

PAISAGENS NARRADAS *

Gabriel Lemes de Souza **

Resumo: Este artigo propõe uma análise da paisagem mineira como um arquivo vivo e dinâmico, investigando como a arte rupestre atua como dispositivo de memória e construção de narrativas em três contextos distintos. Inicialmente, aborda-se o caso de São Thomé das Letras, onde a apropriação colonial e religiosa ressignificou grafismos indígenas, transformando-os em relíquias sagradas cristãs para legitimar a posse do território. Em seguida, examina-se a perspectiva do povo Krenak no Vale do Rio Doce, demonstrando como os sítios arqueológicos são reatualizados não como ruínas, mas como moradas de “encantados” e ferramentas de resistência política e identidade étnica. Por fim, o estudo recua à antiguidade da Tradição Planalto na região de Diamantina, com foco na Lapa das Piabas. Através da relação entre os grafismos e o meio ambiente (o Rio Preto), investiga-se a “escrita original” de caçadores-coletores-pescadores como uma crônica da intimidade com os ciclos da natureza. Conclui-se que tais narrativas – a mítica, a política e a ecológica – sobrepõem-se, conferindo à geo-grafia física a espessura simbólica da paisagem.

Palavras-chave: Paisagem; Arte Rupestre; Minas Gerais; Memória; Arqueologia da Paisagem.

NARRATED LANDSCAPES

Abstract: This article analyzes the landscape of Minas Gerais as a living archive, investigating rock art as a memory device across three distinct contexts. Initially, it addresses São Thomé das Letras, where colonial appropriation ressignified indigenous graphisms into Christian relics to legitimize territorial possession. Next, the study examines the Krenak perspective in the Rio Doce Valley, demonstrating how archaeological sites are reactualized not as ruins, but as abodes of “enchanted beings” and tools for political resistance and ethnic identity. Finally, it delves into the Planalto Tradition in Diamantina, focusing on Lapa das Piabas. By analyzing the relationship between rock art and the Rio Preto, it interprets the “original writing” of hunter-gatherer-fishers as a chronicle of intimacy with nature’s cycles. The article concludes that these overlapping narratives – mythical, political, and ecological – endow physical geography with the symbolic density of a landscape.

Keywords: Landscape; Rock Art; Minas Gerais; Memory; Landscape Archaeology.

* Texto recebido em 01/03/2026, aprovado em 04/03/2026.

** Doutorando na NPGAU-UFMG. Orcid: 0000-0002-1005-1173, e-mail: glemesdesou-za@yahoo.com.br

1. INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma jornada por três recortes distintos de uma vasta trama arqueológica e cultural, onde camadas de histórias, mitos e vivências se sobrepõem, por vezes apagando, por vezes reavivando os sentidos do passado.

Se imaginarmos a paisagem não apenas como um cenário estático, mas como um corpo vivo que acumula as marcas do tempo, os paredões rochosos de Minas Gerais revelam-se como verdadeiros arquivos a céu aberto. Neles, a arte rupestre atua como uma linguagem persistente, cuja leitura jamais é definitiva, mas continuamente reinventada por quem a observa.

Afinal, a perenidade do suporte rochoso contrasta com a fluidez das interpretações humanas. Onde o olhar colonial buscou legitimação religiosa, o olhar originário encontrou resistência e conexão ancestral, e o olhar arqueológico buscou decifrar a lógica ecológica dos primeiros habitantes. É nessa encruzilhada de perspectivas que este trabalho se situa.

Inicialmente, abordaremos o caso de São Thomé das Letras, onde uma gruta pintada serviu de alicerce para mitos fundadores. Ali, veremos como a narrativa europeia e cristã, num esforço de colonização do imaginário, ressignificou grafismos milenares para enquadrar o Novo Mundo em suas próprias escrituras sagradas, transformando figuras rupestres em relíquias de santos católicos.

Em um segundo momento, deslocaremos o foco para o Vale do Rio Doce e a experiência do povo Krenak. Diferente da apropriação Colonial, os Krenak demonstram como a paisagem é reatualizada através de uma perspectiva do habitar (INGOLD, 2021). Para eles, os sítios arqueológicos não são ruínas mudas, mas moradas de encantados e ferramentas de resistência política e espiritual. A autoria biológica das pinturas torna-se secundária diante da vitalidade simbólica que elas conferem ao território e à identidade do grupo no presente.

Por fim, mergulharemos na antiguidade da Tradição Planalto na região de Diamantina, buscando compreender uma espécie de escrita original. Através da análise da Lapa das Piabas e sua relação intrínseca com o Rio Preto, investigaremos como os caçadores-coletores-pescadores utilizavam a arte para dialogar com o meio que os circundava. Neste contexto, a paisagem se revela não como mito ou política, mas como uma crônica da vida cotidiana e da profunda intimidade com os ciclos da natureza.

Ao tecer essas três narrativas – a mítica, a originária e a arqueológica –, este artigo

busca demonstrar que os grafismos rupestres são mais do que vestígios estéticos; são dispositivos de memória que conferem “espírito” aos lugares, transformando o espaço geográfico em paisagem carregada de experiências, afetos e significados.

2. AS LETRAS DE SÃO THOMÉ

E se imaginássemos uma cidade cujo nome e mito fundador surgiram em uma gruta com pinturas rupestres? Esse é o caso de São Thomé das Letras, um pequeno município brasileiro com cerca de 7 mil habitantes, situado no Sul de Minas Gerais e um destino turístico muito procurado.

A praça central da cidade abriga a Igreja Matriz, situada ao lado da famosa Gruta de São Thomé das Letras (Figura 1). Trata-se de um abrigo rochoso no coração do município, um marco tão importante quanto a praça ou a igreja. O diferencial reside no fato de atribuírem à gruta o surgimento da cidade e a edificação do templo. Em suma, o nome da cidade deriva das “Letras” – as pinturas rupestres presentes na gruta – e de “São Thomé”, o santo católico que teria aparecido no local. Sobre as pinturas, destaca-se que são sinais, chamados de grafismos puros, que não podemos interpretar a partir do nosso arcabouço contemporâneo.

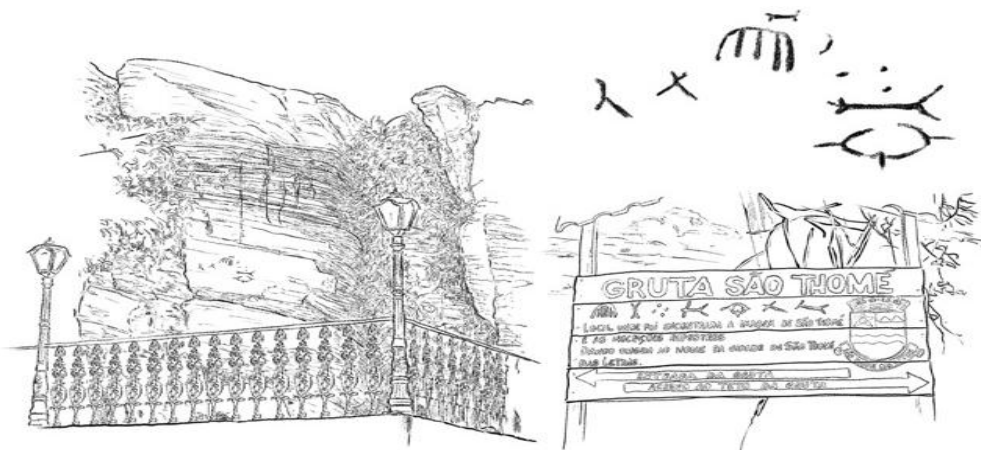


Figura 1: Gruta de São Thomé das Letras e seus grafismos rupestres. Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

As notícias oficiais sobre as pinturas rupestres na Gruta de São Thomé das Letras remontam ao século XVIII. Segundo Romeiro e Raminelli (1999), há o registro de uma cópia dos grafismos enviada ao padre jesuíta José Mascarenhas em 1738, encarregado de interpretá-los. Bastou um dia para que o padre atestasse a origem como testemunho de um

episódio sagrado: a passagem de São Tomé pelas terras mineiras. Cinquenta anos depois, a localidade apareceria, finalmente, nos documentos como São Thomé das Letras.

