

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**

**FRANCISCO DA CUNHA COSTA SANTOS**

**Pinturas rupestres do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu: proposta de mapas temáticos**

**Rock art from the Cavernas do Peruaçu National Park: a proposal of thematic maps**

**SÃO PAULO  
2024**

## **FRANCISCO DA CUNHA COSTA SANTOS**

**Pinturas rupestres do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu: proposta de mapas temáticos**

Trabalho de Graduação Individual (TGI) apresentado ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Área de concentração: Geografia Humana

Orientador: Profa. Dra. Ligia Vizeu Barrozo

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação Serviço de  
Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Santos, Francisco da Cunha Costa

S237p      Pinturas rupestres do Parque Nacional Cavernas do  
Peruaçu: proposta de mapas temáticos / Francisco da  
Cunha Costa Santos; orientadora Ligia Vizeu Barrozo -  
São Paulo, 2024.

50 f.

TGI (Trabalho de Graduação Individual)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Geografia.

1. Arqueologia. 2. Geoprocessamento. 3. Geografia.

I. Barrozo, Ligia Vizeu, orient. II. Título.

SANTOS, Francisco da Cunha Costa. **Pinturas rupestres do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu:** proposta de mapas temáticos. 2024. 50f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Me. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, pelo apoio e pelo carinho. Obrigado por sempre estarem comigo e por abraçarem minhas escolhas.

A todos do LAAAE, por me apresentarem o mundo da Arqueologia. Tenho aprendido muito com todos vocês e sou imensamente grato por todas as oportunidades e momentos que tenho vivido nesse laboratório.

Aos meus amigos, que mesmo sem saberem me auxiliaram muito.

## **RESUMO**

SANTOS, Francisco da Cunha Costa. **Pinturas rupestres do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu:** proposta de mapas temáticos. 2024. 50f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

O Parque Nacional Cavernas do Peruaçu, localizado no norte do Estado de Minas Gerais, possui uma história profunda de ocupação humana, remontando a 12.000 anos antes do presente. Arqueólogos têm trabalhado na região para desvendar essa ocupação e compreender melhor os diferentes estilos de pinturas rupestres ali presentes. Com base na distribuição geográfica desses diferentes estilos de pinturas feito por Isnardis (2004), este trabalho busca compor mapas temáticos que expressem cartograficamente esse fenômeno.

Palavras-chave: Arqueologia. Geoprocessamento. Geografia.

## **ABSTRACT**

SANTOS, Francisco da Cunha Costa. **Rock art from the Cavernas do Peruaçu National Park:** a proposal of thematic maps. 2024. 50f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

The Cavernas do Peruaçu National Park, situated in the northern part of the State of Minas Gerais, has a profound history of human occupation, going back 12.000 years past the present. Archeologists have been working in the region to unravel this occupation and to better comprehend the different styles of rock art that are present there. Based on the geographic distribution of these different styles done by Isnardis (2004), this work seeks to compose thematic maps that express cartographically this phenomenon.

Key-words: Archaeology. Geoprocessing. Geography

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Médio e baixo cursos do Rio Peruaçu: Sítios Arqueológicos e aspectos da morfologia cárstica (retirado de Isnardis, 2004).	11
Figura 2	Coluna estratigráfica proposta para o médio-baixo curso do rio Peruaçu, retirado de Moura, 2009, p.26	12
Figura 3	Vistas do parque (Arquivo pessoal do autor).	14
Figura 4	Recorte da prancha 14: Artefatos e estruturas arqueológicas de abrigos do cânion do Peruaçu (Ribeiro, 2006).	18
Figura 5	Painel I da Lapa dos Desenhos. Em preto, notam-se os fitomorfos, pertencentes ao estilo Piolho de Urubu (Arquivo pessoal do Autor).	19
Figura 6	Quadro síntese da crono-estilística do vale do Peruaçu, retirado de Isnardis (2004, p.74).	21
Figura 7	Temática da tradição São Francisco. Retirado de Isnardis (2004, p.75).	23
Figura 8	Grafismos do Complexo Montalvânia. Retirado de Isnardis (2004, p.89).	26
Figura 9	Grafismos da Unidade Estilística Piolho de Urubu. Retirado de Isnardis (2004, p.92).	27
Figura 10	Grafismos da unidade estilística Desenhos, no painel I da Lapa dos Desenhos (Arquivo pessoal do Autor).	29
Figura 11	Pinturas da Tradição Agreste. Retirado de Isnardis (2004, p.100).	30
Figura 12	Pinturas da tradição Nordeste. Retirado de Isnardis (2004, p.97).	31
Figura 13	Recorte da tabela com as informações dos sítios (Arquivo pessoal do autor).	32

## **SUMÁRIO**

<b>I.</b>	<b>Introdução e objetivo</b>	<b>10</b>
<b>II.</b>	<b>Quadro geográfico</b>	<b>12</b>
<b>III.</b>	<b>Quadro arqueológico</b>	<b>15</b>
	III.1 Histórico da ocupação humana	15
	III.2 Unidades estilísticas	20
<b>IV.</b>	<b>Metodologia</b>	<b>32</b>
	IV.1 Mapas temáticos	33
<b>V.</b>	<b>Conclusão e discussão</b>	<b>48</b>

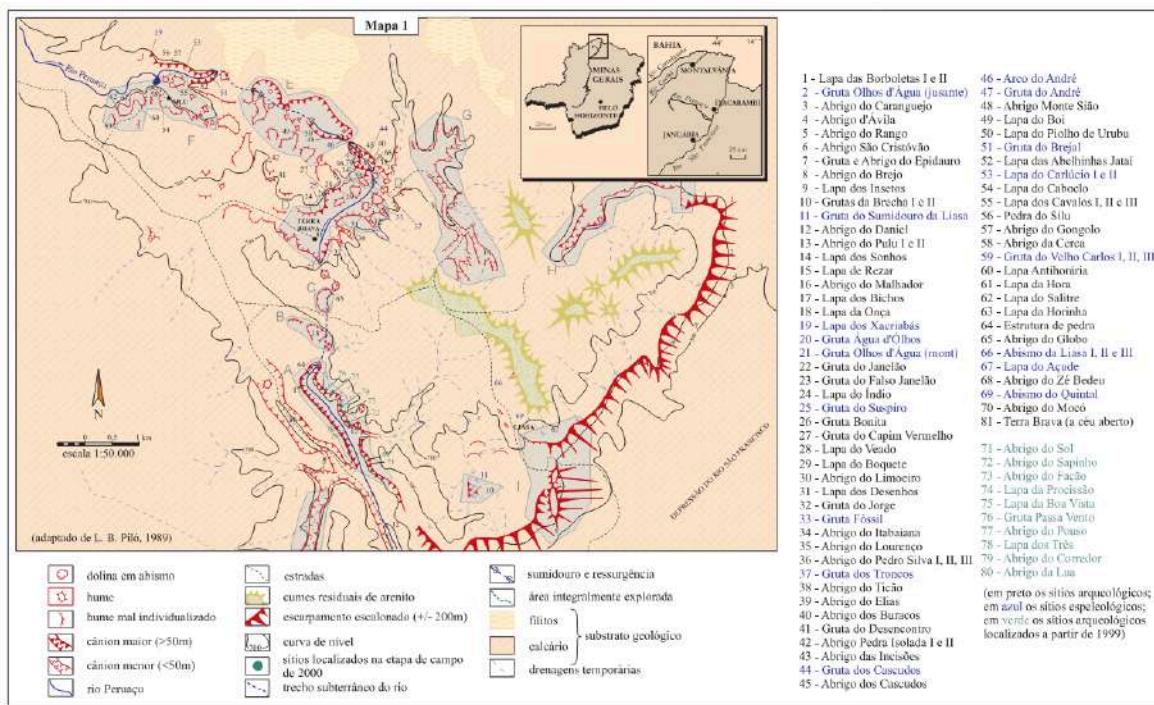
## **I. Introdução e objetivo**

O Parque Nacional Cavernas do Peruaçu está situado no norte de Minas Gerais, ocupando áreas dos municípios de Januária, Itacarambi e São João das Missões. O parque recebe seu nome do Rio Peruaçu, um contribuinte do Rio São Francisco em sua margem esquerda e em seu alto-médio curso, que esculpiu na paisagem inúmeras cavernas, grutas, paredões e outras tantas formações propícias para a atividade humana.

O controle estrutural do rio Peruaçu e a dissolução das rochas carbonáticas do Grupo Bambuí resultaram na construção de um fluviocarste, com o cânion atual se desenvolvendo no sentido Noroeste-Sudeste por cerca de 20 quilômetros (ISNARDIS, 2004, p.19). A formação do cânion se deu por meio da exposição das paredes interiores de um grande conduto subterrâneo, que dissolveu aos poucos as rochas carbonáticas. Com o passar do tempo, o tamanho do conduto se tornou tão massivo que o teto perdeu sua estabilidade e desabou, gerando a paisagem atual do cânion. Ainda hoje podemos encontrar trechos onde o rio corre subterraneamente e a atividade de dissolução da rocha carbonática permanece a mesma.

Foi essa paisagem repleta de grutas, cavernas e paredões que atraiu grupos humanos, que, por sua vez, deixaram suas marcas, sejam elas pinturas rupestres, sejam sepultamentos ou ainda registros de ocupação nas cavernas, em uma história profunda de mais de 12.000 anos. Ao longo das últimas décadas, arqueólogos vêm trabalhando na região para entender duas cronologias: a das pinturas nos paredões e a da ocupação humana presente na materialidade no registro sedimentar.

O objetivo do trabalho proposto aqui é inventariar as informações sobre as diferentes unidades estilísticas de pintura rupestre presentes no Parque Nacional Cavernas do Peruaçu e compor produtos cartográficos, de maneira a sistematizar informações e permitir novas análises sobre elas. Os trabalhos de Isnardis (2004) e Ribeiro (2006) são referências centrais para compreender quais são essas unidades estilísticas, suas distribuições espaciais e suas relações com a paisagem. O trabalho de Isnardis versa especificamente sobre as pinturas rupestres do Parque do Peruaçu, enquanto o trabalho de Ribeiro aborda uma escala maior, expandindo sua análise para a Serra do Ramalho e região de Montalvânia, compondo, assim, um retrato do alto-médio rio São Francisco. A escrita de Isnardis foi inédita no sentido de produzir uma análise regional das pinturas do vale do Peruaçu, versando sobre sua distribuição geográfica, porém seu foco não é na produção de produtos cartográficos, de maneira que se abre essa possibilidade.



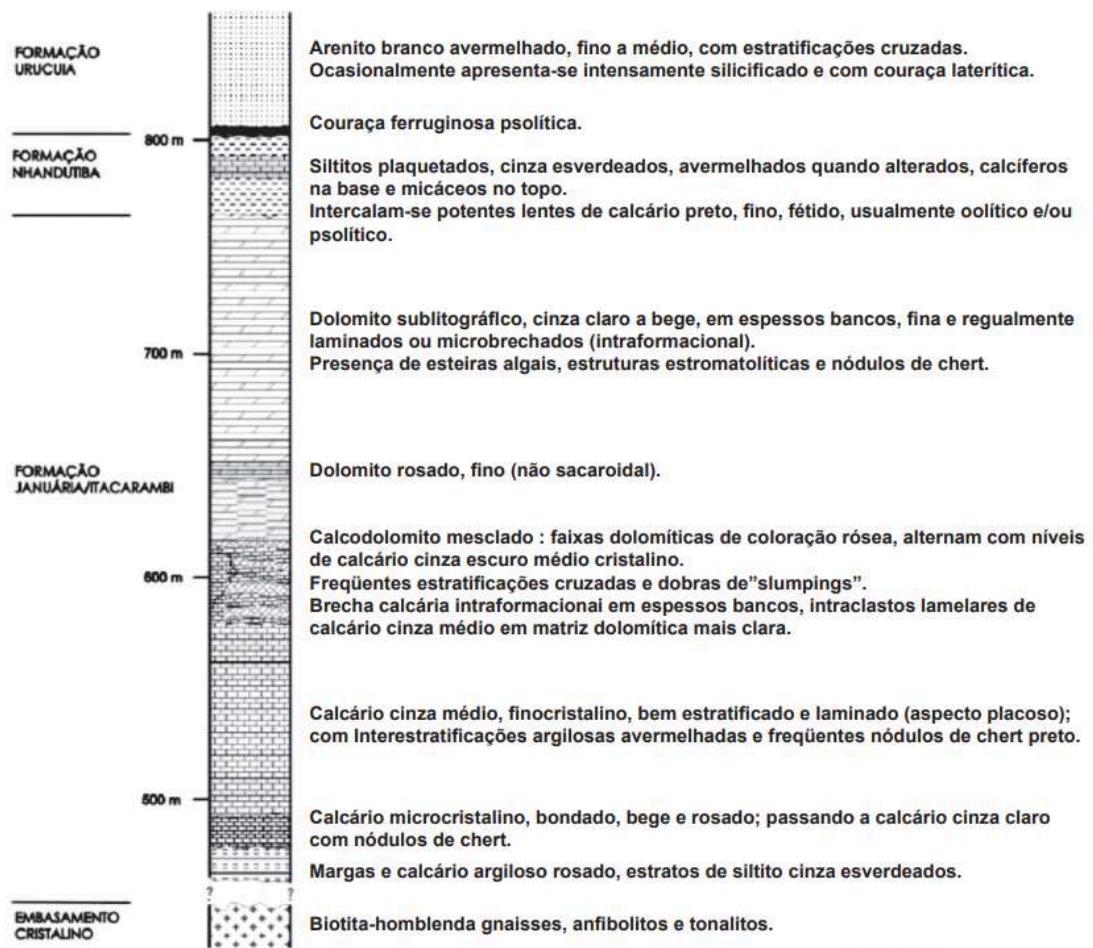
**Figura 1: Médio e baixo cursos do Rio Peruácu: Sítios Arqueológicos e aspectos da morfologia cárstica (segundo Isnardis, 2004).**

A análise da distribuição espacial dos diferentes conjuntos temáticos/estilísticos de pinturas rupestres por meio de mapas é essencial para sua melhor compreensão, pois pode revelar dados importantes. Entender em quais suportes as pinturas estão, suas localizações em relação ao rio, suas localizações em relação aos outros conjuntos, dentre tantas outras perguntas possíveis, nos permite uma compreensão espacial das unidades estilísticas. Mais do que uma ferramenta para a comunicação e visualização, os mapas também servem como uma ferramenta para a análise (GUPTA, N.; DEVILLERS, R., 2017) e, no caso do estudo das unidades estilísticas de pinturas rupestres do vale do Rio Peruácu, são uma ferramenta essencial. Para Santos (2006, p.1 *apud* MELCHIADES, 2017, p.31) “a Arqueologia tem a necessidade de apresentar os dados ou resultados de sua investigação segundo uma perspectiva espacial”.

Com o auxílio da *software* aberto QGIS, esse trabalho procurou expôr cartograficamente os dados obtidos por Isnardis, a fim de conferir um suporte para a análise da distribuição geográfica. Foram produzidos mapas mostrando as unidades estilísticas presentes em cada sítio arqueológico, evidenciando detalhes da topografia e da localização dos sítios em relação ao rio.

## II. Quadro geográfico

A sequência litoestratigráfica do Peruacu tem início com um conjunto bastante antigo, um embasamento cristalino de rochas granito-gnáissicas, de idade proterozóica. Moura (2009, p.22) entende que essas rochas provavelmente estendiam-se na superfície de forma enrugada e suas protuberâncias formavam ilhas, cercadas por ambientes de deposição de mar raso e com um gradiente de fundo fraco. Em seguida, se estabeleceu um mar epicontinental, com deposição de calcários, siltitos e dolomitos, que foram sedimentados de forma pelítica após a regressão desse mar, finalizando a deposição do grupo Bambuí no final da era proterozóica. É imperativa a compreensão do grupo Bambuí, pois é nessa camada sedimentária que o rio Peruacu esculpiu seu fluviocarste, como explicado anteriormente.



Fonte: PILÓ, 1989.  
Organização e desenho: MOURA, 1997.

Figura 2: Coluna estratigráfica proposta para o médio-baixo curso do rio Peruacu (segundo Moura, 2009, p.26)

Do Proterozóico Superior ao Mesozóico Superior a formação Bambuí foi recoberta por arenitos silicificados, conhecidos como Formação Urucuia. Já no início da Era Cenozóica formou-se uma couraça ferruginosa psolítica na base do arenito Urucuia e, mais tarde, os calcários, margas e siltitos foram cortados “por um conglomerado depositado em paleocanais e a dinâmica fluvial originou diversos tipos de depósitos correlativos fluviais e de encosta (alúvios e colúvios).” (*op cit*, p.23). É importante observar também que ocorrem diques de silexito e de calcedônia na sequência litológica, isto é, matérias-primas frequentemente utilizadas pelos grupos pré-históricos do Planalto Central Brasileiro para confecção de instrumentos lascados.

A grande variedade litológica encontrada na região representou uma grande variabilidade de matérias-primas disponíveis. O silexito e a calcedônia, citados acima, predominam nas colorações vermelha e amarela. As rochas cristalinas foram utilizadas para a confecção de instrumentos polidos, mas são raras na coleção arqueológica e a couraça ferruginosa parece ter sido usada como matéria-prima para as pinturas-rupestres (*op cit*, p.27).

