

A ARTE ESPELHA A VIDA?

os signos das representações indígenas na contemporaneidade

Ezequiel Pedro Farias Cajueiro

Palmeira dos Índios
2025



EZEQUIEL PEDRO FARIAS CAJUEIRO

A ARTE ESPELHA A VIDA?

os signos das representações indígenas na contemporaneidade

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, *Campus* III – Palmeira dos Índios, para obtenção do grau de licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. José Adelson Lopes Peixoto.

PALMEIRA DOS ÍNDIOS

2025


EZEQUIEL PEDRO FARIAS CAJUEIRO

A ARTE ESPELHA A VIDA?
os signos das representações indígenas na contemporaneidade


Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, *Campus* III – Palmeira dos Índios, para obtenção do grau de licenciado em História.

Aprovada em 11 de dezembro de 2025.


Banca avaliadora

Documento assinado digitalmente
 JOSE ADELSON LOPES PEIXOTO
Data: 12/12/2025 17:24:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. José Adelson Lopes Peixoto – UNEAL
(Orientador)

Documento assinado digitalmente
 RODRIGO GOMES LEITE
Data: 12/12/2025 17:30:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Rodrigo Gomes Leite – UNEAL
(Avaliador interno)

Documento assinado digitalmente
 DIOGO DOS SANTOS SOUZA
Data: 17/12/2025 08:31:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Diogo dos Santos Souza – IFAL
(Avaliador externo)

Às memórias de meu avô, que mesmo nunca tendo galgado o chão de uma escola, me ensinou com seu exemplo como ser um homem justo, dedico.

Aos povos indígenas de Alagoas, igualmente dedico.

AGRADECIMENTOS

Antoine de Saint-Exupéry, em “O Pequeno Príncipe”, nos ensinou sobre a responsabilidade afetiva. As pessoas que cultivamos ao longo da vida se convertem em partes fundamentais da nossa existência, resulta considerarmos que nos tornamos eternamente responsáveis por aqueles que cativamos. O texto que conheceremos adiante é resultado de uma trajetória acadêmica de quatro anos de pesquisas dedicadas aos povos indígenas, é fruto, também, de relações, amizades e trocas fundamentais no tecer desse tear. A tênue linha entre sonho e realidade, composta por ideias abstratas, deu lugar ao texto que vos apresento.

Vítima do ardil da memória, talvez algumas peças-chave, pessoas cujas contribuições foram fundamentais para a construção deste trabalho, sejam esquecidas de mencionar nas breves palavras que se seguem. No entanto, desde já, peço sinceras desculpas. Compartilho a alegria de ter vivido os quatro anos de graduação ao lado de pessoas tão especiais, sobretudo pelas sinceras e justas contribuições que deram à minha pesquisa. Revisitei os diversos lugares da minha memória e busquei reunir todos os nomes que fizeram parte dessa história.

Em março de 2022, começou a minha jornada no curso de Licenciatura em História do *Campus III* da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Agradeço à instituição pelas inúmeras experiências, oportunidades e vivências que me foram possibilitadas; para além da formação acadêmica, experimentei de um universo humano e justo. Minha formação, enquanto professor, é fruto dos encontros diários com os mestres que conduziram tal jornada, aos meus professores, sobretudo Adelson Lopes, Cristiano Cezar, Kleber Bezerra, Luziano Mendes, Marcelo Góes, Roberto Calábria e Rodrigo Leite, meu muito obrigado por tanto me ensinarem.

Todas as palavras que eu render serão poucas para agradecer a pessoa mais importante dessa jornada: meu orientador, amigo e mais genuína referência, Adelson Lopes. Devo te agradecer por acreditar em mim até mesmo quando duvido do meu potencial. Desde muito cedo rompemos o *stricto* professor-aluno e nossa relação se converteu em amizade, as brincadeiras, conselhos e ensinamentos me fazem te admirar cada vez mais como pessoa e profissional. Meus interesses pela pesquisa na temática indígena e pelo campo são frutos da sua confiança e da minha admiração por ti. Por tudo e por tanto, meu muito obrigado e conte sempre comigo.