É interessante observar que persiste até hoje um mito similar sobre a origem da cidade, que também trata da passagem do santo pelo local, mas com uma narrativa situada não no período Pré-Colonial, e sim no próprio século XVIII. Segundo a tradição oral, o escravizado João Antão fugiu de uma fazenda e encontrou a tal gruta, onde se refugiou e viveu escondido por bastante tempo. Certo dia, o próprio São Tomé teria aparecido para ele e escrito um bilhete, instruindo-o a entregá-lo ao fazendeiro para conseguir sua liberdade. Ao ler o bilhete, o fazendeiro foi à gruta e encontrou uma imagem de São Tomé entalhada em madeira, bem como as pinturas rupestres. Acreditando ser um milagre, mandou erguer uma capela onde, em 1785, foi construída a Igreja Matriz, originando o povoado.

Porém, a narrativa da passagem de São Tomé pelo Brasil em tempos remotos, anteriores à invasão europeia de 1500, já aparecia nos escritos dos cronistas do século XVI. Eles relatavam supostas pegadas do santo registradas em rochas espalhadas pelo litoral brasileiro. De fato, existem rochas nas regiões costeiras com sulcos que remetem a pegadas, mas que podem ser, na verdade, inscrições rupestres ou formações geológicas. Afinal, o tema que parece representar um pé é comum em diversos grafismos (PROUS, 1992). Ocorre que esses cronistas, ao inquirirem os indígenas sobre a origem das marcas, teriam confundido o personagem mitológico Tupi-Guarani Sumé (ou Zomé) com o santo católico Tomé (NAVARRO, 1995). André Thevet, que parece não ter feito essa confusão, relata:

O morubixaba, que assim tratou a todos, conduziu os franceses até uma grande e comprida pedra, de cerca de cinco pés, na qual se viam sinais parecendo feitos por golpes de vergasta, ou bastonete, ao lado da impressão de dois pés. Afirmam os silvícolas que esses sinais foram feitos pelo maior de seus caraíbas, tão reverenciado entre os índios quanto o é Maomé entre os turcos – o qual lhes ensinou o uso do fogo e o plantio das raízes (THEVET, 2018, p. 162-164).

Já o padre Nóbrega não tem dúvida sobre o paralelismo do personagem Tupi com o santo católico, escrevendo:

Dizem eles que São Tomé, a quem chamam Zome, passou por aqui, isso lhes vem do dito por seus antepassados, e que pegadas dele estão assinaladas à beira de um rio, as quais eu fui ver por ter mais certeza da verdade, e vi com meus próprios olhos quatro pegadas, com seus dedos, mui assinaladas, as quais algumas vezes o rio cobre quando enche (NÓBREGA *in* HUE, 2006, p. 40).

Como mencionado, a similaridade fonética entre Sumé (ou Zomé) e Tomé teria ocasionado a confusão. Contudo, há algo mais profundo nessa história. Os europeus precisavam assimilar as novas terras à narrativa que permeava o Velho Mundo; ou seja, precisavam enquadrar o Novo Mundo dentro do sistema católico europeu. Afinal, não seria possível conceber que esses povos recém-contatados não fossem também filhos de Deus e que a Bíblia não tivesse falado deles. Era preciso, portanto, inserir a história dos povos originários dentro daquela do Velho Mundo, entendida como a verdade sagrada. Falar da passagem do santo pelo Brasil atestava uma verdade unificadora e fornecia um discurso legitimador para os europeus. Conforme Romeiro e Raminelli (1999, p. 68): “o desafio [...] consistiu em assimilar a diversidade cultural e reduzi-la a unidade necessária de uma religião que se apresentava como portadora de verdades absolutas, incondicionais e universais”. Obviamente, nesse discurso está latente também o intento colonizador, pois legitimava a catequização dos indígenas e a missão “nobre” de reduzi-los a certas áreas, liberando as terras anteriormente ocupadas para a posse europeia.

Esse discurso possui outro patamar igualmente revelador: aquele que atesta que um pensamento simbólico tão requintado, manifestado nos grafismos rupestres, não poderia ter sido elaborado pelos indígenas, considerados por eles “atrasados”. Assim, só poderiam ser marcas deixadas por povos mais “evoluídos”, como o santo católico, ou, segundo outras teorias, o registro da passagem de atlantes ou fenícios pelo Brasil, ou mesmo resultado de processos naturais (GASPAR, 2006). Além dos grafismos, houve outras interpretações preconceituosas sobre vestígios deixados pelos povos pré-coloniais. É o caso dos sambaquis, verdadeiros monumentos funerários, que eram descritos como resultado da preguiça do indígena, que supostamente abandonava os restos de seu alimento em qualquer lugar (GASPAR, 2004).

No mais, parece óbvia a associação de pinturas e gravuras de “pegadas” com entes míticos ou históricos, como São Tomé. De certa maneira, todos os grafismos são como pegadas: registros feitos outrora que permaneceram marcados. Os pesquisadores agem, inclusive, como rastreadores, tentando compor panoramas a partir desses vestígios. Desse modo, é natural elaborarmos histórias a partir dos grafismos, pois eles narram algo a partir de um registro deixado. Como são narrativas silenciosas, é igualmente natural que nos apropriemos delas para compor as nossas próprias histórias ou aquelas que nos interessam. Esse é o caso, por exemplo, dos Krenak, que leem as pinturas pré-coloniais no Vale do Rio Doce (MG) a partir da sua mitologia, atribuindo sua origem ao mundo espiritual (BAETA;

MISSAGIA DE MATTOS, 1994, 2007). Mas é também o caso dos arqueólogos, que compõem o que chamam de tradições rupestres através das inscrições, tentando contar histórias, dos grupos do passado, a partir de supostas afinidades presentes nos registros (PROUS, 2007).

Pensando na Gruta de São Thomé das Letras, podemos dizer que ela possui um forte poder de pregnância, conferindo um espírito ao lugar e produzindo uma impressão associativa duradoura. Nesse caso, podemos até deixar em segundo plano o que as pinturas representavam para seus autores originais ou a função social que desempenhavam. Estamos lidando, no exemplo de São Thomé, com uma continuidade entre um local que foi significativo para uma população pré-colonial (visto que decidiram intervir exatamente ali) e, paralelamente, para a cidade presente e sua população, que encontra nele uma narrativa fundadora.