Atualmente, o Vale do Peruaçu pode ser descrito a partir de quatro compartimentos geomorfológicos: cimeira, transição cimeira/cânion, cânion e depressão sanfranciscana, como coloca Ribeiro (2006, p.68). O compartimento de Cimeira (ou de topo), é caracterizado por estar na quota de 830 a 720 metros de altura e por dois subcompartimentos: os morros residuais e as superfícies aplainadas. A região de Cimeira é entrecortada por leves declives que formam vales rasos, desenvolve-se sobre rochas da Formação Nhandutiba e da Formação Urucuia e suas características “favoreceram um certo tipo de uso/ocupação pretérita voltado para a exploração dos recursos minerais, que foram intensamente utilizados na indústria lítica dos habitantes pré-históricos da região, destacando-se o arenito, a calcedônia e o silexito” (MOURA, 2009, p.29).

O compartimento de transição cimeira/cânion está na quota dos 720 a 657 metros de altitude e se constitui no limiar da superfície aplainada arenosa e a incisão do Vale do Peruaçu. Como coloca Ribeiro (2006, p.68), é aqui que se observam os primeiros afloramentos rochosos de calcário e arenito e as primeiras drenagens cársticas.

O compartimento de cânion, ou carstificado, está entre as cotas de 674 e 570 metros e se caracteriza por “morros tabulares com incisão no vale do rio peruaçu, que pouco a pouco forma um vale profundo no platô calcário desaparecendo por seis vezes dentro de grutas-túneis de até 100m de altura por 50m de largura.” (*op cit*, p.68). É aqui que se encontra o maior número de sítios, com presença de inúmeras pinturas e gravuras rupestres e um

amplo registro no pacote sedimentar, com presença de líticos, cerâmicas, cestarias, sepultamentos etc. A vegetação desse compartimento pode ser dividida em duas variantes: a floresta perenifólia/subperenifólia, que é a mata ciliar, e a floresta subcaducifólia, que ocorre nas vertentes que margeiam o rio

O compartimento da Depressão Sanfranciscana está na cota 500 a 440 metros de altitude e atua como zona de descarga dos aquíferos cársticos do cânion, como coloca Ribeiro (*op cit*, p.69). Sua topografia é plana e suavemente ondulada, com dolinas e uvalas rasas. É marcada por morros residuais individualizados, que se destacam na paisagem e possuem pequenas cavernas em suas bases. Neste compartimento encontramos vegetações típicas do Cerrado, Campo cerrado e Caatinga arbustiva arbórea.



Vista do cânion a partir do Abrigo da Égua



Vista do Janelão



Vistas do cânion a partir do Centro de Visitantes do Janelão



**Figura 3: Vistas do parque (Arquivo pessoal do autor).**

O clima da região é tropical quente, com um período chuvoso e quente de novembro a abril, e um período seco e menos chuvoso de maio a outubro. A precipitação média anual é de 876,7 mm e a temperatura média anual é de 24°C (MOURA, 2009, p.35 *apud* MOURA, 1997).

Quanto ao paleoambiente, a composição florística atual do cerrado começou a se formar na região no final do Pleistoceno, há cerca de 15 a 13.000 anos antes do presente, época em que as condições climáticas eram muito mais frias e secas do que as atuais. Kipnis (2002, *apud* Ribeiro, 2006), usa restos esqueletais de mocó, preá, anta e capivara como indicadores climáticos para entender o clima regional ao longo do tempo. Valendo-se da distribuição dos esqueletos desses animais nas camadas arqueológicas Lapa dos Bichos e Lapa do Boquete, sítios localizados no parque, e levando em consideração suas características biogeográficas, o pesquisador conclui que o Pleistoceno final foi marcado por um clima mais seco, com ausência de restos de capivara e anta, animais que costumam habitar ambientes com maior acesso à água, e forte presença de restos de mocó e preá, animais resistentes a um regime hídrico mais pobre.

Quanto ao período do Holoceno Inicial, há cerca 10.000 a 7.000 anos antes do presente, Kipnis nota um aumento no registro de macacos, coelhos e antas no registro arqueológico, que apoia a compreensão de condições climáticas mais úmidas, entretanto ainda com fases secas mais prolongadas. Já no período do Holoceno Médio (7.000 a 4.000 AP<sup>1</sup>), ocorre um aumento nas temperaturas e na precipitação, mas com momentos de oscilação na umidade.

Por fim, no Holoceno recente, período 4.000 AP até o presente, Kipnis nota um estabelecimento de condições climáticas mais úmidas, novamente devido à presença de restos esqueletais de capivaras e antas, no intervalo de 4.000 até 750 AP.

### **III. Quadro arqueológico**

#### **III.1 Histórico da ocupação humana**

As pesquisas arqueológicas na região do Peruaçu iniciaram-se na década de 1980 com o setor de Arqueologia da UFMG. A intenção inicial era caracterizar as pinturas rupestres e

---

<sup>1</sup> A sigla “AP” significa Antes do Presente

definir as diferentes unidades estilísticas ali presentes. No estudo de pinturas rupestres, uma unidade estilística é entendida como “categoria genérica de classificação, ou seja, designa, todo e qualquer conjunto de grafismos para o qual se postula uma afinidade temática e estilística, podendo ser esse conjunto uma ‘tradição’ ou uma unidade mais restrita, de menor extensão territorial e/ou cronológica” (Isnardis, 2004, p.12). Por ser um local com uma grande diversidade e variedade de pinturas dispostas de modo sincrônico, se postou um desafio de desvendar as diferentes unidades estilísticas e suas diferentes cronologias: estudo conhecido como crono-estilística. Até o momento, os trabalhos dos colegas da UFMG definiram seis unidades estilísticas presentes no Peruaçu: a tradição São Francisco, a tradição Agreste, o complexo Montalvânia, a unidade estilística Piolho de Urubu, a unidade estilística Desenhos e a expressão regional da tradição Nordeste (Ribeiro & Isnardis, 1996/97 *apud* Isnardis, 2004, p.13).

Aliadas aos estudos relativos às pinturas, também foram realizadas escavações e sondagens nos sítios da Lapa dos Bichos, Lapa do Boquete, Lapa do Malhador, Lapa do Caboclo, Lapa do Índio, Lapa da Hora e Lapa do Lourenço (Prous, 1997 *apud* Ribeiro, 2006). Dentre os sete, a Lapa do Boquete foi escolhida para uma escavação sistemática devido às suas ótimas condições de preservação de materiais orgânicos. As escavações ali revelaram datas de ocupação de mais de 11.000 AP e sepultamentos com rica materialidade funerária, além de um bloco tombado sobre uma camada arqueológica datada em mais de 9.000 AP, que apresenta incisões lineares, *cupules*<sup>2</sup> e gravuras geométricas (Prous, 1999 *apud* Ribeiro, 2006). Em seguida, será feita uma reconstituição da sequência arqueológica dos sítios escavados.

Nas Lapas do Boquete e dos Bichos tem-se vestígios de uma primeira ocupação humana por volta de 12.000 e 11.000 AP. Segundo Ribeiro (2006, p.100):

Estes sítios teriam sido utilizados de modo episódio porém continuamente até cerca de 9.500 AP, para atividades técnicas cotidianas, sem evidências de uso como moradia principal (Fogaça, 2001; Prous e outros, 1996-97; Rodet, M.J., 2006). Na Lapa do Boquete, buracos de poste, estruturas de combustão com artefatos líticos e ósseos em seu interior e entorno, concentrações de peças líticas e espaços vazios (por exemplo acúmulo de peças maiores e mais pesadas junto às concreções) sugerem uso compartimentado da área interna do abrigo (Fogaça, 2001; Ribeiro e outros, 1996).

Quanto à indústria lítica desse período, as principais matérias-primas utilizadas foram variações de sílex escuro, homogêneo e fino, arenito silicificado e, em alguns casos, calcário

---

<sup>2</sup> *Cupules* são depressões circulares feitas pelo homem em superfícies rochosas. Eram feitas por percussão direta com instrumentos de pedra.

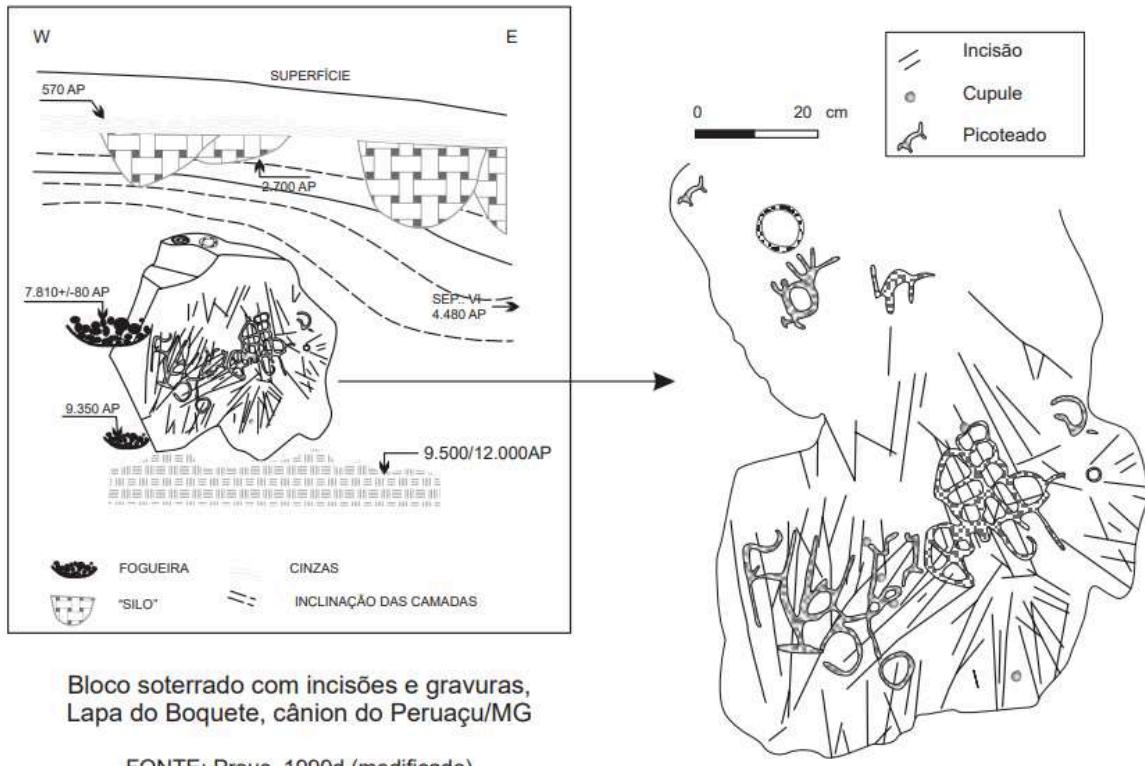
(Fogaça, 2002; Prous e outros, 1992, 1996-97; Rodet, M.J, 2006 *apud* Ribeiro, 2006) Segundo Ribeiro, este período foi marcado pela produção de suportes unifaciais para instrumentos sobre lascas robustas, com modificações em apenas uma das faces. Em relação às pinturas rupestres, foram encontrados pigmentos processados, porém sem evidência de uso, e também um tubo ósseo preenchido com um bastão de pigmento vermelho (Ribeiro, 2006, p.101).

Por volta de 9.500 AP, o silex escuro foi substituído por uma variedade maior de matérias-primas de fontes locais. Na Lapa do Malhador, grandes lascas unifaciais de calcário são abundantes em uma camada datada em 8.000 AP, mas essa matéria-prima é pouco presente em outros abrigos para esse mesmo período. Já na “Lapa do Boquete, após um curto intervalo de ocupação mais frequente que a anterior (aproximadamente 9.500-9.300 AP), o registro arqueológico sugere um decréscimo na intensidade da utilização do abrigo” (Fogaça, 2001 *apud* Ribeiro, 2006).

A partir de cerca de 8 ou 7.000 AP temos uma mudança no forma de utilização dos abrigos, com a presença de sepultamentos, com datação relativa máxima de 7.154 +/- 150 AP para o sepultamento 1 e mínima de 6.900 AP para o sepultamento 2 da Lapa do Boquete (Prous e Schlobach, 1997). Segundo Ribeiro (2006, p.103)

Estes corpos foram depositados em decúbito dorsal ou de bruços, as crianças completamente envolvidas por pigmentos coloridos e o adulto possivelmente coberto por blocos calcários. Na Lapa do Malhador, uma mulher foi sepultada de modo similar (em decúbito dorsal e com a porção inferior do corpo coberta por blocos), mas o enterro não foi datado. Como enxoval fúnebre, além dos pigmentos vermelhos a amarelos, uma das crianças trazia uma gargantilha de contas de osso, a outra possuía restos de fibras vegetais trançadas. Com os adultos foram deixados instrumentos: quebra-coco sobre o tórax do homem e plainas de concha sobre a omoplata e mandíbula feminina (Prous e Schlobach, 1997).

Nesse mesmo período nota-se uma profusão de pigmentos minerais, sejam eles processados, sejam brutos, que certamente foram utilizados nos sepultamentos infantis e, possivelmente, destinados para a pintura das paredes dos abrigos. Como já dito anteriormente, um bloco datado em mais de 9.000 AP, no sítio da Lapa do Boquete, apresenta incisões lineares, *cupules* e gravuras geométricas. Nota-se que a camada de base do bloco possui uma fogueira datada em 9.350 AP e a camada que cobre o bloco possui uma fogueira com datação de 7.810 +/- 80 AP.



Bloco soterrado com incisões e gravuras,  
Lapa do Boquete, cânion do Peruaçu/MG

FONTE: Prous, 1999d (modificado)

**Figura 4: Recorte da prancha 14: Artefatos e estruturas arqueológicas de abrigos do cânion do Peruaçu (Ribeiro, 2006).**

O período de 4.000 a 2.500 AP é marcado pela ausência de informações, de modo que se hipotetiza uma diminuição no uso dos abrigos, porém, se sabe que atividades tardias remexeram o sedimento, de modo que o registro é impreciso. Na Lapa do Boquete temos indústrias líticas que utilizaram sílex, calcário e quartzo hialino como matéria-prima; vestígios líticos também foram encontrados em sítios a céu aberto, como Terra Brava e Liasa. Segundo Ribeiro, é possível que as práticas agrícolas tenham começado a se desenvolver por volta desse período de 4-3.000 AP, já que se tem “negativos de fossas similares àquelas das estruturas enterradas contendo vegetais cultivados (‘silos’)” (2006, p.105). Os “silos” mencionados pela autora são estruturas de palha enterradas no chão e preenchidas por materiais orgânicos, como sementes de coco queimadas e milhos. Em alguns casos a preservação é tão boa que se pode ver o trançado da palha, além de restos de corda. Quanto ao cultivo agrícola (*op cit*, p.106),

pinturas rupestres que sugerem representações de vegetais cultivados (milho e tubérculos) atribuídas a ou mais antigas que um estilo com datação relativa de cerca de 3.000 AP (estilo da Tradição São Francisco) também sugerem formas de cultivo anteriores ao surgimento da cerâmica no registro arqueológico (Prous, 1996-97)



**Figura 5: Painel I da Lapa dos Desenhos. Em preto, notam-se os fitomorfos, pertencentes ao estilo Piolho de Urubu (Arquivo pessoal do Autor).**

A partir de 2.500-2.000 AP notam-se mudanças radicais no registro arqueológico: os abrigos passam a ser utilizados com maior frequência (infere-se pelo aumento da presença de fogueiras nos níveis sedimentares), a tecnologia lítica sofre modificações, surgem novos padrões de sepultamento e novas tecnologias, como o cultivo de vegetais, a confecção de cerâmicas e o polimento de instrumentos. Quanto à matéria-prima dos instrumentos líticos tem-se sílex de granulometria variada, arenito, calcário, quartzo/quartzo hialino, jaspe e calcedônia.

Quanto aos sepultamentos, se tem apenas uma datação direta: 810 +/- 40 e, quanto às práticas mortuárias (Ribeiro, 2006, p.108),

elas são muito diversas das anteriores. Nas lapas do Boquete e do Malhador, aos adultos e adolescentes parece ter sido destinada a posição sentada, enquanto as crianças foram deitadas lateralmente ou enterradas em pequenas urnas (bebê recém nascido). Os corpos foram protegidos com capas, esteiras de vegetais (folhas ou trançados) ou cestos, impedindo seu contato direto com a terra - função também cumprida pela urna que protegia o bebê. Os enterramentos dos adultos e do adolescente parecem ter recebido uma estrutura externa de proteção, como um teto. O enxoval fúnebre é rico e

variado: plainas e quebra-cocos com a mulher, pote cerâmico, cabaças, balaio com ferramentas, arco e seteira com o homem adulto, cabaça e pote cerâmico, com o rapaz. A criança tinha um colar de contas e grande quantidade de pigmentos (que não se destacam nos demais sepultamentos). O bebê foi enfeitado com penugem branca de ave e um colar de contas; ao lado da urna foram depositadas flores, sementes, cabaça e um objeto de fibras não identificado (Prous e Schlobach, 1997).

