

# REVISTA DE ARQUEOLOGIA

Volume 39 No. 2 Maio - Agosto 2026

ARTIGO

## ESTRUTURAS, AGENCIALIDADE E PAISAGEM – A ARTE RUPESTRE NOS SÍTIOS MATÃO 1 E SIRIEMA 2, ALTO ARAÇUAÍ, MINAS GERAIS, BRASIL

Marcelo Fagundes\*, Wellington Santos Greco\*\*, Marcia Arcuri\*\*\*, Arkley Marques Bandeira\*\*\*\*

### RESUMO

O objetivo desta pesquisa é explorar possibilidades interpretativas que acompanhem uma reflexão teórica e que compreendam novas formas para a paisagem em Serra Negra, entendida a partir de sua agencialidade, retirando das pessoas humanas a centralidade da relação com materiais, corpos e demais seres existentes (não humanos). Utilizaram-se, como exemplo, os painéis dos sítios Siriema 2 e Matão 1, sendo aplicados os conceitos de estrutura, estilo e paisagem, entendendo que a arte rupestre ultrapassa o painel, sendo lida e compreendida pelos seus produtores. Porém, há muita temporalidade nessa trajetória, podendo impactar o habitar de comunidades contemporâneas. Como um trançado na arte rupestre, a estruturação dos painéis vaza da rocha e permeia toda a paisagem, juntando-se a outras linhas de significação e atribuição de sentidos.

**Palavras-chave:** Arqueologia; Arte Rupestre; Estrutura; Paisagem; Serra Negra, Brasil.

\* Professor na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) e Bolsista Produtividade CNPq II. E-mail: [marcelo.fagundes@ufvjm.edu.br](mailto:marcelo.fagundes@ufvjm.edu.br).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7268-9375>.

\*\* Arqueólogo na Prefeitura de Ouro Preto, MG. E-mail: [grecow@yahoo.com.br](mailto:grecow@yahoo.com.br).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0651-8268>.

\*\*\* Docente na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Bolsista Produtividade CNPq II. E-mail: [marcia.arcuri@gmail.com](mailto:marcia.arcuri@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2116-2132>.

\*\*\*\* Docente na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Bolsista Produtividade CNPq II. E-mail: [arkley.bandeira@ufma.br](mailto:arkley.bandeira@ufma.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0410-1082>.

## STRUCTURES, AGENCY, AND LANDSCAPE – ROCK ART AT THE MATÃO 1 AND SIRIEMA 2 SITES, ALTO ARAÇUAÍ, MINAS GERAIS, BRAZIL

---

### ABSTRACT

This research aims to explore interpretative possibilities that accompany a theoretical reflection and seek to understand new forms for the landscape in Serra Negra. This landscape is understood through its agency, decentering human beings in the relationship with materials, bodies, and other existing (non-human) beings. We use the rock art panels at the Siriema 2 and Matão 1 sites as examples, applying the concepts of structure, style, and landscape, with the understanding that rock art extends beyond the panel, being read and understood by its producers. However, there is a deep temporality in this trajectory, which can impact the dwelling of contemporary communities. Like a meshwork in rock art, the structuring of the panels spills from the rock and permeates the entire landscape, intertwining with other lines of signification and meaning-making.

**Keywords:** Archaeology; Rock Art; Structure; Landscape; Serra Negra; Brazil.

## ESTRUCTURAS, AGENCIALIDAD Y PAISAJE: EL ARTE RUPESTRE EN LOS SITIOS MATÃO 1 Y SIRIEMA 2, ALTO ARAÇUAÍ, MINAS GERAIS, BRASIL

---

### RESUMEN

Este estudio tuvo por objetivo explorar posibilidades interpretativas que acompañen una reflexión teórica y que comprendan nuevas formas para el paisaje en Serra Negra, entendido a partir de su agencialidad, retirando de las personas humanas la centralidad de la relación con los materiales, cuerpos y demás seres existentes (no humanos). Se utilizan como ejemplo los paneles de los sitios Siriema 2 y Matão 1, aplicando los conceptos de estructura, estilo y paisaje, con la comprensión de que el arte rupestre trasciende el panel y es leída y comprendida por sus productores. Aunque hay mucha temporalidad en esa trayectoria que puede impactar el habitar de comunidades contemporáneas. Como un entramado en el arte rupestre, la estructuración de los paneles trasciende la roca y permea todo el paisaje, uniéndose a otras líneas de significación y atribución de sentidos.

**Palabras clave:** Arqueología; Arte Rupestre; Estructura; Paisaje; Serra Negra; Brasil.

## INTRODUÇÃO

Há algum tempo existe a reflexão de como realizar uma análise interdisciplinar dos sítios arqueológicos com arte rupestre do Alto Vale do Araçuaí (MG) a partir do entrelaçamento de conceitos caros, a exemplo de território, paisagem, estilo e estrutura (Arcuri, 2015; Cosgrove, 1984; Elden, 2009; Fagundes, 2022, 2025; Fagundes *et al.*, 2024, 2025; Fausto, 2023; Greco, 2019; Suñer Arcuri *et al.*, 2025; Viveiros de Castro, 2018, 2002). A ideia partiu da prerrogativa da necessidade de entender a arte rupestre, os painéis, os sítios e a paisagem enquanto uma estrutura, conforme proposto em um artigo sobre a arte rupestre de Serra Negra publicado neste periódico há alguns anos (Fagundes *et al.*, 2021).

Nesta nova reflexão, em que se aprofunda a discussão acerca do entrelaçamento entre os estudos de arte rupestre e da paisagem a partir de uma abordagem centrada em aspectos estruturais, buscou-se demonstrar como essa relação permite elucidar signos e discutir possibilidades de interpretação de símbolos registrados no passado anterior à invasão europeia. Mesmo considerando os riscos das analogias indiretas (Silva, 2024), partiu-se dos elementos sógnicos – não só da arte rupestre, mas da paisagem com que se relaciona – em suas repetições e combinações, ao mesmo tempo em que nas dinâmicas de sua agencialidade<sup>1</sup>, tendo como aporte a materialidade<sup>2</sup> desses conjuntos de coisas-conceito (Lévi-Strauss, 1989, 2008, 2012).

Não se trata de uma tarefa fácil, uma vez que envolve conceitos polissêmicos e, ao olhar acadêmico, controversos. De todo modo, as análises centram-se nas trajetórias históricas, isto é, buscou-se entender como as coisas vieram a ser e como são (Boas, 2004), abrangendo a maior gama possível de informações para uma compreensão mais assertiva acerca de como, materialmente, as pessoas se inter-relacionam com sua paisagem, dando sentido e ordenando seus mundos de acordo com suas ontologias e cosmologias (Suñer Arcuri, 2019; Suñer Arcuri *et al.*, 2025; Fagundes; Arcuri, 2023).

Para tanto, partiu-se de uma abordagem que entende o painel rochoso – onde é produzida e está a arte rupestre – em sua integralidade, como parte do mundo construído (enquanto estrutura), indiferente do significado que lhe possa ser atribuído. Ademais, entende-se que a arte rupestre deve ser compreendida como fruto do processo de integração de pessoas humanas<sup>3</sup> ou não humanas em sua paisagem (Fagundes, 2025; Fagundes *et al.*, 2021; Greco, 2019; Suñer Arcuri *et al.*, 2025). Logo, estas reflexões propiciam uma gama de possibilidades e inferências acerca da maneira pela qual as pessoas humanas dão sentido à sua paisagem, de modo a estabelecer interconexões em suas temporalidades e territorialidades por meio de suas vivências e experiências. Ou seja, esta análise está calcada em percepções atreladas às distintas camadas do espaço-tempo.

---

<sup>1</sup> Compreende-se agencialidade como “[...] os modos de ação das pessoas não humanas são compreendidos, e como estes operam em formas diversas, ou seja, dentro de práticas sociais de *encantamento das tecnologias* [...]” (Fagundes, 2025, p. 43). Ou: “Así, la innovación de las perspectivas teóricas recientes deriva no tanto de la comprensión de los materiales como producto y vector de las relaciones sociales, sino más bien de la noción de ontologías relacionales que involucran la agencialidad de múltiples entes cósmicos en este proceso” (Arcuri, 2019, p. 223).

<sup>2</sup> Para acompanhar o debate sobre materialidade, ver Descola (2006), Fausto (2023), Ingold (2011), Latour (2019) e Swenson (2015).

<sup>3</sup> Para melhor entendimento do conceito de “pessoas humanas”, ver Fagundes (2025).

Sabe-se que a concepção de tempo é relativa (Fagundes; Arcuri, 2023; Suñer Arcuri *et al.*, 2025). Assim, as abordagens sobre arte rupestre são de cunho sincrônico e/ou diacrônico. Portanto, prefere-se entender o painel<sup>4</sup> de rocha onde é feita a arte rupestre (em suas especificidades ou mesmo individualidades, justaposições e sobreposições) como um todo; ou seja, uma estrutura que se alinha à paisagem no decurso da longa duração (Braudel, 1965). O alinhamento de vários caminhos, planos e temporalidades, bem como a tensão entre a reversibilidade e a irreversibilidade de seus ordenamentos e fluxos (Fagundes; Arcuri, 2023; Suñer Arcuri *et al.*, 2025), são aqui entendidos por meio de sua inserção na paisagem, vista como uma construção, como adverte Cosgrove (1984, 2004).

Desse modo, a arte rupestre não pode ser entendida como algo à parte, separado e indiferente à paisagem na qual se insere (Bezerra, 2018). Cada traço, tamanho, posição e orientação das figuras têm seu significado tirado da relação, não só com outras figuras, mas também com as interações fora do painel, estando seus sentidos e significados vazados para além da superfície rochosa. Em conexões com relevos, cursos hídricos, flora e fauna, a arte é uma camada que integra o todo no qual existe. As pessoas humanas são o vetor e a medida de qualquer sentido e coerência que possa ter existido nesse movimento. Assim, mais que analisar formas em suas interações, o estudo da arte rupestre permite verificar signos em suas operações de sentido (Greco, 2019).