Nesse sentido, o ato de compor essas paisagens ao longo do tempo não deixa de ser um modo de contar a história de um lugar. Afinal, se lugar é o fragmento do espaço onde uma comunidade desenvolve suas relações afetivas e cotidianas, a paisagem confere forma e sentido a esses afetos. É assim que a paisagem passa a abarcar as camadas ou os sedimentos do passado que se reconfiguram no presente a partir dos imaginários de hoje e de outrora.

Enfim, as paisagens ressignificam a forma de lidarmos com o território, com os lugares e com o próprio país, conformando a maneira como nos imaginamos enquanto sujeitos que as habitam e transformam. Nesse contexto, São Thomé das Letras fornece dados interessantes para pensar esse recorte geográfico, hoje chamado Brasil, enquanto território de muitas nações que o percorreram e o imaginaram a partir de suas culturas. Em síntese, diversas narrativas foram criadas sobre uma mesma base geográfica brasileira e a partir de suas paisagens.

3. OLHARES ORIGINÁRIOS

Se em São Thomé das Letras a narrativa hegemônica buscou sobrepor o mito cristão à herança rupestre, muitas vezes apagando a agência nativa para legitimar a posse colonial, em outros contextos a relação com esses vestígios assume um caráter diametralmente oposto. Deixamos agora a visão externa do colonizador para observar como as populações originárias (os Krenak) dialogam com essas marcas ancestrais. Neste novo cenário, a

paisagem não é palco de uma “descoberta” milagrosa, mas sim um território de resistência e reafirmação identitária, onde os grafismos continuam vivos e atuantes.

Os Krenak pertencem ao tronco linguístico e cultural Macro-Jê, que, junto ao Tupi-Guarani, constitui um dos agrupamentos indígenas mais populosos do Brasil. Habitantes tradicionais do interior do país, esses povos Jê resistiram fortemente ao processo colonizador, incluindo os aldeamentos e a catequese. No período Colonial, foram denominados “índios bravos” devido à sua belicosidade, e chamados de *tapuias* pelos Tupi-Guarani – um termo pejorativo traduzível como “bárbaro”. Historicamente, eram inimigos dos Tupi, que habitavam o litoral na época da chegada dos europeus e com quem travaram os primeiros contatos. Fontes históricas atestam que os Macro-Jê ocupam o atual estado de Minas Gerais desde tempos imemoriais, incluindo a região do Vale do Rio Doce, território tradicional dos Krenak.

O Vale do Rio Doce é o foco desta análise, uma vez que diversas pinturas rupestres locais foram incorporadas à cultura Krenak. A partir da relação desse povo com os sítios arqueológicos, pretendo traçar paralelos com as populações pré-coloniais e os eventuais diálogos que estas estabeleceriam com a atividade gráfica. Tomo como base o levantamento de Alenice Baeta e Izabel Missagia de Mattos (1994, 2007). Como dado inicial, destaco que as arqueólogas defendem ser improvável que as pinturas tenham sido executadas pelos antepassados biológicos diretos desses indígenas. Contudo, tal fato não diminui a importância desses registros e dos sítios onde se inserem, os quais desempenham papel central no pensamento simbólico, identitário e territorial Krenak.

Os sítios arqueológicos da região concentram-se principalmente em duas serras: a do Boiadeiro e a da Onça. Os principais encontram-se na Serra da Onça (Figura 2), denominada pelos Krenak de *Taukrukkrak*, que significa “pedra alta” (BAETA; MISSAGIA DE MATTOS, 2007, p. 44). Lá, os grafismos localizam-se em grutas de difícil acesso, utilizadas historicamente como refúgio durante ataques perpetrados por não indígenas. São abrigos taticamente estratégicos para defesa e ataque, inseridos no sistema mítico Krenak e utilizados para a realização de rituais associados aos ancestrais.

Quanto às pinturas, estas são esquemáticas e retratam antropomorfos, zoomorfos, artefatos e sinais (Figura 3). Embora apresentem certas semelhanças, não podem ser diretamente correlacionadas às grandes tradições rupestres de Minas Gerais. É interessante notar a recorrência de figuras que remetem a lanças ou flechas. Ressalto o fato de ambos serem instrumentos ambivalentes: servem tanto para a defesa e o ataque na guerra quanto

para a caça. Na cultura Krenak, a flecha é tida como um símbolo fundamental de “manutenção de suas tradições e da afirmação de sua identidade étnica oposta à das sociedades inimigas” (BAETA; MISSAGIA DE MATTOS, 1994, p. 312).

