

PINTURAS AGENTES: AS INTENSAS INTERAÇÕES ENTRE GRAFISMOS RUPESTRES INDÍGENAS E PESSOAS PINTORAS EM DUAS REGIÕES DE MINAS GERAIS*

Andrei Isnardis Horta**

Resumo: Algumas regiões de Minas Gerais são marcadas pela construção de painéis de arte rupestre onde se percebem fortes elementos de diacronia, múltiplas reocupações das paredes por figuras. Pesquisas do Setor de Arqueologia do MHNJB da UFMG têm posto em evidência que os processos de composição de novos grafismos em paredes já pintadas constroem tramas complexas de interação entre figuras, com repinturas, encaixes, adição de elementos, incorporação de elementos prévios, evitamentos. Com essas diversas atitudes, torna-se evidente que as pinturas precedentes são ativas na definição de vários aspectos das novas composições, assim como se percebe a insuficiência das abordagens tradicionais de estudos de pinturas e gravuras rupestres, fundadas nas chaves representativa e comunicacional, para lidar com a intensidade das relações e para compreender a diversidade das composições. Este artigo se propõe a compartilhar os atributos evidenciados pelas análises em duas regiões em que vimos continuamente trabalhando, a região de Diamantina e o Vale do Peruaçu, assim como pretende apresentar os caminhos teóricos que vimos buscando e construindo para lidar com a sofisticação que os conjuntos de pinturas nos oferecem.

Palavras-chave: Arqueologia; arte rupestre; relacionalidade; agência de não humanos; teorias indígenas

PAINTINGS AS AGENTS: INTENSE INTERACTIONS BETWEEN INDIGENOUS ROCK GRAPHISMS AND PAINTERS IN TWO REGIONS OF MINAS GERAIS

Abstract: Regions of Minas Gerais are marked by the construction of rock art panels where strong elements of diachrony can be perceived, multiple reoccupations of the walls by figures. Research by the Archaeology Sector of the MHNJB of UFMG has shown that the processes of composition of new paintings on already painted walls build complex plots of interaction between figures, with repainting, fittings, addition of elements, incorporation of previous elements, avoidances. With these different attitudes, it becomes evident that the previous paintings are active in defining various aspects of the new compositions, as well as the insufficiency of traditional approaches of rock art studies, based on the representational and communicational keys, to deal with the intensity of the relationships and to understand the diversity of the compositions. This article proposes to share the attributes evidenced by the analyses in two regions in which we have been continuously working, the region of Diamantina and the Peruaçu Valley, as well as to present the theoretical paths that we have been seeking and building to deal with the sophistication that the sets of paintings offer us.

Keywords: Archaeology; rock art; relationality; agency of non-human; Indigenous theories.

* Texto recebido em 04/03/2026, aprovado em 17/05/2026.

** Professor Adjunto no Departamento de Antropologia e Arqueologia da UFMG. ORCID: 0000-0003-1262-7559. E-mail: isnardis.andrei@gmail.com

1. PRIMEIROS TRAÇOS

O encontro interdisciplinar sobre estética, que teve lugar em Goiânia, em 2024, e que motiva este texto¹, reuniu pesquisadoras (os/ies) dos campos das Artes, da Filosofia e da Arqueologia. O evento nos permitiu experimentar os saborosos efeitos de construções analíticas e discursos que não se restringiam a nossos campos de especialidades, nos ofertando recorrentes surpresas com temas, resultados e modos de argumentar. Em relação à possibilidade de falar de grafismos rupestres indígenas, foram muito estimulantes e desafiadoras, no melhor sentido do termo, as reações ao fato de nos colocarmos diante de composições visuais cuja natureza não é óbvia, cujo sentido e significado não nos podem ser informados diretamente pelas pessoas autoras, cujo contexto de produção e apreciação não conhecemos bem. Essas composições nos permitem um mergulho radical - e sem garantias - numa igualmente radical alteridade.

O objetivo deste texto é compartilhar nossa tentativa de construir um entendimento (e alguns de seus efeitos) sobre um dos mais vigorosos aspectos da chamada 'arte rupestre'² que vem se tornando evidente para nós: a intensa relacionalidade na composição de painéis e figuras. Nos sertões e serras de Minas Gerais em que nossa equipe³ vem desenvolvendo pesquisas continuadas, temos percebido que, quando se compuseram pinturas sobre paredes rochosas que já estavam pintadas (o que é muito recorrente), as pessoas autoras de novas figuras interagiram fortemente com as pinturas já presentes. Essa interação se fez por retoques, repinturas, contornos de uma nova cor, sobreposições restritas ou amplas, justaposições cuidadosas e sistemáticas, definição da forma da nova figura para se adequar aos contornos das anteriores, além de incorporação de partes de grafismos anteriores na composição de novos. Esses comportamentos colocam sérios desafios para as abordagens usuais da arqueologia de grafismos rupestres e estamos no movimento de atender a esses desafios. São elementos metodológicos e teóricos desse movimento que trago aqui, articulando resultados das análises e repertórios que nos permitam lhes dar sentido, e

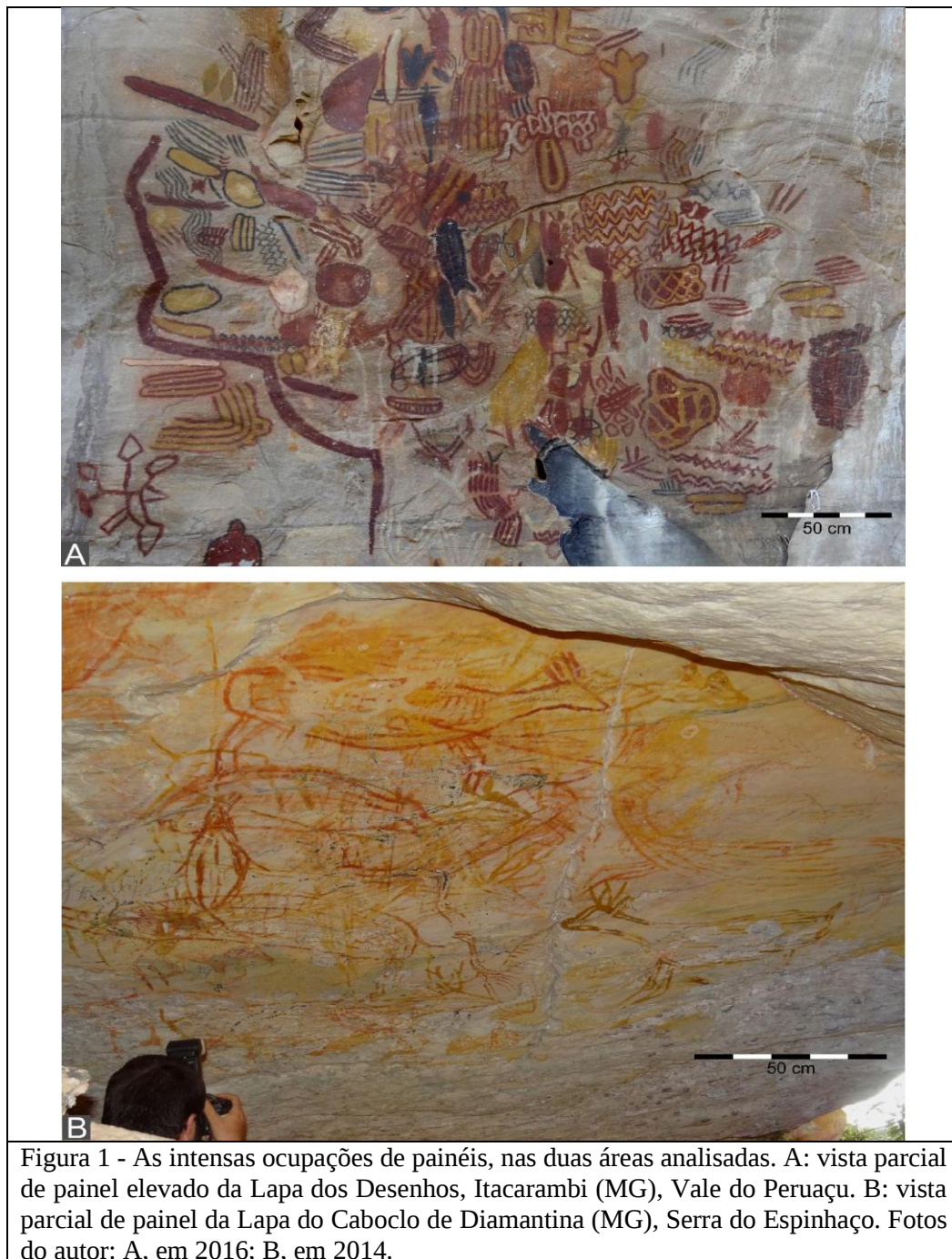
¹ Refiro-me ao VI Colóquio Internacional Estéticas no Centro: da sílica ao silício, que teve lugar em Goiânia, em setembro de 2024, promovido pela cooperação entre UFGO, PUC-GO e UNB e coordenado por Alice Martins Carla Damião, Fabrício Queiroz e Rita Furtado, da UFGO, Miguel Gally e Priscila Rufinoni, da UNB, e Sibeli Viana, da PUC-GO.

² Construções gráficas indígenas em suportes rochosos.

³ Vinculada ao Setor de Arqueologia do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, a equipe é integrada por docentes do Departamento de Antropologia e Arqueologia, por discentes de graduação em Arqueologia /Antropologia e de pós-graduação em Antropologia e pesquisadoras(es) colaboradoras(es).

propondo um entendimento sobre a natureza das pinturas e das relações que as envolvem.

Os elementos que temos reunido expressam a intensidade da interação entre o que já está pintado e quem pinta, expressam o vigor da experiência perceptiva do que está na parede e a potência dessas formas e cores em incitar relações, promover condutas, demandar engajamento a quem as percebe. Como pretendo desenvolver aqui, as pinturas agem e provocam ações (vide Figura 1).



Se a relacionalidade é intensa entre as pessoas⁴ indígenas antigas que pintaram e repintaram as paredes, ela está também presente, também com vigor, nas práticas de pesquisa de quem se propõe a fazer arqueologia dessas pinturas (e gravuras⁵), questão que está entre as que também pretendo discutir neste artigo, ainda que de forma breve.

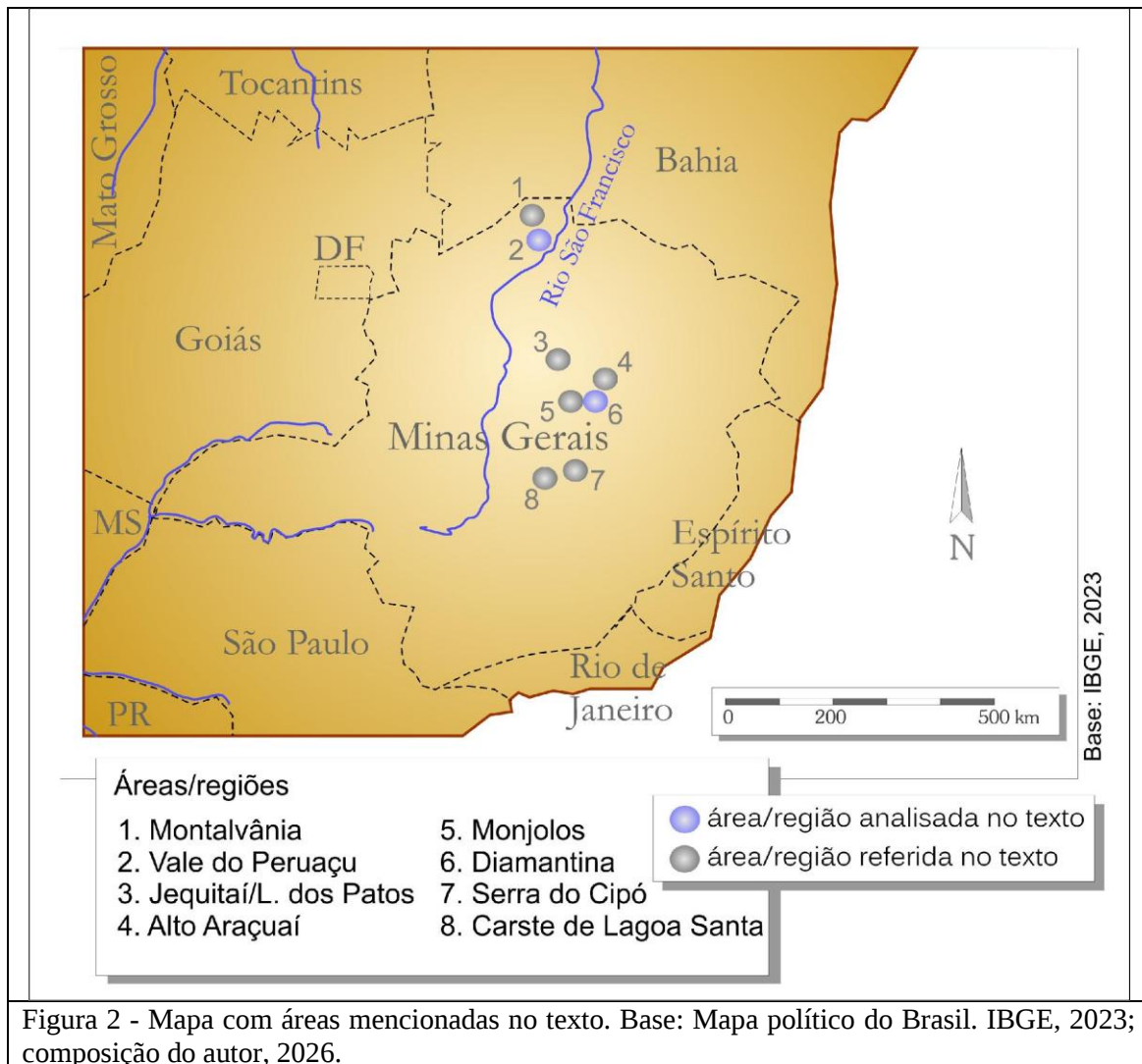
2. PERUAÇU E DIAMANTINA

São duas as regiões, dentre aquelas em que temos trabalhado nos últimos anos, de que tratarei aqui: o vale do rio Peruaçu, no Norte de Minas, e a região de Diamantina, na Serra do Espinhaço⁶ (vide Figura 2).

⁴ Destaco que o uso da ideia de *pessoa*, em lugar da ideia de *indivíduo*, é uma proposição de ordem teórica. Entendo que *indivíduo* corresponde a uma teoria específica de pessoa, histórica e culturalmente situada (Dumont, 1993), disfarçada de conceito universal. Considerando a crítica etnológica à categoria *indivíduo* (Seeger, DaMatta, Viveiros de Castro, 1979; Lagrou, 2009; Lima, 2005), não me valho desse conceito neste artigo. Acrescento ainda a ponderação de que se discute na Antropologia a expansão da noção de pessoa, expansão esta (Gonçalves, 2019) a que este artigo pode perfeitamente se alinhar, embora o tema não seja desenvolvido aqui.

⁵ De modo bastante geral, grafismos sobre superfícies rochosas são agrupados em dois grandes modos de interagir com as superfícies rochosas: pintar e gravar. A pintura, evidentemente, trata de aplicar tinta sobre a superfície; mas nem sempre foi acionada propriamente uma tinta, e sim um pigmento e um veículo (um aglutinante), que poderiam estar combinados em forma líquida ou em forma de um giz ou um lápis. “Gravar” serve a descrever genericamente composições que se baseiam em remover parcialmente a superfície da rocha, remover sua pele (Isnardis & Damiance, 2026), compondo assim as formas desejadas. As técnicas aí envolvidas podem ser variadas: picoteamento (percutindo-se a rocha), raspagem, polimento, incisões. Usam-se também, para descrever as composições realizadas dos dois modos, os termos pictóglifos e petróglifos, respectivamente. Neste artigo o foco estará sobre as pinturas, com referências breves às gravuras, que estão ausentes de Diamantina, mas presentes no Peruaçu.

⁶ Nossa equipe atuou e tem atuado também em outras áreas, em Minas Gerais: no Norte de Minas, em Jequitai (Tobias Júnior, 2010; 2013) e em Montalvânia (Alcantara, 2015; Montovanelli, 2026); no centro do estado, em Monjolos (Guimarães, 2017; Alcantara 2017) e na Serra do Cipó (Diniz, 2024). Nelas, as relações entre figuras também se mostram muito relevantes e nos mostram um grande potencial para desenvolvimento (Linke et al., 2020; Montovanelli, 2026; Guimarães, 2017; Ribeiro, 2006). Não as abordarei aqui, para que o foco em Diamantina e no Peruaçu nos traga mais agilidade e coerência na discussão, especialmente por conta do investimento analítico em torno da questão que se fez nessas duas regiões. A equipe coordenada pela professora Maria Jacqueline Rodet, também vinculada ao MHNJB, desenvolveu e desenvolve pesquisas envolvendo arte rupestre no Norte de Minas Gerais, na região de Jequitai e Lagoa dos Patos (Santos, 2018; Coeli, 2020).