O objetivo deste artigo é explorar possibilidades interpretativas que acompanhem uma reflexão teórica e que compreendam novas formas para essa paisagem – entendida a partir de sua agencialidade – retirando das pessoas humanas a centralidade na perspectiva da relação com os materiais, corpos e demais seres existentes (ou mais que humanos). Para tanto, como dito, este texto se propõe a entender a arte rupestre como estrutura, para além do painel visto como mero suporte das expressões pictóricas e da sua relação intersítios (Fagundes *et al.*, 2021; Greco, 2019).

Nesse viés, é na interdisciplinaridade e na multiplicidade de ideias que se alicerçam o método e o posicionamento teórico; ou seja, na possibilidade de dialogar com várias ciências como meio de entender formas em que relações interpessoais se estabelecem, incluindo outros que humanos (La Cadena, 2018, 2020), constituindo vidas e mundos coletivos (Fagundes *et al.*, 2021; Soares, 2022; Suñer Arcuri *et al.*, 2025; Swenson, 2015; Swenson; Cipolla, 2020).

Assim sendo, apresenta-se uma pequena parte da arte rupestre evidenciada no Alto Araçuaí, em Felício dos Santos (MG), em especial os painéis dos sítios arqueológicos Matão 1 e Siriema 2<sup>5</sup>. O objetivo maior é demonstrar como novas perspectivas teóricas e, sobretudo, interpretativas podem auxiliar na compreensão do processo de constituição e suas inserções na paisagem.

---

<sup>4</sup> A definição de painel é estritamente metodológica (e arbitrária) e não tem por objetivo criar separações e divisões na arte rupestre. Baseia-se nas quebras no afloramento rochoso, que conformam as faces no paredão, distinguindo graus, direções e intensidades de exposição, visibilidade e tonalidade. Estudos na região têm comprovado que existe uma relação intrínseca entre a superfície rochosa e as dimensões, cores e posicionamentos das figuras (Linke; Isnardis, 2008; Tobias Jr., 2013).

<sup>5</sup> A intenção não é fazer uma interpretação da arte rupestre do Brasil, nem compará-la com os demais conjuntos no mundo. Por isso, a pesquisa deteve-se apenas no Alto Araçuaí (MG), sem pretensão de ser generalizante ou endógena.

## ESTRUTURA E ARTE RUPESTRE

Buscar uma única explicação para a arte, além de condicionar sua agencialidade, seria o mesmo que limitar o potencial das pessoas indígenas de pensar, fazer escolhas ou querer diferente; de se pensar e fazer sob outras lógicas; de mudar (Viveiros de Castro, 2018). Isso porque é inquestionável a habilidade imensurável das pessoas indígenas de se interpretar e se relacionar – consigo e com seu meio – em processos múltiplos de usos ao constituir um território e em sua dinâmica sociocultural, político-religiosa e ritualística (Fagundes *et al.*, 2021; Fausto, 2023; Greco, 2019; Latour, 2019; Lévi-Strauss, 1985, 1989, 2012; Suñer Arcuri *et al.*, 2025; Viveiros de Castro, 2002, 2018).

Além disso, a arte é um sistema de códigos que só funciona em sua lógica própria e que só tem sentido dentro de seu contexto e lugar, ambos extremamente dinâmicos (Wyndham, 2011). A arte é simbólica e, de acordo com Lévi-Strauss (1985), pode significar o estabelecimento das relações entre termos, pois, no princípio comunicativo da arte, “[...] os atos falam e as palavras agem, [sendo] impossível separar ação, percepção e significado” (Lagrou, 2007, p. 47). O significado, portanto, não está no signo em si, mas parte de sua relação com os outros. Portanto, pode-se considerar que não apenas as pinturas se relacionavam, mas, essencialmente, seus significados e sentidos advinham de suas relações com outros elementos, inclusive com não pessoas. De acordo com Fausto (2023, p. 63, grifo nosso), “O que está em jogo não é a animação de um artefato inerte, mas a possibilidade de emergir uma **presença-outra**”.

Nesse sentido, o processo de estruturação das organizações e elaborações das pessoas humanas ocorre de modo coletivo e enquanto pensamento inconsciente. A investigação estruturalista busca definir as relações abstratas (e intangíveis), mas constantes, nas quais se identifica o aspecto inteligível do fenômeno. Pela determinação dessas relações, é possível o estabelecimento de parâmetros de funções matemáticas que fornecem base para outras análises (Fausto, 2023; Latour, 2019; Lévi-Strauss, 1985, 1989, 2008, 2012; Viveiros de Castro, 2002, 2018). Ou seja, a estrutura comum de diversos conjuntos pode ser sistematizada e apresentada por meio de funções matemáticas que traduzem a lógica de organização dos elementos e, principalmente, das operações entre eles. Assim, neste estudo da arte rupestre, as figuras passam a ser pontos do esquema resultante da análise, conforme demonstrado mais à frente

## PAISAGEM E ARTE RUPESTRE

O conceito de paisagem é polissêmico, isto é, é empregado de diferentes maneiras por diversas correntes teóricas das ciências humanas e sociais. Neste estudo, adota-se a compreensão de paisagem como uma construção cultural, dotada do que se tem denominado agencialidade, apoiando-se em um viés estrutural e cultural (Fagundes, 2025).

Entre os diversos teóricos que se debruçaram sobre o conceito está o geógrafo Denis Cosgrove (2004), que defendeu a unidade da paisagem, enfatizando a importância da atividade das pessoas humanas nos estudos em geografia. Contudo, para ele, tal existência não é apenas material, mas também simbólica, de produção e comunicação (Cosgrove, 1984).

Assim, mais do que um conjunto de formas, a paisagem é “[...] uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, uma unidade visual” (Cosgrove, 2004, p. 223). A paisagem se constitui como uma expressão intencional, composta de muitas camadas de significados, não tendo a natureza nem forma, nem coerência fora da atividade dessas pessoas humanas (neste caso, indígenas), que a percebem através da significação.

O objeto natural torna-se cultural à medida que lhe é atribuído significado (Cosgrove, 1984, 2004). Cada fenômeno pode se rearranjar no mundo em que habita, ligando-se a outros objetos com os quais não se relacionava, o que configura a paisagem como uma apropriação sempre simbólica e uma transformação de um território, podendo ser entendida como um texto cultural (ou em camadas) que se constitui, mantém e expressa atividades, relações e poderes das pessoas humanas em um contexto específico de tempo-espço, não podendo ser deslocada ou entendida fora desse todo (Cosgrove, 1984, 1998a, 1998b, 2004). Por isso, “O mundo vivido não é mero produto de uma consciência humana desimpedida, mas é precisamente o encontro coletivo de sujeito e objeto, da consciência e do mundo material” (Cosgrove, 1998a, p. 6).

Augustin Berque (1984, 1985), geógrafo culturalista, entende a paisagem como uma constituição de registros da atividade de pessoas humanas, contendo vestígios e restos de seus fazeres, andares, habitares e marcas digitais. Nessa perspectiva teórica, a paisagem não é só uma marca que revela a sociedade que com ela e nela se organizou, mas também uma matriz, já que participa dos esquemas culturais de percepção, concepção e ação.

Por essa razão, faz-se necessário entender que a paisagem é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por um experimento, julgada (e possivelmente reproduzida) por uma estética e uma moralidade e administrada por ações político-ideológicas ou por ritualidade. Em contrapartida, a paisagem é uma matriz na medida em que determina, em retorno, o olhar, a consciência, a experiência, a estética, a moralidade e a ritualidade, ou até uma ontologia (Berque, 1984, 1985).

Ainda de acordo com o autor, a paisagem pode ser entendida como o “[...] movimento no qual um mundo objetivo e subjetivo não cessa de interagir, por assim dizer em espiral” (Holzer, 2011, p. 198). Dessa maneira, entende-se a paisagem como uma construção social, ou seja, “[...] na sua inter-relação de natureza e cultura, o que revela aspectos materiais e intangíveis impressos no território” (Bueno; Suñer Arcuri; Mattos, 2022, p. 177).

Sob outra perspectiva, com pesquisas voltadas ao estudo em arte rupestre, Troncoso (2001, 2002) se debruça sobre o conceito de paisagem considerando o seu caráter simbólico-coletivo. Para o autor, a paisagem é uma realidade histórica e socialmente significada e construída em processos de direta relação com a racionalidade, com as formas de apropriação técnica e com saberes e usos das pessoas indígenas, todos concebidos sob um sistema de saber-poder, intrinsecamente ideológicos e discursivos, no qual se forma uma maneira de “estar-no-mundo”.

Tais premissas expandem a discussão para outros pontos de estudo, uma vez que não eliminam a ação na paisagem (como um agente mais que humano – cf. Fagundes, 2025; Greco, 2019; Suñer Arcuri *et al.*, 2025), mas ressalta que as próprias pessoas são produtos de suas trajetórias históricas e de suas ancestralidades (e ontologias), assim como a realidade material-ideacional do grupo.

Nesse sentido, a paisagem se relaciona diretamente às atividades das pessoas humanas, que se abrem em possibilidades de manipulação e redefinição dentro de setores sociais – e dos próprios setores – pela dinâmica social que orienta e constitui a paisagem. Troncoso (2001, 2002) concebe a paisagem como um campo de discurso, negociações e concessões, onde dominação, subversão e reprodução de relações socioculturais e ideológicas são imbricadas ao conceito foucaultiano de poder, que está difuso e é exercido por todos em interações múltiplas (Troncoso, 2001, 2002).

