods et terminologie**. Thèse de Doctorat d`Etat . Université de Paris I – Panthéon –Sorbone, 1984, 1037p.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 2010

KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Gramática da criação**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **O desenho e a cor**, São Paulo: Editora 34, 2006.

LITTLE, Paul E. **Territórios Sociais E Povos Tradicionais No Brasil: Por uma antropologia da territorialidade**, Serie Antropologia 322, 2006.

MARTIN, Gabriela. **Pré-história do Nordeste do Brasil**. UFPE: Recife, 2005.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos comunicativos**, Lisboa: Edições 70, 2010.

MEDEIROS, Ricardo Pinto de. **Povos indígenas do sertão nordestino no Período colonial: Descobrimientos, Alianças, Resistência e encobrimento**. In: **FUNDAMENTOS**, São Raimundo Nonato (PI), v.1, n.2, 2002, p. 07-52.

MONIOT, Henri. A história dos “povos sem história” . pp.99/112 In LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. (dirs.) **História: Novos Problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

MORETZ SOHN, Maria Cristina D’Almeida. **A distribuição demográfica da população indígena no Brasil: mudanças, conflitos e territorialidade**, 2009.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PARROT, André. **Introdução à Arqueologia**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1977.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**, Rio de Janeiro: SENAC, 2010.

PESSIS, Anne-Marie. **Art rupestre préhistorique: premiers registres de La mise em scène**. These de Doctorat d’Etat. Université de Paris X – Nanterre, 1987. 3 vols., 502 p. il.

_____. **Imagens da pré-história**. FUMDHAM/PETROBRAS: São Paulo, 2003.

PROENÇA, André Luiz. **Onde viviam aqueles que aqui passaram? Proposta Interpretativa para as Ocupações Pré-coloniais no Agreste Pernambucano**. 2008. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008, 165 p.

PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. UnB: Brasília, 1992.

_____. **Arte Pré-Histórica do Brasil**. Artes: Belo Horizonte, 2007.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação**. Construção da obra de arte. Horizonte: Vinhedo, 2008.

TESSLER, Elida ; BRITES, Blanca. (Org.). **O Meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. Editora Edições 70: Lisboa, 1980.

VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena**. EDUSP: São Paulo, 1992.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Images from the ancient world**, New York: Dover Publications, 2010.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**, São Paulo: Martins Fontes 2006.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and empathy**, New York: International Universities Press, 1953.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.

ANEXOS

Roteiro para visita de campo

Plano de Pesquisa

Objeto de pesquisa: Sítio Arqueológico Pedra Buquinha

Localização: Distrito do Boqueirão, Venturosa - PE.

Período: 06-04-2011 A 08-04-2011

Objetivo: Realização de uma expedição de pesquisa vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, para fins de coleta e processamento de dados acerca das pinturas rupestres encontradas no Sítio Arqueológico pedra da Buquinha na cidade de Venturosa - PE.

Equipe:

- **Carlos Henrique** – Pesquisador
- **Ryan Valença** – Câmera e edição
- **Hercílio Catolé** – Fotografia

Cronograma de atividades

- 06 /04/2011
 - **Manhã**
 - Chegada do pesquisador à Cidade de Pesqueira
 - Reunião com a equipe
 - Início do processo de Pré-produção
 - Tarde**
 - Viagem de moto para o Sítio Arqueológico
 - Identificação de Percurso (anotação de coordenadas)
 - Negociação de hospedagem – acampamento no local
 - Negociar Alimentação - Almoço
 - Identificação de perigos – (marimbondos e outros riscos)
 - Retorno a Pesqueira
 - Compra de materiais e alimentos

- 07/04/2011
 - **Manhã**
 - Finalizar pré-produção
 - 08:00 Viagem para Sítio arqueológico
 - 10:00 Chegada
 - 11:00 Montagem de acampamento
 - 12:00 Almoço
 - **Tarde**
 - 14:00 Início dos trabalhos de coleta fotográfica e decalques
 - **Noite**
 - 18:00 Jantar
 - Pausa nos trabalhos

- 08/04/2011
 - **Manhã**
 - 09:00 Continuidade dos trabalhos de decalque e coleta fotográfica
 - 12:00 Almoço
 - **Tarde**
 - 14:00 Continuidade dos trabalhos de decalque e coleta fotográfica
 - 16:00 Lanche
 - 17:00 Desmontagem de acampamento/limpeza
 - 17:30 Saída para Pesqueira
 - **Noite**
 - 19:00 Retorno a Pesqueira

Produção - Equipamentos:

- **Filmagem e fotografia**
 - Câmeras: fotográficas/filmadora
 - Tripés
 - Rebatedores

- Notebook
- HD externo
- **Elétrica**
 - Extensão/ estabilizador/ Ts/baterias/pilhas recarregáveis
 - Iluminação – lanternas
 - Fita isolante
- **Produção**
 - Facão
 - Foice
 - Cordas
 - GPS
 - Ferramentas utilitárias (martelo/alicates/etc.)
 - Equipamentos de proteção - EPI – (marimbondos, escaladas, etc.).
 - Acampamento – barraca/cobertores/repelentes/Redes
- **Alimentação:**
 - Combinar com residentes locais ou levar produtos enlatados ou de fácil preparo em campo.
 - Lanches
 - água – botijão de 20 litros de água mineral ou água local
- **Médica:**
 - Protetores solar
 - Pomada para picadas de insetos
 - Antisséptico
 - Roupas adequadas que dificultem entrada de insetos, arranhões e picadas de animais peçonhentos. Calça comprida/Botas ou Tênis/camisa de manga/Chapéu/óculos protetor.
- **Transporte**
 - 1 carro
 - 1 moto
 - Combustível
 - Bomba de ar – risco de pneus furados

- Manutenção preventiva antes de iniciar a viagem

Materiais necessários para os decalques:

- 50 m de plástico transparente 0.10mm
- 20 canetas para retroprojektor na cor vermelha