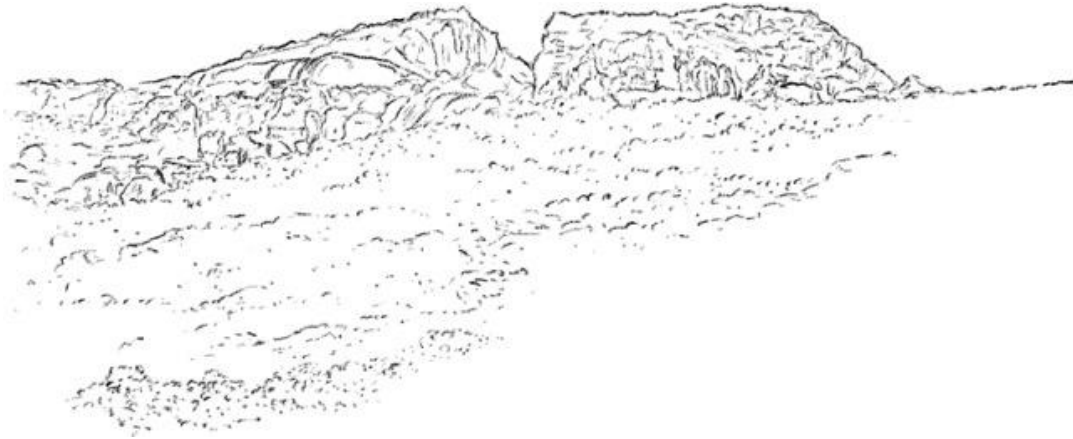


Figura 2: Serra da Onça. Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

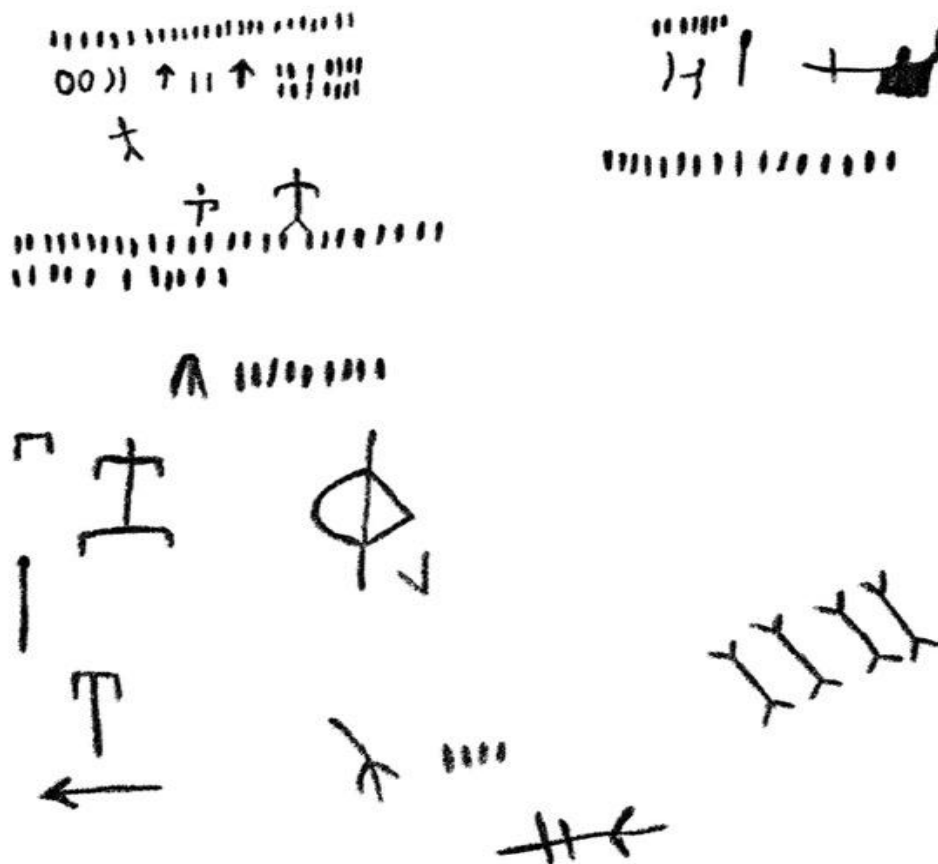


Figura 3: Grafismos do Vale do Rio Doce. Fonte: Elaborada pelo autor a partir de BAETA; MISSAGIA DE MATTOS, 1994.

A flecha, portanto, pode ser simbolicamente associada à própria resistência Krenak na região, independentemente da autoria original das pinturas. Essa afirmação baseia-se na história de vilipêndio e expulsão violenta sofrida pelos indígenas no Brasil há séculos. Histórias de luta permeiam o imaginário Krenak no Vale do Rio Doce, assim como o de diversas etnias pelo país, envolvendo conflitos imemoriais com outros povos e, sobretudo, com a sociedade nacional. A presença de flechas nas representações parece exemplar, ainda que não esteja, em sua origem, atrelada às condições atuais vivenciadas pelo grupo. Afinal, a flecha, a lança ou a seta são artefatos próprios não apenas do caçador, mas do guerreiro.

Desse modo, ao incorporar o lugar e as pinturas à sua cultura, a ação dos Krenak reforça seu direito ancestral sobre aquele território. Os sítios são tidos como sagrados e, observando o percurso de luta na região, ganham conotação de resistência. Por essa razão, são áreas reservadas, cujo acesso é restrito; acredita-se que os não indígenas são capazes de “desencantar” essas paisagens mágicas, afastando os poderes que elas abrigam. Trata-se da conservação de uma paisagem tanto tangível quanto intangível, pois, além de integrar o pensamento religioso, é uma área à qual o grupo está umbilicalmente ligado.

Muito do que os Krenak veem nas pinturas e nos abrigos extrapola o patamar objetivo para atingir esferas subjetivas, ligadas aos imaginários, à religiosidade, à relação com os ancestrais e às estratégias de sobrevivência. Tais significados não estão contidos apenas nos grafismos em si, mas na própria história do grupo, no território e na memória, dizendo respeito à origem e ao modo ancestral de exercer atividades cotidianas e de cura. Nesse contexto, a relação dos Krenak com os sítios lança luz sobre o que pode ter ocorrido nas sociedades do passado: os sítios grafados poderiam desempenhar papéis cosmológicos, memorialísticos e indenitários, ou mesmo legitimar direitos territoriais para comunidades pré-coloniais. Haveria, assim, uma paisagem inscrita no universo simbólico dos grupos, carregada de histórias e significados condensados nos sítios rupestres.

Um conceito teórico que pode enriquecer a análise aqui proposta é a “perspectiva do habitar”, formulada por Tim Ingold. Sob essa ótica, a paisagem é compreendida “como um registro duradouro – e testemunho – das vidas e dos trabalhos das gerações que nela habitaram e, ao fazê-lo, deixaram lá algo de si” (INGOLD *in* BESSA, 2021, p. 112-113). Para o autor, a paisagem narra, representa e consubstancia a própria história daqueles que a forjaram. Assim, ao percebermos as paisagens, rememoramos os sujeitos que as habitaram e que construíram, junto delas, os lugares que os abrigaram – e que, porventura, hoje nos abrigam.

Ao aplicar a teoria de Ingold ao contexto Krenak, torna-se evidente que a Serra da Onça e seus grafismos funcionam precisamente como esse “registro duradouro” e vivo. Mesmo que a autoria material das pinturas pertença a grupos pré-coloniais distintos, a vivência contínua dos Krenak naquele território inscreve a sua própria história naquelas rochas.

Essa inscrição na paisagem, contudo, transcende a dimensão puramente humana na visão do grupo. Aprofundando a relação com esses espaços, nota-se que os Krenak atribuem aos sítios diversos poderes sobrenaturais: segundo eles, as pinturas não foram feitas por homens, mas por seres chamados de “encantados”. Aqui observamos um diálogo estreito com a prática xamânica, na qual o xamã atua como eixo de ligação com o sobrenatural. Nesse sentido, é possível traçar um paralelismo hipotético com os grupos do passado, autores dos grafismos, visto ser comum a interpretação entre pesquisadores (PROUS, 1992, 2007; GASPAR, 2006) de que algumas pinturas teriam sido realizadas durante rituais xamânicos. Nesse contexto, mesmo que uma pessoa tenha fisicamente pintado ou gravado a rocha, o pensamento simbólico poderia atribuir a autoria não ao indivíduo, mas à entidade incorporada durante o processo. O “verdadeiro” autor, portanto, seria o encantado.

Ao analisarmos a apropriação Krenak das pinturas, podemos imaginar a atividade gráfica no período Pré-Colonial e seus significados para grupos separados no tempo e no espaço. Várias comunidades habitaram uma mesma região ao longo de milênios e certos grafismos podem ter sido apropriados por sistemas socioculturais distintos. A atitude dos Krenak nos permite vislumbrar potenciais imaginários pretéritos: paredes grafados poderiam ser ressignificados entre culturas, adquirindo sentidos diversos a partir de um mesmo significante. Sociedades poderiam atribuir a autoria das inscrições a seres míticos ou utilizá-las para demarcar identidade e ligação ancestral com a paisagem.

Sobre a conexão ancestral, os sítios arqueológicos permitem aos Krenak contatar seus antepassados, “os ancestrais míticos denominados Maret” (BAETA; MISSAGIA DE MATTOS, 2007, p. 50). É plausível supor que grupos pré-coloniais estabelecessem relações semelhantes, considerando os intervalos milenares entre a realização das pinturas e as revisitas aos abrigos, seja por descendentes ou por grupos de outra matriz sociocultural. Não é descabido supor que povos posteriores vissem os antigos grafismos como obras de ancestrais (míticos ou reais), podendo até realizar novas intervenções que expressassem sua própria história e religião, tal como fazem os Krenak.