Por outro lado, Tilley e Cameron-Daum (2017) ressaltam que, na paisagem, as pessoas fixam-se, movem-se e (se) pensam. Ela é parte constitutiva de tais seres, não estando fora deles e nem contida por eles. A paisagem é um produto de atividade reflexiva que surge

da relação corporal que identifica texturas, superfícies, caminhos, umidade, cheiros, sons, ritmos, formas e cores, ou seja, diferentes materialidades, muitas intangíveis para arqueólogas ou arqueólogos. Ou seja, paisagens e corpos produzem um ao outro em uma relação mútua no processo de habitação em que a paisagem é incorporada, pois age sobre as pessoas por meio da mediação de seus corpos.

Essa via de inter-relação e constituição mútua se sublinha nas metáforas cotidianas, por meio das quais os contornos da paisagem são nomeados: o pé da colina, a face do relógio, as pernas da mesa, dia triste, dia corrido, as costas do continente, bocaina, garganta da serra, entre outros.

Tendo em vista que o espaço-tempo é uma categoria social em relação incorporada com as pessoas, a duração, a profundidade, o horizonte e a altitude tornam-se parte da constituição perceptiva do corpo. Todos os sentidos constituem a experiência incorporada, que não é apenas visual, como já ressaltado, mas também subjetivamente internalizada (Tilley; Cameron-Daum, 2017).

Fagundes (2022, 2025) também ressalta a importância simbólica da paisagem. Utilizando uma abordagem maussiana (Mauss, 1979), o autor a compreende como uma entidade dotada de significação e de dimensões de ordem sociológica, histórica e fisiopsicológica que a definem e integram à sociedade, tanto por meio de suas materialidades (escolha de abrigos protegidos da corrente de ar e com incidência de raios solares durante a tarde, que promove maior possibilidade de aquecimento durante a noite, por exemplo) quanto por seus aspectos simbólicos constituídos por aparatos técnicos, cognitivos e ontológicos, fazendo parte de significações nas quais pessoas e paisagem (entendida como um dos múltiplos agentes mais que pessoas) se influenciam (Fagundes, 2022, 2025; Fagundes *et al.*, 2021, 2025).

Logo, a paisagem não é sinônimo de ambiente e muito menos é a soma aritmética de territórios. Toda paisagem é uma construção humana (em múltiplas temporalidades) que é vista e interpretada, agregando aspectos sociais e simbólicos de ontologias, ancestralidade, cosmovisões e trajetórias históricas. Por isso, arqueologicamente, as marcas das paisagens, em diferentes temporalidades, podem ser percebidas em camadas (estratigráficas) ou mesmo na superfície.

A paisagem é ancestral e será sempre ontológica, ideológica, poderosa, ritualística ou sociocultural, e, independentemente do tempo, sempre será transformada pela ação das pessoas humanas. Em outras palavras, a paisagem será um palimpsesto de fronteiras estabelecidas por essas pessoas humanas e não humanas e manipuladas por suas ações. Contudo, a sua constituição também influenciará essa manipulação e/ou as mudanças. As inter-relações entre pessoas humanas, paisagem e outros entes, entendidos como mais que humanos, são sempre estruturais e mútuas no âmbito da ancestralidade e da memória social. Não há paisagem sem pessoas e não há sociedade que não estabeleça a sua paisagem (Fagundes, 2025; Fagundes *et al.*, 2021, 2024).

No mesmo caminho, o conceito de *persistent places*, cunhado por Schlanger (1992), é bastante válido ao entendimento do que se tem considerado como sítio arqueológico, em seus limiares de recorte bem definidos neste estudo, como o afloramento rochoso com arte rupestre. Mas, além disso, a autora sublinha a importância de não se prender as análises nesses pequenos centros, que tiram seus significados da relação com outros *loci* de atividade e se constituem na paisagem, formando um recorte de estudo mais fecundo.

Considerando a área deste estudo – o Alto Araçuaí (MG) –, são proporcionadas características tão pontuais, como as identificadas por Schlanger (1992). Além do próprio Rio Araçuaí, tem-se o ribeirão Santana, o Rio Preto, o Rio Jequitinhonha e, a leste da Serra do Gavião, as águas que correm ao Doce. A paisagem compreende ainda a Serra

do Espinhaço em seus planaltos. A Serra do Gavião, também conhecida como Chapada do Couto, conecta microbacias hidrográficas, biomas e pequenos vales que chegam a Diamantina, por exemplo. Da mesma maneira, a Serra da Bocaina conecta áreas de campo ao norte. O próprio curso do Araçuaí é caminho até o Jequitinhonha, por exemplo, mas é também uma área fértil em suas cheias (Fagundes *et al.*, 2024; Gontijo, 2022).

Atentando-se aos sítios, entendidos como *loci* de atividade, a arte rupestre pode ter sido critério de marcas que orientaram reocupações, ainda que não tenham sido em atividade de pintura. Como aponta Schlanger (1992), na área Anasazi, os antigos residentes (ou seus descendentes) continuaram a fazer uso de porções das terras adjacentes ao rio para outros fins, distintos da habitação. O mesmo acontece nos sítios estudados neste texto, usados como um território para caçar, coletar e realizar outras atividades, a exemplo do sítio Matão 1 (Chuang *et al.*, 2023; Fagundes *et al.*, 2025; Fonseca, 2023; Perillo Filho, 2024). Schlanger (1992) destaca que as mudanças nas funções dos *persistent places* (lugares persistentes) dinamizam a paisagem de uma área e se mantêm dentro da materialidade das pessoas, mesmo quando há um grande deslocamento. À medida que o foco residencial muda, ele se move na paisagem, afetando-a por completo nas novas configurações e proporcionando outros atributos ao todo de uma forma sistêmica, como pode ter acontecido nas Matas do Alto Araçuaí e comprovado no conjunto lítico escavado no sítio Matão 1, sobretudo nas pesquisas com fitólitos desenvolvidas por Chuang *et al.* (2023). Nesse sentido, o sítio Matão 1 mostra-se como um lugar persistente.

Em síntese, os *loci* (territórios socioculturais) podem constituir um componente estruturante da paisagem que envolve outras pessoas, fornecendo recursos de exploração e ferramentas adequadas. A própria terra trabalhada ou mesmo o abrigo podem ter sido recursos para ocupantes posteriores, com outros ritmos de movimento.

Não obstante, enquanto síntese e reflexão de todos os autores supracitados, na pesquisa em arte rupestre desenvolvida nas Matas do Araçuaí preferiu-se entender a paisagem como uma construção simbólica, no sentido tanto de um *constructo* como de um vetor de ação, que não se resume apenas à materialidade, como já se sublinhou. Isso se dá porque a paisagem é criação de pessoas humanas, ocorrente fenomenologicamente e, sendo assim, insere-se conjuntamente nos movimentos das relações socioculturais por ação de tais pessoas (Fagundes *et al.*, 2021, 2025).

A arte rupestre é parte formativa e materialidade dessas vidas. Não se trata de algo que esteja na paisagem, como um elemento a ela adicionado, nem da própria paisagem como uma preexistência; ao contrário, ela se realiza na (in)constância dos acontecimentos. Assim, arte e paisagem não se separam; as duas se dão juntas como fenômeno.

## ESTILO E ARTE RUPESTRE

Os estudos em etnografia e etnologia estão repletos de menções à rigorosidade que envolve as criações indígenas (Fausto, 2023; Geertz, 2000; Lagrou, 2007; Lévi-Strauss, 1985, 1989, 2012; Reichel-Dolmatoff, 1973; Ribeiro, 1992; Silva, 2024; Vidal, 1992, 2000). Em qualquer ação técnica – desde a escolha do local e do momento adequado para a extração da matéria-prima até o descarte ou destruição do artefato –, há uma forte carga ontológica, orientada por tradições culturais que atribuem sentido a cada etapa do processo.

A idealização, a construção e o uso dos objetos não se resumem a aspectos funcionais, mas se inserem em uma estrutura própria, com significados socialmente compartilhados, o que revela um sistema de valores e sentidos culturalmente codificados (Alberti; Marshall, 2009; Arcuri, 2003, 2005; Brotherston, 1992, 1995; Hering, 2015; Suñer Arcuri, 2019). Por isso, a criação da arte rupestre não pode ser compreendida

unicamente como um resultado de manipulações físico-químicas da matéria. Trata-se, simultaneamente, de uma transformação de qualidade, estado e essência dos agentes envolvidos – humanos, não humanos e mais que humanos –, conforme entendidos dentro das cosmologias indígenas.

Hodder (1989) parte da distinção entre linguagem e discurso feita por Paul Ricoeur (1976) e sublinha que as produções humanas são temporais, não estando fora do contexto social e sendo, inclusive, uma produção intencional com objetivos. Ainda que os significados não estejam presos nos artefatos, podendo ser diluídos no nível da ação prática inconsciente, o autor defende que os significados da cultura material surgem nas experiências, nos contatos das pessoas humanas com elas, não coercitivamente de um sistema regente de atribuições coercitivas. Em outras palavras, o pensamento sobre a materialidade não se separa da materialidade em si, sendo construído na e pela própria prática material.

Essa perspectiva evidencia o caráter sistêmico da arte rupestre, cuja ação do indivíduo, nesse sentido, integra um sistema de posição, comportamento e ação social em que as práticas de produção e interpretação são moldadas e socialmente ativadas (possibilitadas, validadas e/ou reprimidas), mesmo em ações inconscientes, como a repetição de gestos técnicos. O contexto social do evento (seja produção ou interpretação) orquestra as práticas de interpretação (e produção) atualizadas, o que ressalta ainda mais o caráter inútil da distinção entre função e significado.

Hodder (1989) reforça, ainda, que as produções das pessoas humanas não permanecem restritas ao contexto original de sua criação: elas transitam por outros contextos, interagem com outras pessoas (humanas e não humanas) e assumem novos significados. Portanto, códigos culturais não anulam as interpretações pessoais, nem a tradição elimina a criatividade; pelo contrário: ambas se afetam e estão em constante transformação.