Em cada uma delas, modos particulares de interação entre pinturas (e gravuras) podem ser observados. Nessa variação regional de maneiras de se relacionar parece influir ativamente o repertório de formas mais típico de cada área. No Peruaçu, as figuras que mais se engajam em interações são aquelas que a bibliografia arqueológica chama usualmente de figuras "geométricas" (Prous, 1992; Ribeiro; Isnardis, 1996/1997[2001]; Linke, 2014; Montovanelli, 2026), termo que é acionado para agregar formas que, ao olhar de pessoas não-indígenas do século XXI, não parecem figurativas de seres do mundo. Em Diamantina, predominam numérica e visualmente pinturas que a arqueologia costuma designar como "zoomorfas", ou seja, cujas formas sugerem à nossa educação cognitiva figurações de animais. Em cada uma dessas áreas se veem diferentes conjuntos cronoestilísticos, conforme os esquemas classificatórios propostos para sistematizar a variabilidade do repertório gráfico das muitas centenas de sítios de pinturas e gravuras rupestres de Minas Gerais (Prous, 1992; 1999; Prous; Junqueira, 1995; Ribeiro; Isnardis, 1996/1997[2001];

Linke, 2014). Esses conjuntos são uma tentativa de organizar a exuberante diversidade de formas, cores e combinações entre paredes e pinturas (e gravuras). Aqui, não lhes proponho navegar pelas classificações, em primeiro lugar porque esse não é o foco da discussão neste dossiê, tampouco neste artigo; em segundo lugar, porque temos tentado secundarizar ativamente esse esquema classificatório como modo de abordar os grafismos, considerando que eles ganharam realce demais, nos têm colocado limites e se mostrado - sempre o soubemos - limitados em si. Talvez o seu maior problema seja gerar a expectativa de que cada unidade estilístico-cronológica proposta na classificação corresponda a um universo delimitado de pessoas ou a um universo delimitado de coletividades de pessoas. Esse é um efeito que tem sido deletério nos últimos anos (Soares, 2026; Montovanelli, 2026). O esquema classificatório traz também dificuldades por dar muito destaque às semelhanças e traçar limites, enquanto me parece ser esta a hora de enfatizar diferenças e cortar os arames das cercas. Ótimas reflexões críticas a este respeito podem ser encontradas já em Prous (1999), mas especialmente em Ribeiro (2007; 2008) e em Linke (2014), com desenvolvimento também em Montovanelli (2026) e em Soares (2026), onde se agregam, qualificadamente, novas reflexões antropológicas e arqueológicas contemporâneas. De todo modo, o universo gráfico de que tratarei aqui corresponderia, majoritariamente, no Peruaçu, às figuras agrupadas nas unidades classificatórias chamadas de “Tradição São Francisco” e de “Complexo Montalvânia”⁷ (Prous, 1992; 2019; Prous et al., 1980; 1984; Ribeiro, 2006; Ribeiro; Isnardis, 1996/1997[2001]; Isnardis, 2004; 2009a; Linke, 2014) e, em Diamantina, no que se chamou de “Tradição Planalto” (Prous, 1992; Isnardis, 2009b; Linke, 2013; Linke; Isnardis, 2012). Não pretendo voltar a essa classificação, no restante do texto. É, contudo, importante destacar, para além da adequação ou não das unidades classificatórias, que o contraste entre as formas e o uso das cores das tintas é radical entre Diamantina e o Peruaçu. Também a geografia e a geomorfologia das duas áreas são radicalmente diferentes. Falemos brevemente disto.

Diamantina é uma região em que dominam os quartzitos, organizados em enormes afloramentos, entremeados de campos e areias, atravessados densamente por inúmeros cursos d’água perenes e recobertos de variantes arbustivas e campestres do Cerrado; as grutas são raras (não há relevo cárstico⁸) e os abrigos rochosos são paredes inclinadas,

⁷ Essas duas unidades se entrelaçam no Norte de Minas, no Peruaçu, em Montalvânia e na região de Jequitaiá. Em certos sítios elas parecem ser distinguíveis, em termos de repertório gráfico e cronologia relativas, enquanto em outros, não (Guanaes, 2015; Ribeiro, 2007; 2008).

⁸ Um relevo cárstico, simplificadamente, é um relevo cujas formas são definidas por processos dissolutivos

expostas pelas fraturas entre as camadas do quartzito (vide Figura 3). O Peruaçu, por sua vez, é um relevo cárstico espetacular, constituído de rochas carbonáticas (calcários) química e caprichosamente dissolvidas, de argila e barro. É povoado de variadas grutas, que, muitas vezes, têm dezenas de metros de altura e centenas de metros de comprimento; os abrigos no Peruaçu podem ser pequenos, mas muitos deles são muito amplos, algumas vezes ultrapassando 50 ou mesmo 100 metros de comprimento, com paredões verticais lisos e elevados (vide Figura 3), desenvolvendo-se na entrada ou ao lado das grutas, muito ornadas de espeleotemas.

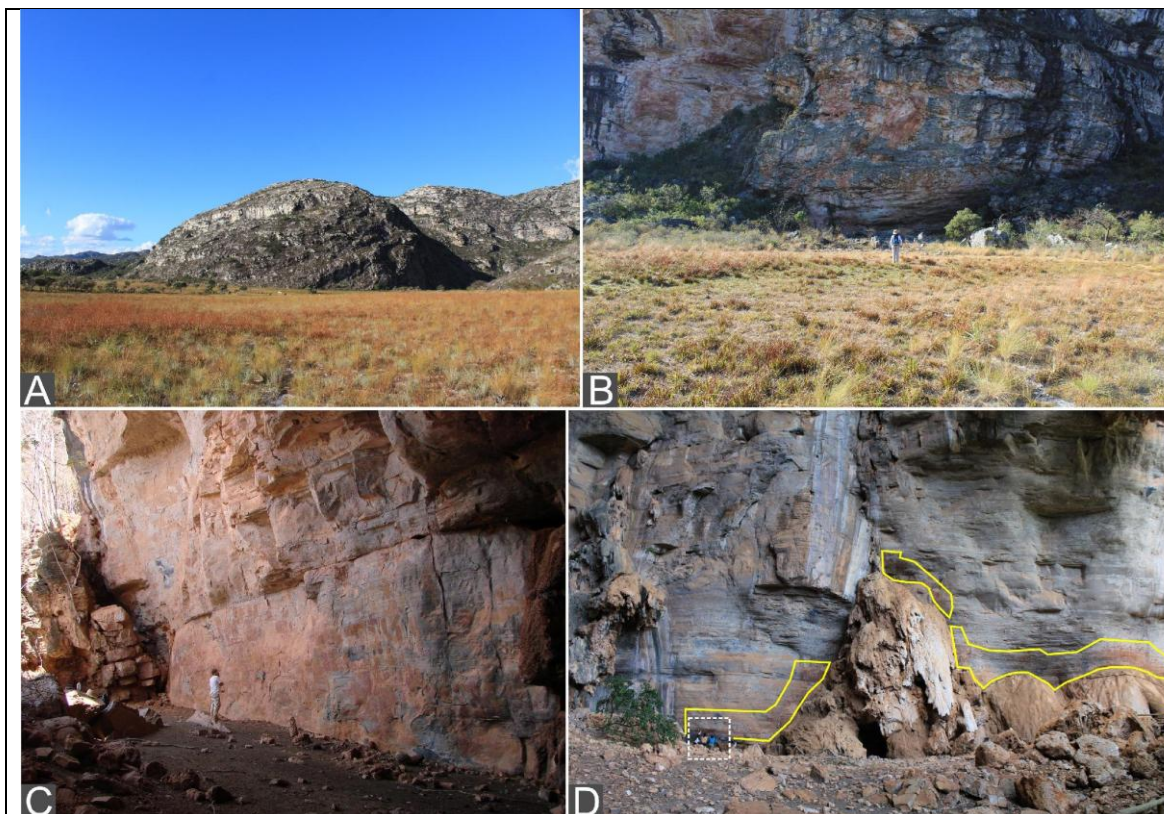


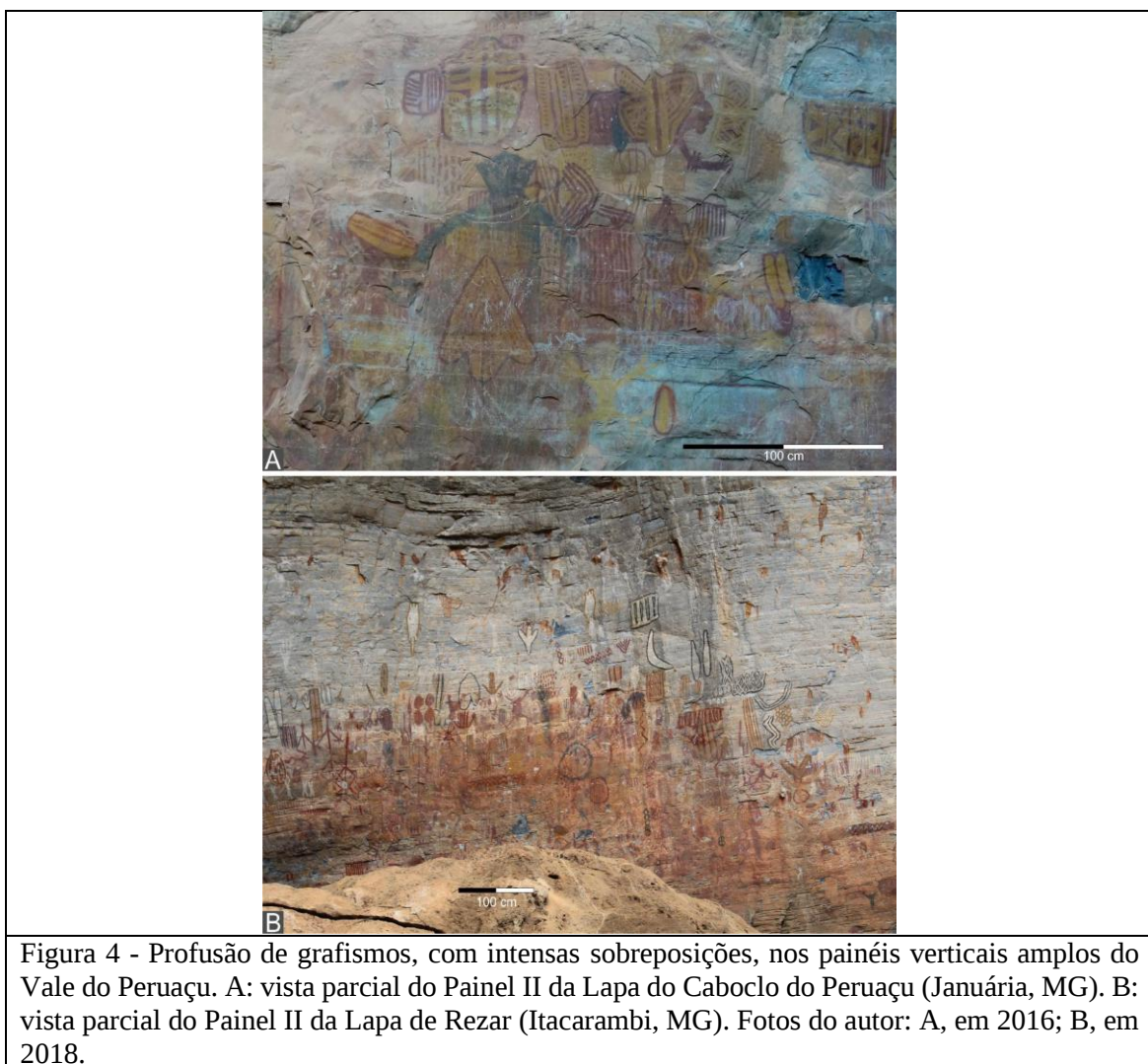
Figura 3 - Aspectos geográficos das regiões analisadas no texto. A: grande afloramento quartzítico e ampla área de campo, em Diamantina. B: vista da chegada à Lapa do Boi (Diamantina), com a área abrigada, ao fundo, e o campo que lhe dá acesso, em primeiro plano. C: vista parcial dos painéis pintados e do piso sedimentar da Lapa do Caboclo do Peruaçu (Januária, MG). D: vista parcial da Lapa de Rezar (Itacarambi, MG), o mais amplo sítio do Vale do Peruaçu, com polígonos indicando os painéis de pinturas (atente para os membros de nossa equipe, abaixo, à esquerda). Fotos do autor: A e B (2019) e D (2021); foto C: Rogério Tobias Júnior, 2008. Composição do autor, 2026.

No que se refere aos grafismos, o Vale do Peruaçu é internamente muito diverso. Muitos estilos se sucedem nas paredes de pedra, com diferenças em relação ao repertório de formas, ao uso de cores, à preferência de escolhas de sítios e de suportes⁹ dentro dos sítios

das rochas (Hardt; Rodet; Pinto, 2010).

⁹ Chamamos aqui de “suporte” a qualquer superfície rochosa que tenha sido escolhida para receber pinturas ou gravuras, incluindo paredes verticais, paredes de inclinação positiva ou negativa, tetos, pisos e blocos

a serem pintados, a técnicas e a modos de associar figuras. Há conjuntos marcadamente policrômicos, constituídos de formas “geométricas”, assim como há conjuntos de grandes zoomorfos monocrômicos, conjunto de pequenos zoomorfos picoteados, conjuntos de diminutas figuras antropomorfas sugerindo cenas. Isso levou as(os) arqueólogas(os) a proporem diversas unidades classificatórias e a estabelecerem uma cronologia relativa entre estilos (Prous, 1992; Ribeiro; Isnardis, 1996/1997 [2001]; Isnardis, 2004; 2009a). São mais de 10 sítios do Peruaçu, entre os mais de 100 hoje registrados, cujo número de figuras atinge a casa dos milhares¹⁰. E muitos apresentam centenas de figuras. O Vale é marcado pela abundância, ou mais, pela profusão de formas e cores pintadas (vide Figura 4).



caídos sobre o chão. O termo “suporte” carrega, contudo, uma impressão de passividade da qual é preciso desconfiar seriamente (Diniz, 2020).

¹⁰ Vale destacar que a contagem do número de grafismos não é questão óbvia, posto que definir o que é uma figura é algo bastante delicado. Não sendo aqui o espaço para se desenvolver o tema, recomendo a discussão empreendida por Larissa Magalhães (2025). No Peruaçu, quando temos uma série de figuras iguais e alinhadas, as contamos como uma só figura; é com essa base conservadora de quantificação que a Lapa dos Desenhos, por exemplo, nos mostra um pouco mais de 2600 figuras.

Diamantina é internamente menos diversa, no que se refere a todos os aspectos acima mencionados. Os diferentes momentos de pintura propostos para a região (Linke & Isnardis, 2012; Linke, 2013) são consideravelmente similares, em termos de temática, com larga predominância de grafismos cujas formas sugerem, ao nosso olhar, animais, apresentando sim variações estilísticas, mas mantendo uma grande coerência na escolha dos abrigos e das áreas em seu interior a serem pintadas (vide Figura 5). Há uma forte manutenção da paisagem construída graficamente (Linke, 2008; 2013; Isnardis; Linke, 2010). Diversos sítios apresentam menos de 100 figuras e ainda não registramos nenhum caso em que se atinja o patamar de 1000 grafismos.