Nessa seara, é relevante citar o relato das arqueólogas sobre a reação indígena ao visitarem o sítio:

O sentimento de “retorno às origens”, o despertar de valores existentes na memória e o fortalecimento de laços de identidade provocados nos índios pela incursão aos seus “lugares encantados” os levou a iniciar imediatamente, logo ao chegar nos sítios rupestres a conversação na linguagem borum o que, além de permitir apenas a comunicação entre eles, nos excluindo, constitui o único veículo cognitivo que possibilita a ligação dos borum vivos com seus ancestrais mortais (Mankhián). É importante frisar que, no cotidiano, nem usam mais esta língua (BAETA; MISSAGIA DE MATTOS, 1994, p. 313).

Um sentimento similar de “retorno às origens” foi despertado por grafismos em outro povo indígena: os Alto Xinguanos, em visita à Serra da Capivara (PI), conforme relatado pela arqueóloga Niède Guidon. Diante de grafismos da denominada Tradição Nordeste, que mostram antropomorfos lutando e portando ornamentos similares aos atuais, a reação foi imediata:

eu os levei a ver as pinturas. Quando eles chegaram [...] e viram aquelas representações de seres humanos, um ao lado do outro, eles se colocaram todos na mesma posição e começaram a dançar e a cantar. [...] Alguma coisa quer dizer, entende? Eles viram aquela cena que a gente diz “cena cerimonial” e começaram a fazer isso, entende? (GUIDON *apud* PAIVA *et al*, 2022, p. 17-18).

Paiva e colaboradores (2022) chamam a atenção para a necessidade de ouvir os relatos indígenas acerca dos grafismos, nos quais é possível perceber continuidades na cultura material. Eles focam na interpretação dos Alto Xinguanos sobre pinturas que, para os pesquisadores, retratariam cenas de violência. Contudo, os indígenas reconhecem no código gráfico a representação de um ritual envolvendo jogos, cantos, danças e a luta corporal *Huka-Huka*. Onde a ciência via violência e guerra, o olhar originário viu o lúdico e o cerimonial (Figura 4).

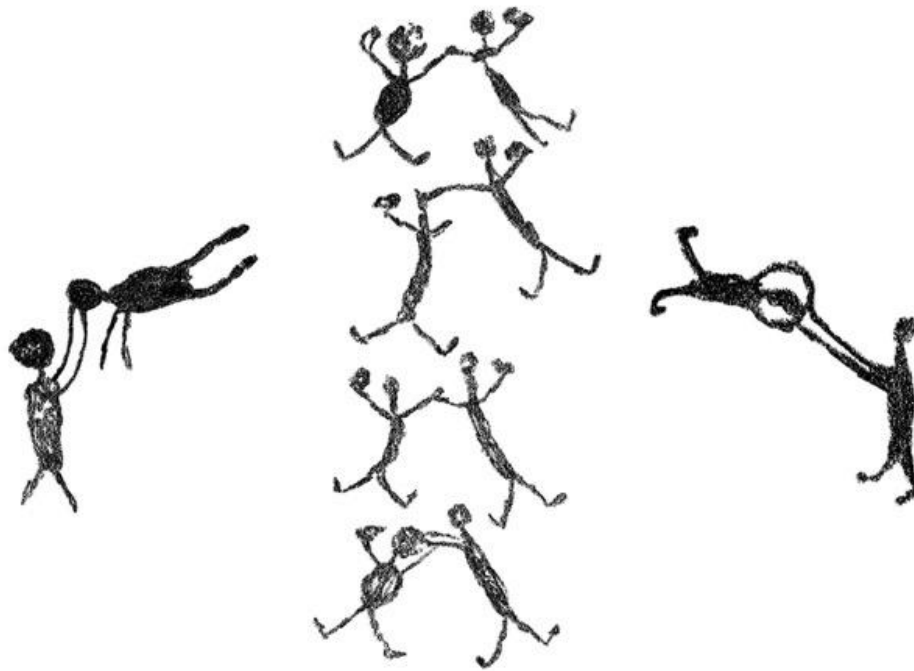


Figura 4: Grafismos da Serra da Capivara. Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Embora não se possa afirmar que os Alto Xinguanos sejam descendentes diretos dos autores da Tradição Nordeste, nem desconsiderar o hiato temporal, nota-se que a interpretação arqueológica sobre a “violência” pode estar enviesada. Algumas análises sugerem o surgimento de guerras devido a pressões demográficas, baseando-se no aumento de figuras de luta e na ênfase em relações humanas em detrimento de animais nas fases mais recentes. Contudo, enquanto arqueólogos tendem a ler “guerra e batalha”, os indígenas leem “jogos e cerimônias”. Isso demonstra que significados subjetivos emergem quando as figuras rupestres são lidas a partir de outras ontologias.

Retornando aos Krenak no Vale do Rio Doce, a questão da autoria reforça essa subjetividade. Ao afirmarem que as figuras foram feitas pelos encantados e não por humanos, eles não duvidam necessariamente da ação física de pintar, mas redefinem a concepção de autoria.

Fazendo um paralelo, a própria comunidade do passado poderia compartilhar dessa visão: não foi o “homem” quem pintou, mas a entidade que o ocupava. Como narram os relatos etnográficos, xamãs não apenas incorporam, mas tornam-se os encantados em situações específicas. Nessa perspectiva, não há distinção entre o corpo do artista e o corpo da entidade.

Por fim, vale ressaltar que interpretar grafismos é um exercício sempre hipotético. Não sabemos por que inscrições semelhantes se espalham por regiões distantes ou por que diferentes figuras coexistem em um painel. Suposições sobre territórios étnicos ou variações estilísticas são lógicas, mas limitadas. Imagens de animais ou humanos podem ser signos que significam algo totalmente diverso do que sua forma aparente sugere.

Em suma, a arte rupestre é uma forma de expressão cujo código original, muitas vezes, não sabemos decifrar. Isso fica evidente nos grafismos “puros” (geométricos), que não lemos como figurativos, mas que, para as sociedades autoras, eram representações concretas de seu universo sensível.

Por outro lado, a apropriação simbólica e espiritual pelos Krenak nos ensina que a arte rupestre é uma entidade viva no presente, capaz de evocar resistência e identidade. No entanto, para ampliar nosso entendimento sobre a gênese dessas paisagens, é preciso recuar ainda mais no tempo, buscando os artífices primordiais dessas galerias rochosas. Deixamos a esfera da reinterpretação mítica e política para mergulhar na materialidade da vida cotidiana de milênios atrás. Focaremos agora naqueles que, antes de serem lidos como “ancestrais” ou “encantados”, eram profundos conhecedores de seu bioma, registrando nas pedras não apenas seus ritos, mas a intimidade ecológica com os seres e as águas do Cerrado.