Contudo, o fato de a arte rupestre transcender o contexto de seu criador não retira o peso dos significados originalmente atribuídos pelas pessoas humanas que pintaram um determinado painel. Esses sentidos moldaram a obra no momento de sua concepção e são constitutivos de sua forma. Dessa maneira, os conjuntos rupestres configuram-se como eventos situados em padrões espaciais e temporais específicos, permeados por atribuições de valor e sustentados por uma ordem social. Quando pontua o impacto das produções enquanto participativa das relações sociais, Hodder (1989) ressalta a historicidade da cultura material nas relações que (a) envolvem, conferindo assim a ação enquanto relação entre contextos – comportamentos, pensamentos, coisas, produções e elementos materiais de cultura (Hodder, 1989, 1990).

Em síntese, para o autor, esse conjunto de relações é o que caracteriza o estilo. O estilo não é apenas um conjunto de regras, atributos ou funções e não pode ser reduzido a um modo de fazer. Ele é relacional e interpretativo, construído por repetições e contrastes em relação a eventos anteriores e posteriores, em uma sequência espaço-temporal. O estilo atua como um marcador simbólico criativo que singulariza práticas dentro de um contexto social, o que faz com que o significado do artefato seja um contínuo vir a ser, sempre sob a esfera do poder para legitimidade, autoridade e capacidade de influenciar o ritmo e a frequência de determinadas práticas no tempo (Hodder, 1990).

Nos estudos sobre arte rupestre, Troncoso (2001) também aponta que, embora o indivíduo seja agente de inovação, ele está sempre condicionado por seu universo vivido. As referências culturais e perceptivas que constituem sua realidade são os limites dentro dos quais sua criação ocorre. Portanto, o estilo é expressão de um grupo social, representando uma forma particular de produzir e se relacionar com o mundo, pois são

estas as fronteiras de tudo o que ele conhece e sente, ou seja, são elas a conformação e delimitação de tudo o que é (tem) sentido (Troncoso, 2001).

Por isso, sendo um fenômeno inserido em práticas sociais, o estilo singulariza um grupo como uma maneira peculiar de produzir. Definido por seu sistema tecnológico, configura-se como um instrumento e um produto de estruturação e manutenção de uma ordem social, que simbolicamente se constitui e se efetiva. A ação se realiza a partir do horizonte cultural do sujeito, por meio de sua sensibilidade e da interpretação do mundo que lhe é própria. Nesse processo, toda inovação ocorre dentro de um código, ainda que esse código permita variações e criações (Troncoso, 2002; Silva, 2024).

Assim, não há arte rupestre neutra ou imparcial: ela é sempre atravessada por intencionalidades. Ela atua nos processos de produção, reprodução ou subversão da ordem social e, por isso, está sujeita a dinâmicas de poder. Ela é um dos meios pelos quais a realidade social é orientada e construída.

Sob a perspectiva adotada neste artigo, o conceito de estilo para compreender a arte rupestre define-se não como forma fixa, mas como expressão viva de relações sociais, marcada por ritmos, sentidos, interpretações e práticas inseridas em contextos históricos e simbólicos, mesmo que os sentidos atribuídos aos signos, em geral, fujam ao alcance das interpretações. Diante dessa complexidade, o conceito de repetição ganha relevância. A repetição não é mera cópia, mas uma recriação constante. Ela é dinâmica, presente não apenas na materialidade do objeto, mas também nos gestos e corpos artífices. A repetição é, portanto, uma dimensão sensível da criação, uma forma de afeição e engajamento. Não apenas como feito, ou efeito, mas como próprio efeito de. É nessa perspectiva que se defende o conceito de estilo para a arte rupestre.

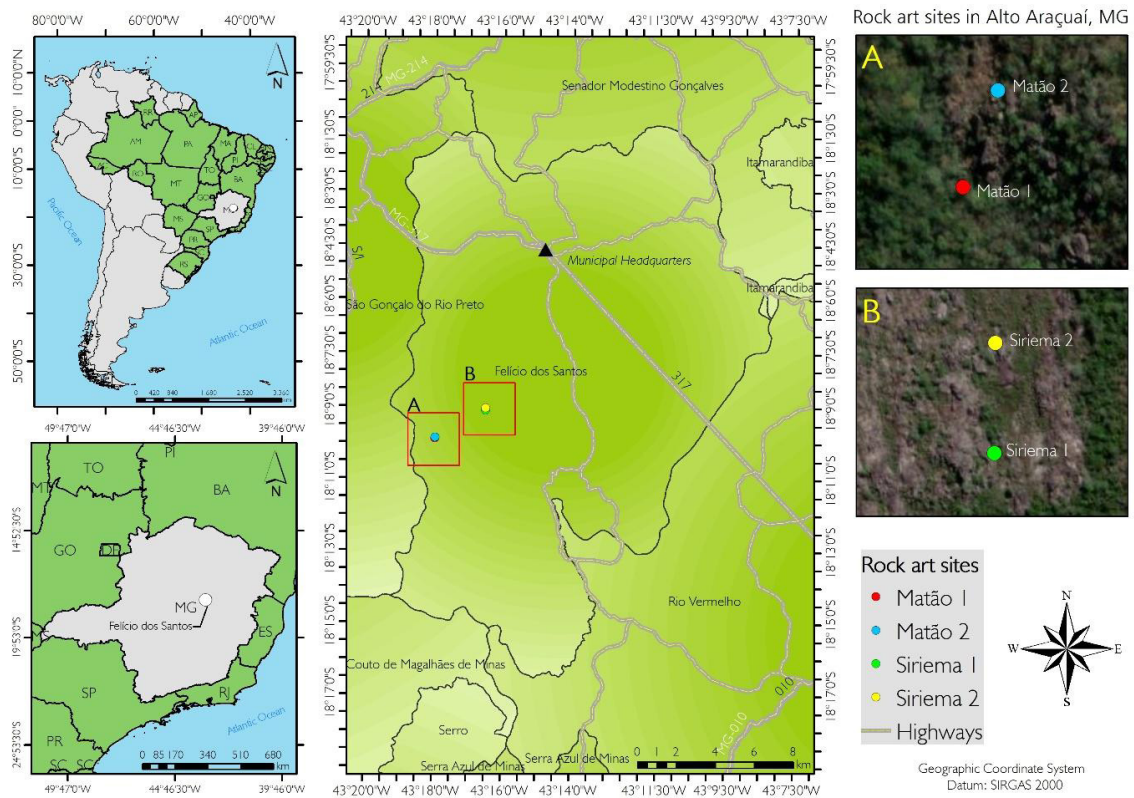
## OS SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS DA MATA DO ARAÇUAÍ

Os sítios Matão e Siriema estão localizados a oeste da Serra do Matão, em terras do município de Felício dos Santos (MG) (Figura 1). O curso hídrico mais próximo é o ribeirão Santana, tributário do rio Araçuaí.

Os sítios estão em área de ecótono, em uma mescla entre ecossistemas, onde as trilhas ancestrais conectam esses assentamentos e as paisagens do Cerrado e da Mata Atlântica. Ali, por caminhos em campos ou mata fechada, a percepção do ambiente ocorre junto aos outros seres e às suas formas, texturas, cheiros, sons, elevações e profundidades. As fontes de água próximas aos abrigos tomam, por exemplo, um valor analítico para além do fato de terem sido recursos naturais de subsistência: por, ainda na contemporaneidade, se inserirem no campo de recursos basilares para significação e agência (Figura 2).

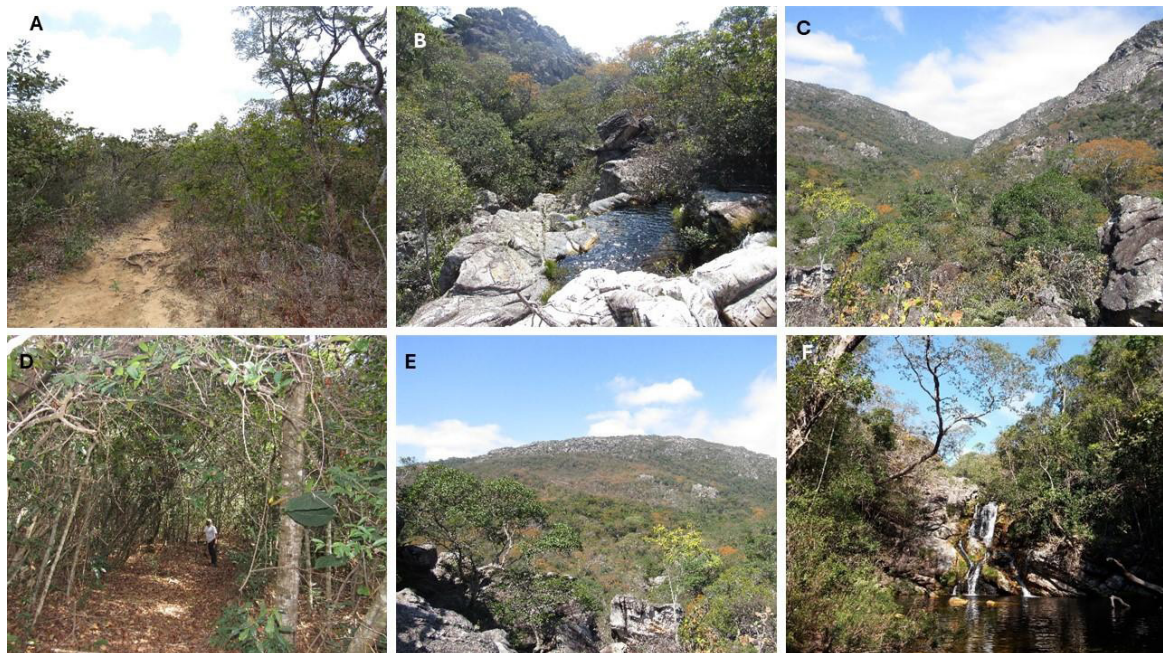
O caminho tomado até o sítio Matão 1 é bastante elucidativo das discussões apresentadas. A visibilidade do entorno, as pegadas e os sinais deixados, os cheiros e a sensação térmica não foram os mesmos em todo o percurso. Além disso, a diversidade de recursos também assinala a multiplicidade de significações possíveis. Além do caminho, vale considerar dois outros pontos relevantes na paisagem: a Serra do Matão e o ribeirão Santana. A serra é o grande marco geográfico, e o ribeirão Santana é o curso hídrico perene mais próximo aos sítios arqueológicos (Fagundes *et al.*, 2024, 2025). Além das atribuições simbólicas, o bioma e o curso hídrico são fonte de recursos de subsistência, como água potável, pescado, caça e coleta no meio florístico, a exemplo do coco-de-pedra, verificada por fitólitos existentes nas camadas estratigráficas do sítio (Chueng *et al.*, 2023) e pelo material lítico persistente existente na camada 5 do Matão 1 (Fonseca, 2023; Perillo Filho, 2024; Schlanger, 1992).