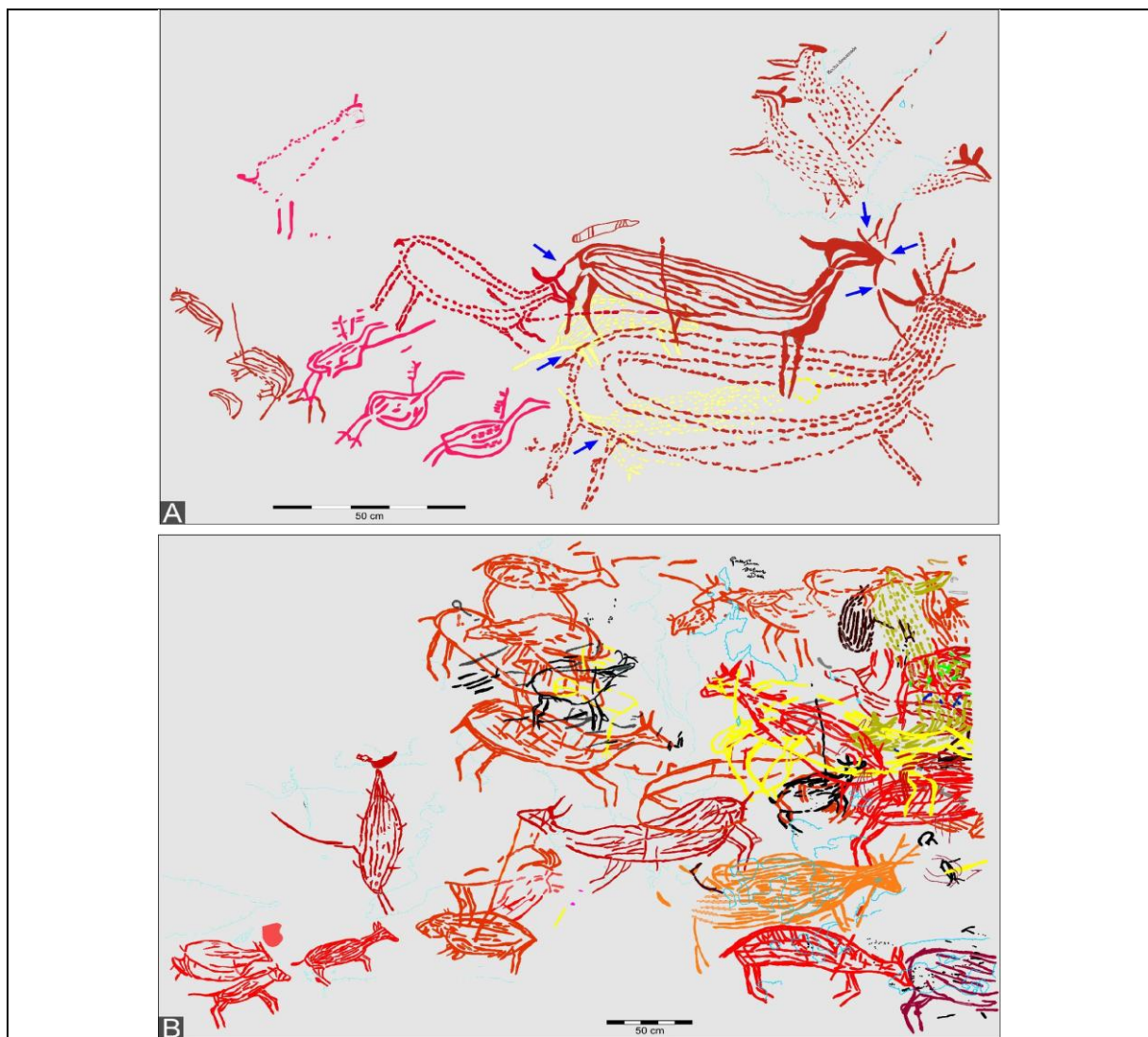


Figura 5 - Ocupação de painéis rupestres com ampla dominância de figuras zoomorfas, na região de Diamantina. A: Lapinha das Emas (Gouveia, MG), com os alinhamentos entre porções das figuras e pontos de “toque” entre elas indicados pelas setas azuis. B: Lapa do Caboclo de Diamantina, com suas inúmeras sobreposições e encaixes entre figuras zoomorfas. Estas são representações dos painéis baseadas no calque, vetorização e conferências *in situ*. Diferentes cores das figuras pretendem representar as diversas tintas identificadas. As linhas em azul representam o relevo da rocha. Estas convenções se aplicam a todas as demais pranchas com pinturas vetorizadas. Imagens do acervo do MHNJB; vetorização e processamento: (A) Vanessa Linke; (B) Raíssa Baldoni; composição do autor, 2026.

3. TINTAS NAS PAREDES

O interesse em definir estilos e estabelecer uma cronologia relativa entre eles, objetivo da maior parte dos esforços de pesquisa da UFMG nas décadas de 1990 a 2010, nos fez observar e registrar de forma sistemática as sobreposições entre tintas e figuras. Esse é um crucial elemento para estabelecer diacronia e propor sucessões, posto que a tinta que podemos reconhecer que está sob outra foi, óbvia e insofismavelmente, aplicada à parede antes dela. Vale lembrar que, se a sobreposição em si estabelece uma diacronia na realização das figuras, na aplicação das tintas, isso não significa que ela nos informa sobre quanto tempo se passou entre uma composição e outra. Observando as características macroscópicas das tintas, tentamos reconhecer quais figuras parecem ter sido feitas com as mesmas tintas e quais, com tintas diversas (Magalhães, 2021; 2025; Linke *et al.*, 2020). Em nossos trabalhos, essa identificação de misturas de pigmentos e aglutinantes é baseada na observação sistemática de cinco atributos: cor, textura, espessura, grau de diluição e grau de homogeneidade; zelando-se também pela consideração de questões tafonômicas, que se apresentam ora de forma bastante evidente, ora de modo sutil. As informações de sobreposição e a caracterização das tintas se combinam com os atributos de forma das figuras e com eventuais outros elementos estilísticos (como espessura dos traços, proporções, ritmos, relações entre componentes dos grafismos) para que possamos estabelecer conjuntos cronoestilísticos (Magalhães, 2021; 2025; Ribeiro; Isnardis, 1996/1997[2001]).

As sobreposições são observadas *in situ*, no momento inicial da produção da documentação descritiva dos grafismos, e revisadas em consequentes visitas aos sítios. Um dos conjuntos de documentação construída para os estudos é composto por imagens fotográficas digitais, que pretendem cobrir todas as superfícies visivelmente pintadas dos sítios, tomadas com distanciamento regular dos suportes e área de sobreposição entre as fotos, de modo que se possa construir um mosaico fotográfico dos suportes pintados. Fotos de conjunto, em que se vejam as posições relativas das áreas pintadas na morfologia geral do sítio, são também produzidas, assim como fotos de detalhes de painéis, de figuras e atributos específicos destas. O principal material documental, que efetivamente sustenta as análises, é a construção de um desenho analítico em escala real que denominamos *calque* (ou *decalque*), feito pela colocação sobre os suportes de um plástico transparente flexível e não elástico, sobre o qual são anotados os limites das superfícies pintadas, especificamente

os limites dos traços de tinta que compõem as figuras. Cada variedade de tinta identificada, nos termos que descrevi acima, é indicada por meio de códigos associados aos traços. Além dos limites dos traços registram-se todos os casos observáveis de sobreposição entre tintas diferentes, assim como atributos dos suportes que chamaríamos de naturais: bioturbações (ninhos de insetos, marcas de raízes), descamações da superfície rochosa, fraturas, orifícios, inflexões de relevo. Esse plástico, com toda essa gama de anotações (o *calque*), é digitalizado em formato mapa de pontos (em *pixels*) e todas as delimitações de traços são vetorizadas manualmente, com uso de softwares de desenho vetorial; são digitadas no arquivo vetorial todas as demais informações escritas no calque (notas sobre preenchimento das formas, indicações de observações específicas, data e autoria do documento, nome do sítio e de suas repartições internas, número do documento).

No processo de vetorização, os elementos de uma mesma tinta são reunidos em uma mesma camada virtual do aplicativo de desenho. A organização em camadas permite, por meio da exibição e ocultação de cada camada, a observação seletiva dos elementos compostos em cada tinta identificada e suas relações com os elementos em outras tintas. Consolidada essa documentação, retornamos a campo, ao menos uma vez (na maioria dos casos, duas ou mais vezes), com uma versão impressa do documento, para sanar dúvidas, verificar as informações, complementá-las – etapa a que chamamos *conferência*. Alguns aspectos do trabalho de campo e reflexões a respeito da metodologia e da epistemologia desse processo serão tratados na penúltima seção deste artigo; desde já, quero destacar que, no expressivo número de horas de campo necessárias para o calque e para a conferência, podemos nos engajar mais de uma vez numa observação cuidadosa e sistemática das pinturas, contrapondo a elas nossa documentação e dialogando com as(os/es) colegas sobre as divergências e incompletudes, bem como sobre suas possíveis soluções.

Entendo que os calques correspondem ao que Bruno Latour chama de *inscrição*: uma composição de natureza distinta da original (no caso do calque, plástico e canetas, em lugar da rocha e das tintas), mas que dela pretende manter um conjunto de relações que se consideram relevantes. É essa inscrição que vai ser desdobrada em novas formas e suportes (do calque em plástico à vetorização; do arquivo vetorial à sua impressão; da impressão a uma nova versão desta, recoberta de intervenções e anotações; e daí a um outro arquivo vetorial consolidado, base das análises), funcionando como o que Latour chama de *referência circulante*. A construção analítica se funda nela, é com ela que trabalhamos em laboratório e é dela que extraímos os argumentos de nosso entendimento, de nossas

propostas descritivas e/ou explicativas das características dos conjuntos gráficos rupestres.

Os resultados de análises aqui apresentados derivam e se baseiam nesse tipo de produção documental: é das inscrições e suas recursivas transformações de que me valho aqui para lhes apresentar casos exemplares e propostas de entendimento. Aciono aqui as referências circulantes relacionadas a dez sítios com grafismos rupestres da região de Diamantina; são eles a Lapa do Boi, a Lapa do Boi Leste, a lapas do Voador Sul e Norte, a lapa do Caboclo de Diamantina, a Lapa do Galheiro, a Lapa de Moisés Leste, a Lapa do Chumbinho, a Lapa de Moisés e a Lapinha das Emas. Alguns desses sítios tiveram documentação através de calque apenas de parte de seu universo pictural, tendo sido priorizados painéis e porções dos sítios mais ricos em informações de sobreposição e com mais diversidade de formas de figuras. Do Vale do Peruaçu, foram dez os sítios cujas inscrições mobilizei nas análises que sustentam este artigo: Lapa do Caboclo do Peruaçu, Lapa de Rezar, Lapa dos Desenhos, Lapa da Hora, Lapa do Tikão, Lapa do Elias, Lapa do Piolho de Urubu, Lapa do Boquete, Lapa dos Bichos. Com exceção das lapas da Hora e do Piolho de Urubu, os demais sítios foram documentados por meio do calque naquilo que pareceu às equipes envolvidas ser a totalidade dos grafismos visíveis. Sem ilusões quanto a essa totalidade: ela é irreal; é impossível do ponto de vista epistemológico documentarmos todos os grafismos nesses sítios ou em quaisquer sítios, pois é parte inexorável do trabalho de campo a parcialidade e a incompletude do registro de qualquer que seja de seus vestígios (Hodder, 1999; Olsen; Shanks; Webmoor; Witmore, 2012). Sempre nos escapam e nos escaparão elementos de baixa visibilidade, elementos que fogem à nossa atenção, elementos que não correspondem ao que nos parece relevante para nossas questões de pesquisa, elementos que sequer supomos que possam estar ali – que, alguns anos depois, podemos passar a perceber, como já nos aconteceu algumas vezes com os grafismos rupestres. Postos estes pontos sob consideração, aproximemo-nos das pinturas.

No decorrer dos anos de pesquisa no Norte de Minas, estando com nossa sensibilidade e atenção engajadas no movimento de distinguir sobreposições e definir estilos, passamos a observar o modo como novas composições gráficas chegavam às paredes: algumas ocupavam espaços vazios, espaços ainda não pintados, evitando se sobreporem (ou se sobrepondo apenas marginalmente, o suficiente para que pudéssemos notar a diacronia), enquanto outras se sobrepunham parcial ou completamente a figuras pré-existentes. A caracterização de diferentes modos de se sobrepor ou o evitamento de fazê-lo foi inicialmente proposta para o Peruaçu como integrando o leque de elementos

característicos de cada uma das unidades estilísticas que definimos para o vale (Ribeiro; Isnardis, 1996/1997 [2001]; Isnardis, 2004; 2009a). Ao se sobreporem, algumas pinturas obliteravam as anteriores, comprometendo sua visibilidade, enquanto outras se superpunham apenas parcialmente ou, sendo compostas com tintas de cores claras e/ou bastante diluídas, mantinham os grafismos anteriores bastante legíveis. Ainda na primeira década do século XXI, percebíamos que o evitamento de sobreposições parecia ser procurado em muitos casos (Ribeiro; Isnardis, 1996/1997 [2001]; Isnardis, 2009a). Uma expansão e um aprofundamento do entendimento de comportamentos das pessoas autoras se deu de modo marcante quando começamos a trabalhar na região de Diamantina.

Enquanto nos debruçávamos no processamento de nossas primeiras inscrições de painéis de pinturas da região, nossa atenção foi chamada para o fato de como, no sítio Lapinha das Emas (no município de Gouveia¹¹), pinturas elafomorfas em tintas vermelhas pareciam se encaixar cuidadosamente nos contornos de outras figuras, também zoomorfas, compostas anteriormente, em linhas e pontos amarelos (Figura 5). Diversas figuras se tocavam em pontos bastante restritos, sem que isso decorresse de falta de suporte disponível. A partir dessa primeira percepção e já inicialmente informadas(os) pelo que se observava no Peruaçu, passamos a analisar sistematicamente as relações entre novas figuras e composições anteriormente pintadas nos abrigos rochosos de Diamantina. E o cenário que podemos hoje descrever é exuberante.

Como disse acima, dominam os paredões pintados de Diamantina figuras que a bibliografia denomina zoomorfas, ou seja, cuja forma sugere a nosso olhar figurações de animais. O que torna os casos de interações ainda mais contundentes. Temos casos em que uma nova tinta se dispõe sobre uma composição anterior, realizando uma sobreposição integral de figuras semelhantes (como na Lapa do Voador, visível na Figura 6, imagem A), assim como casos de sobreposições parciais e recorrentes também entre figuras semelhantes (como na Lapa do Galheiro, conforme Figura 6, imagem B). Nesses casos, não se pode negar que tenha havido um reconhecimento da figura anterior, por quem pinta a nova composição, tampouco se pode negar a intenção de se pôr intensamente juntas pinturas semelhantes, uma sobre a outra. A(s) primeira(s) pintura(s) foi(ram) vista(s), percebida(s), compreendida(s) de algum modo e a(s) pessoa(s) se dispôs(puseram) a interagir com ela(s), por meio de uma nova pintura. Mas as interações vão bem além disso.

¹¹ O que temos chamado de "região de Diamantina", como área de pesquisa, corresponde à metade meridional deste município, aos municípios de Gouveia e de Datas, além da porção setentrional do município do Serro.

Há casos de repintura parcial, com acréscimo de elementos, como na Lapa do Boi, onde uma figura elaformorfa foi repintada (nova tinta disposta sobre os alinhamentos de traços já existentes na parede), mas não integralmente; ao mesmo tempo, outros elementos de composição foram criados, acrescentando uma “galhada” à figura (Magalhães, 2021). Vale dizer que a repintura não simplesmente renova algo cuja visibilidade poderia estar comprometida, ela não é uma restauração. Na medida em que novos elementos são incluídos, a intervenção é criativa, transformativa do que já habitava a parede.

No Abrigo Sul da Lapa do Voador, destaca-se outro caso. No painel maior do pequeno abrigo, uma figura elaformorfa é pintada sobre outra, mas sua combinação não é nada óbvia. A segunda tinta compõe um “corpo” sobre o “corpo” da figura precedente. O novo “corpo” tem dois pares de “pernas”, enquanto a composição anterior apresentava somente “pernas traseiras”. A nova figura não tem “cabeça” (Figura 7), mas o resultado da sobreposição sugere que a cabeça da figura precedente poderia servir à nova, enquanto as “pernas dianteiras” em nova tinta serviriam ao “corpo” mais antigo.

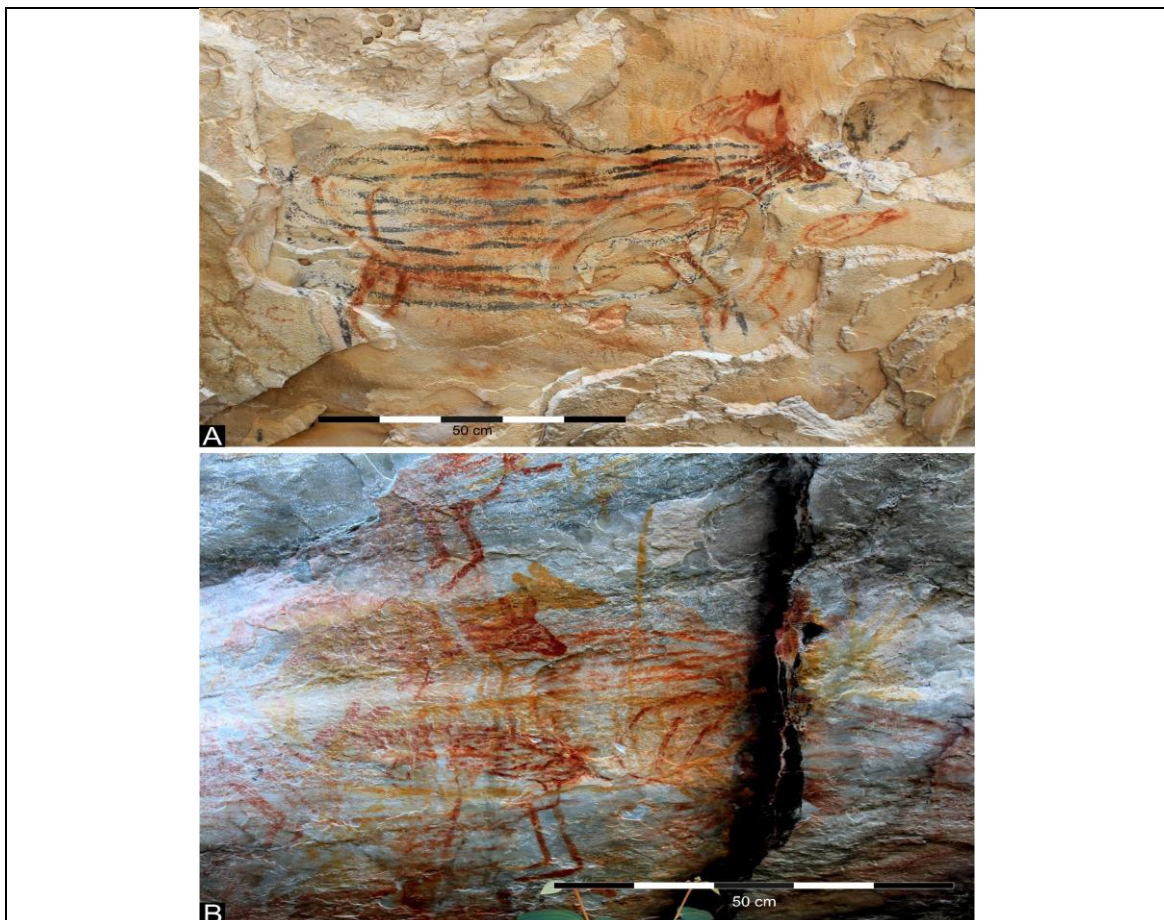


Figura 6 - Associações por sobreposição entre figuras semelhantes, em Diamantina. A: Painel III da Lapa do Voador Norte; as tintas vermelha e preta compõem, ambas, figuras elaformorfas, de proporções semelhantes, que se sobrepõem. B: na Lapa do Galheiro, diversas figuras também elaformorfas se sobrepõem intensamente, em tintas vermelha e amarela. Fotos do autor, 2021.