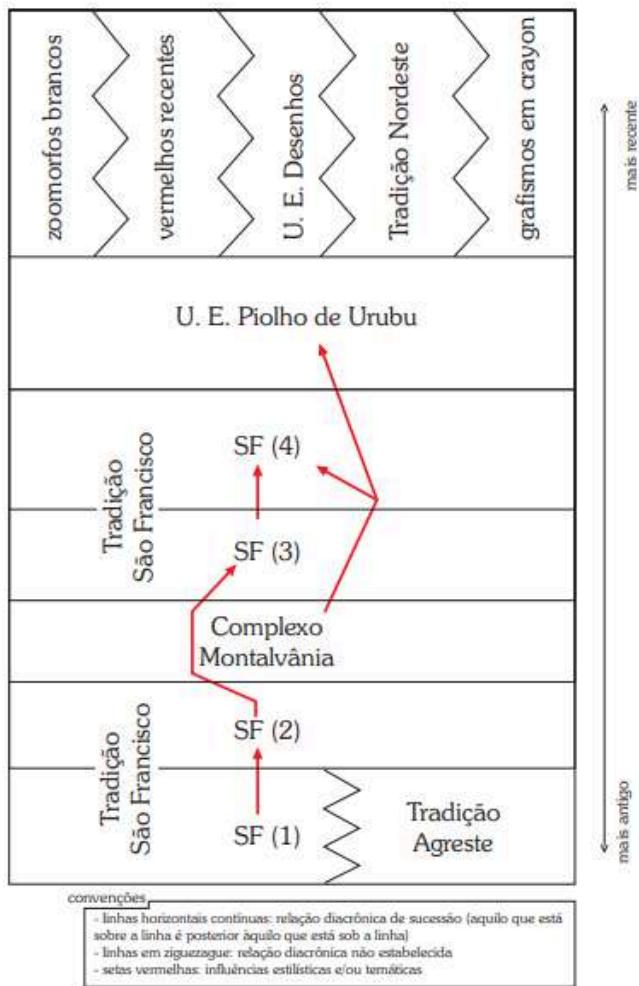
Percebe-se, pelo cenário descrito, uma rica materialidade associada às práticas mortuárias, bem preservadas pelo clima dos abrigos.

Quanto às ocupações ceramistas mais recentes, se tem uma maior presença em sítios a céu aberto, fora das áreas escarpadas, mas também encontram-se cerâmicas em abrigos. Potes inteiros tupiguarani foram encontrados em superfície ou protegidos junto às paredes de fundo das cavernas. Segundo Ribeiro (*op cit*, p.112),

Prous aventa a possibilidade de que a presença destes potes seja resultado de troca entre populações *Una* e *Tupiguarani*, mas outras questões interessantes são levantadas pelocorrência episódica desta cerâmica no cânion. Análises das cerâmicas do abrigo do Malhador indicam que potes *Una* e *Tupiguarani*, foram confeccionados com a mesma pasta, sugerindo que as(os) mesmas(os) ceramistas fizeram ambas as cerâmicas ou que trabalharam juntas (os) - (Prous, 1996-97)

### **III.2 Unidades estilísticas**

Como já dito anteriormente, existem seis unidades estilísticas presentes no Vale do Peruaçu. Na sequência estabelecida na Figura 6 o primeiro momento da tradição São Francisco e a tradição Agreste aparecem como os grafismos mais antigos do parque, seguidos de um segundo momento dessa primeira tradição, que, no total, se divide em quatro momentos com espacialidades diferentes. Entre o segundo e o terceiro momento são franciscanos, se tem o Complexo Montalvânia. Após o quarto momento da tradição São Francisco, o Vale é ocupado pela unidade estilística Piolho de Urubu e, posterior a ela, “podemos encontrar tanto a unidade estilística Desenhos, quanto à tradição Nordeste, além de outros conjuntos ainda mal delineados e sem denominação. Entre a ‘u.e’ [unidade estilística] Desenhos, a tradição Nordeste e esses outros conjuntos não há relação cronológica estabelecida.” (Isnardis, 2004, p.73).



**Figura 6: Quadro síntese da crono-estilística do vale do Peruaçu, segundo Isnardis (2004, p.74).**

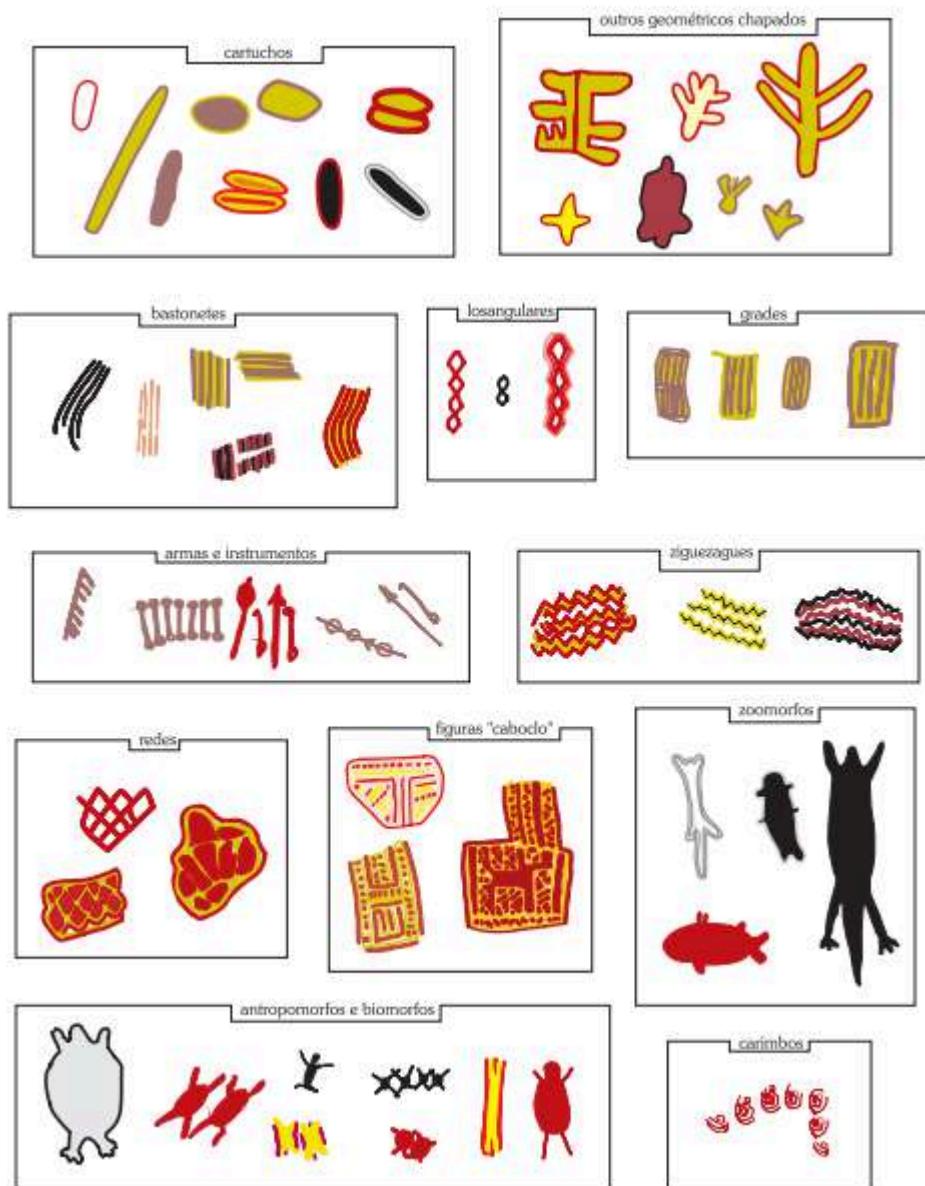
Antes de nos atermos a cada unidade estilística, é importante realizar uma breve síntese sobre os estudos das pinturas rupestres. Primeiramente, se entende a pintura rupestre como a expressão ou aplicação da habilidade humana de criação e imaginação, que incorpora estéticas definidas culturalmente sobre o suporte da rocha (DAVID, Bruno; IAN, J. McNiven, 2017). Enquanto expressões visuais na e da paisagem, as pinturas rupestres são atravessadas pelas relações entre seus artistas e as características naturais da paisagem e, uma vez concretizadas, causam efeito sob seu espectador, modificando sua forma de ver e estar no mundo. Para Isnardis (2004, p.16)

os grafismos rupestres com que grupos ocupam determinados locais dentro de seu território são expressões culturais, não apenas na dimensão obviamente cultural da expressão gráfica, mas também na dimensão da relação desses grupos com a paisagem natural, ou, mais propriamente, na dimensão da construção da paisagem.

Quanto à possível correspondência entre uma unidade estilística específica e um determinado grupo étnico, Isnardis (2004, p.46) afirma não ser possível realizá-la. O que o autor propõe, entretanto, “é que haja uma expressiva afinidade cultural entre grupos de autores de uma mesma unidade estilística, e uma igualmente expressiva diversidade, diferença cultural, entre grupos humanos autores de unidades estilísticas diferentes.” (2004, p.47). Em suma, para o autor, há uma correlação entre unidade estilística e repertório cultural, termo que abre possibilidades “como períodos culturais distintos numa mesma população, um compartilhamento de referências entre distintas etnias, um único grupo étnico ou grupos restritos dentro de uma mesma comunidade.” (2004, p.48). Nas últimas décadas, a Arqueologia da Paisagem tem trabalhado a partir da perspectiva de que a paisagem é construída por meio das relações dos seres humanos com o ambiente à sua volta, de maneira que as pinturas rupestres, enquanto intervenções no ambiente, (re)constroem significados e alteram o vivido.

Quanto à tradição São Francisco, esta se caracteriza pelo predomínio de figuras geométricas em bicromia, muitas vezes de grandes dimensões, em geral de 30 a 40 centímetros. Os grupos de figuras mais numerosos são os bastonetes, linhas curtas paralelas, que normalmente justapõem as cores vermelhas e amarelas e os cartuchos,

figuras chapadas ovais, com o preenchimento de uma cor e o contorno de outra; o cartucho pode ser tomado como a figura ‘emblemática’ da tradição São Francisco no Peruaçu, uma vez que não ocorre em outros unidades estilísticas definidas no Brasil e que aparece em quase todos os sítios do Peruaçu que receberam pinturas da tradição” (2004, p.76)



**Figura 7:** Temática da tradição São Francisco, segundo Isnardis (2004, p.75).

Também com quantidade expressiva, se tem as grades, “conjuntos espaçados de bastonetes paralelos unidos nas extremidades por traços horizontais” (*op cit*, p.76), as redes, os losangulares, os ziguezagues, pequenos geométricos, as figuras “caboclo” (nomeadas em função do sítio Lapa do Caboclo, onde são muito numerosas), e outras figuras chapadas.

Os grafismos figurativos são minoritários nos sítios e são agrupados em três categorias por Isnardis: as armas e instrumentos, os biomorfos/antropomorfos e os zoomorfos. Os zoomorfos correspondem a figuras que sugerem peixes e lagartos, sendo

pintados de forma diferente em cada momento. Dardos, seteiras<sup>3</sup> e propulsores são possíveis de serem reconhecidos e estão quase sempre vermelhos, com algumas exceções em amarelo, preto e branco. Os biomorfos e antropomorfos desta tradição são representados de forma esquemática, sem grandes detalhes e nunca são muito numerosos nos sítios.

Tomando como base a análise de alguns sítios de referência (Rezar e Desenhos), pesquisadores da UFMG estabeleceram quatro momentos da tradição São Francisco. O primeiro se caracteriza por uma maior simplicidade, com figuras monocrônicas, pobre diversidade de zoomorfos, antropomorfos esquemáticos, geométricos simples e cartuchos discretos. Isnardis (2004, p.81) explica que, apesar de possuir poucas das características que notabilizaram essa tradição, este primeiro momento pode ser entendido como um São Francisco inicial, já revelando características e escolhas que irão se aprofundar em um segundo momento. De fato, é esse momento posterior que confere “à tradição sua expressão mais típica, promovendo a explosão da bicromia nos grandes abrigos e uma prolífica exploração das formas geométricas.” (*op cit*, p.82). Há agora uma grande expansão de temas (armas, figuras chapadas e geométricas) e uma explosão do uso da bicromia, com o amarelo e o vermelho dando cor aos paredões e tendo um uso sistemático, com o amarelo sendo a base das figuras e o vermelho como cor do contorno.

No terceiro momento tem-se uma redução temática e numérica, mas um ganho no uso de cores, com figuras tricrômicas (vermelho, amarelo e preto) e até mesmo quadricrômicas, com o suporte fazendo o papel de quarta cor. A sistematização do uso do amarelo e do vermelho desaparece com o surgimento de novas variações. Há aqui a introdução de novas temáticas, com as figuras “caboclo”, “gregas” e as figuras geométricas chapadas, e também um abandono de temas passados, como os bastonetes.

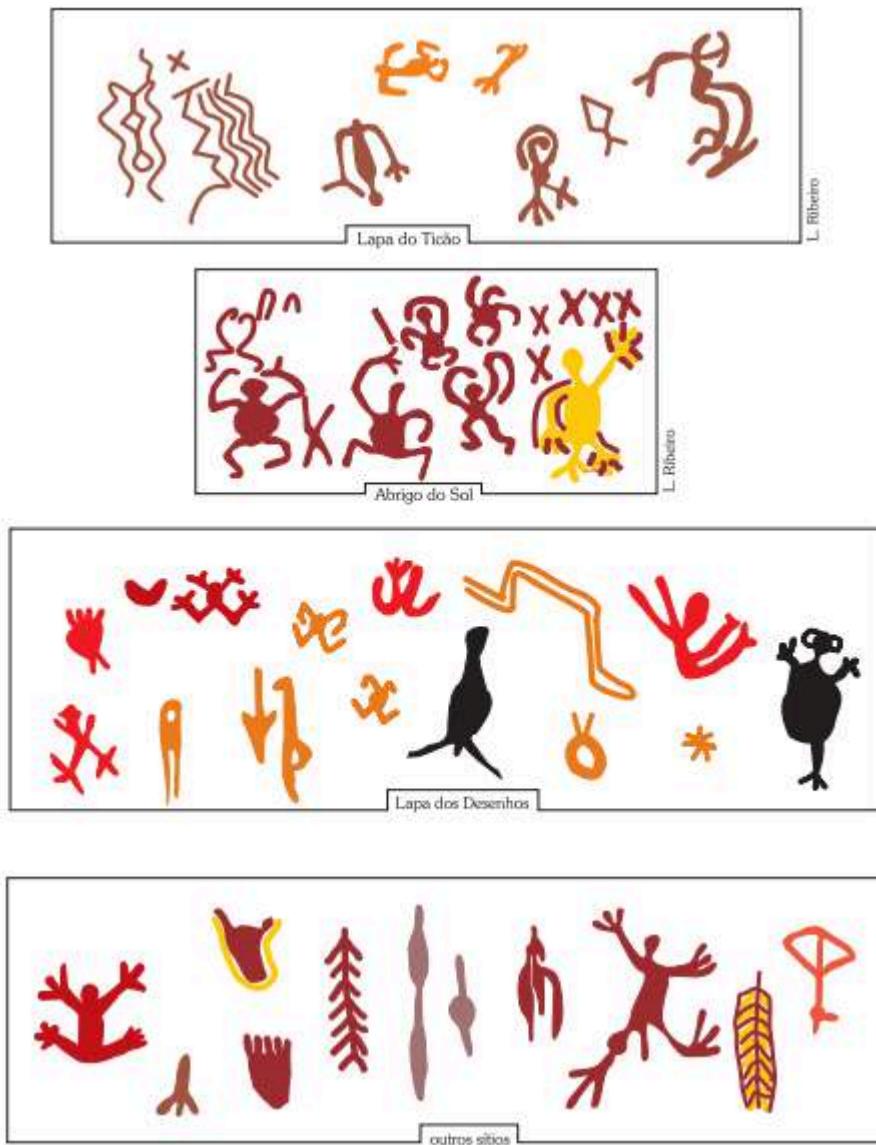
O quarto e último momento propicia uma “explosão de cores e um sensível enriquecimento temático do repertório da tradição, realizando também uma mudança de ênfase na seleção de temas tradicionais.” (*op cit*, p.86). Além de introduzir a cor branca, este momento também preferencia os cartuchos, as redes e as figuras losangulares, que passam a ser mais frequentes. “Muitos são os sítios ocupados pelas pinturas deste Quarto Momento, em número bem maior que todos os momentos sãofranciscanos anteriores, parecendo haver também um interesse ainda maior pelos suportes elevados” (*op cit*, p.86).

---

<sup>3</sup> “Seteira é a denominação popular de pontas de projéteis com muitas farpas, assentadas sobre hastas longas (caniços). Um exemplar desse tipo foi, inclusive, encontrado entre o acampamento funerário do Sepultamento nº4 da lapa do Boquete” (Isnardis, 2004, p.79).