4. A TRADIÇÃO PLANALTO

A denominada Tradição Planalto constitui a expressão rupestre mais antiga de todo o centro e norte de Minas Gerais. Seus autores eram grupos caçadores-coletores-pescadores – e talvez incipientes horticultores – que atribuíam tamanho valor à fauna que a tornaram o tema central de seus registros.

Nos seus painéis, o cervídeo figura como o protagonista da narrativa gráfica, frequentemente acompanhado por peixes (por vezes em pares) e zoomorfos secundários, como onças, tatus e aves. Essa centralidade do cervídeo sugere uma “história” intrinsecamente ligada à caça, visto que o animal costuma ser representado atravessado por lanças. Em contrapartida, a figura humana (antropomorfo) é retratada de forma superesquemática e diminuta, orbitando o animal nas cenas de caça.

Nota-se uma clara desproporção intencional: o animal é agigantado e detalhado, enquanto os humanos são pequenos e apenas indicados. Essa característica levanta a hipótese de que o zoomorfo detém a intenção gráfica essencial, enquanto o antropomorfo

atua como um elemento acessório – um “coadjuvante” necessário apenas para compor a narrativa da ação.

Um dado relevante para a compreensão do imaginário Planalto reside na composição dos painéis, frequentemente marcados por figuras sobrepostas e associadas (Figura 5). À primeira vista, tais sobreposições podem parecer caóticas ou desprovidas de lógica compositiva. Contudo, pesquisas arqueológicas (LINKE; ISNARDIS, 2008, 2010) revelam o oposto: existe uma ordem regendo essas intervenções.

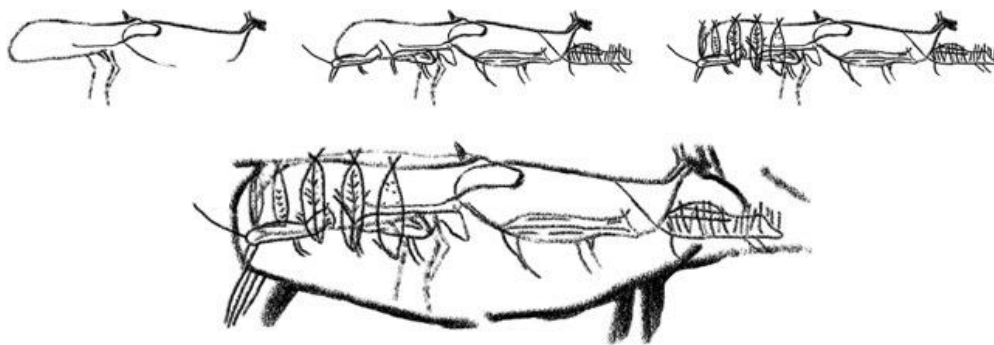


Figura 5: Reconstituição das sobreposições no Abrigo Voador Norte (Diamantina/MG). Fonte: Elaborada pelo autor a partir de LINKE; ISNARDIS, 2008.

Haveria uma intencionalidade característica de “convite” à contribuição, onde a incompletude das figuras servia como um chamamento para a adição de novos traços. As figuras são concebidas em associação ou aproveitando linhas preexistentes para criar novas configurações. Esse fenômeno indica um intenso compartilhamento de potenciais significantes.

Isso não implica necessariamente que autores de diferentes épocas compartilhassem os mesmos significados originais, mas sim que se apropriavam das pinturas antigas para criar novas, “efetivamente reconhecendo os grafismos precedentes, compondo novos grafismos sobre e através deles” (LINKE; ISNARDIS, 2008, p. 41).

Há fortes indícios de que essas intervenções ocorreram em intervalos de séculos ou milênios. Portanto, a trama visual Planalto é fruto de uma interação diacrônica: um reconhecimento de referências deixadas por “artistas” do passado que motivaram novas criações no “presente” daqueles grupos. Cria-se, assim, uma continuidade na potência do lugar (o abrigo rochoso) e uma constante (re)interpretação do painel, formando uma ancestralidade profunda ligada à vida no bioma Cerrado.

Tecnicamente, os grupos Planalto privilegiavam a pintura em detrimento da gravura, utilizando predominantemente a cor vermelha. As cenas de caça parecem ser o foco,

evocadas pelas associações gráficas. A recorrência milenar de cervídeos e peixes sugere um tema cosmogônico robusto. O conhecimento desses autores sobre o Cerrado era profundo: para alguns zoomorfos, é possível identificar não apenas a espécie, mas o sexo e a idade (SEDA; ANDRADE, 1989). Eles dominavam a geografia dos recursos hídricos, da caça, da coleta e dos abrigos que se tornaram o suporte de suas paisagens culturais.

Um dos locais que a Tradição Planalto está extensivamente presente é a região de Diamantina. A maioria dos sítios em Diamantina volta-se para áreas planas de campo, com grande visibilidade e fácil acesso (Figura 6). Isso sugere que as pinturas funcionavam como marcadores de paisagem, feitos para serem vistos e para observar o entorno (seja para controle de caça ou acampamentos). Loredana Ribeiro (2008) argumenta que a localização e a postura corporal necessária para ver as pinturas indicam diferentes funcionalidades comunicativas e rituais.

Pensando na questão da localização dos sítios, proponho uma análise sobre a Lapa das Piabas, situada no município de São Gonçalo do Rio Preto (MG), na região de Diamantina, onde são encontradas pinturas da Tradição Planalto. É notável o fato de o abrigo estar próximo ao Rio Preto e de ali terem sido representados, exclusivamente, peixes (Figura 7).

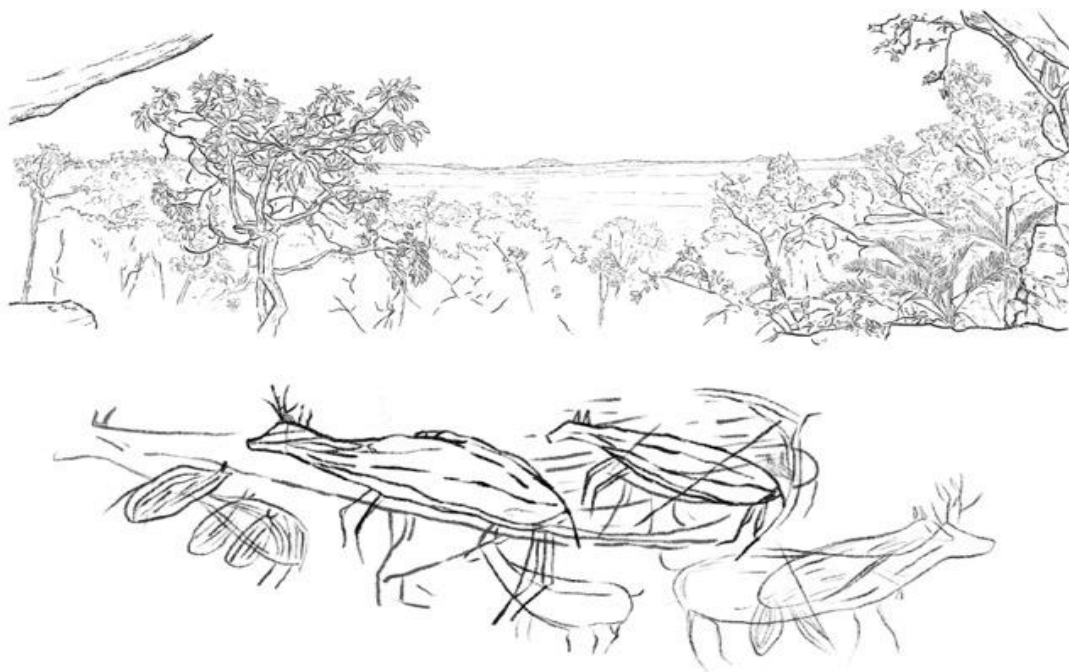


Figura 6: Abrigo Galheiro Norte (vista do abrigo e seus grafismos). Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