Ao final, a composição tem três "pares de perna", sendo que o par "central" foi infletido para frente, pintado junto ao "ventre" da figura mais antiga e destaca-se pouco. Mas as interações não param por aí. A pintura mais antiga tinha seu interior composto de linhas horizontais paralelas e somente em seu "ombro" ou "pescoço" havia pequenas linhas verticais, que formavam, naquela área bem restrita, um gradeado. As intervenções em nova tinta compuseram um preenchimento vertical do novo "corpo", o qual, combinado às linhas horizontais já presentes, produziu um efeito gradeado amplo (Isnardis, 2009a; Baldoni, 2025). Também na nova tinta se veem linhas que compõem um gradeado na porção traseira da primeira pintura, área que o "corpo" da segunda não atinge. O padrão em grade foi assim expandido para toda a figura elafomorfa mais antiga. Temos, portanto, um caso em que se agregam novos elementos, ao mesmo tempo em que se transforma a composição primeira; mas se fazem ambas as coisas com intensa atenção aos atributos da figura inicial.

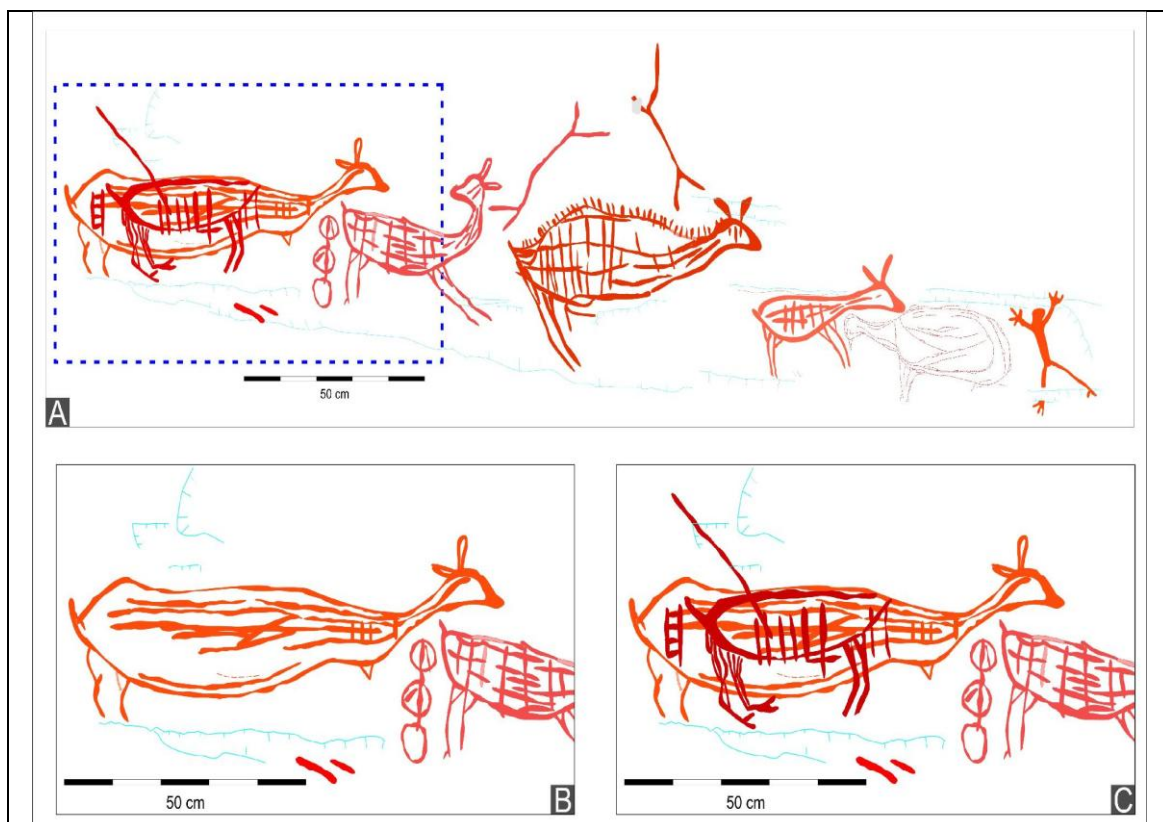


Figura 7 - Pannel principal da Lapa do Voador Sul (Diamantina, MG). Na imagem A, vê-se a maior parte do pannel do pequeno abrigo, com a área assinalada em azul, que é examinada nas imagens B e C. B: o momento inicial de pinturas, com a figura elafomorfa "sem pernas". C: a composição após a chegada da tinta em tom mais vibrante (com contraste intensificado, para melhor visualização). Imagens do acervo do MHNJB; vetorização e processamento: Luiza Câmpera e o autor; composição do autor, 2026.

Outro caso notável de Diamantina, que não é raro, mas sim exemplar de fenômeno recorrente, é a inclusão de novos elementos, sem envolver repintura. No painel de ocupação mais densa da Lapa do Galheiro, onde cinco momentos de pintura foram identificados pelo estudo de Luís Montovanelli (2022), há um acréscimo de duas “pernas” a uma figura precedente, que já tinha suas próprias “pernas” (vide Figura 8, imagens A e B, elementos indicados pelas setas azuis). São 'apenas' “pernas”, justapostas a outras. A diferença macroscópica das tintas e a sobreposição marginal (mas nítida) permite ver que a composição se fez em dois momentos. Considerando a corporalidade da pintura (Montovanelli, 2022; Magalhães, 2025), seria como se um corpo todo novo fosse construído, metonimicamente, somente pelas “pernas”, que bastariam como figuração? Trata-se de uma agregação e seriam agora dois corpos? Ou se trata de uma ênfase da figuração já composta anteriormente, sendo as novas “pernas” algo como um sublinhar do que já estava pintado? Adicionar o que chamaríamos de “partes anatômicas” é algo integralmente estranho a nossas práticas pictóricas (de tradição cristã, eurocentradas, modernas), pois não faz sentido na matriz representacionista, não faz sentido na lógica narrativa e não faz sentido com facilidade na lógica simbólico-comunicativa. No mesmo painel da Lapa do Galheiro (Montovanelli, 2022), pode-se ver também outros movimentos de diálogo com formas precedentes: o acréscimo de uma “galhada” a uma figura elafomorfa (vide Figura 8, imagem C, elemento indicado pela seta azul), além de uma recorrente composição de figuras parcialmente alinhadas, justapostas ou encaixadas umas às outras (vide Figura 8, A, B e C).

Outros modos de interação recorrentes podem ser observados na região de Diamantina e gostaria de destacar mais um caso. Na Lapa do Voador, conforme já observado anteriormente (Isnardis, 2009a; Linke *et al.*, 2020) e recentemente revisto e reiterado por Raíssa Baldoni (2025), no processo de composição de um setor do painel mais extenso do abrigo, veem-se sucessivos encaixes de figuras, em pelo menos quatro momentos distinguíveis (sempre pelos elementos básicos de identificação de características das tintas e de sobreposições). Entre os últimos movimentos de composição do painel, uma grande figura zoomorfa envolve todo o conjunto de pinturas entre si encaixadas, “engolindo” as demais. A nova composição sugere um corpo de quadrúpede, bem maior do que todas as figurações anteriores. Mas, de fato, a composição do grande corpo corresponde a se traçar, em nova tinta, o “ventre”, parte da “cabeça” e “ancas”, além das “pernas”, enquanto o “dorso” é constituído por linhas já presentes na parede rochosa, que correspondem aos “dorsos” das duas primeiras figuras zoomorfas a ocuparem essa porção do suporte. Não há repintura no “dorso”, apenas a atenta incorporação das linhas precedentes (vide Figura 9).

Em Diamantina, além desses modos apresentados, é bastante recorrente o encaixe das linhas mais externas das figuras, seja de um modo que a nova figura se coloque dentro das pinturas precedentes, seja a nova figura definindo seus limites de modo a se encaixar precisamente às linhas mais exteriores¹² de suas antecessoras, ocupando os espaços vazios entre elas - a Lapa do Caboclo de Diamantina apresenta numerosos casos assim, no que é um dos painéis mais densamente pintados da região (Baldoni, 2016) - como se pode ver na Figura 5 e também nas figuras 8 e 9.

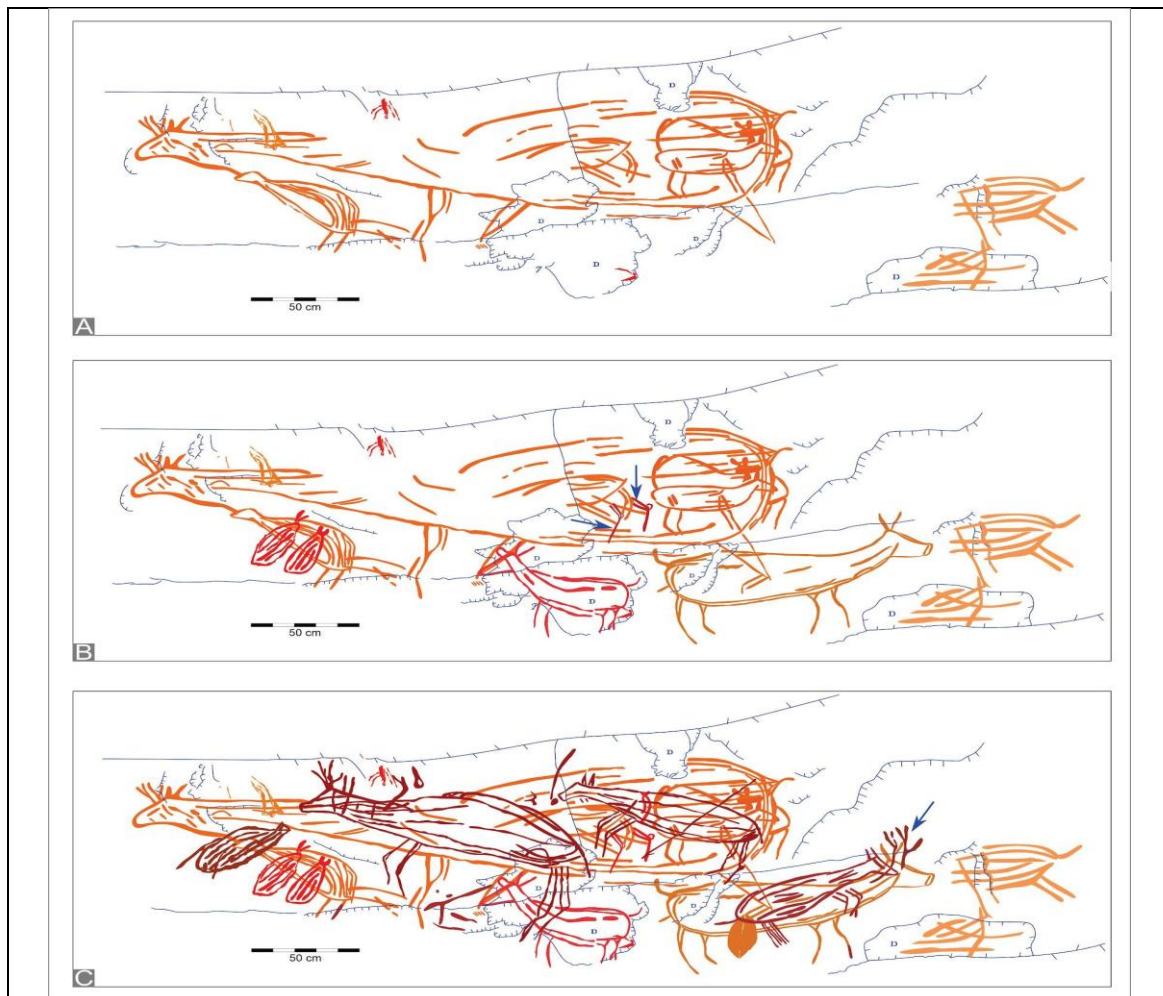


Figura 8 - Porção do Pannel I da Lapa do Galheiro (Diamantina, MG). A: momentos iniciais de pinturas. B: momento intermediário de composição, em que são adicionadas as "pernas" (indicadas com setas azuis) junto a "pernas" anteriores. C: momentos finais de pintura, com grande número de figuras elafomorfas justapostas e/ou alinhadas; a seta azul indica a "galhada" acrescida (note que o que parecia ser uma das "orelhas" da composição anterior é convertida em ramificação de um dos "chifres"). Base: Montovanelli (2022), modificado; composição do autor, 2026.

¹² Não digo que haja um encaixe dos *contornos*, porque se tornou claro para nós que as figuras de Diamantina, especialmente as zoomorfas, não se definem por linhas de contorno, em oposição a linhas de preenchimento. Sua composição é fluida e sofisticada, mais organizada como uma adesão progressiva de traços e alinhamentos e desalinhamentos de traços, do que pela definição de contornos. Para as formulações iniciais de entendimento desse modo de composição, veja Câmara (2012) e Linke e Isnardis (2012) e Linke e colaboradores (Linke et al., 2020); para uma análise minuciosa e discussão sistemática dessas composições, bem como para uma discussão de método desse entendimento, veja a dissertação de mestrado de Larissa Magalhães (2025).

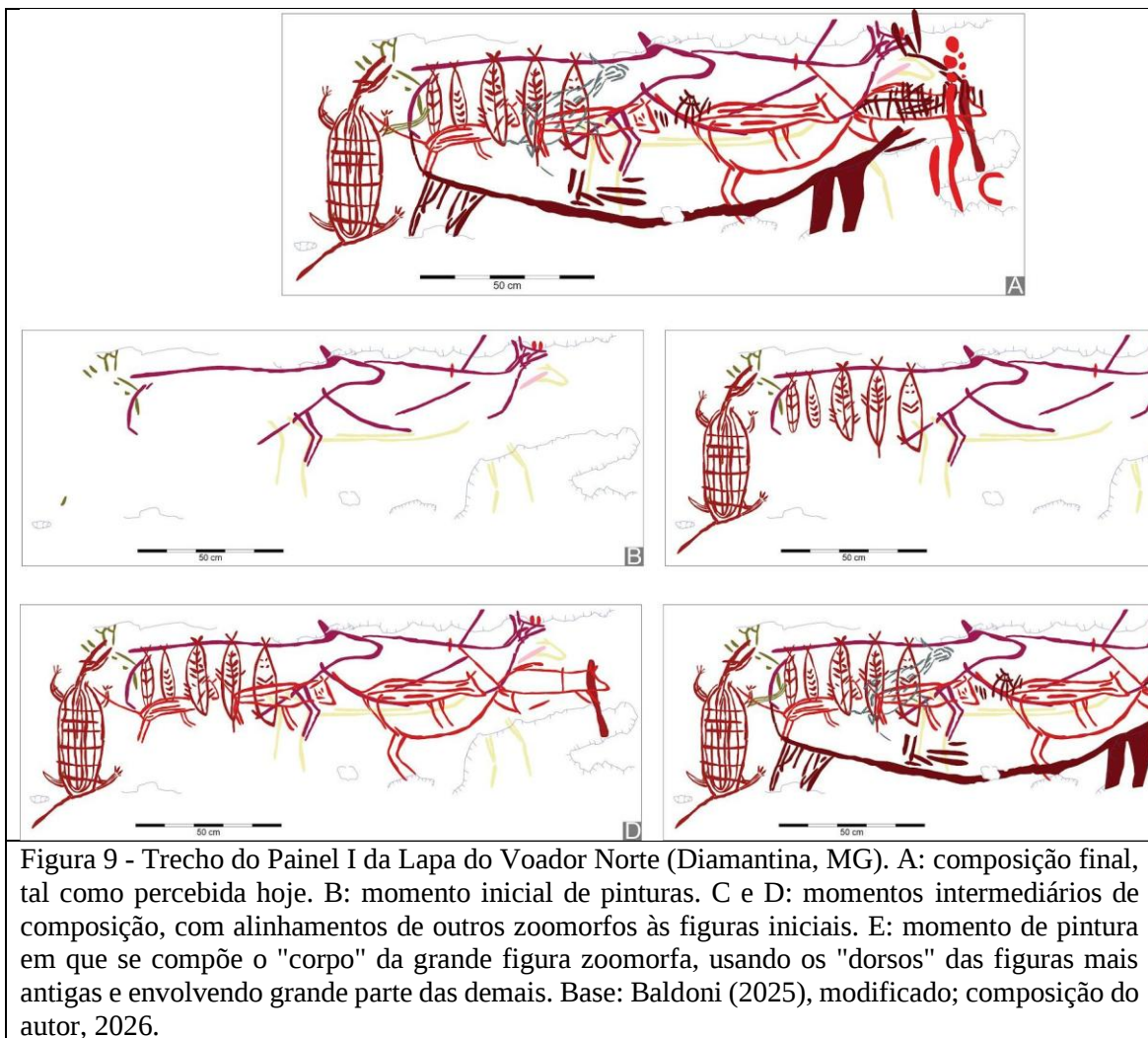


Figura 9 - Trecho do Painel I da Lapa do Voador Norte (Diamantina, MG). A: composição final, tal como percebida hoje. B: momento inicial de pinturas. C e D: momentos intermediários de composição, com alinhamentos de outros zoomorfos às figuras iniciais. E: momento de pintura em que se compõe o "corpo" da grande figura zoomorfa, usando os "dorsos" das figuras mais antigas e envolvendo grande parte das demais. Base: Baldoni (2025), modificado; composição do autor, 2026.