Quanto às escolhas de sítio e suporte, se sabe que a “tradição São Francisco, como um todo, ocupa preferencialmente suportes regulares, amplos e verticais” (“*op cit*, p.105). O primeiro e o segundo momento optam por sítios de “piso sedimentar regular e com ampla área abrigada, com grandes suportes verticais lisos e iluminados, situados em cânions secundários ou em afloramentos consideravelmente afastados do curso do rio” (*op cit*, p.105). Isnardis hipotetiza que a preferência por grandes pisos sedimentares poderia significar outro tipo de atividade realizada nos sítios, como a de sepultamentos, porém há um problema de amostragem: tanto de datações absolutas de pinturas, quanto de sítios escavados. A expansão do terceiro momento pela região é notória: se antes havia uma preferência por certos locais, depois ocorre uma modificação, optando também por sítios de piso irregular. Deve-se notar, entretanto, que o terceiro momento intervém em paredes já pintadas, principalmente pelo Complexo Montalvânia, mas não se limita apenas a ele. Como coloca Isnardis (*op cit*, p.108): “O fato de se expandirem em relação ao Segundo Momento, mas só ocuparem sítios já ocupados, deixando diversos sítios pintados sem figuras suas, fazem aventar a possibilidade de um uso mais restrito do Vale”. O quarto momento se destaca por optar por sítios ocupados pelo Complexo Montalvânia, renegando aqueles ocupados pelos momentos anteriores, por admitir uma maior variedade de suportes (verticais restritos e tetos amplos) e locais (cânions principal e secundários, vertentes curvas/suaves e abruptas). Isnardis coloca que esse momento final da tradição São Francisco está motivado pelos conjuntos anteriores, já que não inaugura nenhum sítio novo. Estes dois últimos momentos representam uma mudança para esta tradição, que passa de dez para 35 sítios e que “rompe os limites dos amplos paredões dos grandes sítios para se esparramar pelos mais variados recantos do Vale” (*op cit*, p.109).

No Vale do Peruacu, o Complexo Montalvânia, conjunto temático típico da região de homônima representado na Figura 8, se manifesta quase que exclusivamente de pinturas, representando figuras antropomorfas e bio-antropomorfas, biomorfias e geométricas, “pés” e “objetos”, como coloca Isnardis (*op cit*, p.86).



**Figura 8: Grafismos do Complexo Montalvânia, Segundo Isnardis (2004, p.89)**

Analizando os sítios em que este complexo apresenta-se, se percebe que seus autores optaram por “suportes desprezados pela tradição São Francisco, como tetos, paredes restritas, e recantos escondidos dos abrigos.” (*op cit*, p.90). Quanto à sua relação com a tradição São Francisco, se pode perceber que os autores da Montalvânia se inspiraram em temas sãofranciscanos, mas subvertendo normas, como no caso dos cartuchos bicolônicos, e ampliando temas, como no caso das armas, que aqui são mais diversas.

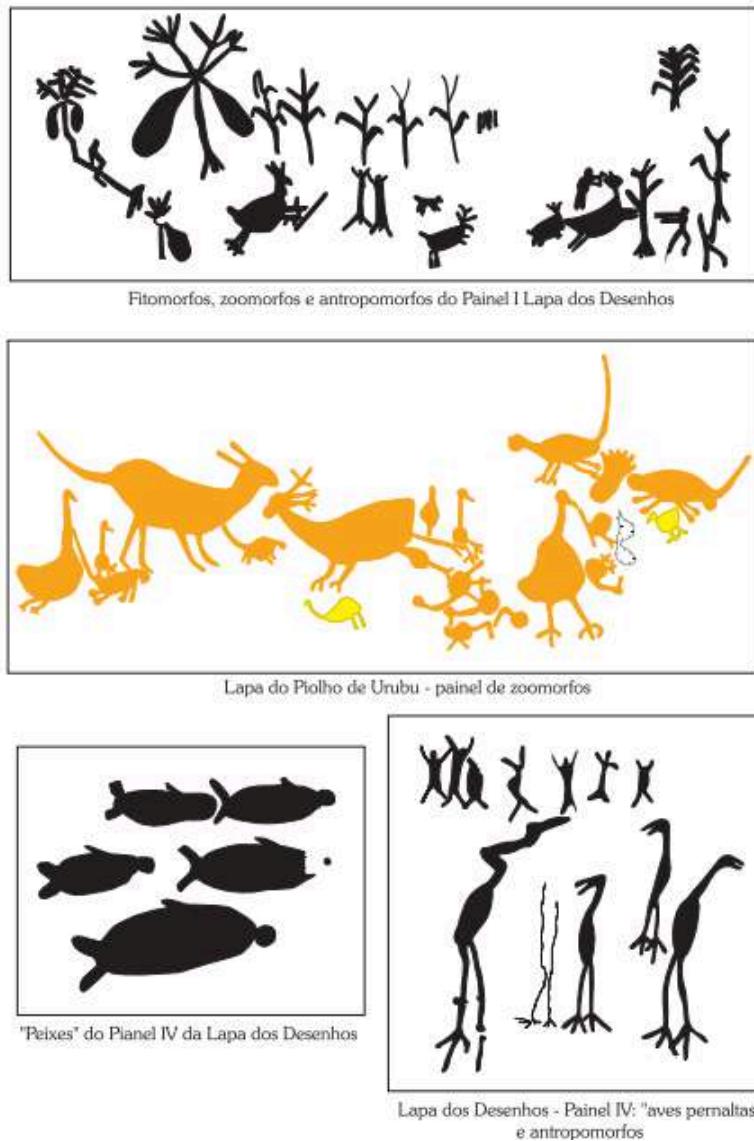
Como coloca Isnardis (*op cit*, p.114)

o Complexo Montalvânia realizou uma explosão de pinturas pelo Vale. Antes de sua chegada, as pinturas estavam restritas aos grandes sítios e a alguns muito poucos sítios de dimensões reduzidas. Após sua passagem, o Peruaçu

passa a ter várias dezenas de sítios pintados, incluindo as mais diversas morfologias.

Pode-se presumir que os autores deste complexo não requeriam atributos específicos das Lamas, caracterizando uma relação diferente com a paisagem quando comparada com os autores da tradição São Francisco.

Posterior à tradição São Francisco e ao Complexo Montalvânia, a unidade estilística Piolho de Urubu representa seres vivos em monocromia, que podem ser zoomorfos, fitomorfos ou antropomorfos, e, em baixa quantidade, geométricos lineares, como pode se ver na Figura 9.



**Figura 9: Grafismos da Unidade Estilística Piolho de Urubu, segundo Isnardis (2004, p.92)**

Como nota Isnardis (2004, p.91):

Os autores dessa unidade estilística demonstram interesse por representar detalhes anatômicos nos fitomorfos e zoomorfos - galhadas e cascos nos cervídeos, nadadeiras nos peixes, curvatura do pescoço e joelhos nas aves pernaltas, ramos e folhas nos fitomorfos - e os volumes corporais são bem demarcados. Porém, esse interesse pelos detalhes não corresponde a uma preocupação em registrá-los com precisão ‘fotográfica’, posto que é frequente sua representação de uma maneira assistemática, na qual diferentes partes do corpo de um mesmo animal recebem tratamento distinto ou compõem-se figuras anatomicamente incoerentes - animais com dedos apenas nas patas dianteiras, quadrúpedes com joelhos em apenas duas das pernas, aves ou quadrúpedes com dedos ou cascos em apenas uma das patas, cervídeos com três chifres ou três dedos.

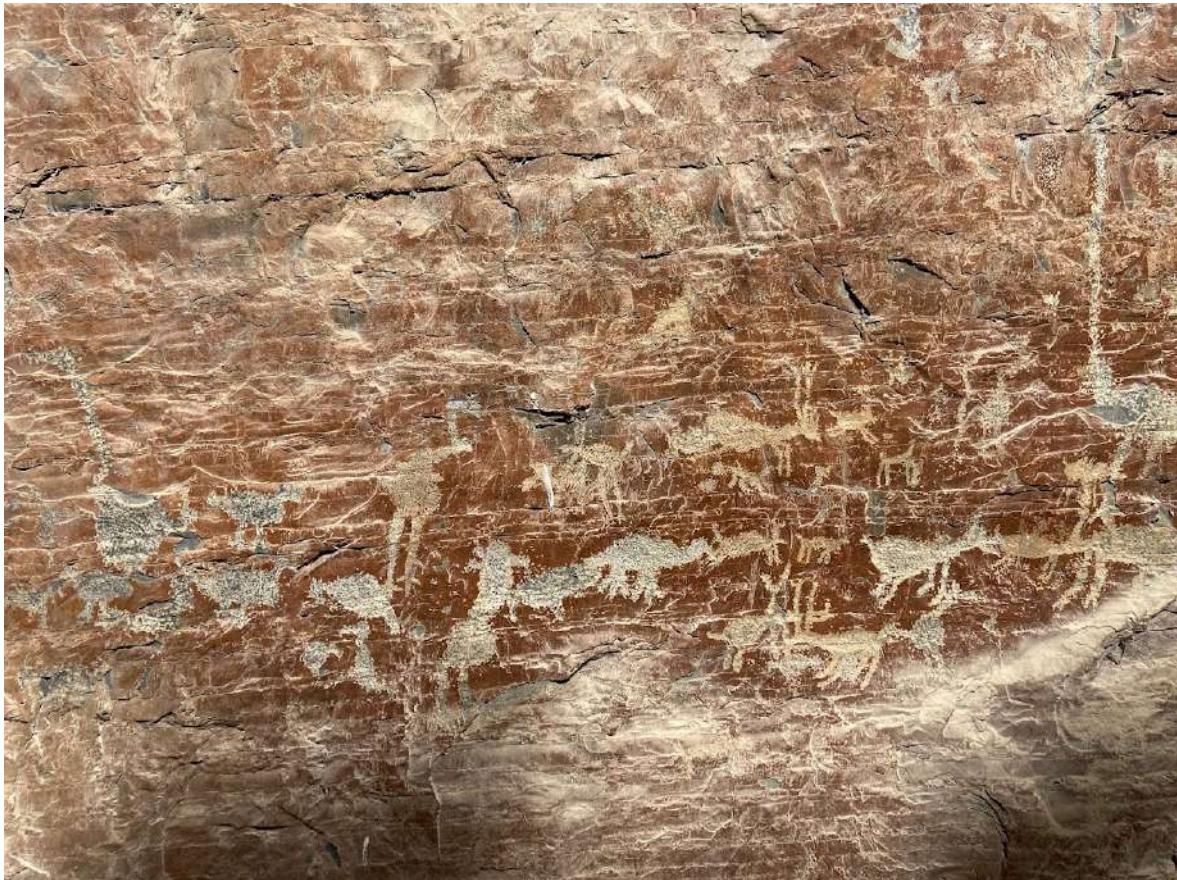
No geral, as pinturas dessa unidade estilística são pouco abundantes, estando presentes em pequeno número e em poucos sítios. Apesar de sua discrição, é notável a ruptura temática que ela representa, mudança que sugere a chegada de um novo grupo na região.

Nota-se, claramente, uma preferência por suportes verticais amplos, com as pinturas marcadas em posições facilmente acessíveis a partir do solo atual, com algumas poucas exceções. Isnardis (2004, p.115) categoriza em três tipos de sítios: os “ricos”, com painéis exuberantes com concentração de figuras; os “intermediários”, com figuras numericamente expressivas, mas dispersas e visualmente discretas; e os “pobres”, com figuras isoladas e em pequeno número. É interessante observar que os pintores não se limitaram a uma morfologia específica da paisagem, realizando pinturas tanto em sítios sobre o rio, quanto em sítios em cânions secundários, e também não se importaram de sobrepor pinturas de outras tradições – quanto a esse fato, vale observar também que eles não inauguraram nenhum sítio, sempre optando por pintar onde já havia desenhos. Isnardis (*op cit*, p.118) identifica “um modo inteiramente distinto de se colocar graficamente no Peruaçu. O desenho do vale, quando se busca os locais pintados pela Piolho de Urubu, é distinto das demais unidades estilísticas e não corresponde à busca por suportes específicos”.

Notória pelas suas gravuras por picoteamento, a unidade estilística Desenhos se destaca no vale do Peruaçu por sua temática restrita e pequena dispersão, mas impressionante beleza. Isnardis (*op cit*, p.93) aventa

a possibilidade da unidade estilística Desenhos corresponder a uma expressão tardia da unidade estilística Piolho de Urubu, realizada em técnica diferentes (o picoteamento). O contraste visual entre os dois conjuntos é grande, pois um é formado por picoteamentos que raramente ultrapassam 20 cm de comprimento e o outro, por pinturas chapadas monocromáticas que não raro

excedem 50 cm. Se observarmos a temática, encontramos uma grande correspondência, estando toda a temática da unidade estilística Desenhos incluída na temática Piolho de Urubu.



**Figura 10: Grafismos da unidade estilística Desenhos, no painel I da Lapa dos Desenhos (Arquivo pessoal do Autor).**

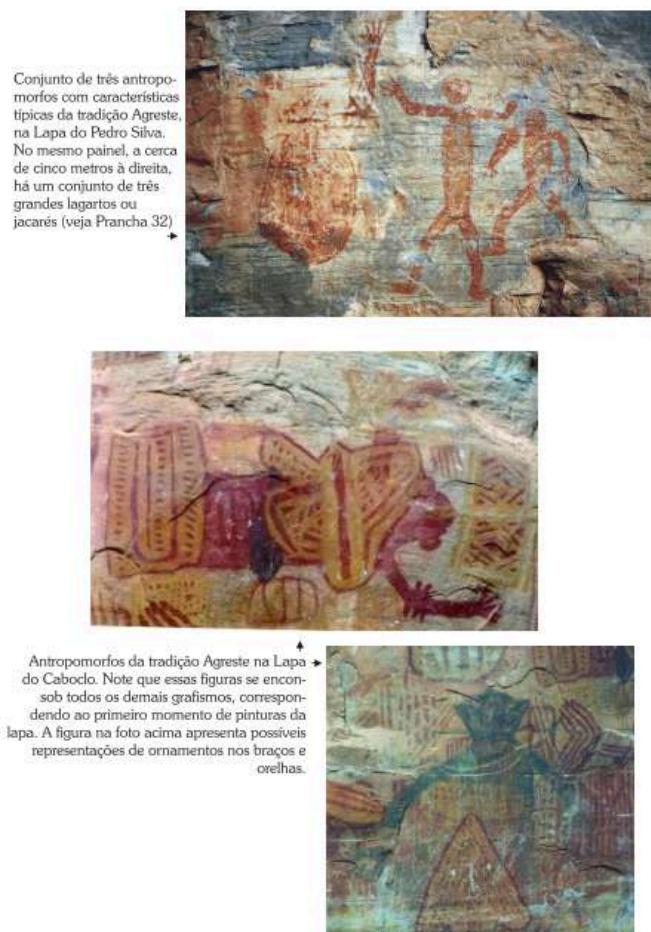
Se analisarmos as escolhas dos sítios em que essa unidade estilística se apresenta, vemos que ela sempre opta por locais já grafados anteriormente e grandes abrigos. Sua distribuição dentro dos sítios indica a proximidade com a Piolho de Urubu, mas também mostra critérios próprios, optando por lugares desconsiderados pelos outros pintores. Isnardis (*op cit*, p.120), coloca que

a interferência no conjunto do Vale pode ser, no todo, considerada bastante discreta. Os autores das gravuras Desenhos encontraram um cânion com várias dezenas de sítios cobertos de painéis gráficos, mas não foram prolíficos como seus antecessores, não procuraram igualá-los nem concorrer com eles. Ocuparam uma região intensamente grafada, mas se contentaram em intervir num número pequeno de lugares. Sendo também autores de grafismos rupestres, anuíram em viver numa região intensamente ocupada

por algo que lhes era alheio. Ou os conjuntos gráficos procedentes assim não lhes pareceriam.

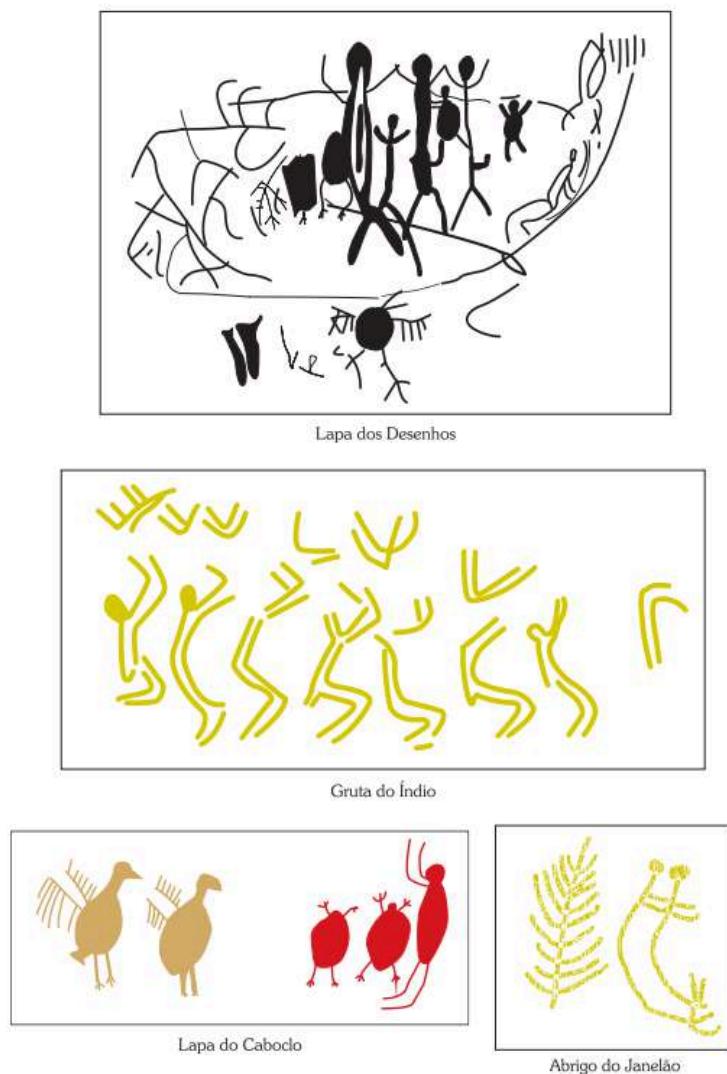
Bastante presente no Estado de Minas Gerais, a tradição Agreste também se faz presente no vale do Peruaçu com seus grandes antropomorfos, marcados por suas “grandes dimensões, traço espesso e pouco ‘delicado’, detalhes anatômicos (orelhas, dedos, genitália) e representações de possíveis adornos (brincos, braceletes, cocares ou chapéus)” (*op cit*, p.98). Apesar de pouco usuais nos sítios, pode-se concluir que se apresentam como mais antigos do que as outras figuras, anteriores até mesmo à tradição São Francisco.