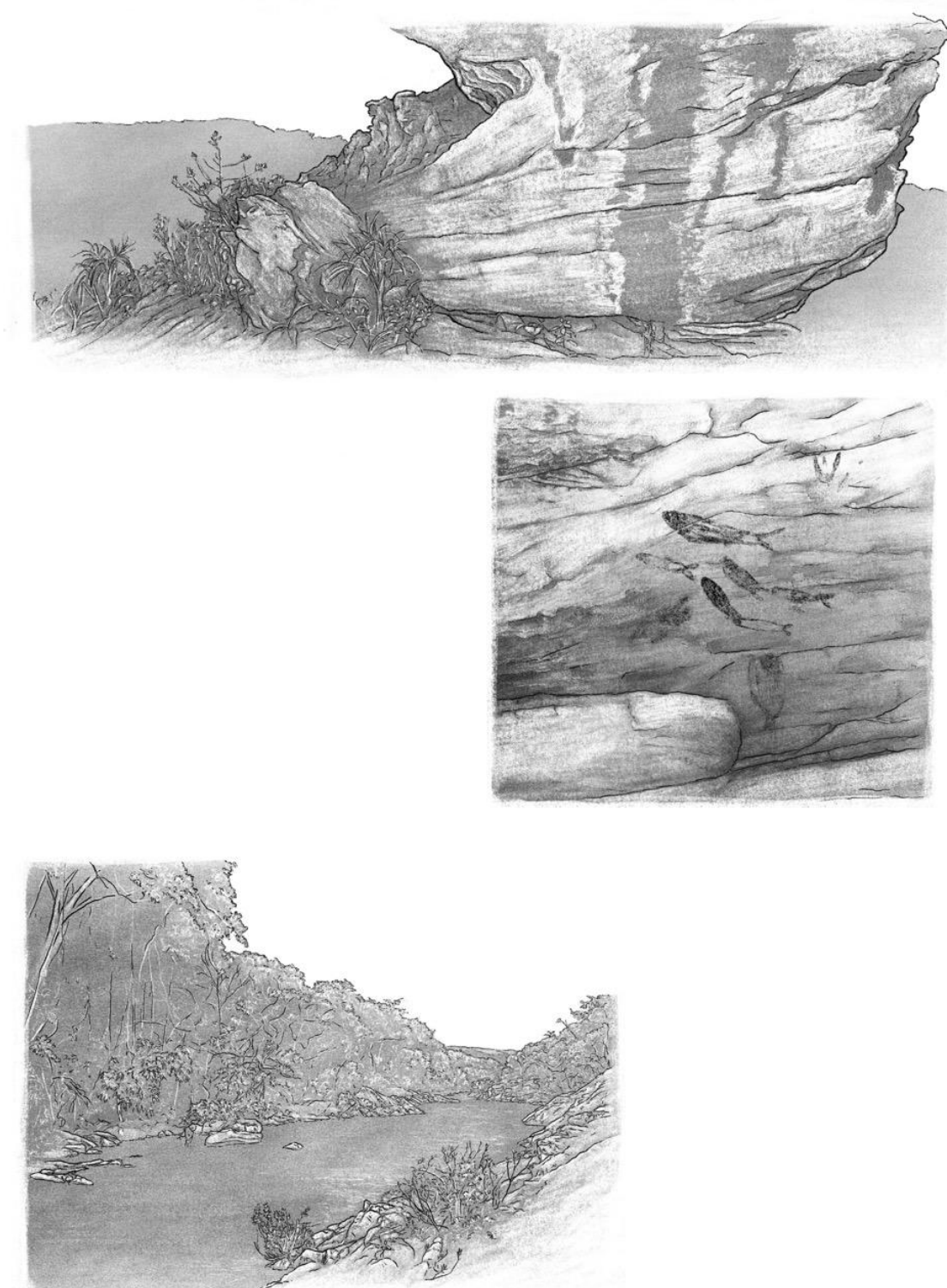


Figura 7: Lapa das Piabas, seus grafismos e o trecho do Rio Preto próximo ao sítio (de cima para baixo). Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Sobre a pequena cidade de São Gonçalo do Rio Preto, destaco que o elemento definidor é o próprio Rio Preto, de águas escuras. Nele conflui grande parte da vida comunitária, pois, no trecho que cruza o município, encontram-se os principais pontos de encontro: um balneário e um restaurante, próximos da Praça Central e da Igreja Matriz. O balneário é o local de lazer da população, particularmente nos dias ensolarados, e palco das principais festividades, como o Carnaval.

Quando cheguei a São Gonçalo do Rio Preto logo me apresentaram o local. Havia muitas pessoas, especialmente para uma cidade com cerca de 3 mil habitantes. Trata-se de um rio limpo, livre de esgoto, pois sua nascente não é distante e encontra-se guardada e protegida por uma unidade de conservação. O município, que dista 56 km de Diamantina, engloba o Parque Estadual do Rio Preto, onde se localiza a nascente do rio que desaguará no Araçuaí e correrá para o Jequitinhonha. Embora nesse fluxo o rio possa vir a ser poluído, ele se mantém preservado na área que o elegeu para compor o nome da cidade, constituindo um verdadeiro patrimônio municipal.

O Parque Estadual do Rio Preto apresenta um bioma de Cerrado preservado e diversos grafismos rupestres da Tradição Planalto. Lá, foi possível distinguir o painel específico que motiva esta análise: a Lapa das Piabas. O sítio está localizado a uns 150 metros da margem do Rio Preto, circundado por outros abrigos que também contêm pinturas Planalto. O mais próximo é a Lapa dos Tropeiros, que dista cerca de 300 metros da Lapa das Piabas.

Dentro desse contexto, gostaria de apresentar uma hipótese para situar a Lapa das Piabas no período Pré-Colonial e sua relação com os pintores da Tradição Planalto. Ressalto que se trata de um exercício interpretativo, porém plausível: acredito que a Lapa das Piabas era utilizada para demarcar, ritualisticamente, as atividades de pesca. Além de estar situada a poucos metros do Rio Preto – sendo a lapa mais próxima dele na área –, há o fato notório da exclusividade temática: apenas representações de peixes, em contraste com os signos mais comuns da Tradição Planalto, como os cervídeos, presentes na Lapa dos Tropeiros. Embora valesse uma pesquisa aprofundada para verificar a aptidão deste ponto específico do rio para a pesca, dentro de minhas observações, considero uma localização propícia: uma região de fluxo menos caudaloso, com poucas curvas e quedas d'água, onde poderiam existir depósitos alimentares fartos para a ictiofauna.