Olhando para as paredes do Peruaçu, podemos ver casos semelhantes, assim como outros modos de relação. Em lugar das figuras zoomorfas de Diamantina, o Peruaçu é dominado visualmente por pinturas que não parecem figurativas para nossa educação cognitiva, que a bibliografia denominou “geométricas” (Prous, 1992; Ribeiro; Isnardis, 1996/1997[2001]). Acompanham as formas geometrizadas, quando consideramos características estilísticas e cronologia relativa, pinturas que nos parecem figurativas, porém sempre minoritárias nos painéis e sítios. Estas compõem um repertório não muito variado, correspondendo a formas sugestivas de seres humanos bastante esquematizadas (os chamados antropomorfos), de lagartos (herpetomorfos), de peixes (ictiomorfos) e de seres com quatro “pernas/membros/patas”, mas sem figuração de “cabeça”, o que deixou as(os) pesquisadoras(es) pouco à vontade para chamá-los de antropomorfos, destinando a elas o termo ‘biomorfo’ ou ‘bio-antropomorfo’ (Prous, 1992; Ribeiro & Isnardis,

1996/1997[2001]).

Um modo de relação entre novas pinturas e grafismos precedentes muito recorrente no Peruaçu é a manutenção da organização do espaço gráfico no interior dos sítios, processo que se faz pela agregação de novas figuras nas mesmas áreas já pintadas. Nos casos que estamos considerando assim, há amplas superfícies não pintadas em continuidade direta com os espaços grafados e, ao que tudo indica, elas são fisicamente tão aptas como as demais para receberem as tintas. Isso é particularmente notável nos sítios muito grandes, como as lapas de Rezar e de Desenhos. Mantém-se a estruturação do espaço gráfico, nos períodos de composição dos conjuntos cronoestilísticos mais antigos. Mas a manutenção da estrutura não diz respeito somente a quais áreas das paredes foram pintadas. Quando novas pinturas vão chegando, promove-se uma associação diacrônica recorrente de figuras de formas afins: ao lado de biomorfos, mais biomorfos; ao lado de antropomorfos, novos antropomorfos; ao lado de feixes de linhas paralelas, outros feixes de linhas paralelas (vide Figura 10, imagens A e B). Na Lapa dos Desenhos um elemento extra reforça a percepção de que se trata de uma interação significativamente diacrônica e não de uma sequência imediata de novas pinturas. Após a produção das primeiras figuras pintadas (quase todas monocromáticas, em preto ou laranja), exibidas na Figura 10, imagem A, depositou-se sobre elas um filme de calcita; sobre este filme é que se compuseram as pinturas do segundo conjunto (em vermelho ou vermelho combinado ao amarelo [Figura 10, imagem B]). O depósito de calcita é transparente o bastante para que se vejam claramente as pinturas mais antigas, ainda que as tornando opacas, mas nos permite ter clareza de que um lapso significativo de tempo transcorreu entre os momentos de composição - o tempo necessário para que a parede calcária porosa exsudasse umidade carregada de carbonato de cálcio (de grande pureza, como a transparência indica) e para que este se solidificasse, antes que as novas tintas chegassem.

Na Lapa da Hora, no Painel II, que se apresenta na Figura 11, vê-se um forte interesse pelas formas de conjuntos de “bastonetes” e “grades”, que são recorrentemente repintados ou sobrepostos por formas semelhantes (Figura 11). Também neste trecho de painel, temos figuras que, mais uma vez, atestam que as sobreposições e complementações de formas podem ser ações relacionais com um intervalo de tempo significativo. Figuras com forma de T, em simetria rotacionada, foram compostas somente contornadas, em tinta laranja, no primeiro momento de ocupação do suporte (veja ponto 1), na imagem A). No terceiro momento de pinturas, tais figuras foram preenchidas de tinta branca, após outras

figuras (em vermelho e amarelo) já terem se sobreposto às formas laranjadas (Figura 11).

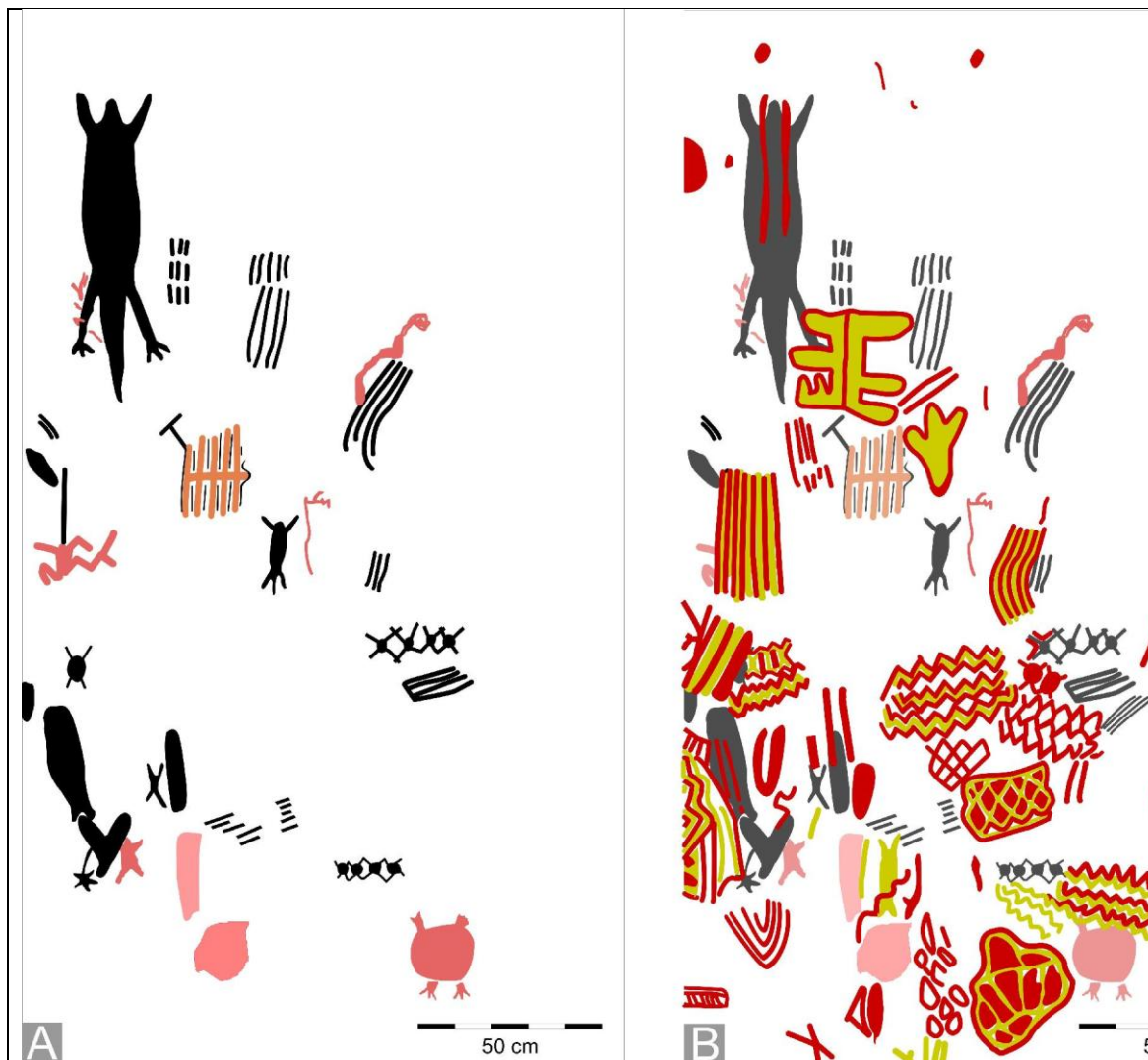


Figura 10 - Representação parcial do Painel III bis da Lapa dos Desenhos (Itacarambi, MG), no Peruaçu. Imagem A: primeiro momento de composição do painel. B: primeiro e segundo momentos de composição. Acervo do MHNJB; vetorização e processamento: Luiz Fernando Miranda e o autor; composição do autor, 2026.

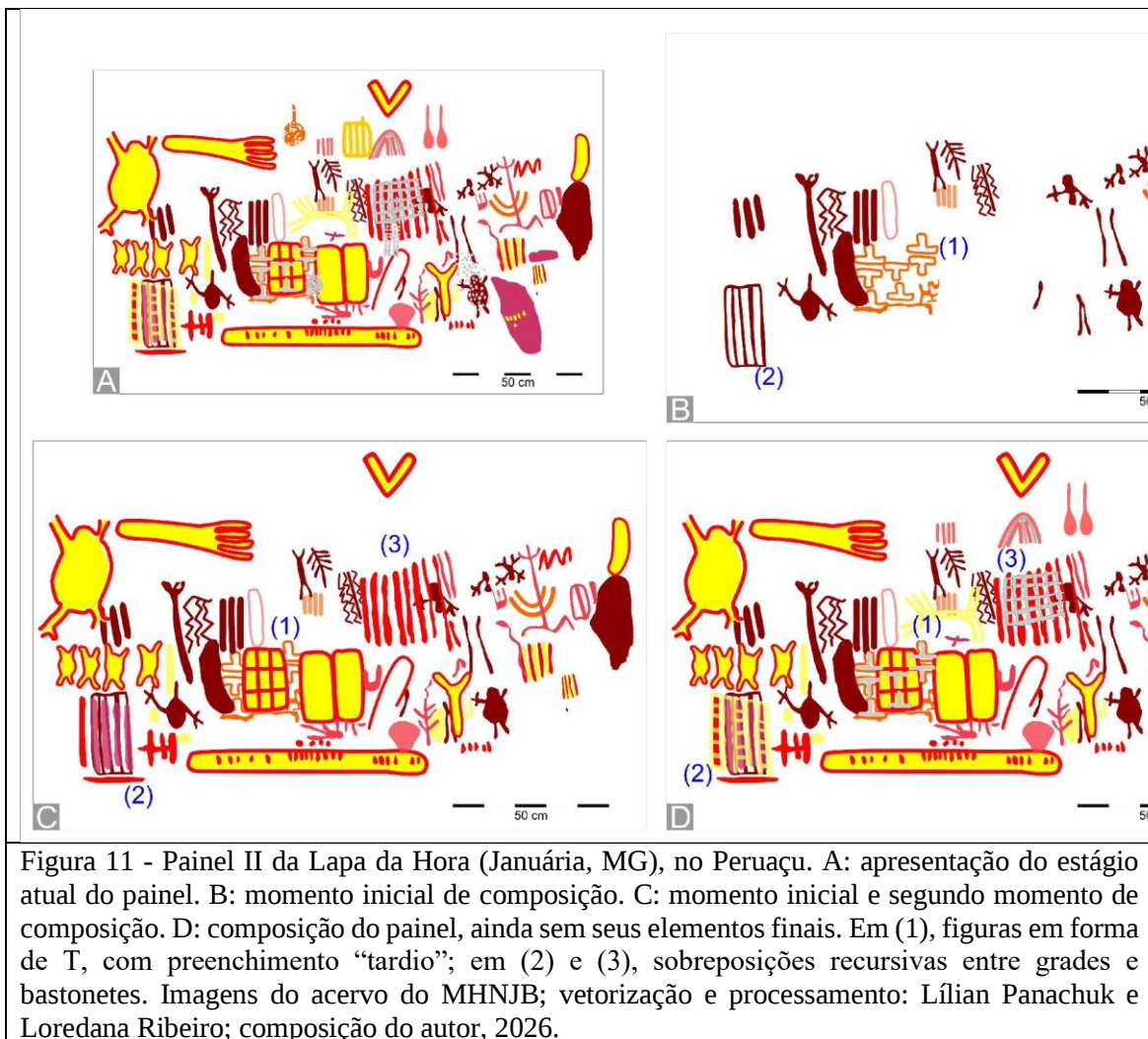


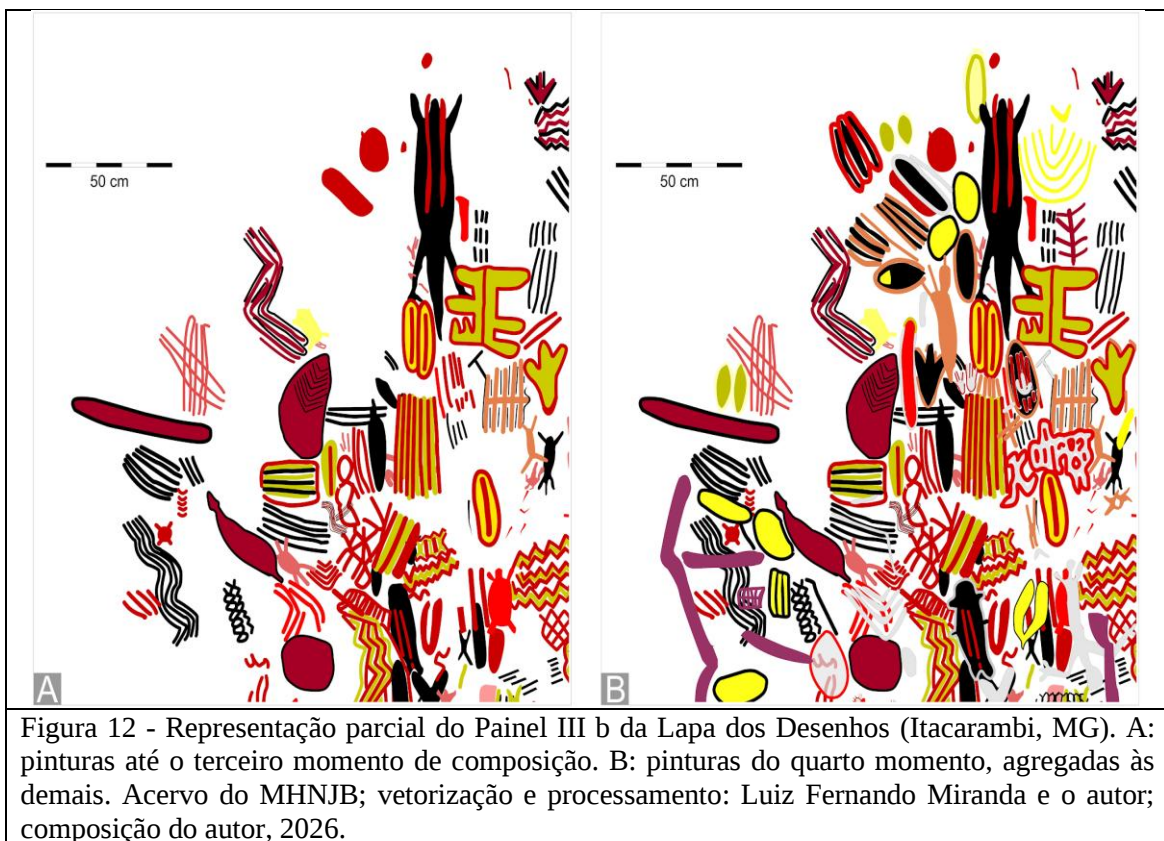
Figura 11 - Painel II da Lapa da Hora (Januária, MG), no Peruaçu. A: apresentação do estágio atual do painel. B: momento inicial de composição. C: momento inicial e segundo momento de composição. D: composição do painel, ainda sem seus elementos finais. Em (1), figuras em forma de T, com preenchimento “tardio”; em (2) e (3), sobreposições recursivas entre grades e bastonetes. Imagens do acervo do MHNJB; vetorização e processamento: Lílían Panachuk e Loredana Ribeiro; composição do autor, 2026.