Fica clara a preferência desses pintores por “suportes verticais, lisos, amplos e bem iluminados” (*op cit*, p.110). Isnardis (*op cit*, p.110) nota que “parece haver uma tendência Agreste que a tradição São Francisco mais tarde seguiria: são evitados os abrigos do cânion principal, voltados para o rio, estejam eles em qualquer altura da vertente - uma exceção importante a essa tendência é o abrigo do Janelão.”



**Figura 11: Pinturas da Tradição Agreste, segundo Isnardis (2004, p.100).**

A tradição Nordeste tem uma presença mais recente no Vale do Peruacu, “ocupando as margens do painéis pintados e nichos formados pela descamação dos suportes antigos pintados”. (*op cit*, p.96). Suas pinturas emblemáticas feitas com pigmento seco, conhecido como crayon, tem como marcas os antropomorfos em cena e a baixa frequência de zoomorfos.



**Figura 12: Pinturas da tradição Nordeste, segundo Isnardis (2004, p.97).**

Quanto à sua distribuição espacial, percebe-se que há pinturas em todos os grandes abrigos já intensamente pintados anteriormente, mas também em sítios de porte médio, que ainda não tinham um grande número de pinturas e que foram pintados de forma intensa ou discreta pelos pintores da tradição Nordeste, e também em sítios que haviam sido preteridos

pelas populações anteriores. No caso desses últimos, se tratam de sítios no cânion principal, muito próximos ao rio Peruaçu, com pouquíssima área abrigada a oferecer para seus pintores, suporte irregular e superfícies lisas muito restritas.

#### IV. Metodologia

O primeiro passo para compôr os produtos cartográficos foi criar uma base de dados com todos os sítios arqueológicos que haviam sido analisados. Dentre todos os sítios presentes no parque, apenas 37 acabaram sendo utilizados, pois eram os únicos que tinham suas pinturas rupestres analisadas e enquadradas dentro das seis unidades estilísticas e que tinham suas localizações geográficas capazes de serem obtidas

Sítio/ Unid. Estilística	Trad. São Francisco	Tradição Agreste	Piolho de Urubu	Complexo Montalvânia	Unid. Estilística Desenhos	Nordeste
Abrigo da Lua	□	□	□	✓	□	□
Gruta do Janelão	✓	✓	□	✓	✓	✓
Abrigo do Lourenço	✓	□	✓	✓	□	✓
Abrigo do Sol	✓	□	□	✓	□	□
Abrigo do Itabaiara	□	□	□	□	□	✓
Gruta Bonita	✓	□	?	□	□	?
Abrigo do Corredor	□	□	□	□	□	✓
Lapa dos três	□	□	□	✓	□	□
Abrigo do Fácão	□	□	□	□	□	✓
Gruta do Falso Janelão	□	□	□	✓	□	✓
Abrigo do Gongolo	□	□	□	□	□	✓
Gruta do Jorge	✓	□	□	✓	□	□
Lapa do Índio	✓	□	✓	✓	□	✓
Lapa da Boa Vista	✓	□	✓	✓	□	✓
Lapa da Hora	✓	✓	✓	✓	□	□
Lapa das Laranjeiras	✓	□	□	✓	✓	□
Lapa do Boi	□	□	□	✓	□	□

Figura 13: Recorte da tabela com as informações dos sítios (Arquivo pessoal do autor).

Com as informações já compiladas em uma tabela de dados, o passo seguinte foi obter todas as localizações geográficas dos sítios. Para isso foi usada a base do Cecav- Centro Nacional de Pesquisa e Conservação de Cavernas, que disponibiliza em seu site as coordenadas das cavernas do parque. Como muitas das cavernas também são sítios arqueológicos, essas coordenadas podem ser usadas. Quanto aos sítios que não estão em cavernas, optou-se por reprojetar o mapa da figura 1 com base nos pontos já obtidos, de maneira que poderia se encontrar as coordenadas dos sítios restantes. Quanto a uma possível imprecisão desses pontos obtidos, Smith (2020) fala da necessidade de ser transparente quanto ao método de representação dos sítios e também da possibilidade de mascarar a localização exata, de maneira a protegê-los.

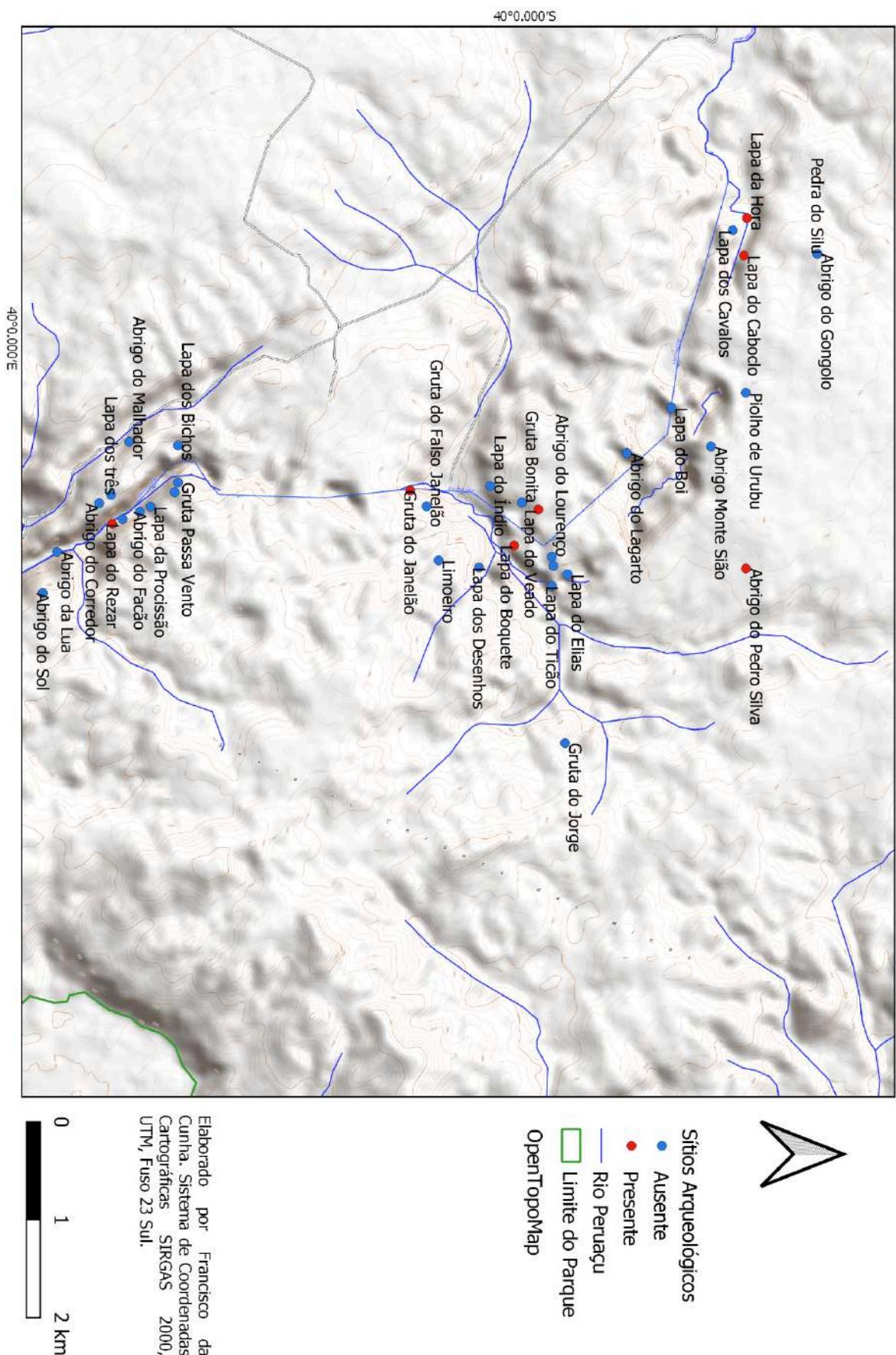
Uma vez que todos os sítios arqueológicos estavam mapeados em formato de ponto, foram agrupados em uma camada *shapefile* e realizou-se uma união desta camada com as informações da base de dados feita, o que possibilitou a categorização dos sítios com enfoque em cada unidade estilística.

Como base para os mapas, optou-se por uma camada topográfica, a fim fornecer informações sobre a altitude dos sítios. Primeiramente, foi utilizada a curva de nível nacional do IBGE, porém esta não possuía o detalhamento necessário para a escala do trabalho, fazendo-se necessário recorrer a outras fontes. Para tal, foram comparadas as camadas topográficas presentes na ferramenta “QuickMap Services”, do próprio QGIS. Entre as opções disponíveis, a camada da “OpenTopoMap” se mostrou a mais detalhada e mais adequada ao trabalho.

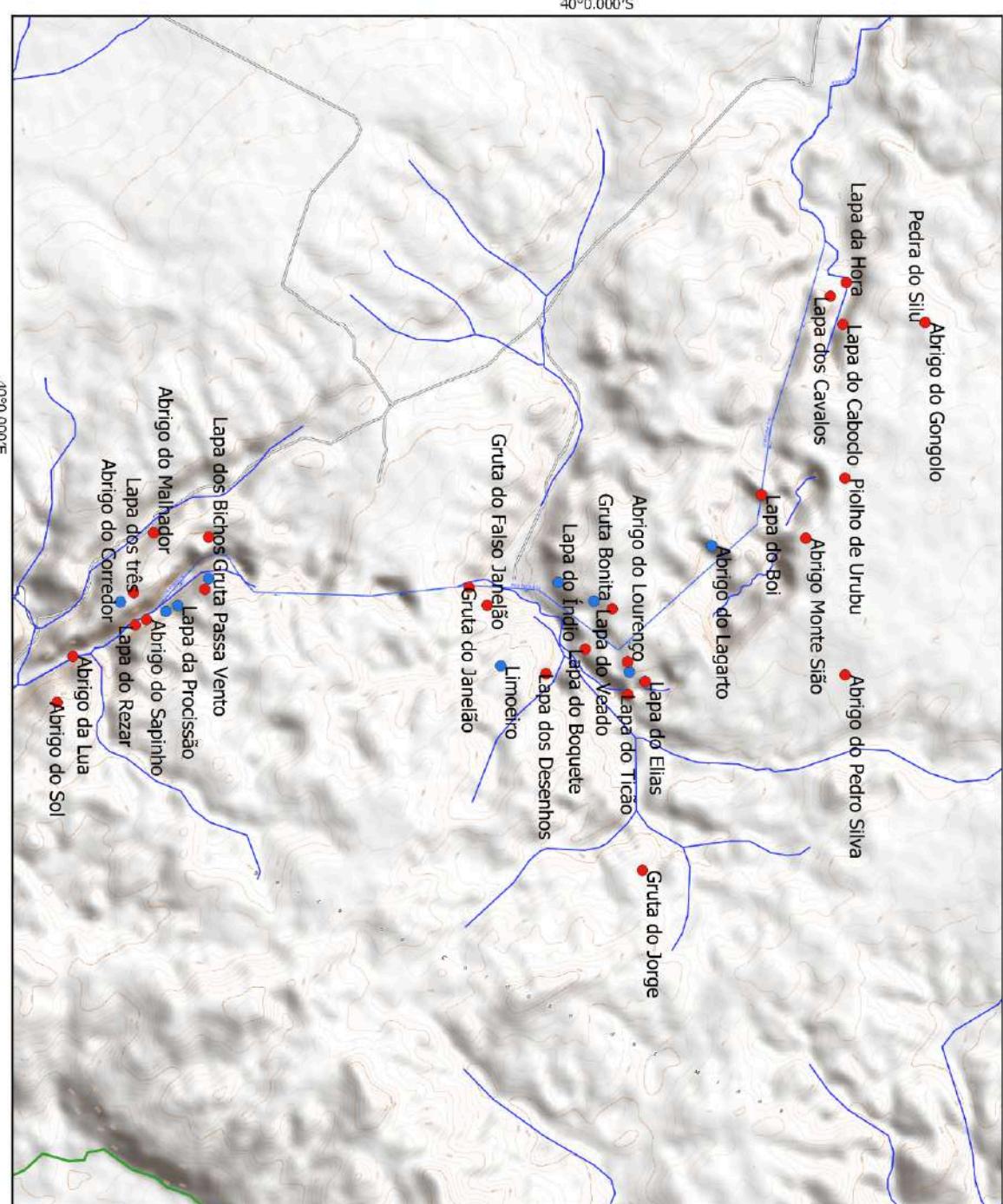
Além dos mapas temáticos da distribuição geográfica de cada unidade estilística também foram feitos mapas detalhando a localização dos sítios da Lapa do Boquete, Lapa dos Desenhos, Piolho de Urubu, Lapa do Elias e Lapa dos Bichos.

#### **IV.1 Mapas temáticos**

# Tradição Agreste



# Complexo Montalvânia



Elaborado por Francisco da Cunha. Sistema de Coordenadas Catográficas SIRGAS 2000, UTM, Fuso 23 Sul.

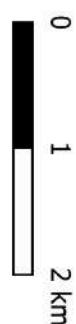
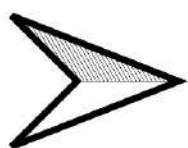
Sítios Arqueológicos

- Ausente
- Presente

Rio Peruaçu

Limites do Parque

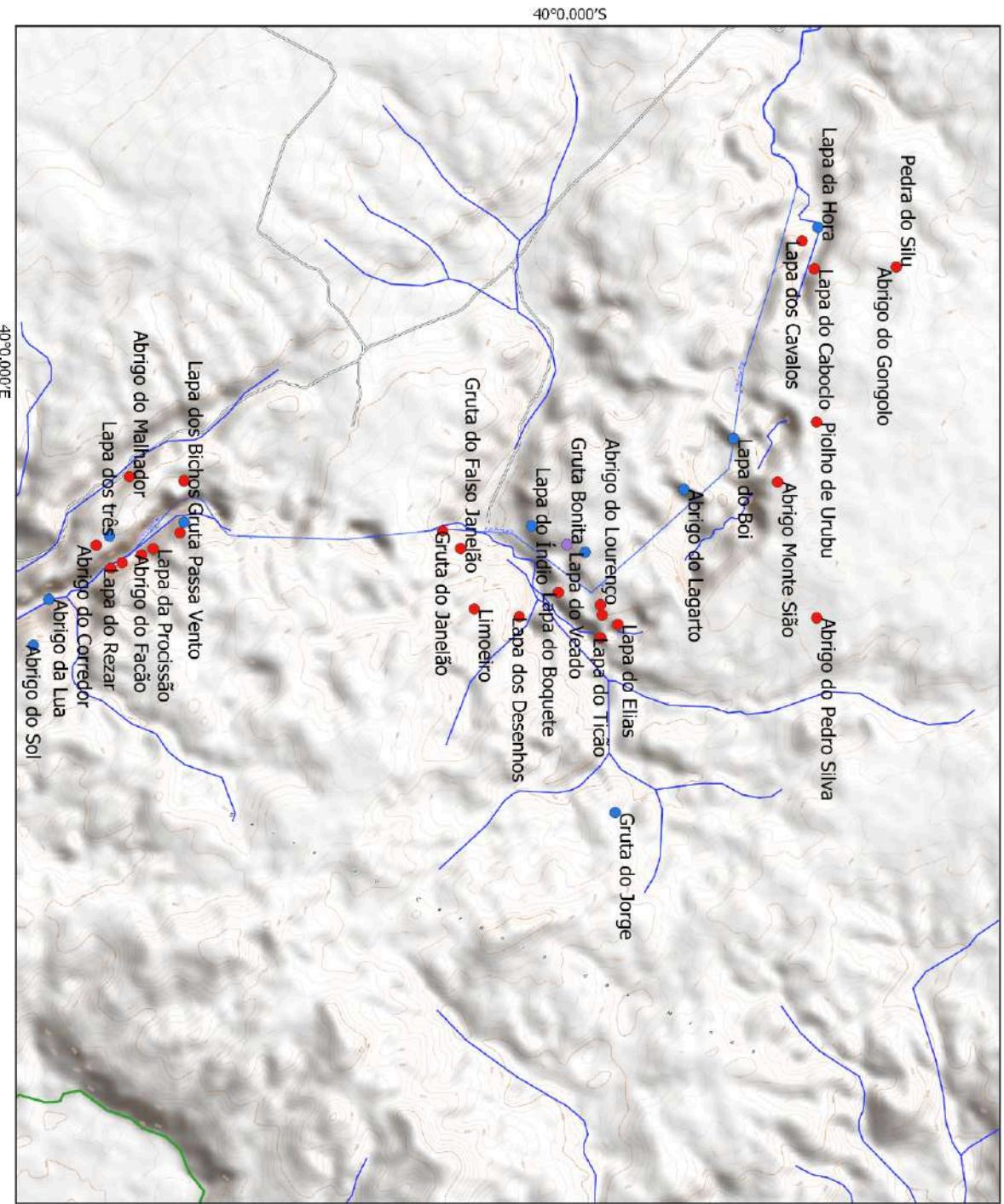
OpenTopoMap



40°0.000'E

40°0.000'S

# Tradição Nordeste



Elaborado por Francisco da Cunha,  
Sistema de Coordenadas  
Cartográficas SIRGAS 2000, UTM,  
Fuso 23 Sul.