**Figura 1.** Mapa de localização dos sítios arqueológicos Matão e Siriema.



Fonte: Autores (2026).

**Figura 2.** O caminho sobre o conceito de paisagem.



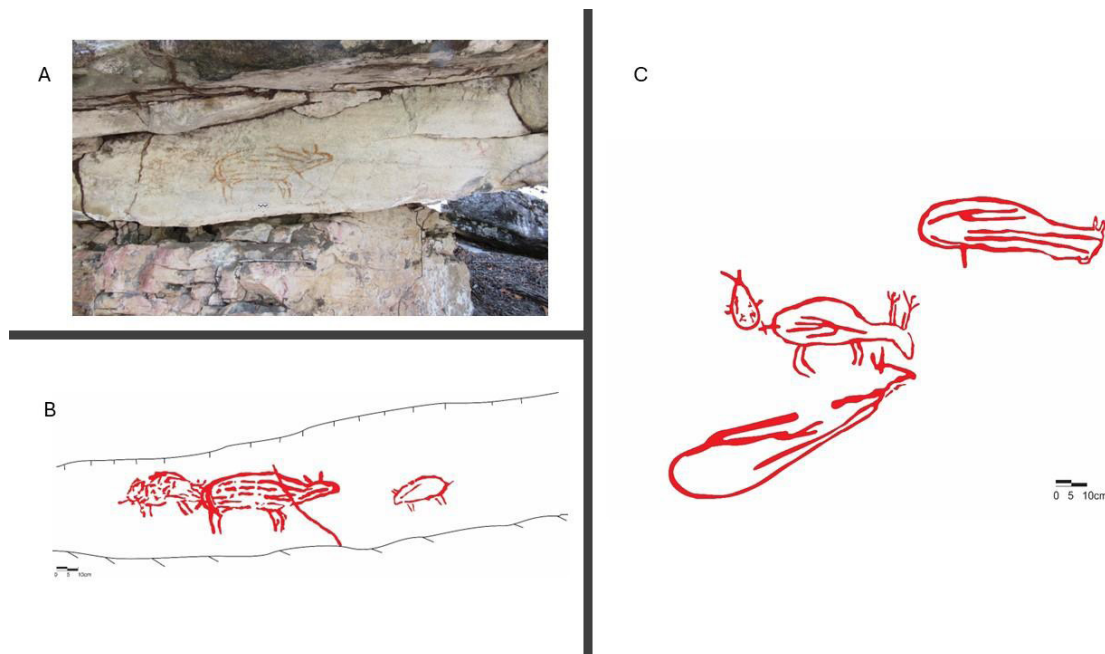
Fonte: Autores (2026).

## O SÍTIO MATÃO 1

O sítio Matão 1 está localizado a 953 metros de altitude, em meio à densa vegetação de Floresta Estacional Semidecidual. É um afloramento em quartzito com área abrigada, com dois compartimentos e dois painéis rupestres. Há zoomorfos na parede do Setor I do abrigo; já o Setor II tem o teto pintado.

O painel 1 está voltado para oeste. Não apresenta bioperturbação sobre as pinturas, nem marca de escoamento de água. Porém, a incidência direta de luz solar tem afetado a conservação da tonalidade das figuras. Nele, foram identificados três zoomorfos: um em *crayon*, outro pintado e um terceiro feito com ambas as técnicas. Outros três cervídeos e um peixe foram pintados no teto do outro setor do abrigo (Figura 3). A organização sistemática dos zoomorfos do sítio Matão 1 é um exemplo de como a significação das formas não existe em absoluto, mas é tirada de sua posição no conjunto (ver Lévi-Strauss, 1985).

**Figura 3.** A – Foto do painel 1; B – Decalque digital do painel 1; C – Decalque digital do painel 2, localizado no teto do abrigo.



Fonte: Greco (2019).

Os três cervídeos que compõem o painel 1 estão alinhados à horizontal, sendo monocromáticos em vermelho. O que mantém a melhor conservação da tinta é o desenho maior, feito em primeiro plano. Os outros dois são menores e estão bastante apagados. Junto a isso, seu alinhamento, um pouco acima do zoomorfo maior, corrobora a percepção de profundidade e volume das pinturas.

Observa-se na arte rupestre um elevado grau de sofisticação técnica que confere às pinturas um efeito de profundidade, afastando-as de uma concepção estritamente bidimensional. As figuras articulam-se em camadas e planos sobrepostos, estruturando o painel em múltiplos níveis de leitura e organizando espacialmente os elementos gráficos (Fagundes *et al.*, 2021; Greco, 2019).

Cabe ressaltar que tais esquemas visuais de organização dos painéis podem ter operado como dispositivos estruturantes de narrativas e interpretações de ordem

mitológica, entre outras possibilidades simbólicas. Nesse contexto, associações diretas e indiretas parecem ter sido estabelecidas a partir de princípios relacionais em pares de opostos, tais como: anterioridade e posterioridade; superioridade e inferioridade; orientação leste-oeste; ordem primeiro x segundo e sequência antes x depois.

Assim, parte-se da hipótese de que as dimensões gráficas foram concebidas e apreendidas segundo parâmetros visuais dotados de lógica semiótica própria. As sobreposições e articulações espaciais implicariam, portanto, diferentes camadas de materialização relativas à execução técnica das figuras e à interpretação referente à produção de sentido, entendida não como mera representação, mas como construção simbólica (Alberti; Marshall, 2009; Suñer Arcuri, 2019; Swenson; Cipolla, 2020).

Em todo o painel 1, apenas um caso de sobreposição foi verificado. Ele envolve duas das três figuras: a que está em primeiro plano e uma segunda em pintura e *crayon*. A terceira pintura possui o formato do corpo semelhante ao das demais, mas se distingue por ter sido feita em orientação inversa à das outras. Ainda assim, as três figuras mantêm uma linha horizontal de desenho.

Sugere-se que o traço perpendicular sobre o cervídeo maior não se relaciona apenas com a pintura em questão, mas com todo o painel em suas disposições e profundidades, sendo o marco que estabelece a relação espelhada entre os cervídeos. Essas e outras considerações demonstram a complexidade entre os zoomorfos que pode ser traçada para além das tintas e formas das pinturas.

Na Tradição Planalto, é recorrente a figura de cervídeos atravessados por um traço, interpretado como dardo, geralmente incidindo sobre o dorso do zoomorfo (Prous, 1992). No entanto, neste caso, o traço não se restringe a essa figura específica: ele se prolonga pelo painel, estabelecendo uma relação mais ampla. Sua extensão e orientação indicam que ele não se limita a interagir apenas com uma pintura, mas considera suas diferentes disposições e variações no painel. Trata-se, portanto, de um elemento compositivo, perpendicular ao conjunto do painel, que cria uma dinâmica de dualidade entre os dois outros cervídeos do conjunto, cujas posições se apresentam opostas, em cada lado do eixo formado pelo dardo.

Já no que se definiu como painel 2, foram identificados três cervídeoformes e um pisciforme, também monocromáticos em vermelho e com preenchimento do corpo em linhas paralelas. Nenhuma das pinturas apresenta casos de sobreposição. Parece existir um ponto central de execução delas: se o painel anterior se organiza em linha, este se dá em raios a partir de um ponto central. O pisciforme é a figura que mais se distancia desse centro e se diferencia por sua orientação, estando na vertical, e não na horizontal, como os cervídeoformes.

As relações duais entre os três cervídeos se repetem em ambos os painéis. No painel 1, dois cervídeos estão em direção contrária à orientação de um terceiro. A posição da cabeça também é semelhante entre dois, em contrapartida à do restante. Neste caso, o cervídeo em primeiro plano tem a cabeça voltada para cima, enquanto os demais se voltam para baixo.