Uma dimensão que, há muito, chama a atenção dos estudos de grafismos rupestres do Peruaçu é a grande variedade das formas geometrizadas, especialmente das mais complexas¹³. Há formas geometrizadas muito recorrentes, que se apresentam mais simples, como alinhamentos de bastonetes, “grades”, “pentes”, feixes de linhas curvilíneas paralelas, ziguezagues paralelos, “asteriscos” e os chamados “cartuchos”¹⁴. Mas há muitas formas

¹³ Chamo de complexas as figuras que têm um grande número de traços e de combinações de traços diferentes. Não pretendo com isso sustentar nada semelhante a uma maior ou menor dificuldade de execução, destreza exigida, ou relevância técnica, tampouco supor uma maior importância de tais figuras no contexto de produção.

¹⁴ A bibliografia chama de “grades” figuras formadas por grupos de linhas verticais paralelas e de igual tamanho, cujas extremidades inferiores e superiores são unidas por linhas horizontais; “pentes” seriam formas semelhantes, mas que apresentam uma linha horizontal somente no alto ou somente na base das linhas verticais; ziguezagues são composições de linhas curtas anguladas e conectadas; “asterisco”, por sua vez, é um termo que designa figuras formadas por quatro ou mais linhas curtas de angulação variada, que se interceptam em seus centros; já os “cartuchos”, assim batizados por analogia de forma com os ‘cartuchos’ da iconografia egípcia faraônica, são formas de contorno oval, composto numa tinta, e preenchimento contínuo,

complexas, com tramas diversificadas de traços e preenchimentos, geralmente bícromicas (trícromicas, em alguns casos) que são frequentemente *sui generis*. Ao nos atentarmos para as relações entre figuras, outra dimensão dessa diversidade formal se fez evidente: muitas vezes, a forma parece se definir para que não haja sobreposição entre o que se pinta e o que já está pintado, mas, mais do que isso, para que os novos traços e tintas se encaixem nas figuras já presentes no suporte. A Figura 12 mostra os momentos finais de composição da porção elevada (a figura mais alta se ergue a 11 metros do piso sedimentar atual) de um dos exuberantes painéis verticais da Lapa dos Desenhos. Observe como, na imagem B, as figuras tardias que ocuparam esse setor do grande paredão, majoritariamente, se conformam aos espaços que estavam disponíveis antes de sua construção (no momento anterior, que a imagem A representa).



Assim como em Diamantina, vemos no Peruaçu a incorporação de elementos já grafados para integrar novas composições, com a severa diferença de não se figurarem assim formas que nos evocam corpos de animais. A Figura 13 (imagens A e B) mostra a incorporação de elementos pré-existentes, na composição de novas figuras, assim como

em outra tinta.

recorrentes encaixes e evitamento de sobreposições, num trecho do painel principal da Lapa do Tikão. Assim também poderíamos entender o preenchimento dos grafismos em forma de T da Lapa da Hora, apresentadas na Figura 11.

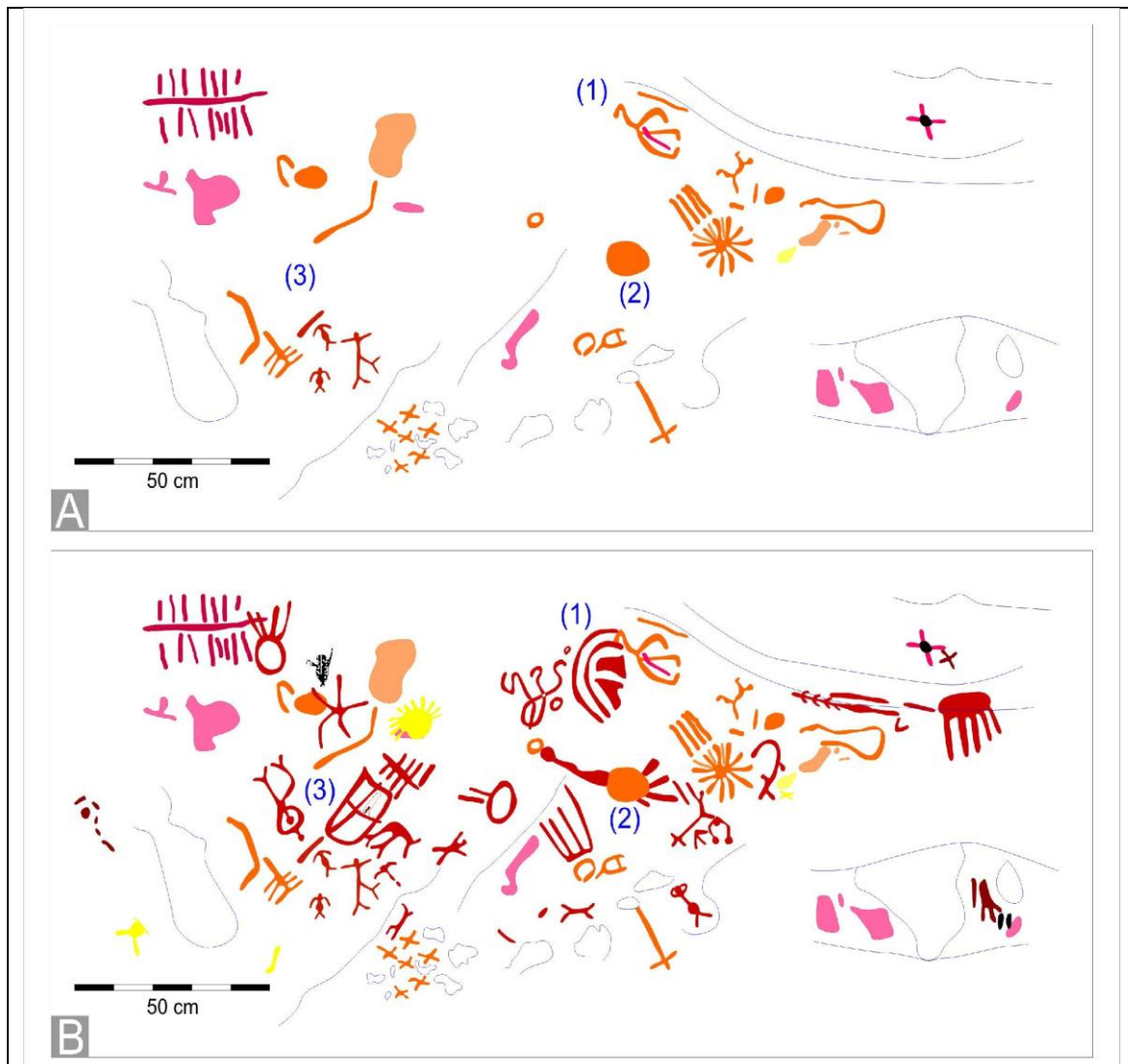


Figura 13 - Representação de pequeno setor do painel principal da Lapa do Tikão (Itacarambi, MG). A: primeiro e segundo momentos de composição. B: agregados aos anteriores, o terceiro e quarto momentos, cujas figuras incorporam elementos anteriores (ponto [2]) e/ou se encaixam entre eles (áreas [1] e [3]). Imagens do acervo do MHNJB; vetorização e processamento: Lílían Panachuk e Loredana Ribeiro; composição do autor, 2026.

Algo muito recorrente no Peruaçu é a adição de um contorno a figuras precedentes, em uma tinta bastante contrastante com a tinta original. Sempre que isto ocorre - e esse é o ponto que nos permite pensar que o contorno não integra a composição original -, a nova tinta tem pátina distinta das originais e é também usada para grafar novas figuras monocromáticas, que, em mais de um caso, se sobrepõem não só às tintas originais que foram contornadas, mas também a outras tintas, elas mesmas posteriores às tintas contornadas. Na

Figura 14, na imagem A, se pode ver um trecho de painel da Lapa de Rezar, onde uma tinta branca e pouco densa contorna geométricos bícromicos e é também usada para compor figuras lineares monocromáticas; já na imagem B, uma figura anteriormente pintada em vermelho escuro é inteiramente repintada em branco e novos traços radiais são acrescentados em sua parte inferior, refazendo, portanto, toda a figura e, ao mesmo tempo, modificando-a.

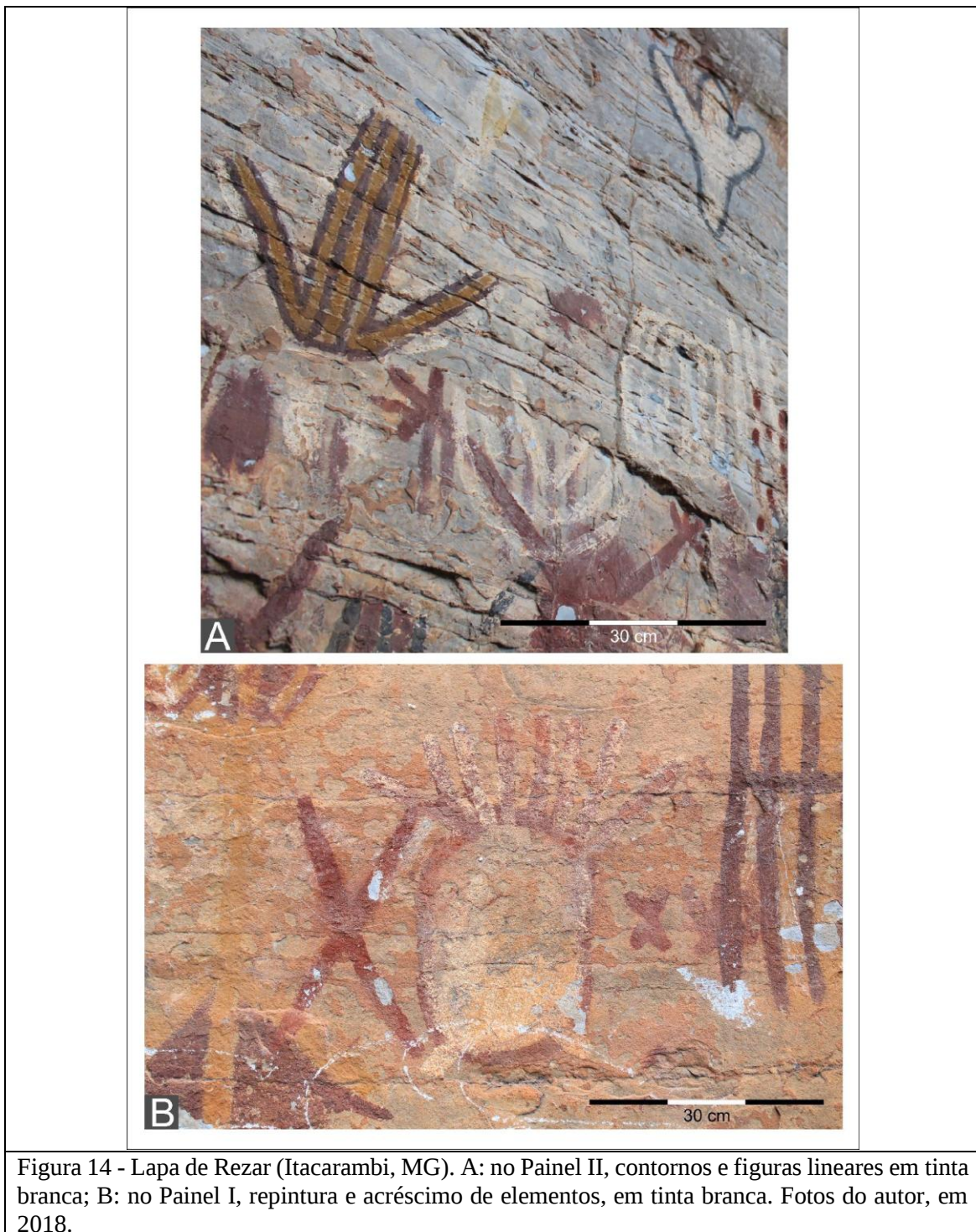


Figura 14 - Lapa de Rezar (Itacarambi, MG). A: no Painel II, contornos e figuras lineares em tinta branca; B: no Painel I, repintura e acréscimo de elementos, em tinta branca. Fotos do autor, em 2018.

A ideia de que o formato geral dos grafismos se defina pelas relações e de que composições possam ser feitas incluindo elementos gráficos já pintados é algo intensamente impactante nos estudos de grafismos rupestres, pois, em geral, a forma final da figura é a base para os diferentes estudos que usualmente se fazem (Linke *et al.*, 2020). Esse recorrente fenômeno de intervenções e incorporações também perturba as abordagens tradicionais porque põe em xeque sua unidade analítica básica: a figura (Leroi-Gourhan, 2007[1964]; 2009[1992]; Tilley, 1991; Prous; Baeta, 1992/1993; Castro e Silva, 1996/1997 [2001]; Baeta, 2011; Ribeiro; Isnardis, 1996/1997 [2001]; Isnardis, 2004; 2009b). É razoável individualizar o contorno branco do geométrico bicrômico (da Figura 14), para considerá-lo uma unidade analítica, uma figura? Há alguma possibilidade de existência do contorno branco sem a pintura que ele contorna? Elementos que são adicionados a composições precedentes podem ser tratados de modo isolado? Eles têm alguma possibilidade de existência sem essas composições? As figuras ovais em amarelo e preto e aquelas em branco e vermelho, da Lapa dos Desenhos (Figura 11), teriam as formas que têm sem as figuras que as precederam? Seria legítimo ou útil isolá-las analiticamente, para tecer considerações sobre sua morfologia e compará-las a outras?

Diamantina expõe desafios radicais, talvez ainda mais, na medida em que há composições feitas em tintas específicas que resultam somente em duas “pernas” - encaixadas em “pernas” precedentes - ou apenas em “galhadas” ou “dedos” ou “corpos” sem “cabeça”. Num repertório de formas que aciona tão imediatamente, na perspectiva arqueológica usual, a ideia de representações de animais, a dificuldade de individualizar as figuras é bastante perturbadora: na análise seria lícito segregar a “galhada” adicionada como uma figura, seria adequado recortar somente as “pernas” adicionadas como unidade analítica, seria produtivo separar os traços da repintura que se restringem à porção dianteira de uma composição elafomorfa¹⁵? A resposta a estas questões e àquelas do parágrafo anterior me parece que deve ser negativa. Os diferentes elementos de composição que evitam, que se sobrepõem a, que incorporam e que se agregam a composições já existentes na parede não podem ser desconectados delas, não existem a não ser com elas. Isso é demolidor dos métodos usuais de definir unidades de análise. E é seriamente perturbador do estatuto ontológico em que tradicionalmente colocamos composições visuais que sói ser o de representação ou de signo comunicativo. Além disso, os comportamentos que os

¹⁵ Para uma discussão cuidadosa e com farta base analítica dos desafios de se individualizar figuras nos painéis gráficos de Diamantina e para um enfrentamento da definição mesma de figura, veja Magalhães (2025).

painéis nos indicam permitem reconhecer o caráter ativo das pinturas, as colocam na condição de seres capazes de engajarem-se em relações como sujeitos.