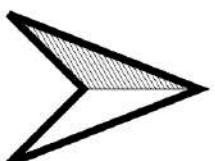
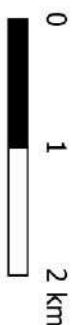
Sítios Arqueológicos

- Indefinido
- Ausente
- Presente

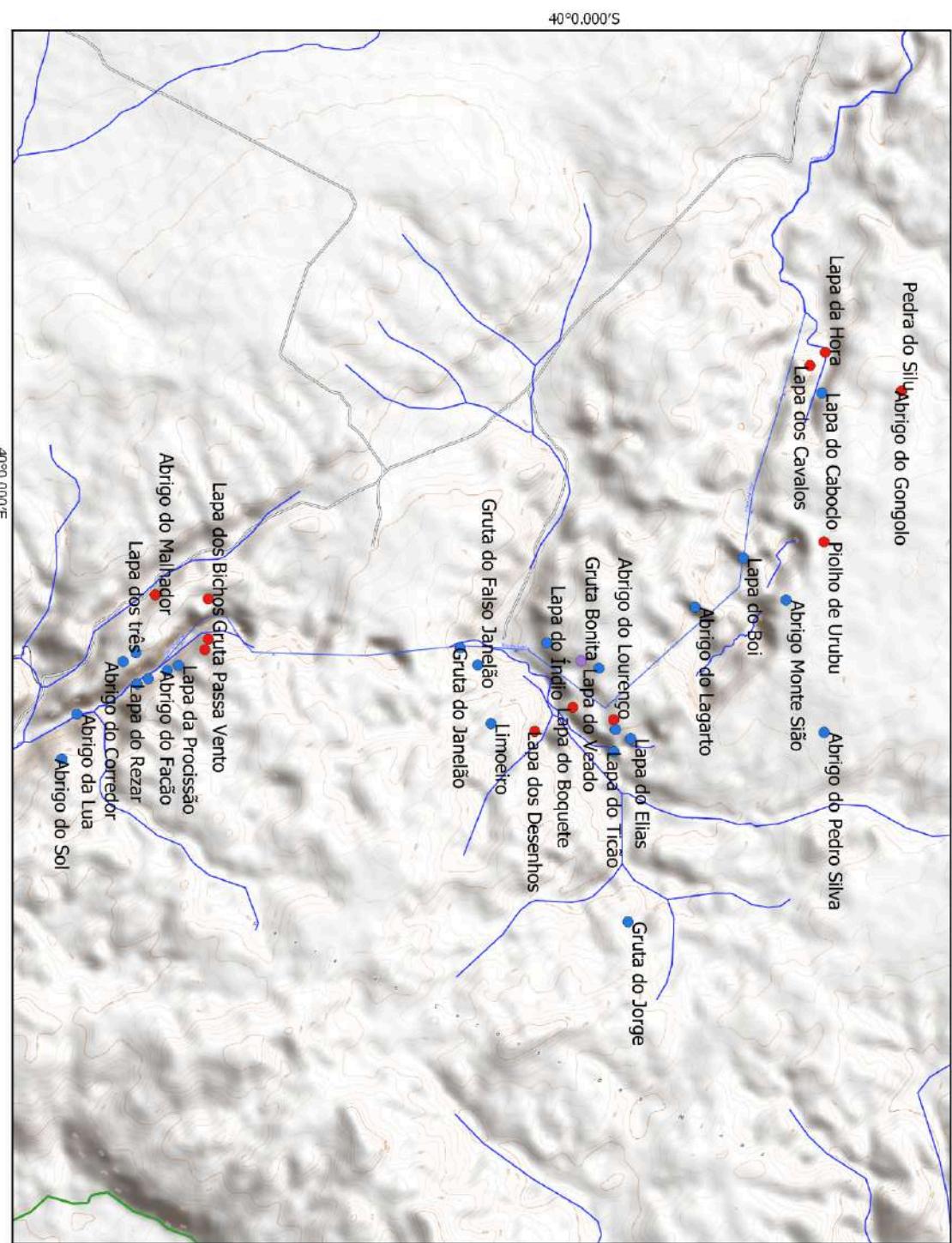
Rio Peruacu

Limites do Parque

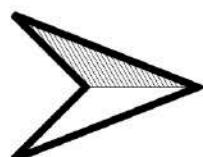
OpenTopoMap



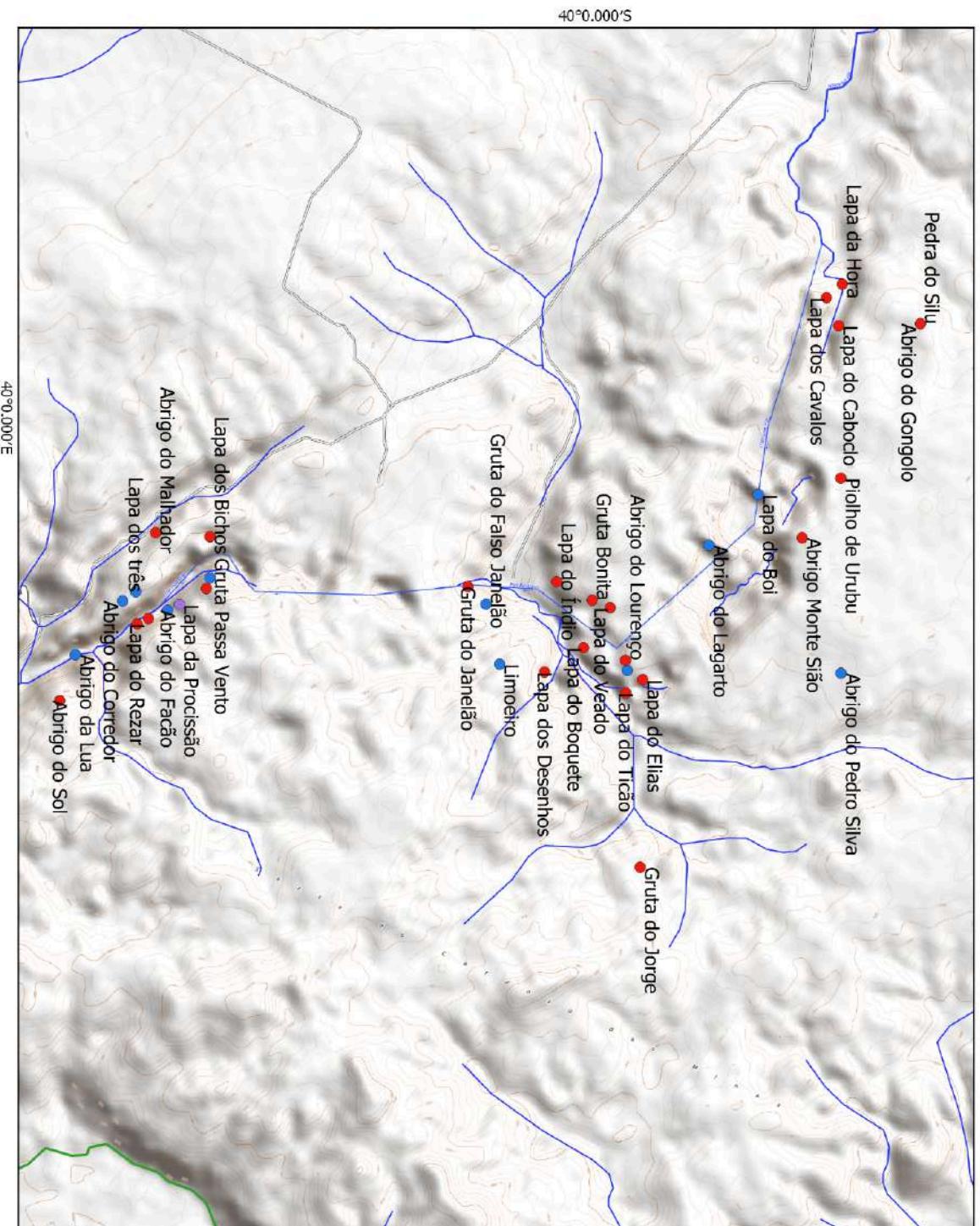
# Unidade estilística Piolho de Urubu



Elaborado por Francisco da Cunha. Sistema de Coordenadas Cartográficas SIRGAS 2000, UTM, Fuso 23 Sul.  
0 1 2 km



# Tradição São Francisco



OpenTopoMap

Limites do Parque

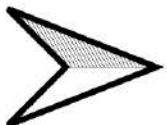
Rio Peruacu

Sítios Arqueológicos

● Presente

● Ausente

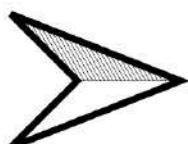
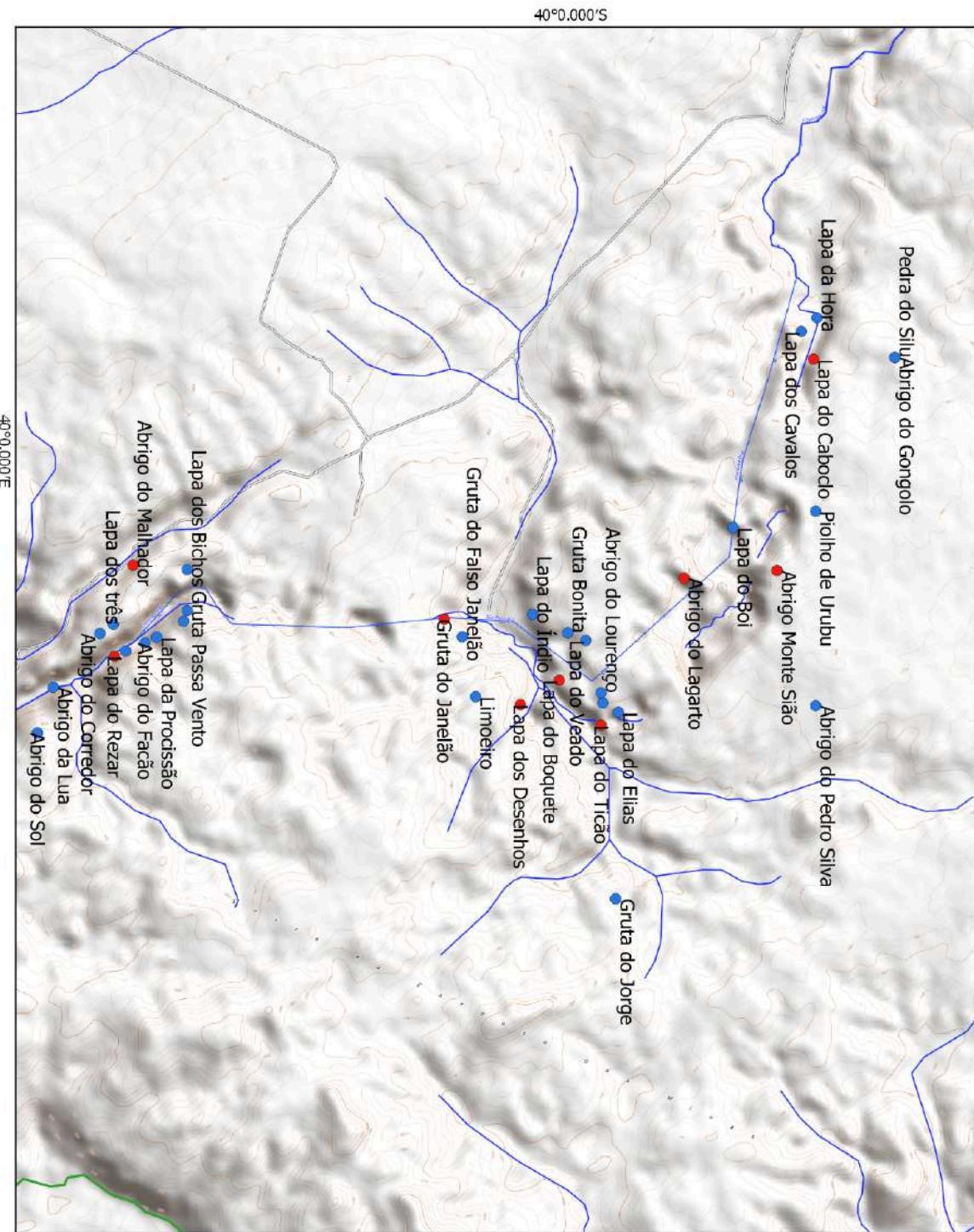
Indefinido



Elaborado por Francisco da Cunha.  
Sistema de Coordenadas  
Cartográficas SIRGAS 2000, UTM,  
Fuso 23 Sul.