De igual maneira, agradeço ao Grupo de Pesquisas em História Indígena de Alagoas (GPHIAL), por ter me recebido de braços abertos e ser o pilar principal das minhas investidas acadêmicas. Por todas as leituras, discussões e conhecimentos mutuamente trocados nos anos de convivência nesse grupo, minhas aspirações vêm deixando de serem ideias para se

concretizarem em pesquisas e trabalhos de produção acadêmica. Singularmente, agradeço aos membros que o compõe e são minhas referências, de forma especial, Adelson, Adauto, Brunemberg e Vinícius, pois vocês são os pilares principais; aos que aspiram o mesmo que eu, destaco Erick, Geovana, Jonas, Suellen e Williane, muito obrigado pela companhia frequente.

Ao Arquivo Geral da Uneal (AGU), sou grato pelos momentos de trabalho e descontração. Ao Acervo do GPHIAL, sou completo agradecido pela oportunidade de ter trabalhado nele, proporcionando-me documentos que formaram parte das minhas pesquisas e deste trabalho, assim como pelo prazer em dividir tal experiência com Adelson, Erick e Jonas, pessoas que fizeram do trabalho e dos meus dias um fardo bem mais leve. Ainda, agradeço também pela oportunidade de integrar as equipes da Editora GPHIAL e da Revista Campiô, espaços de profícuos aprendizados na companhia de pessoas especiais.

A caminhada se fez branda com a companhia diária de pessoas valiosas; para aqueles que dividiram a jornada comigo e fizeram de nossas tardes um eterno estar entre brincadeiras, risadas e piadas, sou grato por ter dividido desse espaço com vocês. De maneira saudosa, destaco Arthur, Alice, Ana Cecília (Buiú), Calisto, Damyres, Eduardo, Erick, Jheisy, Jonas, Kauan, Kleber, Mikaelly, Nathália e Raul. Aos que chegaram e se foram, aos que permaneceram, aos que permanecerão e ao que fez morada, juntos formamos uma linda turma.

Na mediocridade do cotidiano, eu encontrei o amor e sou feliz por dividir a vida, os sonhos, as angústias e as alegrias com o rio que desagua em mim, fazendo-me oceano. Nos momentos de solidão pelas noites a fio, em que apenas os livros e o notebook são minhas companhias, a sua presença, mesmo que distante, me traz alento; seu reconforto e alegria, todas as vezes em que vibra pelas minhas conquistas, me dão a força necessária para continuar. Ao meu namorado, Raul Felício, muito obrigado por tudo e por tanto; contigo, quero fazer dos dias a paz e, do teu sorriso, um escarcéu, meu Veludo Marrom. Que sejamos atemporais.

Pesquisar é uma tarefa hercúlea, pois exige tempo, dedicação e paciência; contudo, as atividades de campo, as incertezas teóricas e o trato com a historiografia foram suavizados pela presença contínua de meu amigo Erick Charles, assíduo crítico e leitor dos meus escritos, contribuiu significativamente desde o título deste trabalho, obrigado por toda a parceria e conte sempre comigo. Igualmente, agradeço a Arthur Vinícius pela amizade que construímos, assim como pelas vezes em que me arrastou dos estudos e me fez lembrar de viver, pelas festas, farras e experiências incríveis que deram o equilíbrio fulcral a uma existência saudável.

Dentre as experiências singulares que vivenciei na graduação, destaco os períodos dos Estágios Supervisionados, junto aos meus professores e amigos Kleber Bezerra e Tiago Barbosa, meu veterano de curso, os quais sou genuinamente grato por este laboratório de ensino

construído no “chão da escola”. É preciso agradecer também à Escola Estadual Humberto Mendes por ter me recebido durante essa fase, assim como a todas as turmas em que passei e, especialmente, ao 3º ano “B” (2025), com a qual estabeleci maiores vínculos de proximidade.

Aos que chegaram em minha vida antes mesmo da Uneal e fazem morada em meu coração, sou incapaz de mensurar minha gratidão; aos meus irmãos, de vida e de alma, Isadora Milene e Madson Correia, guardo comigo a beleza de tê-los em meu convívio e rendo louvores por nossas existências. Agradeço toda a paciência, prestatividade e parceria, vocês foram os primeiros leitores deste trabalho e contribuíram significativamente para que melhor ele se apresentasse ao mundo; desejo todo sucesso a vocês e contem sempre comigo. De forma especial, agradeço ao meu “mapeiro” particular, Madson, por ilustrar meu texto com sua arte; também à Isadora, mãos que representaram a capa desta monografia, ao interpretar os meus pensamentos em percepções ancestrais, que fizeram dos fragmentos da vida a sua arte.