No mais, infere-se que, após a pescaria na Lapa das Piabas – que não oferece proteção contra intempéries –, os indivíduos poderiam deslocar-se até a Lapa dos Tropeiros.

Lá, preparariam o pescado e se alimentariam após o dia de trabalho, usufruindo de boas condições de abrigo. Na Lapa dos Tropeiros, inclusive, existem até hoje depósitos de fuligem de fogueiras antigas.

Se os abrigos pintados foram revisitados pelos caçadores da Tradição Planalto, em São Gonçalo do Rio Preto temos fortes indicativos de que a proximidade do rio foi o fator determinante para os pescadores, ao representarem peixes na referida lapa. Portanto, trata-se de uma possível percepção simbólica do lugar (o rio), com fortes indícios de representações associadas ao meio e a uma atividade cotidiana (a pescaria). Reforço, assim, a existência de um olhar paisagístico nessa relação.

Sobre a Lapa das Piabas, apesar da relação com a pesca, não afirmo que os pintores representassem os peixes com finalidade de “magia simpática” para capturá-los posteriormente. Ao invés disso, sugiro que as pinturas demarcam uma narrativa, aglutinando o tema da pesca à relação substancial com o meio circundante. Ali devem estar registradas histórias memoráveis fixadas nas rochas. Caso a intenção fosse puramente mágica para antecipar a pescaria, por que haveria tão poucos desenhos? É de se supor que a pesca ocorresse ali inúmeras vezes ao longo de milênios. A escassez de figuras sugere que aquela quantidade era suficiente para o pensamento visado, talvez celebrando o lugar em vez de apenas o ato de pescar. A lapa funcionaria como um marco paisagístico – tal como hoje utilizamos marcos para codificar ideias e conhecimentos –, expressando imaginários importantes para a perpetuação da memória entre as gerações.

Esses imaginários ancestrais estão presentes, igualmente, na figura característica do Planalto: o cervídeo. Por qual motivo esse animal, representado de modo formalmente semelhante, teria perdurado por milênios? Isso só ocorreria se contemplasse uma narrativa e fosse um signo memorável. Vale observar que, na tradição cristã, o símbolo da cruz tem, até o momento, uma duração temporal menor que o mitograma dos cervídeos. Falo, portanto, de imagens persistentes e pregnantes.

Dessa forma, temos olhares que inventaram e reinventaram o que hoje denominamos região de Diamantina, a partir de significados e percepções subjetivas. Diante dessa esfera, uma “história” dos artistas da Tradição Planalto se desenrola diante de nós: temos os “personagens” (as figuras e seus autores); temos a “ação” desses agentes modificadores dos lugares; e temos os “cenários” eleitos para abrigar a narrativa de sua cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrermos os caminhos que levam da Gruta de São Thomé às serras do Vale do Rio Doce e às margens do Rio Preto, torna-se evidente que a arte rupestre não é um vestígio estanque, congelado no passado. Pelo contrário, ela atua como um elo dinâmico, uma superfície de contato onde diferentes humanidades – separadas pelo tempo e pela cultura – projetam seus medos, suas crenças e suas identidades.

Nos três cenários analisados, a rocha pintada serviu como âncora para a construção do lugar. Em São Thomé das Letras, vimos a força do mito fundador, onde a necessidade colonial de legitimação transformou grafismos indígenas em relíquias sagradas, fundindo a história da cidade à própria pedra. Entre os Krenak, testemunhamos a ressignificação como ato de resistência: a paisagem, habitada por encantados, torna-se um território inalienável, onde o passado nutre a luta política do presente. Por fim, na Tradição Planalto, vislumbramos a gênese dessa relação: o momento em que o caçador e o pescador inscreveram na lapa a sua intimidade com o bioma, transformando o espaço físico em uma paisagem repleta de sentido.

O que une o devoto de São Tomé, o guerreiro Krenak e o pescador pré-colonial da Lapa das Piabas é a incapacidade humana de habitar um espaço vazio de significado. Todos sentiram a necessidade de narrar a sua existência e de ver a sua história refletida no ambiente que os cercava. Afinal, enquanto as pinturas permanecerem lá, fixadas na pedra, elas continuarão a convidar novos olhares e a gerar novas histórias, provando que a paisagem nunca está acabada – ela está em perpétua construção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAETA, Alenice; MISSAGIA DE MATTOS, Izabel. Arte rupestre, étno-história e identidade indígena no Vale do Rio Doce-MG. **Revista de Arqueologia**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 303-320, 1994.
- BAETA, Alenice; MISSAGIA DE MATTOS, Izabel. A Serra da Onça e os índios do Rio Doce: uma perspectiva etnoarqueológica e patrimonial. **Revista Habitus**, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 39–62, jan./jun. 2007.
- INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In: BESSA, Altamiro Sergio Mol (org.). **A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem**. Trad. Danilo Caporalli Barbosa. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021, p. 110-157

- GASPAR, MaDu. **Sambaqui: arqueologia do litoral brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- GASPAR, MaDu. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- HUE, Sheila Moura (tradução, introdução e notas). **Primeiras Cartas do Brasil: 1551-1555**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ISNARDIS, Andrei; LINKE, Vanessa. Pedras pintadas, paisagens construídas: a integração de elementos culturalmente arquitetados na transformação e manutenção da paisagem. **Revista de Arqueologia**, [s.l.], v. 23, n. 1, p. 42-59, 2010.
- LINKE, Vanessa; ISNARDIS, Andrei. Concepções estéticas dos conjuntos gráficos da Tradição Planalto, na região de Diamantina (Brasil Central). **Revista de Arqueologia**, [s.l.], v. 21, n. 1, p. 27-43, 2008.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. A Terra sem Mal, o paraíso Tupi-Guarani. **Cultura Vozes**, São Paulo, n. 2, p. 61-71, 1995.
- PAIVA, L.; MONTARDO, D. L. O.; JUSTAMAND, M.; OLIVEIRA, G. F.; ALMEIDA, V. J. R.; RABELLO, G.. Cenas rupestres de lutas corporais no Parque Nacional Serra da Capivara, possíveis interpretações. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1–26, abr. 2022.
- PROUS, André. **Arqueologia brasileira**. Brasília: Ed. UNB, 1992.
- PROUS, André. **Arte pré-histórica do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2007.
- RIBEIRO, Loredana. Contexto arqueológico, técnicas corporais e comunicação: dialogando com a arte rupestre do Brasil Central (Alto-Médio São Francisco). **Revista de Arqueologia**, [s.l.], v. 21, n. 2, p. 51–72, 2008.
- ROMEIRO, Adriana; RAMINELLI, Ronald. São Tomé nas Minas: a trajetória de um mito no século XVIII. **Varia Historia**, Belo Horizonte, n. 21, p. 58-69, 1999.
- SEDA, Paulo Roberto; ANDRADE, Guida de. As representações zoomorfas da arte rupestre da Serra do Cabral: uma tentativa de identificação e classificação taxionômica. **Dédalo**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 343-361, 1989.
- THEVET, André. **Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América**. Trad. Estêvão Pinto. Brasília: Edições do Senado Federal, 2018.