0 1 2 km

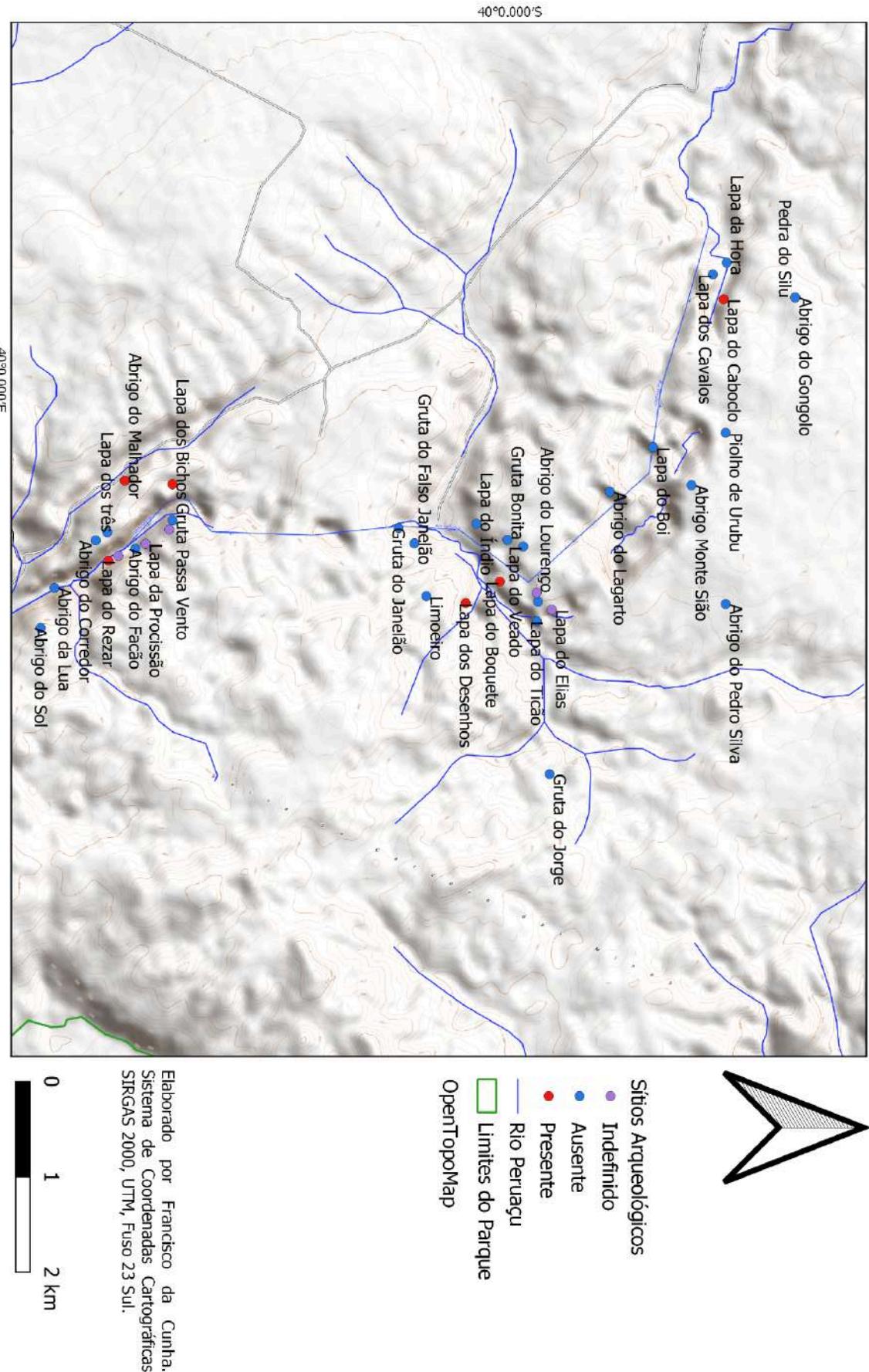
# Unidade Estilística Desenhos



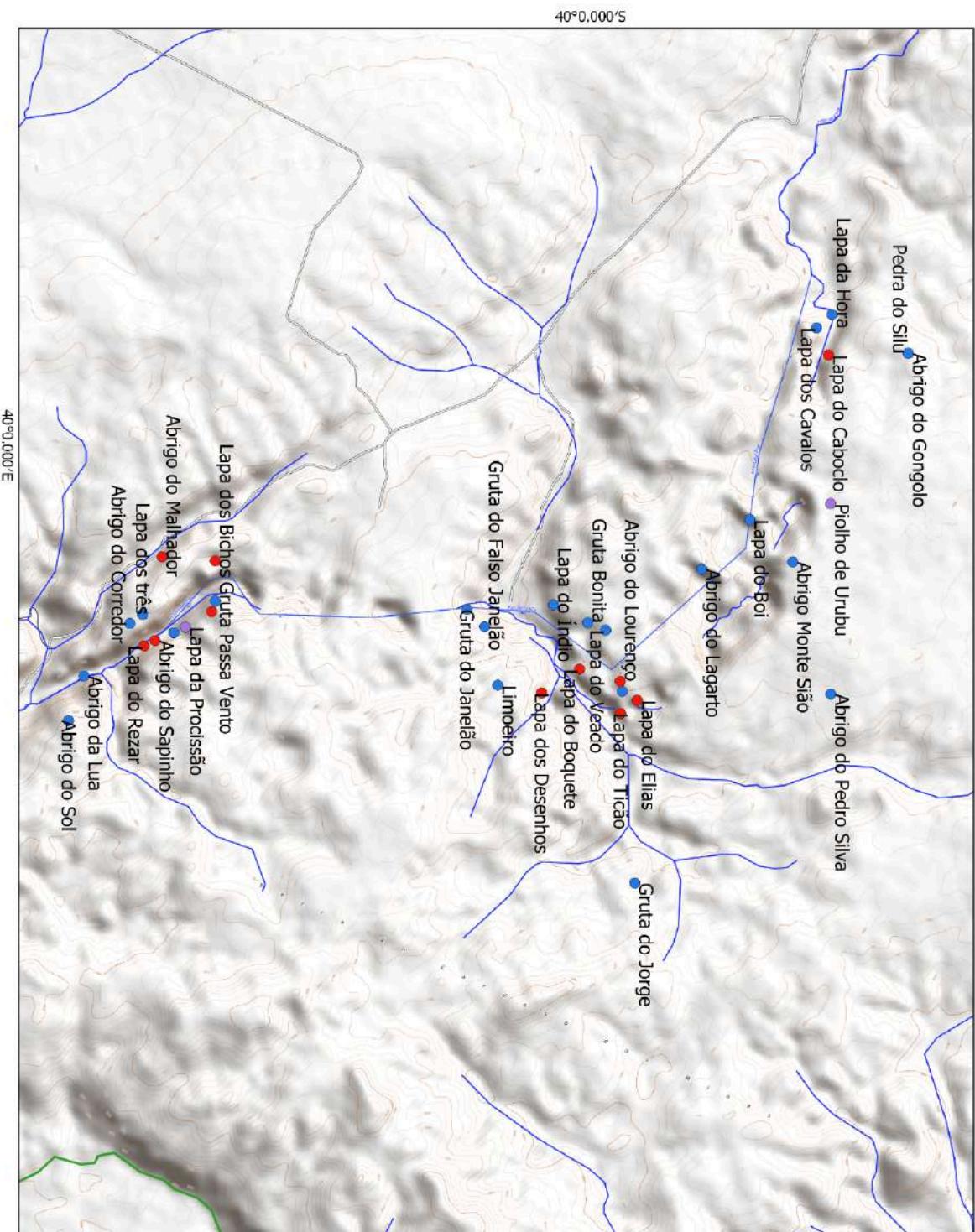
Elaborado por Francisco da Cunha.  
Sistema de Coordenadas Cartográficas  
SIRGAS 2000, UTM, Fuso 23 Sul.

0 1 2 km

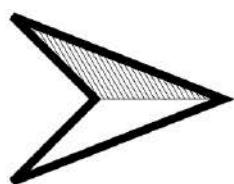
# Tradição São Francisco: Primeiro momento



# Tradição São Francisco: Segundo momento



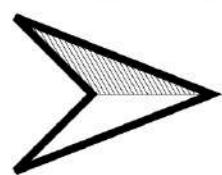
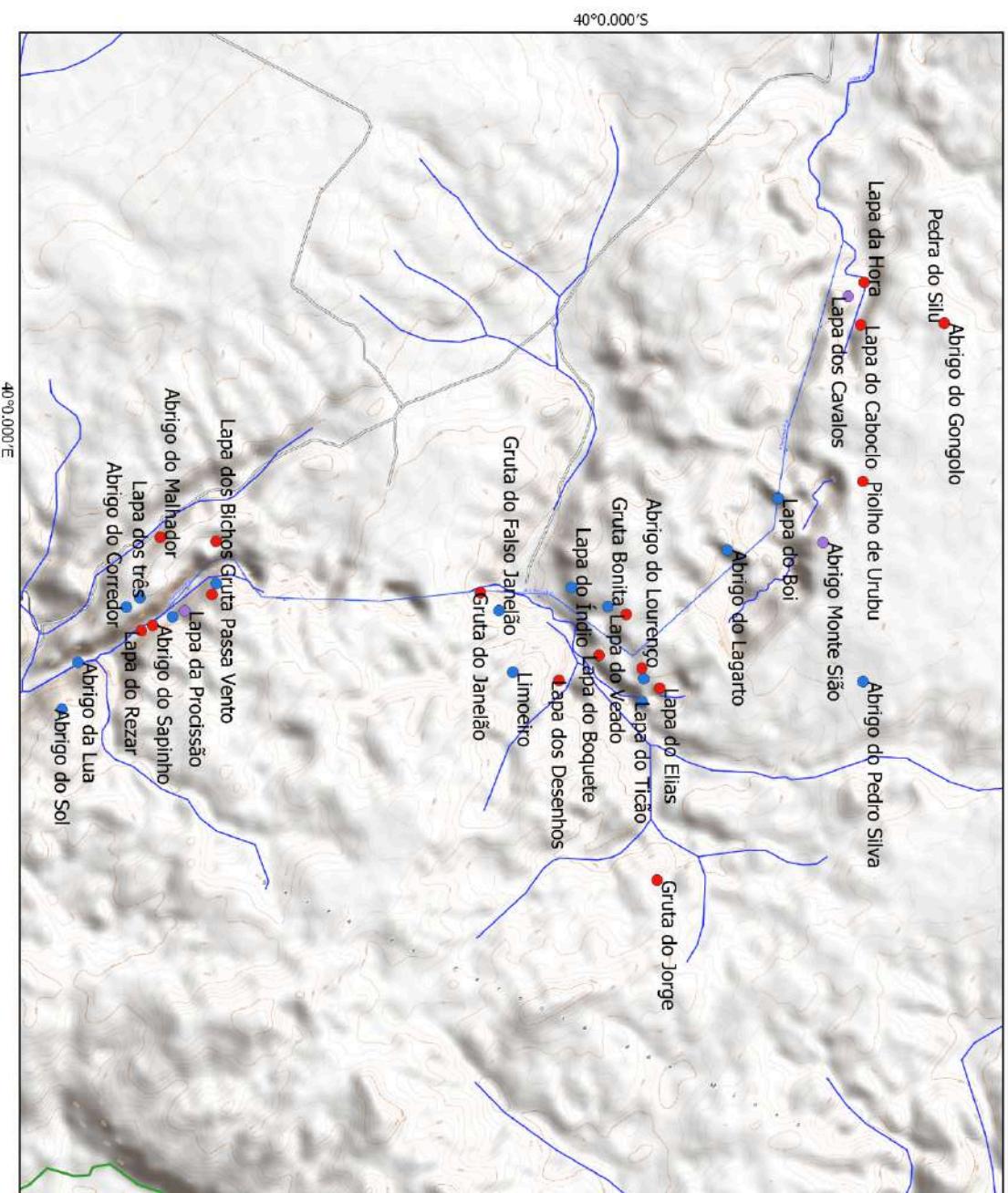
Sítios Arqueológicos  
● Indefinido  
● Presente  
— Rio Peruaçu  
□ Limites do Parque  
OpenTopoMap



Elaborado por Francisco da Cunha.  
Sistema de Coordenadas  
Cartográficas SIRGAS 2000, UTM,  
Fuso 23 Sul.

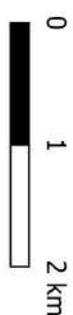
0 1 2 km

# Tradição São Francisco: Terceiro momento



- Sítios Arqueológicos
  - Indefinido
  - Ausente
  - Presente
- Rio Peruaçu
- Limites do Parque
- OpenTopoMap

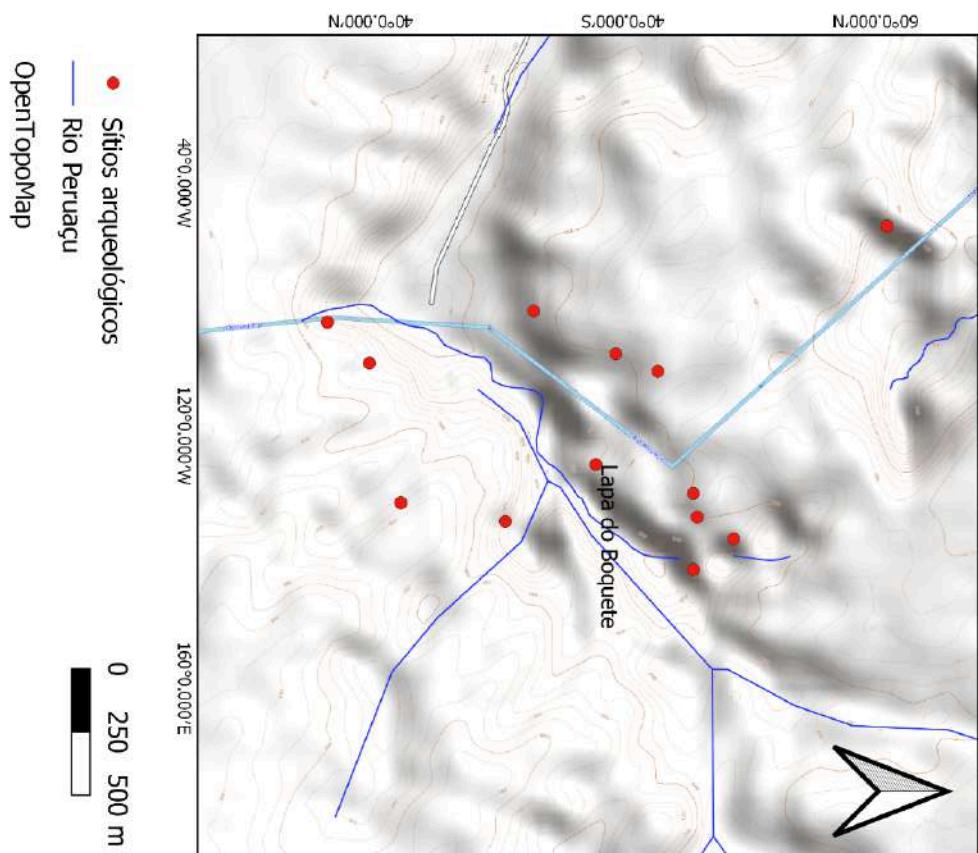
Elaborado por Francisco da Cunha.  
Sistema de Coordenadas Cartográficas  
SIRGAS 2000, UTM, Fuso 23 Sul.



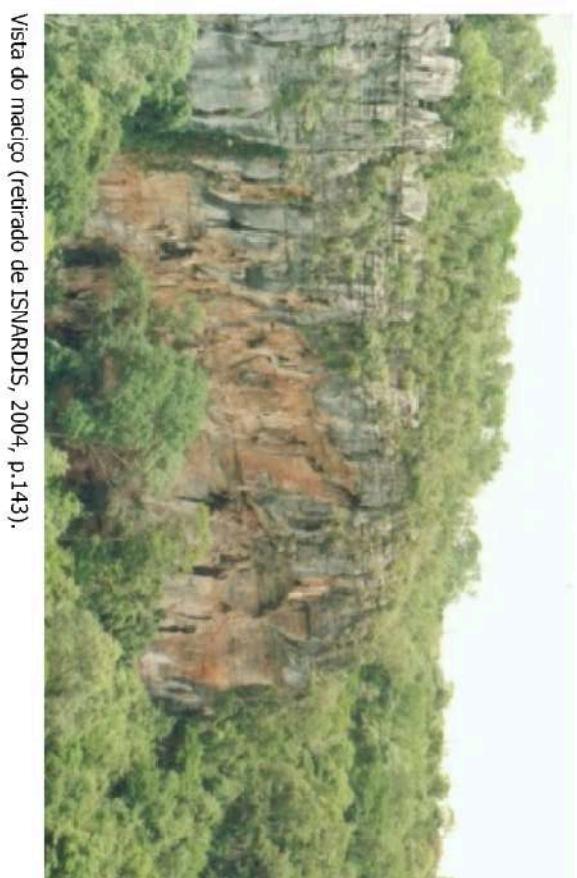
40°0.000'E

40°0.000'S

# Lapa do Boquete

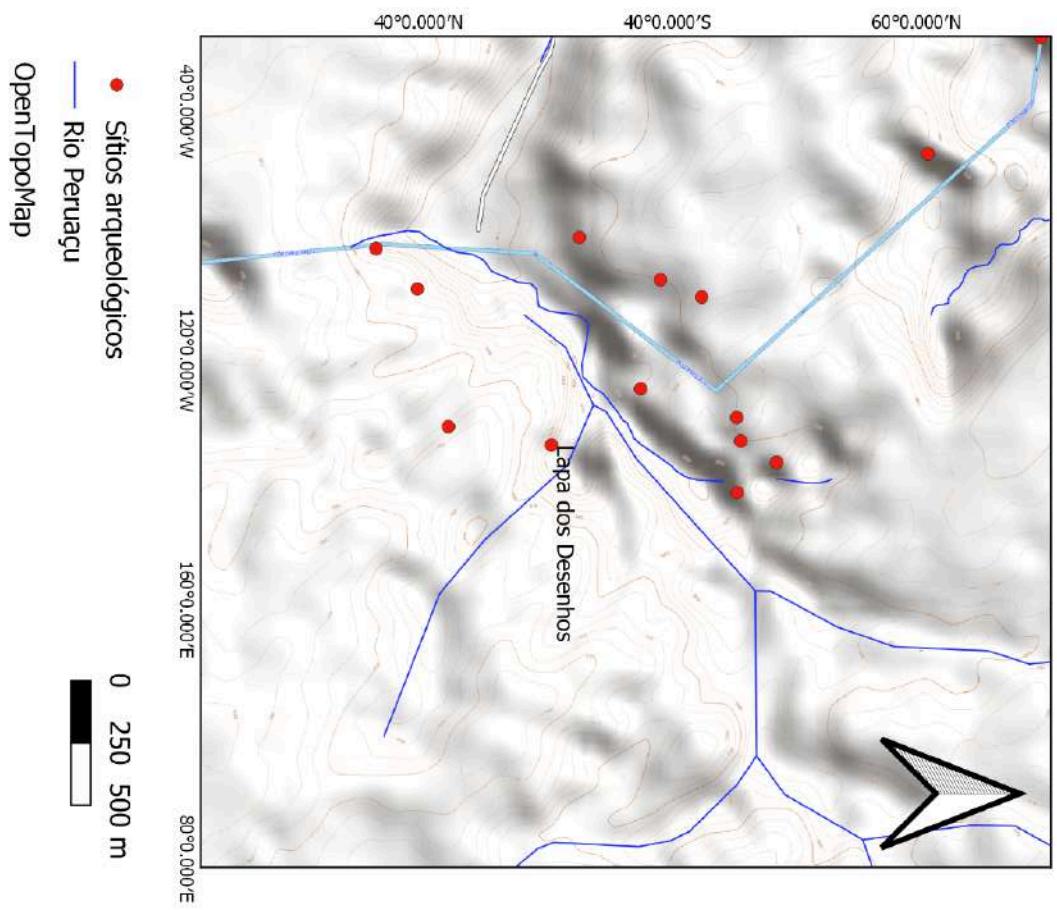


Vista do Sítio. Acervo do MAE/USP



Vista do maciço (retirado de ISNARDIS, 2004, p.143).

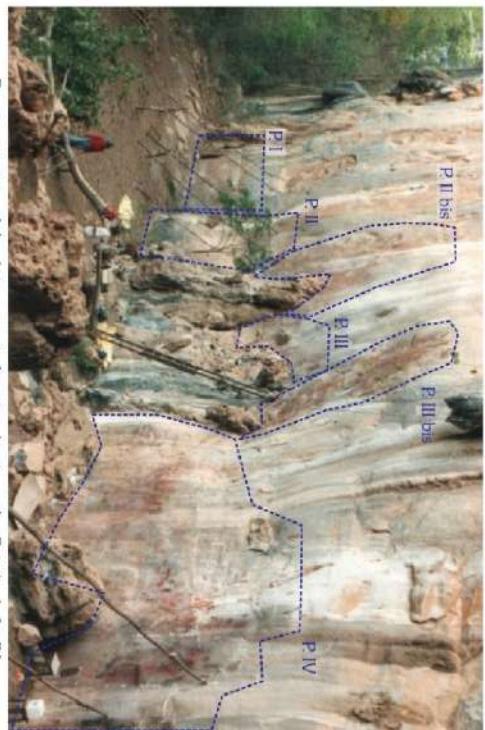
# Lapa dos Desenhos



Painel III bis (Arquivo pessoal do autor).