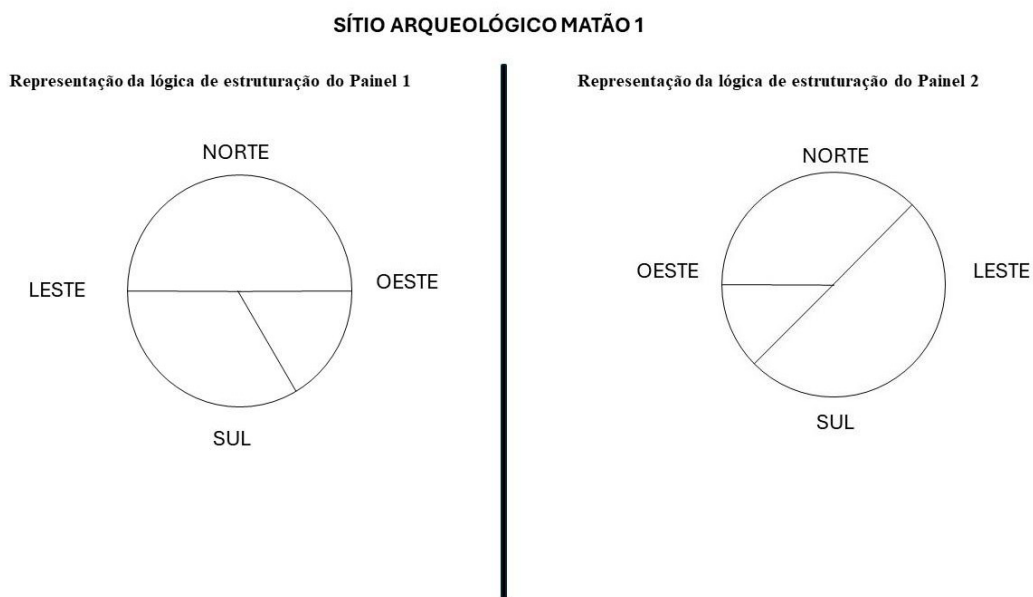
Os três cervídeos do painel do teto também possuem semelhanças e dessemelhanças: dois cervídeos têm as cabeças aproximadas, enquanto outro se afasta. As hastes (galhadas) são verificadas em apenas um; o mesmo vale para o que está próximo ao peixe. Relações entre cervídeo e peixe são comuns na Tradição Planalto, muitas vezes em casos de sobreposição (como verificado em outros sítios do Alto do Araçuaí).

A dicotomia entre peixe e cervídeo se estende para uma rede de outras oposições complementares, que vão para além da diferença entre espécies da fauna. Algumas das correlações encadeadas são, por exemplo: água e terra, pesca e caça, sangue frio e sangue

quente, carne branca e carne vermelha, tempo/momento de pesca e tempo para caça, período de desova e período de gestação e amamentação, além de abaixo do nível da terra e acima (Greco, 2019).

A partir disso, sugerem-se os seguintes esquemas de estruturação dos painéis do sítio Matão 1 (Greco, 2019): no painel 1, duas linhas se juntam na horizontal, como a orientação dos grafismos. Uma linha vem de oeste ao centro, e a outra, de leste ao centro, seguindo as orientações inversas dos zoomorfos. Uma terceira linha vindo do centro a Sudeste do quadro intercepta as outras, sendo o traço que corta o cervídeo maior na mesma direção. Já no painel 2, três linhas partem do centro do círculo e se direcionam às extremidades segundo a orientação dos zoomorfos. O ponto de encontro das retas é também o centro de origem, assim como seria o início do desenho dos zoomorfos. Análises em campo sustentam essa hipótese (Figura 4).

**Figura 4.** Quadro esquemático de representação da lógica de estruturação do Painel 1 e 2 do Sítio Matão 1.



Fonte: Greco (2019).

Assim como a escrita ou a pintura ocidental se dão sob lógicas de leitura a partir de um ponto de direcionamento, em uma ontologia centrífuga em que tudo parte do sujeito, a concepção indígena do cosmos mais parece centrípeta, na qual a pessoa humana encontra-se em uma realidade resultante, como um ponto último que reflete o dualismo concêntrico em constante desequilíbrio (ver Lévi-Strauss, 2008, 2012).

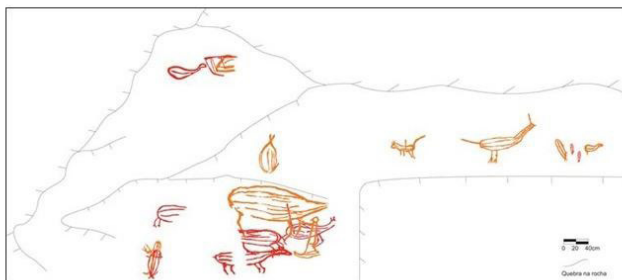
#### O SÍTIO SIRIEMA 2

O sítio arqueológico Siriema 2 é um afloramento de rocha quartzítica a 885 metros de elevação, próximo ao córrego Quatro Alqueires, que tem suas águas tributárias do ribeirão Santana, a oeste da Serra do Jambreiro. Encontra-se em uma área plana com vegetação típica do bioma do Cerrado. Entretanto, as dimensões do afloramento quartzítico dificultam o acesso ao sítio e o tornam visualmente quase imperceptível na área (Figura 5).

Ainda que não possua área abrigada, o ângulo de inclinação do afloramento protege as pinturas do escorrimento de água da chuva e da incidência direta de raios

solares. O sítio apresenta um único painel, voltado em direção ao nordeste. Foram identificados quatorze (14) zoomorfos, um (1) antropomorfo, além de outros grafismos não reconhecíveis. Todos são monocromáticos, em vermelho ou amarelo, e a maioria foi desenhada usando-se a técnica de pintura. Dois pequenos peixes vermelhos foram feitos em *crayon*. Ao todo, o painel se soma em um total de dezessete figuras. Entre as temáticas observadas, apresentam-se figuras semelhantes a aves, peixes, cervídeos, um felino, um lagarto e outras duas pinturas sem identificação (Figura 5). As fotos do sítio cobrem a diversidade da flora local e destacam o pouco impacto visual do painel em longa distância, podendo ser apreciado apenas de perto, ainda que a parte do afloramento que abriga as pinturas esteja em altura considerável e em área não abrigada. Cabe chamar a atenção para o impacto de intempéries na conservação das pinturas e na tonalidade das tintas, que vai do amarelo ao vermelho escuro. Tal fator não anula hipóteses sustentadas sobre esses dados, mas reforça que a qualidade visual das tintas não foi a única levada em consideração, ainda que tenha sido almejada e seja atual vestígio do trabalho técnico de pintura.

**Figura 5.** Decalque digital da arte rupestre, cuja distribuição dos zoomorfos ressalta a organização planejada do painel, frente às interações sincrônicas e diacrônicas de distanciamento ou à sobreposição e ao compartilhamento de traços e figuras.



Fonte: Greco (2019).

As três aves foram pintadas na parte superior do painel e não estão relacionadas a nenhum caso de sobreposição (Figura 5). Outra característica comum entre elas é a orientação do corpo, com a cabeça voltada para a direita. Também merece menção o fato de elas ocuparem as extremidades do painel. No canto superior esquerdo, encontra-se uma figura em vermelho, e no canto superior direito existe outra em amarelo, ambas com os contornos do corpo muito parecidos. Também em amarelo, a terceira figura está entre as anteriores. Ela é maior e possui detalhamento anatômico não visto nas outras. Articulações, cauda, dedos e penacho foram desenhados. Assim, mesmo em um total de três, elas se relacionam formando dois conjuntos de características opostas.

Foi identificado um total de cinco peixes: dois pintados em amarelo e três em vermelho. Todos estão na vertical, mas um se distingue por estar no centro do painel e ser o único isolado e voltado para baixo. O peixe mais abaixo no painel é o único em caso de sobreposição, justapondo-se a um desenho semelhante a um lagarto. Parece ser um caso de trocadilho gráfico<sup>6</sup>, muito comum na arte rupestre de Minas Gerais (Prous, 1992). Os três últimos peixes estão na extremidade superior direita do painel. Um deles é maior, sendo pintado em amarelo, e os demais, em vermelho.

Ao todo, foi possível identificar cinco cervídeos, um em amarelo e os outros em tonalidades de vermelho. Entre eles, quatro estão envolvidos em sobreposição. Quando as sobreposições e justaposições são comparadas, constata-se que os casos entre cervídeo e antropomorfo e entre cervídeo e cervídeo no painel do sítio Siriema 2 se dão apenas entre partes específicas.

Se a análise se fechar apenas em relação aos cervídeos, é possível que as relações de sobreposição sejam mais bem entendidas como justaposições, em um jogo de troca entre partes opostas que se aproximam como que em ziguezague, relacionando quatro cervídeos. Isso acontece entre a orientação dos corpos e o alinhamento vertical que se dá entre os membros das figuras – patas dianteiras seguidas por traseiras –, que antecedem outro par de membros dianteiros, por exemplo.

Todas as quatro pinturas possuem preenchimento em linhas paralelas que se distinguem do contorno do corpo. Há detalhamento anatômico, com presença de articulações nos membros. Duas não possuem o desenho da cabeça preservado ou executado. Nos demais, não ocorre a pintura de hastes. O único cervídeo pintado com um traço que corta a parte traseira do dorso é aquele em justaposição com o único antropomorfo identificado no painel (Figura 5).

Além da presença do traço perpendicular ao corpo, a tonalidade da tinta vermelha o distingue dos outros cervídeos. Já o antropomorfo foi pintado em tons de amarelo e possui um único membro superior, detalhado com a presença de dedos. O desenho sobrepõe a linha do dorso do cervídeo. As cabeças se posicionam lado a lado e os troncos e membros voltam a se sobrepor, cada um ao do outro. Aos pés, na extremidade inferior da pintura, há uma continuação no desenho antropomorfo semelhante à de outras pinturas de outros sítios abordados neste estudo.

Considerando todo o painel, as figuras (em suas diversas tintas) se distribuem pelo suporte rochoso inteiro. Os cervídeos se concentram na parte inferior do painel, e as aves foram pintadas na parte superior. Além do zoomorfo que remete à forma de um cervídeo, foi desenhado outro zoomorfo em forma de felino, com um traço perpendicular ao corpo, em mesmo tom de pintura que a ave (seriema) maior, e com as pontas das caudas na mesma direção. Ao lado deles, encontram-se os peixes.

À direita, há dois cervídeos em vermelho, os únicos em *crayon*; à esquerda, há outro cervídeo, maior e em outra direção, ainda que na vertical, sendo o ponto central do painel. Na parte inferior estão os casos de justaposição. Acima, há duas pequenas seriemas em cada extremidade – nos quatro cantos, em vermelho e amarelo.