4. CORPOS, PELES, PINTURAS

Um dos caminhos que nos têm parecido produtivo, em busca de novos repertórios teóricos para lidar com os desafios que as pinturas e gravuras rupestres nos colocam, é a interlocução com a Etnologia, com as arqueologias construídas na colaboração entre arqueólogas(os/es) e comunidades indígenas e nas arqueologias de pesquisadores indígenas. Um entre os mais destacados impactos que esse diálogo vem construindo é uma perturbação ontológica da arqueologia tradicional. Diante das filosofias ameríndias (apresentadas pelos trabalhos etnológicos), das conexões e atritos entre pensamento científico de tradição eurocêntrica e conhecimentos indígenas e das construções analíticas de pesquisadoras(es) indígenas, bases conceituais da arqueologia vêm sendo sacudidas (Cabral, 2022; 2020; 2014; Jácome; Wai Wai, 2020; Wai, Wai; Jácome, 2021; Machado, 2021; 2017; Machado; Tschucambang; Fonseca, 2020; Priprá, 2024; Rodrigues, 2022; Wai Wai, 2023; Alberti, 2016). De um lado, as práticas e conceitos arqueológicos vêm sendo postos em evidência como situados histórica, cultural e politicamente, derrubados de sua pretensa neutralidade e eficácia universal. De outro lado, consolidou-se a percepção de que as filosofias ameríndias tecem outra ontologia dos seres do mundo, ou seja, entendem sua natureza de um modo vigorosamente distinto das tradições aristotélica, cartesiana e judaico-cristã – em suma, constroem outros mundos. Sem me alongar nessa rica e convidativa discussão, quero destacar que, em se tratando de pinturas e de corpos pintados, fomos (e seguimos sendo) confrontadas(os/es) com a ideia de que corpos são construções, fabricações intencionadas. E isso inclui corpos de artefatos (cestos, vasilhas cerâmicas, arcos, redes, tipitis) e corpos humanos (Viveiros de Castro, 1979; Seeger, 1980; Van Velthem, 2003; Cohn, 2019; Rodrigues, 2022; Lima, 2002). Outro ponto que nos chega com vigor é que as pinturas nesses corpos não os ‘decoram’, tampouco os usam para suporte de transmissão de mensagens (ao menos, não fazem apenas isso). As pinturas e incisões e raspagens compõem efetivamente esses corpos, conferindo-lhes algumas de suas propriedades particulares e cruciais e/ou dando-lhes disposições específicas, adequadas a certos momentos e atividades da vida (Lagrou, 2007; 2009; Van Velthem, 2003; Barcelos Neto, 2008; Rodrigues, 2022; Isnardis, 2024). As pinturas são parte crucial dos potes cerâmicos, como das máscaras e da

cestaria; o que se pinta dá ao corpo pintado, artefactual ou humano, sua força ou sua fragilidade, sua adequação/beleza, sua dureza, permeabilidade, resistência, enfim, parte dos atributos necessários à interação adequada com outros seres. Uma demonstração arqueológica vigorosa dessa grande relevância e da dimensão constitutiva que as pinturas ocupam é o fato de que, nos contextos arqueológicos os mais diversos que conhecemos, não há as mesmas formas cerâmicas com e sem pinturas. Certas formas são pintadas de maneiras bastante específicas e elas não existem não pintadas (Prous, 2010; Almeida, 2015; Corrêa, 2014; Polo, 2023; 2019; Schaan, 1996; Silva, 2019). No universo das coletividades ameríndias, a pintura produz sim beleza (Van Velthem, 2003; Vidal, 1992; Lagrou, 2007, 2009; Soares, 2023; Xakriabá, 2018), mas compõe estruturalmente as coisas e corpos, produz efeitos, muda a natureza e as disposições dos seres (inclusive a beleza é parte integrante da eficácia, quando não sua consubstanciação mais evidente). Vale lembrar que, em muitos idiomas indígenas, destacadamente entre as línguas da família linguística Jê, mas não só entre elas, as noções de bom e de belo são expressas por uma só palavra, dizendo de outro modo, as noções de bom e belo não se distinguem: *psedí*, para os Xakriabá (Soares, 2023); *mex*, para os Mebengokre (Melo, 2018); *mberi* para os Kĩsêdjê (Nonato, 2014).

Das filosofias ameríndias três aspectos podem ser acionados para convergirem para a compreensão de nossas pinturas rupestres: a dimensão relacional da natureza dos seres; o caráter fabricado dos corpos (que podemos estender dos corpos humanos e dos artefatuais às pinturas e gravuras); e a agência de não humanos. Em artigo recente, exploro mais intensamente esses aspectos e outros (Isnardis, 2024), mas a intenção é retomá-los aqui apresentando-os como recursos teóricos, que, diante dos casos apresentados, nos podem ajudar a perceber a riqueza da construção dos grafismos rupestres de nossas serras e sertões.

Nas cosmologias ameríndias, os seres não se definem de forma essencialista, como acontece na tradição aristotélica e cartesiana. A própria condição humana não é imanente ou estável (Viveiros de Castro, 2002; Vilaça, 1992; 1998; Lagrou, 2009; Fausto, 2001; 2023; Lima, 2002). Ela deve ser estabelecida por intervenções conscientes dos outros humanos, formando corpos adequados/aptos/bons/belos (Viveiros de Castro, 1979; Seeger *et al.*, 1979; Seeger, 1980; Lima, 2005; Xakriabá, 2018; 2020; Vilaça, 1998). Quando um ser humano nasce, seu corpo não é propriamente humano, é algo débil e indefinido, que deve ser tornado humano por uma série de providências (furos, pinturas, adição de artefatos, alimentos, bebidas), que deve ser fabricado (Viveiros de Castro, 1979; Lima, 2002; 2005). Só por meio de processos ativos e intencionados um corpo se torna adequadamente humano.

E essa adequação se define pela capacidade de se engajar em relações com outros seres da maneira desejável para humanos. A humanidade se constitui como tal, em importante medida, pelo lugar que ocupa nas relações com os seres caçados, com aqueles que potencialmente predariam os humanos, com os inimigos, com as plantas (enquanto alimentos e enquanto seres com intencionalidade), com os seres sobrenaturais (Viveiros de Castro, 1986; 2002; Vilaça, 1992; Lima, 2005). E o mesmo sucede com os animais, os mortos, as plantas, os seres sobrenaturais. Tendo o lugar de predador como o desejável, as pessoas humanas estão recorrentemente em risco de serem feitas presas, por outras gentes - que podem ser os mortos, animais, seres sobrenaturais, certas plantas, certos artefatos (Viveiros de Castro, 1986; 2002; Vilaça, 1992; Lagrou, 2009; Fausto, 2001; 2023; Lima, 2005; Barreto, 2021). Assim, deve-se construir um corpo humano adequado (que nunca surge de forma espontânea) e esse corpo adequadamente composto há de se engajar de modo correto com os diversos e potentes seres do mundo. A inadequação, seja nos processos de construção do corpo, seja na conduta, traz o risco de perder a condição de humano, tornar-se Outro, outra gente, com outro corpo, outros modos de agir no mundo (Viveiros de Castro, 2002; Vilaça, 1992; Fausto, 2001).

É compreensão consolidada que, nas teorias ameríndias, capacidade agentiva plena não é nem exclusividade, nem atributo distintivo dos seres humanos. É muito explícita nas narrativas explicativas do mundo e nas práticas cotidianas das comunidades indígenas, as mais diversas, que a capacidade de agir, a partir de uma percepção específica de si e dos outros, é compartilhada por seres humanos, por diversos animais, por diversas plantas, pelos mortos, pelos seres sobrenaturais diversos e também por alguns artefatos. Isso fica bastante evidente em pesquisas etnográficas várias (Fausto, 2023; Lima, 2005; Van Velthem, 2003; Lagrou, 2007; 2009; Miller, 2009), em sínteses etnológicas (Viveiros de Castro, 2002; Taylor & Viveiros de Castro, 20XX; Fausto, 2023; Santos-Granero, 2009) e em pesquisas construídas por arqueólogas(os) e antropólogas(os) indígenas (Tuyuka; Valle, 2019; Xakriabá, 2018; 2020; Wai Wai, 2020; Priprá, 2026). As discussões que a Antropologia e a Arqueologia vêm empreendendo, a partir de autores como Gell (2018), para quem há sempre uma agência humana em alguma instância, como Latour (2001; 2007), que considera uma efetiva ação de não humanos, como Hodder (2012) e Malfouris (2008), conforme os quais agência de artefatos é um componente indispensável nas análises arqueológicas, não se colocam para as filosofias ameríndias, pois seres não humanos diversos são não só claramente detentores de agência, mas também de intencionalidade. A argumentação que

aqui apresento assume como princípio teórico, a partir do referencial das teorias indígenas, que seres não humanos têm ou podem ter capacidade agentiva plena, em alinhamento com trabalhos de outras(os/es) arqueólogas(os/es) sulamericanas(os/es) ou que pesquisam contextos sulamericanos, como Mariana Cabral (2020), Mario Polo (2019; 2023), Alejandro Haber (2006; 2012), Benjamin Alberti (2016; Alberti; Marshal, 2009).

Se acionamos esses princípios filosóficos, esses elementos ontológicos - como teoria -, o papel da interação nos diferentes aspectos das pinturas, que aqui procurei lhes apresentar, deixa a condição de estranhamento em que nosso repertório usual poderia colocá-lo e passa ao lugar da inteligibilidade. Não é preciso que cada figura corresponda a uma forma pré-definida, que traz consigo um significado igualmente pré-definido; não é preciso que cada figura represente uma categoria de ser. Os casos que observamos apontam no sentido contrário. Demandamos significados estáveis ou estabilidade representacional, pois nos fundamos em filosofias essencialistas e em teorias que privilegiam a dimensão comunicacional ou simbólica para composições de formas e cores.

Assim, os caminhos múltiplos de encontros, circuitos e curtos-circuitos entre ciências indígenas, arqueologia e etnologia sinalizam que pinturas (nos corpos das pessoas, nos artefatos) produzem efeitos, que elas trazem consequências para quem é pintado, além de engajar estética e afetivamente quem pinta. E, olhando para as paredes pintadas e as múltiplas composições que percebemos ali, parece que as pinturas rupestres indígenas antigas têm também essas capacidades e se podem definir em relação com outros seres (outras pinturas e pessoas que pintam).

5. ARQUEÓLOGUES/AS/OS PINTANDO

O processo de construção analítica e de organização dos elementos aqui compartilhados são marcados por alguns aspectos que merecem uma observação atenta. O primeiro deles é sua dimensão coletiva: as ideias aqui reunidas e o longo e intenso esforço de documentação e análise que as sustentam e instigam são trabalho de equipe. Diversas pesquisas de graduação, de mestrado e de doutorado, grupos de estudo e discussão, assim como parcerias de pesquisa, compõem a trama do que digo aqui. E cada uma dessas monografias, dissertações e teses foi construída com trabalho de equipe, sobretudo (mas não apenas) nas atividades de campo - que são aquelas em que mais intensamente interagimos também com as pinturas e gravuras. Diversos trabalhos aqui citados como bibliografia

identificam membros da equipe, mas há mais gente. A relacionalidade, portanto, está insofismavelmente na base do trabalho.

O segundo aspecto que quero sublinhar é que o processo de construção das inscrições e de toda a documentação que produzimos é também intensamente relacional, pois consideramos que, ao fazer arqueologia de pinturas rupestres indígenas, não estamos lidando com entes passivos que jazem sobre as paredes rochosas, inertes diante de nossa ‘empreitada científica’. Definitivamente, não. As gravuras e pinturas nos desafiam a vê-las, jogam em nossas caras características que não estávamos prontas(os/es) a reconhecer de início, se recusam a obedecer a nossos esquemas analíticos e a nossas classificações, além de nos possibilitarem experiências esteticamente muito intensas. Sua beleza e o encantamento que elas produzem em nós estão nas falas e em outras expressões de todas as pessoas que conheceram os sítios e as figuras ao vivo. Podem não estar tão explícitas em artigos, monografias, dissertações e teses¹⁶, mas qualquer pessoa que compartilhou conosco os trabalhos de campo e de laboratório viu os inúmeros sorrisos e brilhos nos olhos e ouviu inúmeras vezes “lindo”, “legal demais”, “sensacional”, “charmoso”, “bonitinho”, “fofo”, “doido demais” e outras figuras poéticas.

Esse encantamento e esse engajamento afetivo não são uma poluição a ser filtrada de nosso processo de construção de conhecimento científico, pelo contrário, eles estão na raiz e são grandes responsáveis por viabilizar concretamente as pesquisas, por irmos a campo - muitas vezes com condições um tanto precárias. O fato de gostarmos das pinturas e gravuras e de querermos e nos permitirmos nos encantar com elas é que nos faz seguir. A intensidade de trabalho exigida no campo e nas análises é inegavelmente sustentada por esse encantamento. Entre suas razões, creio estar o fato de que observar em detalhe os traços, as tintas, as formas nos possibilita uma proximidade esteticamente vigorosa com as pessoas que compuseram as figuras, seja no momento de compor o calque, seja nos repetidos retornos a campo para conferência ou para produzir novas inscrições e informações. A possibilidade de conexão, por meio de nossos sentidos e das pinturas e gravuras, com as pessoas que as fabricaram é uma experiência encantadora.

Parte das técnicas que usamos para construir a documentação está hoje recebendo olhares enviesados que a consideram antiquada – é o caso do calque. Já refletimos sobre

¹⁶ Estão sim em algumas, pois estamos aprendendo a explicitar em nossa produção acadêmica esses efeitos e experiências (Magalhães, 2021; 2025; Montovanelli, 2022; 2026; Isnardis, 2024; Tobias Júnior, 2026; Baldoni, 2025; Soares, 2023; 2026; Diniz, 2020)

isso em outros textos (Tobias Júnior, 2010; Isnardis, 2014; Magalhães, 2021; 2025, Câmpora, 2012), mas, além da qualidade que nos traz para abordar as questões atuais de pesquisa, um dos postos-chaves para seguirmos com essa parcela supostamente antiquada das técnicas é que ela nos permite uma relação intensa com os grafismos. Colocar no plástico cada um dos traços visíveis, procurar os limites desses traços, distinguir qual tinta parece estar sobre qual, estabelecer onde há tinta e onde não há - em diálogo continuado com as(os/es) parceiras(os/es) de campo -, tudo isso são movimentos de interação que nos exigem grande engajamento, criam em nós uma forte familiarização com os sítios e figuras e permitem que as pinturas nos surpreendam, nos desafiem, nos sugiram por onde ir, nos confundam. Nossos métodos de documentação e análise em campo são, mais do que tudo, eu diria, experiências relacionais intensas¹⁷.

6. OS ÚLTIMOS TRAÇOS

Para arrematar esta prosa, ou melhor, para sintetizar algumas ideias aqui colocadas e convidar para outras, a experiência estética que estaria envolvida na prática de produzir e observar grafismos rupestres, pelas pessoas indígenas suas autoras, não parece corresponder a um ato contemplativo ou apreciativo e passivo, somente interiorizado (ou, no mínimo, não apenas como isso), mas sim a formas bastante concretas de engajamento ativo, arqueologicamente perceptíveis. Em coerência com produções visuais indígenas recentes e contemporâneas, as pinturas rupestres das duas regiões aqui tratadas são *agentes*, produzem efeitos no mundo: elas estimulam a interação e o fazem de forma muito ativa, na medida em que convidam a pintar, orientam onde se pintar e ajudam a definir as formas das novas figuras.

Assim, ao menos em Diamantina e no Peruacu¹⁸, o efeito produzido pelas pinturas rupestres indígenas, em seu contexto de criação, era um efeito ético, um efeito que propunha, orientava, motivava condutas. Se vamos descrever que havia uma apreciação estética das pinturas anteriores pelas autoras de novas pinturas, podemos dizer que essa apreciação é corporal, é material, é ativa, conduzindo as pessoas a interações físicas diretas,

¹⁷ Os de laboratório também o são, mas já são relações com nossas inscrições e documentos que produzimos, não com as pinturas e gravuras, que não seguem conosco para a cidade.

¹⁸ Ao menos em alguma medida, parece-me que os pontos colocados aqui têm potencial se aplicarem também a Montalvânia (Montovanelli, 2026), a Jequitai (Tobias Júnior, 2010; 2013; Linke et al., 2020), a Monjolos (Guimarães, 2017), a Santana do Riacho (Diniz, 2023), conforme os materiais que as(os/es) pesquisadoras(es/ies) nos disponibilizam.

construtivas. A experiência era fortemente relacional, mas não no sentido de que os grafismos interagiam com as pessoas levando-as à reflexão, à alegria ou tristeza, à satisfação pela beleza ou ao incômodo pelo não-belo, mas sim no sentido de que as moviam a pintarem também, sobre, entre e com o que já estava pintado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Benjamin. Archaeologies of Ontology. **Annual Review of Anthropology**, Stanford, v. 45, p. 107-125, 2016.
- ALBNERTI, Benjamin; MARSHALL, Yvonne. Animating archaeology: local theories and conceptually open-ended methodologies. **Cambridge Archaeological Journal**, Cambridge, v. 19, n. 3, p. 344-356, 2009.
- ALCÂNTARA, Henrique. **Escolhas gravadas: técnica e experiência**: uma análise das gravuras da Lapa do Poseidon, Montalvânia- norte do Sertão Mineiro. Monografia de bacharelado - Bacharelado em Antropologia, habilitação em Arqueologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2015.
- ALCÂNTARA, Henrique. **Grafismos, lugares e movimento**: Análises, a partir da perspectiva da paisagem e do lugar, dos sítios grafados da região de Rodeador, Monjolos-MG. Dissertação de mestrado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2018.
- ALMEIDA, Fernando. **Evidências arqueológicas para a origem dos tupi-guarani no leste da Amazônia**. Tese de doutorado em Arqueologia - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BAETA, Alenice. **Os grafismos Rupestres e suas unidades estilísticas no Carste de Lagoa Santa e Serra do Cipó**. Tese de doutorado em Arqueologia - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BALDONI, Raíssa. **Desenhos entrelaçados**. Uma análise dos grafismos rupestres da Lapa do Caboclo de Diamantina - MG. Monografia de bacharelado - Bacharelado em Antropologia, habilitação em Arqueologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2016.
- BALDONI, Raíssa. **Tinta sobre tinta**: relações entre pinturas rupestres de Diamantina - MG. Dissertação de mestrado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2025.

- BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai**. Ritual de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: Edusp, 2008.
- BARRETO, João Paulo. **Kumuã na kahtiroti-ukuse**: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro. Tese de doutorado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Amazonas, Amazonas, 2021.
- CABRAL, Mariana. 2014. De cacos, pedras moles e outras marcas: percursos de uma arqueologia não qualificada. **Amazônia - Revista de Antropologia**, Belém, v.6, n.2, p.314-331, 2014.
- CABRAL, Mariana. Sobre urnas, lugares, seres e pessoas: materialidade e substâncias na constituição de um poço funerário Aristé. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v.15, n. 3, e20190123, 2020.
- CABRAL, Mariana. Cuando un pájaro viviente es un vestigio arqueológico: considerando la arqueología desde una perspectiva de conocimiento diferente. In: ROJAS, F.; HAMMAN, B. E.; ANDERSON, B. (Eds.). **Otros pasados**. Ontologías y el estudio de lo que ha sido. Cidade do México: Fondo de Promoción de la Cultura, 2022, p.25-60.
- CÂMPERA, Luiza. Sobre o olhar: um exercício de apresentação e discussão do conhecimento produzido sobre os grafismos rupestres da região de Diamantina, Minas Gerais. **Revista de Arqueologia**, v. 24, n. 2, p. 86-101, 2011.
- CASTRO E SILVA, Martha Maria. As gravuras do complexo Montalvânia - Vale do Rio Cochá- MG. **Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG**, Belo Horizonte, v. 17/18, p. 287-330, 1996/97 [2001].
- COELI, Lílían. **O Arqueoespaço Geográfico**: análise multiescalar - Currais de Pedras - Brasil Central. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Amazonas, Amazonas, 2020.
- COHN, Clarice. Fazendo Pessoas, Fazendo Coletivos: as mulheres xikrin do Bacajá. **Amazônica - Revista de Antropologia**, Belém, v. 11, n. 2, p. 549-581, 2019.
- CORRÊA, Ângelo. **Pindorama de mboi e îakaré**: continuidade e mudança na trajetória das populações Tupi. Tese de doutorado em Arqueologia - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- DINIZ, Amanda. **(Re)Desenhando desenhos**: a produção de imagens nos estudos de grafismos rupestres. 2020. Monografia de bacharelado - bacharelado em Ciências

- Sociais, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2020.
- DINIZ, Amanda. **Correndo o Risco**. A corporalidade dos grafismos rupestres do Grande Abrigo de Santana do Riacho, Dissertação de mestrado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2023.
- DUMONT, Louis. **O Individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- FAUSTO, Carlos. **Inimigos Fiéis**. História, guerra e xamanismo na Amazônia. São Paulo: EdUSP, 2001.
- FAUSTO, Carlos. **Ardis da Arte**. Imagem, agência e ritual na Amazônia. São Paulo: EdUSP, 2023.
- GELL, Alfred. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu, 2018.
- GIONÇALVES, Flora. Noção de Pessoa: apontamentos sobre um alargamento teórico possível. **Intratextos**, v. 10, n. 1, p. 1-17, 2019.
- GUANAES, M. A. **Lapa dos Bichos**: estudo cronoestilístico de grafismos rupestres (Peruaçu, Alto-Médio São Francisco, norte de Minas Gerais). Monografia de bacharelado - Bacharelado em Antropologia, habilitação em Arqueologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2015.
- GUIMARÃES, Nathália. **Análise cronoestilística dos grafismos rupestres da Lapa da Fazenda Velha - Mojolos, Minas Gerais**. Monografia de bacharelado - Bacharelado em Antropologia, habilitação em Arqueologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2017.
- HABER, Alejandro. Agricola est quem domus demonstrat. In: GNECCO, Cristóbal; LANGEBAEK, Carl (Eds.). **Contra la Tiranía Tipológica en Arqueología: una visión desde Suramérica** (pp. 77-97). Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.
- HABER, Alejandro. **La casa, las cosas y los dioses**. Arquitectura doméstica, paisaje campesino y teoría local. Bogotá: Encuentro. 2012.
- HARDT, Rubens; RODET, Joël; PINTO, Sérgio. O Carste: produto de uma evolução ou processo? Evolução de um conceito. **Revista de Geografia**, Recife, v. especial VIII SINAGEO, n.3, p. 110-124, 2010.
- HODDER, Ian. How Do Archaeologists Reason? In: Hodder, Ian. **The Archaeological Process**. Oxford: Blackwell, 1999, p. 30-65.

- ISNARDIS, Andrei. **Lapa, Parede, Pannel.** A distribuição geográfica das unidades estilísticas de grafismos rupestres do Vale do Rio Peruaçu e suas relações diacrônicas (alto-médio São Francisco, norte de Minas Gerais). Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- ISNARDIS, Andrei. Entre as pedras – as ocupações pré-históricas recentes e os grafismos rupestres da região de Diamantina, Minas Gerais. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, (Supl. 10), p. 5-194, 2009a.
- ISNARDIS, Andrei. Interações e paisagens nas paredes de pedra - padrões de escolha de sítio e relações diacrônicas entre as unidades estilísticas de grafismos rupestres do vale do Peruaçu. **Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG**, Belo Horizonte, v.19, p. 319-368, 2009b.
- ISNARDIS, Andrei. Pintar como relação. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 19, n.1, 2002220082, 2024.
- ISNARDIS, Andrei; DAMIANCE, Bruna. Gravuras e suas pinturas, pinturas e suas gravuras. Olhares arqueológicos sobre a diversidade das gravuras e suas companheiras no Norte de Minas Gerais. In: SANTOS JÚNIOR, Valdeci; PROUS, André (eds.). **Gravuras Rupestres no Brasil**. Natal: Ed UFRN, 2026.
- ISNARDIS, Andrei & LINKE, Vanessa. Paisagens construídas: a integração de elementos culturalmente arquitetados na transformação e manutenção da paisagem. **Revista de Arqueologia**, v. 23, n. 1, p. 42-58, 2010.
- JÁCOME, Camila; WAI WAI, Jaime Xiamen. A paisagem e as cerâmicas arqueológicas na bacia Trombetas: uma discussão da Arqueologia Karaiwa e Wai Wai, **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 15, n.3, e20190140, 2020.
- LAGROU, Els. **A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- LATOUR, Bruno. A Referência Circulante. In: LATOUR, Bruno. **A Esperança de Pandora**. Bauru: EDUSC, 2001, p. 39-95.
- LATOUR, Bruno. **Changer de société, refaire de la sociologie**. Paris: La Découverte, 2007.
- LEROI-GOURHAN, André. **As Religiões da Pré-História**. Lisboa: Edições 70, 2007.

- LEROI-GOURHAN, André. **L'Art Pariétal**. Langage de la préhistoire. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2009.
- LIMA, Tania Stolze. O que é um corpo? **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, v.22, n. 1, p. 1-12, 2002.
- LIMA, Tania Stolze. **Um Peixe Olhou Pra Mim**. O povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo: Ed UNESP/ISA/NUTI, 2005.
- LINKE, Vanessa. Onde é que se grafa? As relações entre os conjuntos estilísticos rupestres da região de Diamantina (Minas Gerais) e o mundo envolvente. **Revista Espinhaço**, Diamantina, v.2, n. 2, p.118-131, 2013.
- LINKE, Vanessa. **Os conjuntos gráficos pré-históricos do centro e norte mineiros: estilos e territórios em uma análise macro-regional**. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LINKE, Vanessa; ALCANTARA, Henrique; ISNARDIS, Andrei; TOBIAS Jr., Rogério; BALDONI, Raíssa. Do fazer a arte rupestre: reflexões sobre os modos de composição de figuras e painéis gráficos rupestres de Minas Gerais (Brasil). **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 15, n. 1, p. 01-24, 2020.
- LINKE, Vanessa & ISNARDIS, Andrei. Arqueologia Pré-Histórica da região de Diamantina (Minas Gerais): perspectivas e síntese das pesquisas. **Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico**, Belo Horizonte, v.21, n.1, p. 27-57, 2012.
- MACHADO, Juliana. Arqueologias indígenas, os Laklãnõ Xokleng e os objetos de pensar. **Revista de Arqueologia**, v. 30, n. 1, p. 89-119, 2017.
- MACHADO, Juliana. Histórias roubadas: (des)encontros entre arqueólogos, sítios e coleções arqueológicas e os Laklãnõ- Xokleng no Alto Vale do Itajaí, SC. **Hawo - Revista do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás**, Goiânia, v.2, p. 1-49, 2021.
- MACHADO, Juliana; TSCHUCAMBANG, Copacãm; FONSECA, Jidean Rafael. Stones, clay and people among the Laklãnõ Xokleng indigenous people in Southern Brazil. **Archaeologies: Journal of the World Archaeological Congress**, v.16, p. 460-491, 2020.
- MAGALHÃES, Larissa. **Tintas emaranhadas**. Relações, estilo e cronologia nos painéis

- rupestres da Lapa do Boi (Diamantina - MG). Monografia de bacharelado - bacharelado em Antropologia com habilitação em Arqueologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2021.
- MAGALHÃES, Larissa. **A Fluidez dos Traços**: modos de composição de corpos-figura nas pinturas rupestres de Diamantina (MG). Dissertação de mestrado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2025.
- MALAFOURIS, Lambros. At Potter 's Wheel: an argument *for* material agency. In: KNAPPETT, Carl; MALAFOURIS, Lambros. (ed.) **Material agency: towards a non-anthropocentric approach**. Berlin: Springer, 2008, p. 19-36.
- MELO, Ivanilce. **O Campo Lexical da Cerimônia do Bẽp**: proposta de um dicionário bilíngue mebêngôkre - português. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- MILLER, Joana. Things as Persons. Body Ornaments and Alterity among the Maimaindê (Nambikwara). In: SANTOS-GRANERO, Fernando. **The Occult Live of Things**. Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood. Tucson: University of Arizona Press, 2009, p. 60-80.
- MONTOVANELLI, Luis. **As pinturas do Galheiro como corpos indígenas de facto**: das relações de seus traços ao perspectivismo ameríndio. Monografia de bacharelado - bacharelado em Antropologia com habilitação em Arqueologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2022.
- MONTOVANELLI, Luis. **Dos Procedimentos Arqueológicos às Pinturas da Lapa do Dragão**: a inconstância das formas diante da classificação dos grafismos rupestres. Dissertação de mestrado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2026.
- NONATO, Rafael. **Indigenous languages and linguistic theory**. Tese de doutorado - Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, Estados Unidos, 2014.
- OLSEN, Bjorn; SHANKS, Michael; WEBMOOR, Timothy; WITMORE, Christopher. The Ambiguity of Things: contempt and desire. In: OLSON, Bjorn et al. (ed.) **Archaeology**. The Discipline of Things. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2012, p. 17-35.

- POLO, Mario. **Corpo e figuração na arqueologia da foz do Amazonas: uma abordagem pós-representacional aos conjuntos Maracá, Caviana e Cupixi**. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- POLO, Mario. **Corpos-urnas na arte e arqueologia da Foz do Amazonas: prerrogativas e percalços de uma pesquisa pretensamente pós-representacional**. **Revista de Arqueologia**, v. 36, n.1, p. 103-126, 2023.
- PRIPRÁ, Walderes Coctá. **Território, Memória e História do Povo Laklãnô no Alto e Médio Vale do Itajaí, Santa Catarina**. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia / USP, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. (Orientadora: Profa. Juliana Salles Machado), 2026.
- PRIPÁ, Walderes Coctá. **A retomada do Mõg**. Florianópolis: Editora Editora, 2024.
- PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: EdUnB, 1992.
- PROUS, André. As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidades? **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, supl. 3, p. 251-261, 1999.
- PROUS, André. A Pintura na Cerâmica Tupiguarani In: PROUS, André; Lima, Tania Andrade . **Os Ceramistas Tupiguarani Vol. II**. Belo Horizonte: Superintendência do Iphan em Minas Gerais, 2010, p. 109-210.
- PROUS, André. **Arqueologia Brasileira: a pré-história e os verdadeiros colonizadores**. Cuiabá: Archaeo/Carlini & Canaiato Editorial, 2019.
- PROUS, André, & BAETA, Alenice. M. Elementos de cronologia, descrição de atributos e tipologia. **Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG**, Belo Horizonte, v. 13/14, p, 241-332, 1992/93.
- PROUS, André; JUNQUEIRA, Paulo. Rock art of Minas Gerais, Central Brazil. **Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici**, Valcamonica, v. 28, 75-86.
- PROUS, André; JUNQUEIRA, Paulo; MALTA, Ione. Arqueologia do Alto-Médio São Francisco - Região de Januária e Montalvânia. **Revista de Arqueologia**, v. 2, n. 1, p. 59-72, 1984.
- PROUS, André; LANNA, Ana Luísa; PAULA, Fabiano. Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. **Pesquisas - Série Antropologia**, São Leopoldo, v. 31, p. 121-146, 1980.
- RIBEIRO, Loredana. **Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de**

- arte rupestre** – um estudo regional das gravuras e pinturas do alto-médio São Francisco. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- RIBEIRO, Loredana. Repensando a tradição: a variabilidade estilística na arte rupestre do período intermediário de representações no alto-médio rio São Francisco. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 17, p. 127-147, 2007.
- RIBEIRO, Loredana. Contexto arqueológico, técnicas corporais e comunicação: dialogando com a arte rupestre do Brasil Central (Alto-Médio São Francisco). **Revista de Arqueologia**, v. 21, n. 2, p. 51-72, 2008.
- RIBEIRO, Loredana; ISNARDIS, Andrei. Os conjuntos gráficos do alto-médio São Francisco (Vale do Peruaçu e Montalvânia) - caracterização e sequências sucessórias. **Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG**, Belo Horizonte, n. 17-18, p. 243-285, 1996/1997 [2001].
- RODRIGUES, Igor. **Tramas da tecnologia**: etnoarqueologia da variabilidade dos trançados dos povos do Mapuera. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- SANTOS, Johni. **Análise Semiótica das representações Rupestres da Lapa do Dinho - MG**. Monografia de bacharelado - bacharelado em Antropologia com habilitação em Arqueologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2018.
- SCHAAN, Denise. **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 1996.
- SCHAAN, Denise. Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia: olhando além - e apesar - das fases e tradições. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Antropologia**, Belém, v. 3, p. 27-39, 2007.
- SCHAAN, Denise. **Os Filhos da Serpente**: Rito, Mito e Subsistência nos Cacicados da Ilha de Marajó. **International Journal of South American Archaeology**, Doral, v. 1, p. 50-56, 2007.
- SEEGER, Anthony. Capítulo 2 - O significado dos adornos corporais. In: SEEGER, Anthony. **Os Índios e Nós**. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Campus. 1980, p. 43-57.
- SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu**

- Nacional. Antropologia**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 2-19, 1979.
- SILVA, Fabíola. Ceramic Production Technology among the Asurini of Xingu: Technical choices, transformations and enchantment. **VIBRANT**, Brasília, v. 16, p. 1-29, 2019.
- SOARES, Lucas. **De Lapas Pintadas e Outras Coisas Psedi**: diálogos sobre a arte rupestre do corpo-território xakriabá. Monografia de bacharelado - Bacharelado em Antropologia, habilitação em Arqueologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2023.
- SOARES, Lucas. **Das Formas dos Sonhos**. Dissertação de mestrado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2026.
- TILLEY, Christopher. **Material Culture and Text. The art of ambiguity**. London: Routledge, 1991.
- TOBIAS JÚNIOR, Rogério. **A arte rupestre de Jequitaiá entre práticas gráficas “padronizadas” e suas manifestações locais**: interseções estilísticas no sertão mineiro. Dissertação de mestrado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2010.
- TOBIAS JÚNIOR, Rogério. Arte rupestre de Jequitaiá/MG: suas relações internas em oposição ao contexto arqueológico do centro norte mineiro. **Revista Espinhaço**, Diamantina, v.2, n. 2, p. 132-146, 2013.
- TUYUKA, Higino Poani; VALLE, Raoni. Utã wori – um diálogo entre conhecimento Tuyuka e arqueologia rupestre no baixo Rio Negro, Amazonas, Brasil. **Tellus**, Campo Grande, v. 19, n. 39, p. 17-37, 2019.
- VAN VELTHEM, Lúcia. **O Belo é a Fera**. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio & Alvim. 2003.
- VILAÇA, Aparecida. **Comendo como gente**. Formas do canibalismo ‘wari. Rio de Janeiro: ANPOCS/EdUFRJ, 1992.
- VILAÇA, Aparecida. Fazendo corpos: reflexões sobre morte e canibalismo entre os Wari’ à luz do perspectivismo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 41, n. 1. p. 9-67, 1998.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. **Boletim do Museu Nacional. Antropologia**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 40-49, 1979.

- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté**. Os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ANPOCS, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 354-399.
- WAI WAI, Jaime Xamen. **Etnografia e História das Aldeias Antigas do Rio Kikwo**. Dissertação de mestrado em Antropologia - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2023.
- WAI WAI, Coone; JÁCOME, Camila. A cerâmica wai wai: transformações e continuidades. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 37, p. 204-229, 2021.
- XAKRIABÁ, Célia. **O barro, o jenipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá**: Reativação da memória por uma educação territorializada. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 2018.
- XAKRIABÁ, Célia. Corpo-território. In: GOMES, Ana Maria R. *et al.* **Catálogo da exposição Mundos Indígenas**. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento - UFMG, 2020, p. 78-110.