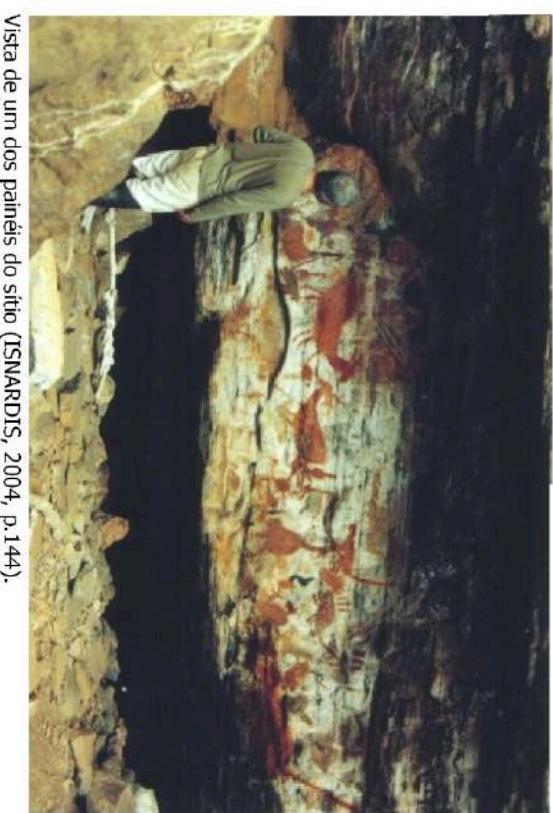
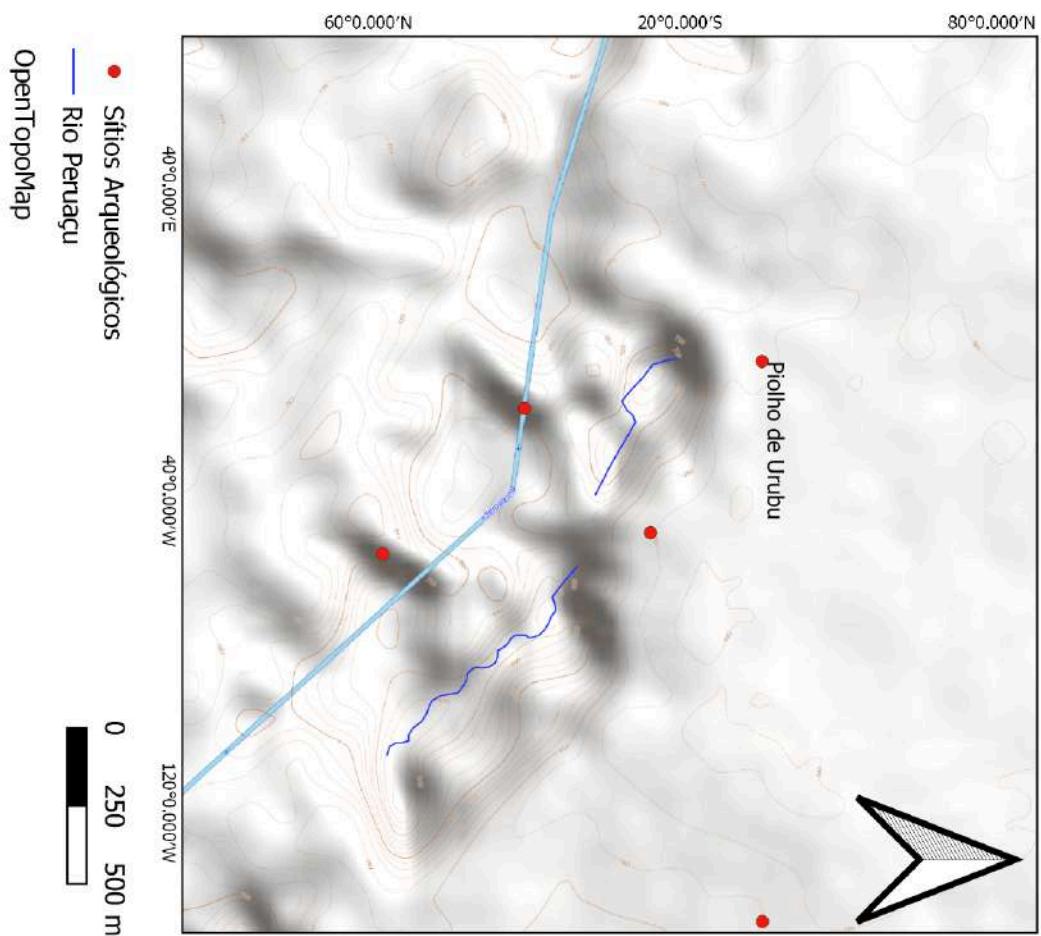


Painel III bis (retirado de ISMARIS, 2004, p.169)



Portão setentrional do abrigo, com indicações das áreas dos Painéis de I a IV.  
Imagem retirada de Isnardis, 2004, p.159

# Piolho de Urubu



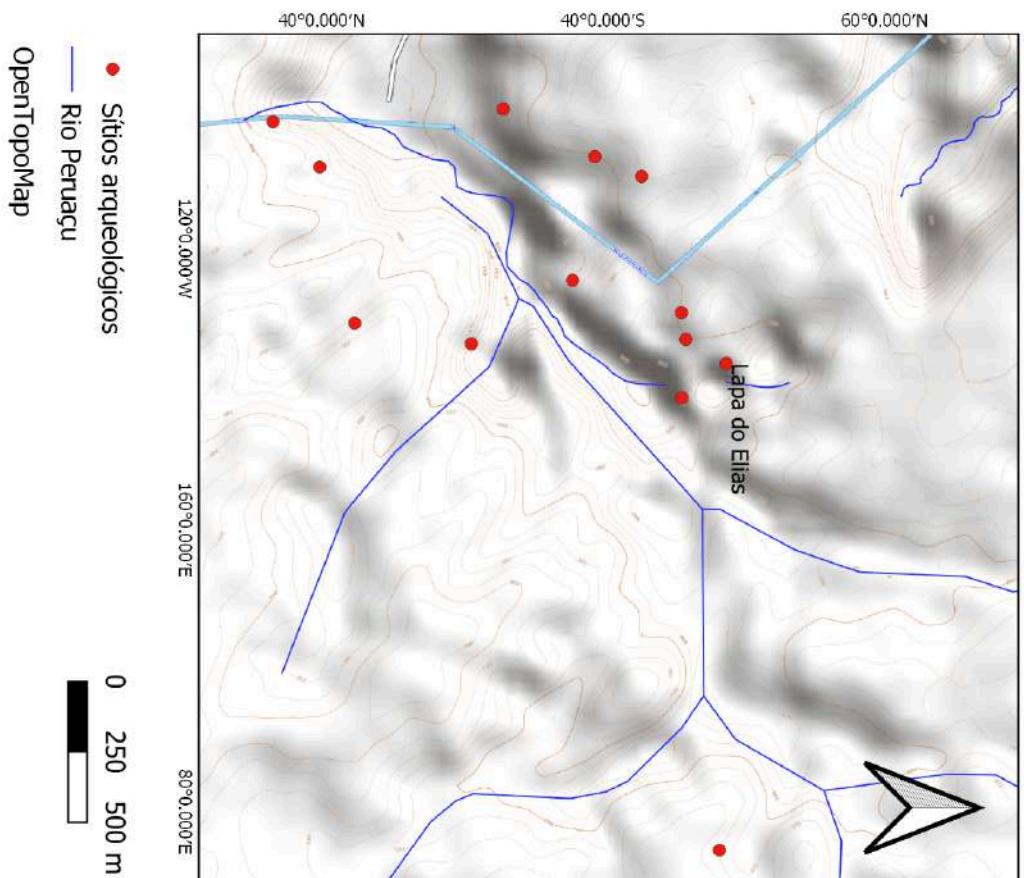
Vista de um dos painéis do sítio (ISNARDIS, 2004, p.144).



Vista parcial da área abrigada do sítio (ISNARDIS, 2004, p.144).

OpenTopoMap

# Lapa do Elias

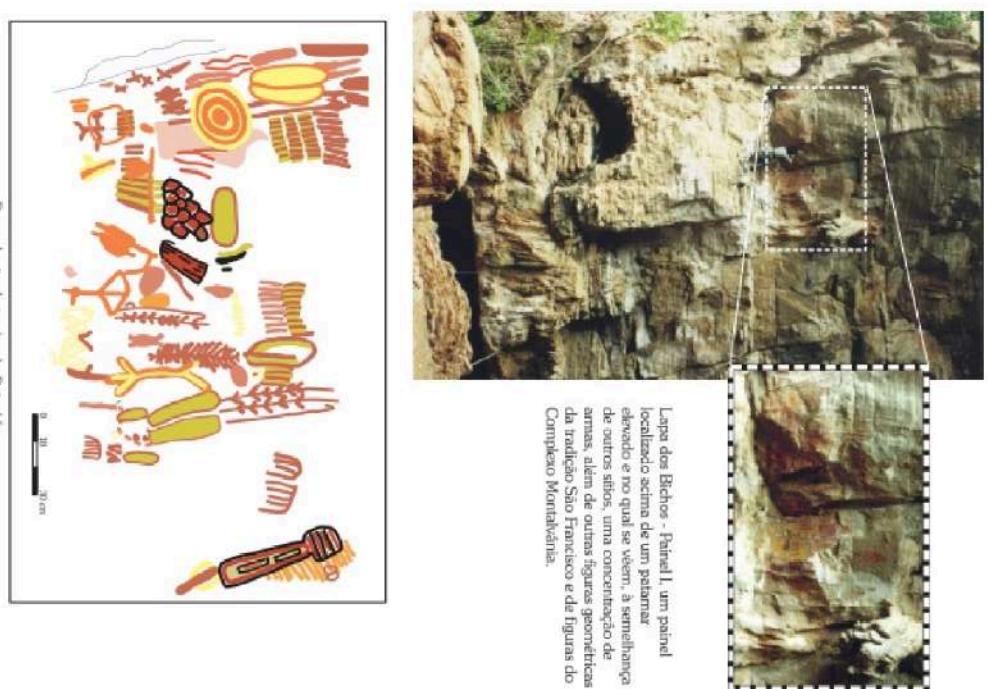
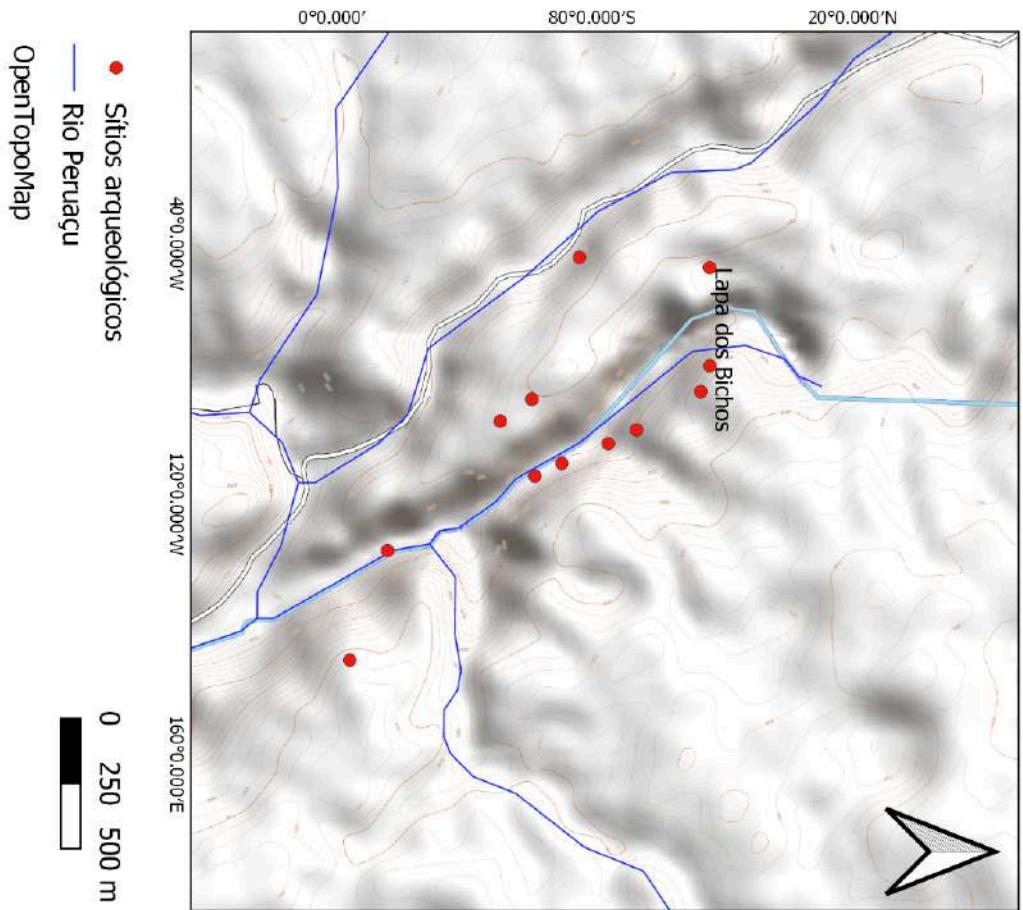


Grafismos (retirado de ISNARDIS, 2004, p.139).



Vista parcial de área abrigada (retirado de ISNARDIS, 2004, p.139).

# Lapa dos Bichos



Retirado de ISNARDIS, 2004, p.138

Reprodução da trecho do Painel I

## **Conclusão e discussão**

O trabalho aqui apresentado baseou-se profundamente na dissertação de mestrado Isnardis, de maneira que as limitações encontradas são bastante semelhantes. Primeiramente, se tem uma diminuta amostra de sítios devidamente analisados, quando comparada à quantidade presente na área do parque, de forma que uma maior amostragem poderia dar novos contornos às análises feitas. Em segundo lugar, se encontrou uma dificuldade de cartografar sítios analisados, pois não foi possível assegurar-se de sua localização geográfica, de tal forma que os sítios Barragem, Macaco Branco, Sancho e Janelão da Margem Esquerda, mesmo tendo sido analisados no trabalho de Isnardis, não puderam ser incluídos aqui.

Em sua conclusão, Isnardis utilizou-se do esquema classificatório de Prous & Seda (1987) para compreender as relações de unidades estilísticas que ocupam um mesmo suporte, estabelecendo três possibilidades: as relações negativas, nas quais há ocultação ou destruição de pinturas antigas por novos pintores; relações positivas, quando os novos pintores destacam, incorporam ou evitam sobrepor às pinturas antigas; e relações neutras, quando não há uma relação evidente. Esse esquema classificatório se baseia na ideia de que ocupar suportes previamente pintados significa estabelecer relações não apenas de maneira intrassítio, mas também intersítios, de maneira que produzir mapas é essencial para construir esse entendimento relacional. Apesar de todas as limitações encontradas, os produtos cartográficos aqui gerados são ferramentas valiosas para a análise espacial das pinturas rupestres na região.

Com isso, se firma uma necessidade de um estudo ampliado na região do Peruaçu, abordando sítios fora do cânion principal e alcançando todos aqueles que possuem pinturas rupestres. Pode-se, também, elevar a escala e incluir as análises feitas por Ribeiro, expandindo para além do Vale do Peruaçu e alcançando a Serra do Ramalho e a região de Montalvânia. Nesse mesmo sentido, é importante combinar essa expansão com novas análises das pinturas, como idades absolutas, fonte de matérias-primas etc. Uma vez ampliadas as informações coletadas sobre a ocupação humana, se amplia também o número de possibilidades de visualização cartográfica desses fenômenos.

## Referências Bibliográficas

DAVID, Bruno; IAN, J. McNiven, 'Introduction: Towards an Archaeology and Anthropology of Rock Art', in Bruno David, and Ian J. McNiven (eds), **The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art**, Oxford Handbooks (2019; online edn, Oxford Academic, 6 Mar. 2017), <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190607357.013.57>, accessed 30 Oct. 2024.

GUPTA, Neha, DEVILLERS, Rodolphe. Geographic Visualization in Archaeology. **J Archaeol Method Theory**, 24, p.852–885, 2017. <https://doi.org/10.1007/s10816-016-9298-7>

ISNARDIS, Andrei. **Lapa, parede, painel**: 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). 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MELCHIADES, Carlos. **Mapeamento do patrimônio arqueológico do Rio Grande do Sul: um ponto, uma linha e um horizonte**. 2007. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

PROUS, André; SEDA, Paulo. **Cronologia, tradições e metodologia na arte rupestre do Sudeste**. Boletim do Instituto Arqueológico Brasileiro. Série Catálogo. Rio de Janeiro, 1987 v.3, pp.: 177- 181.

\_\_\_\_\_, André; SCHLOBACH, Mônica C. Sepultamentos pré-históricos no Vale do Peruaçu – MG. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, 1997, São Paulo, 7: 3-21.

RIBEIRO, Loredana. **Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre: um estudo regional das pinturas e gravuras do alto-médio São Francisco**. 2006. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.71.2006.tde-11082006-111750.

SMITH, Cecilia. Ethics and Best Practices for Mapping Archaeological Sites. **Advances in Archaeological Practice**. 2020;8(2):162-173. doi:10.1017/aap.2020.9

v. 19 (2009): **ARQUEOLOGIA DO VALE DO RIO PERUAÇU E ADJACÊNCIAS – MINAS GERAIS** | Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/mhnjb/issue/view/926>>. Acesso em: 26 maio. 2024.