Entre os três termos há conjuntos de vermelho e amarelo, conjuntos relacionais em cada um dos quatro pontos e o peixe central. Acima, as relações se dão na horizontal; abaixo, são verticais – entre os cervídeos. O peixe maior, em vermelho e voltado para

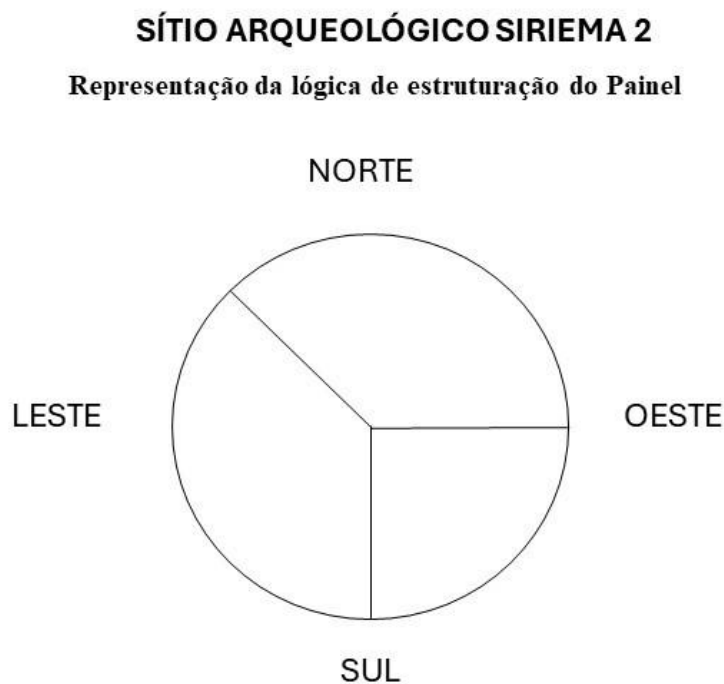
---

<sup>6</sup> Para detalhes sobre trocadilhos gráficos associados à arte rupestre da Tradição Planalto, ver Prous (1992).

baixo, parece ser o centro das três partes do painel, também divididas pelas quebras na rocha. O trocadilho gráfico entre peixe e lagarto foi considerado o valor opoente em referência a outra justaposição no painel, entre cervídeo e antropomorfo, na outra extremidade inferior em linha horizontal. Cada um em ponto, em segmentos verticais, que se direcionam ao peixe, ponto central.

Em esquema gráfico, as três partes do círculo são as porções relacionais no painel. A orientação das linhas sintetiza os conjuntos que se voltam ao centro, onde está o peixe em vermelho. Três relações e três grupos, mas duas orientações e duas cores, que se correlacionam nas três partes do painel que se dão pelos conjuntos formados cada um por dois, conforme ilustrado na Figura 6.

**Figura 6.** Esquema de estruturação do painel do sítio Siriema 2 apurado em operações binárias, sob o conceito de dualismo concêntrico.



Fonte: Greco (2019).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feita como um trançado na arte rupestre do Alto Araçuaí, a estruturação dos painéis vaza da rocha e permeia toda a paisagem, juntando-se a outras linhas de significação e atribuição de sentidos. É nessa perspectiva que é possível sustentar que o traçado dos caminhos entre biomas é feito da mesma matéria que as linhas da arte rupestre: a agencialidade.

As interpretações da arte rupestre em Serra Negra (MG) dizem respeito a um estudo de caso de como os grafismos podem ser tratados e compreendidos na atualidade, afetando as histórias e vidas das comunidades atuais e de “arqueólogos” que estudam e compartilham suas ideias. Partiu-se do pressuposto de um tempo ancestral e de como suas materialidades no passado podem afetar as trajetórias históricas comunitárias atuais (Wyndham, 2011).

O objetivo não é a busca por uma verdade absoluta (visto que coexistem diferentes perspectivas sobre o que se considera correto), mas a construção de conhecimentos

plurais. Assim, pode-se falar de caminhos no ambiente que se estabelecem na paisagem (Cosgrove, 2004; Fagundes, 2025; Fagundes *et al.*, 2025a, 2024; Suñer Arcuri *et al.*, 2025), expressos na arte rupestre em diferentes temporalidades: daquelas que a produziram no passado às comunidades atuais; de como a entenderam e como é entendida (Wyndham, 2011). Da paisagem, mais que humana, na qual se estabelecem caminhos que persistem à noção de tempo cartesiana (ocidental). Aqui compreende-se que passado e presente caminham juntos, sempre se complementando, na certeza de que o que realmente importa é como a materialidade e a paisagem podem ser (re)significadas (Cosgrove, 2004; Fagundes *et al.*, 2024; Wyndham, 2011).

Portanto, cores, tintas, formas, justaposições e tamanhos não só constituem cada figura dos painéis, mas também extrapolam suas correlações com o próprio sítio arqueológico, em suas dimensões, seus usos e atribuições. Acredita-se que a forma de estruturação dos painéis partiu da mesma lógica de ordenação do cosmos. Ou seja, conjugam-se seres e referências deste e de outros mundos, não por predicado ou qualidade, mas pela ancestralidade que ainda se faz presente nos vestígios arqueológicos e nas experiências do contemporâneo (de acordo com vários citados ao longo deste artigo).

Conforme proposto inicialmente, este artigo buscou se estabelecer como uma continuidade, mais aprofundada do que aquela proposta por (Fagundes *et al.* (2021). No texto dos autores, apresentou-se uma discussão teórico-metodológica que sustenta a possibilidade de se estudar painéis de arte rupestre por uma perspectiva que vai além do sítio arqueológico, entendendo a relação entre a arte rupestre e a paisagem (e não uma arqueologia da paisagem *stricto sensu*) como um *constructo* contínuo, simultaneamente estruturado e dinamizado por múltiplas temporalidades (sincronia e diacronia).

Ali, havia-se proposto que “[...] a arte rupestre [...] formadora e integrante da paisagem, entendida como signo de diferentes vivências e movimentos, permite-nos a discussão sobre persistências e inter-relações” (Fagundes *et al.*, 2021, p. 95). Neste novo texto, buscou-se refinar a discussão a partir do objetivo central de abranger a relação entre arte rupestre e paisagem, tendo em vista a interação entre humanos e não humanos, o que permite refletir como pessoas humanas percebem, simbolizam, transmitem e validam a vida.

Tendo como aporte a geografia culturalista (Berque, 2023; Cosgrove, 1984), a estrutura (Lévi-Strauss, 1989) e o estilo (Hodder, 1990), em que percepções se inter-relacionam e possibilitam uma constante ressignificação que está além da descrição fisiográfica (Wyndham, 2011), compreendem-se diferentes maneiras de explorar os conceitos de paisagem, estrutura e estilo nas pesquisas, retirando das pessoas humanas a centralidade na perspectiva da relação com materiais, corpos e demais seres existentes (ou mais que humanos), como já dito.

Em suma, constituiu-se uma proposta inicial de inferir a arte rupestre como estrutura, para além do painel visto como mero suporte das expressões pictóricas, indo além de sua relação interssítios e agregando novos elementos que permitem desenvolver a arte rupestre para além do painel de rocha onde é feita – em suas especificidades ou mesmo individualidades, justaposições e sobreposições. Isto é, analisa-se a arte rupestre na implantação do sítio (e das pinturas) na paisagem.

Na sua interação com a paisagem, a arte rupestre é entendida como um elemento que se alinha, de forma estrutural e estruturante, à sua organicidade e completude; ela se constitui, de forma ativa e dinâmica, junto ao estilo, ao território e à paisagem. Assim, buscou-se articular os ritmos estabelecidos pelos múltiplos caminhos, planos e temporalidades que conformam o registro arqueológico, ao qual se denomina arte rupestre; pela perspectiva de sua (inter)ação na paisagem, observou-se a tensão entre a

reversibilidade e irreversibilidade de seus ordenamentos e fluxos, uma vez que a arte rupestre é ao mesmo tempo permanente e efêmera. Permanece na ancestralidade, efêmera na espontaneidade do momento singular em que a paisagem e as pessoas humanas a transformam em algo mais que um mero registro. A arte rupestre é parte formativa e materialidade de incontáveis vidas, uma vez que não se encontra na paisagem como algo a ela adicionado, nem se confunde com ela como uma preexistência; ao contrário, realiza-se na própria (in)constância em que acontece.

A arte não é separada da paisagem; as duas se constituem juntas como fenômeno do passado e do presente.

#### AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento da pesquisa em Serra Negra/MG.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Benjamin; MARSHALL, Yvonne. Animating archaeology: local theories and conceptually open-ended methodologies. *Cambridge Archaeological Journal*, v. 19, n. 3, p. 344-356, 2009.
- ARCURI, Marcia M. *Os sacerdotes e o culto oficial na organização do Estado mexicana*. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8153/tde-05052023-113025/pt-br.php>. Acesso em: 22 abr. 2026.
- ARCURI, Marcia. *Por ti América: arte pré-colombiana*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Pancrom, 2005.
- ARCURI, Marcia. Estrutura, reprodução e transição: diferentes olhares sobre a cultura material arqueológica Pré-Colombiana. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 20, p. 17-22, 2015.
- BERQUE, Augustin. *O pensamento-paisagem*. São Paulo: EDUSP, 2023.
- BERQUE, Augustin. Paysage-empreinte, paysage-matrice: éléments de problématique pour une géographie culturelle. *Espace Géographique*, Paris, v. 13, n. 1, p. 33-34, 1984. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/spgeo\\_0046-2497\\_1984\\_num\\_13\\_1\\_3890](http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1984_num_13_1_3890). Acesso em: 22 abr. 2026.
- BERQUE, Augustin. Milieu, trajet de paysage et déterminisme géographique. *Espace Géographique*, v. 14, n. 2, p. 99-104, 1985.
- BEZERRA, Marcia. O machado que vaza ou algumas notas sobre as pessoas e as superfícies do passado presente na Amazônia. *VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, v. 12, n. 2, p. 51-58, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/12198/9842>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.
- BRAUDEL, Fernand. História e Ciências: a longa duração. *Revista de História*, v. 30, n. 32, p. 261-294, 1965. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1965.123422>.
- BROTHERSTON, Gordon. *Book of the fourth world: reading the native Americans through their literature*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1992.
- BROTHERSTON, Gordon. *Mexican painted books*. London (UK): British Museum Press, 1995.

- BUENO, Fernanda A. B.; SUÑER ARCURI, Marcia M.; MATTOS, Yara. Intercessões na Serra de Ouro Preto. In: BRUSADIN, Leandro B.; CASTRIOT, Leonardo B. *Memória e Patrimônio Cultural: Gestão, Preservação e Interpretação*. Belo Horizonte: UFMG, 2022. p. 173-194.
- CHUENG, Karina *et al.* Reconstituição paleoambiental do Sítio Arqueológico Matão (MG), através da análise de fitólitos. *XXII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*, Florianópolis/SC, 2023.
- COSGROVE, Denis. Landscape and Landschaft. *GHI Bulletin*, n. 35, p. 57-71, 2004.
- COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London (UK): Croom Helm, 1984.
- COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagem, tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998a, p. 219-237.
- COSGROVE, Denis. Towards a Radical Cultural Geography of Theory. *Espaço e Cultura*, n. 5, p. 5-29, 1998b. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/issue/view/492>. Acesso em: 22 abr. 2026.
- DESCOLA, Philippe. *As lanças do crepúsculo: relações Jivaro na Alta Amazônia*. Tradução de Dorothee de Bruchrad. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ELDEN, Stuart. *Terror and Territory: the spatial extent of sovereignty*. Minneapolis (US): University of Minnesota Press, 2009.
- FAGUNDES, Marcelo. Being Here! Serra Negra Landscape, Alto Araçuaí, Minas Gerais, Brazil. *London Journal of Research in Humanities & Social Science*, v. 25, n. 8, p. 38-66, 2025.
- FAGUNDES, Marcelo; ARCURI, Marcia. Paisagem cíclica, lugares de retorno: um estudo de resiliência cultural em Cerro Ventarrón, Lambayeque, Peru. *Revista de Arqueologia*, v. 36, n. 1, p. 225-244, 2023. DOI: <https://doi.org/10.24885/sab.v36i1.1014>.
- FAGUNDES, Marcelo *et al.* Condições paleoambientais e as vivências durante o Holoceno Médio no território de Serra Negra, Alto Vale do Araçuaí, Minas Gerais, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 20, n. 1, p. 1-28, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2024-0036>.
- FAGUNDES, Marcelo *et al.* Paisagem e suas interfaces em pesquisas sobre arte rupestre – um estudo de caso em Serra Negra, Alto Vale do Araçuaí, Minas Gerais, Brasil. *Revista de Arqueologia*, v. 34, n. 2, p. 74-103, 2021. DOI: <https://doi.org/10.24885/sab.v34i2.904>.
- FAGUNDES, Marcelo *et al.* Por uma Arqueologia Geográfica ou Geografia Arqueológica das Terras Altas Mineiras - reflexões sobre o uso do conceito culturalista de paisagem no Alto Vale do Araçuaí, Minas Gerais. *Caminhos de Geografia*, v. 25, n. 97, p. 231-252, 2024. DOI: <https://doi.org/10.14393/RCG259769098>.
- FAGUNDES, Marcelo. Uma geografia arqueológica em Serra Negra: construções, conexões, histórias e causos Laepianos. In: FAGUNDES, Marcelo (org.). *Paisagem e Arqueologias em Serra Negra, Espinhaço Meridional, Minas Gerais*. Curitiba: Editora CRV, 2022. p. 31-72.
- FAUSTO, Carlos. *Ardis da Arte: imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.
- FONSECA, Thamara F. *Os assentamentos humanos na Serra do Jambreiro: uma análise do conjunto artefactual do sítio Matão 1, Felício dos Santos, Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2023.

- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LCT, 2000.
- GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 1998.
- GONTIJO, Bernardo M. A área arqueológica de Serra Negra no contexto da Serra do Espinhaço. In: FAGUNDES, Marcelo (org.). *Paisagem e Arqueologias em Serra Negra, Espinhaço Meridional, Minas Gerais*. Curitiba: Editora CRV, 2022. p. 89-100.
- GRECO, Wellington S. *Espelho de pedra: a estrutura emergente da arte rupestre nas Matas do Alto Araçuaí, Felício dos Santos, MG*. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2019.
- HERING, Cássia B. *Um código pictórico em comum: a expressão de uma cosmografia na cerâmica da região sudoeste dos EUA e suas relações com a região norte e central da Mesoamérica*. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- HODDER, Ian. Style as historical quality. In: CONKEY, Margaret; HASTORF, Christine (ed.). *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1990. p. 44-51.
- HODDER, Ian. This Is Not an Article about Material Culture as Text. *Journal of Anthropological Archaeology*, v. 8, p. 250-269, 1989.
- Holzer, Werther. Espaço, tempo e lugar: um arcabouço humanista. Niterói: PPGAU/UFF, 2011.
- INGOLD, Tim. *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. London (UK): Routledge, 2011.
- LA CADENA, Marisol. Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la “política”. *Tabula Rasa*, n. 33, p. 273-311, 2020. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>.
- LA CADENA, Marisol de. Natureza incomum: histórias do antropro-cego. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 95-117, abr. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/m9S6Cn7yqLFmftGHfddCk5b/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 abr. 2026.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawá, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. 4. ed. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense., 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da lua: escritos sobre o Japão*. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.
- LINKE, Vanessa; ISNARDIS, Andrei. Concepções estéticas dos conjuntos gráficos da tradição planalto, na região de diamantina (Brasil Central). *Revista de Arqueologia*, v. 21, n. 1, p. 27-43, 2008.

- MAUSS, Marcel. *Sociologia y Antropologia*. 4. ed. Madrid (ES): Editorial Tecnos, 1979.
- PERILLO FILHO, Átila. *Estudo da variabilidade tecnológica de cinco sítios arqueológicos localizados na área arqueológica de Serra Negra, Alto Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais: do Holoceno Médio ao Holoceno Recente*. 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/259822?show=full>. Acesso em: 22 abr. 2026.
- PROUS, André. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: Editora da UnB, 1992.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Desana: le symbolisme universel des indiens Tukano du Vaupés*. Paris (FR): Gallimard, 1973.
- RIBEIRO, Berta. Mitologia pictórica Desana. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel, 1992. p. 3-52.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- SCHLANGER, Sarah H. Recognizing Persistent Places in Anasazi Settlement Systems. In: ROSSIGNOL, Jacqueline; WANDSNIDER, LuAnn (ed.). *Space, Time, and Archaeological Landscapes*. New York (US): Plenum Press, 1992. p. 91-112.
- SILVA, Fabíola Andrea. *Etnografando a Arqueologia: dado etnográfico, prática etnográfica e conhecimento arqueológico*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1243>. Acesso em: 22 abr. 2026.
- SOARES, Dé Leonel. *Trabajando con huacos: curanderismo, huaqueo e cerâmica arqueológica na Costa Norte peruana*. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- SUÑER ARCURI, Marcia. Cosmografias ameríndias: a arte e o ‘ato de animar’. In: SAVKIC, Sanja (ed.). *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*. Berlin (DE): Ibero Amerikanisches Institut, 2019. p. 217-239. (Estudios Indiana, 13).
- SUÑER ARCURI, Marcia et al. Tecnologías y resiliencia en el Valle de Lambayeque: perspectiva desde el complejo arqueológico Ventarrón y Collud. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, v. 20, n. 3, p. 1-28, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2024-0018>.
- SWENSON, Edward. The materialities of place making in the ancient Andes: A critical appraisal of the ontological turn in archaeological interpretation. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 22, p. 677-712, 2015.
- SWENSON, Edward; CIPOLLA, Craig N. *Representation and materiality in archaeology: A semiotic reconciliation*. *World Archaeology*, v. 52, n. 3, p. 313-329, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1080/00438243.2021.1925582>.
- TILLEY, Christopher; CAMERON-DAUM, Kate. *An Anthropology of the Landscape: The Extraordinary in the Ordinary*. London (UK): UCL Press, 2017.
- TOBIAS JR., Rogério. Arte rupestre de Jequitaiá/MG: suas relações internas em oposição ao contexto arqueológico do Centro Norte Mineiro. *Revista Espinhaço*, v. 2, n. 2, p. 132-146, 2013.
- TRONCOSO, Andrés M. Espacio y Poder. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, n. 32, p. 10-23, 2001. Disponível em: [http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/121988/Troncoso\\_RN\\_002\\_2001.pdf?sequence=1](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/121988/Troncoso_RN_002_2001.pdf?sequence=1). Acesso em: 22 abr. 2026.

- TRONCOSO, Andrés M. Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de Chile. *Complutum*, n. 13, p. 135-153, 2002. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/viewFile/CMPL0202110135A/29693>. Acesso em: 22 abr. 2026.
- VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, 1992.
- VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- WYNDHAM, Felice S. The Semiotics of Powerful Places Rock Art and Landscape Relations in the Sierra Tarahumara, Mexico. *Journal of Anthropological Research*, v. 67, p. 387-420, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41303324>. Acesso em: 22 abr. 2026.
- ZEDEÑO, Maria Nieves. Landscapes, Land Use, and the History of Territory Formation: An Example from the Puebloan Southwest. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 4, n. 1, p. 67-100, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02428059>. Acesso em: 22 abr. 2026.