Pelos lugares e aldeias em que passei fazendo pesquisa, um pouco de mim foi deixado para trás, mas muito deles foi trazido na bagagem, as experiências e vivências entre os povos Xukuru-Kariri Cristo do Goití, Katokinn e Jiripankó representam a principal estrutura que sustentou toda a pesquisa e escrita do trabalho que vos apresento. Sou grato pela permissão divina e a benção das Forças Encantadas, que guiaram todo esse trajeto de conexão humana, ancestral e espiritual; de igual maneira, agradeço a Luiz André (Cacique X.K. Cristo do Goití), Daniel (Cacique Katokinn) e Cícero Pereira (carinhosamente Cicinho, liderança Jiripankó), pela prontidão e disponibilidade dos seus povos em mostrar suas culturas.

O vinho é um bom camarada, segundo William Shakespeare; para mim, são ainda melhores as pessoas que deixei para inebriar-me neste final. Alegro-me muito saber que o crivo último do meu trabalho passará por três referências tão respeitáveis e admiráveis: ao Adelson Lopes, meu eterno amigo e orientador, obrigado por ter embarcado na tecitura desse belo tear comigo; ao Diogo Souza, amazona inebriante, obrigado por ser referência de vida e existência, sou grato por tê-lo na minha vida e em minha banca; ao Rodrigo Leite, *alter ego* desejável, obrigado por todas as provocações que me levaram a pensar por lugares antes inexplorados, suas contribuições são verdadeiros deleites. Juntos, os três formam uma banca de avaliação repleta de significados e beleza.

Por fim, agradeço a Deus, aos meus Orixás e às Forças Encantadas, por fazerem da minha vida e desta pesquisa possível. Ademais, a minha tia Alaíde, por todo o amor, a minha mãe, pela vida, e ao meu pai, pelas memórias deixadas. Aos que me guardam com carinho, a todos vocês meu muito obrigado e dedico-vos as páginas que se seguem. Axé!

No princípio, a aprendizagem lhe custara muito.

Conceição Evaristo, **Olhos d'água**, 2016.

RESUMO

A forma como os veículos artísticos e culturais das músicas, pinturas e fotografias reproduzem, ao longo dos séculos, diversos aspectos da vida humana, tornou-se o nosso objeto de estudo entre os povos indígenas do estado de Alagoas. Para tanto, estudamos os Xukuru-Kariri Cristo do Goití, no município de Palmeira dos Índios, os Katokinn e os Jiripankó, do município de Pariconha. Por objetivo, buscamos analisar diferentes aspectos da vida cotidiana desses três povos, nas suas organizações sociopolíticas, culturais e religiosas, fazendo o uso de imagens, fotografias, músicas e relatos orais para traçarmos nossas discussões. Metodologicamente, associamos a revisão bibliográfica de teorias e conceitos fundamentais para a pesquisa, com a análise documental de fotografias e outros registros históricos, sobretudo dos séculos XIX e XX, e a pesquisa de campo, seguindo o preconizado por Oliveira (2000). A primeira parte do recorte teórico se deu no estudo dos conceitos gerais, fundamentados em Batteux (2009), Blacking (2007), Burke (2017), Candau (2012), Chartier (2002), Durkheim (1989), Geertz (2006; 2008), Hall (2016), Kossoy (2012), Laraia (2007), Panofsky (2017), Peirce (2005) e Pesavento (2014); e a segunda, nas temáticas mais específicas sobre os povos indígenas, segundo Arruti (1996), Cajueiro e Peixoto (2024; 2025), Mendonça (2023), Monteiro (1999), Peixoto (2023; 2025) e Soares (2025). A partir da pesquisa, observamos como a arte está presente no cotidiano dos povos indígenas, relacionando-se com aspectos culturais e religiosos ao integrar suas memórias e pertencimentos. Com isso, evidenciamos que a arte também pode atuar como espelho da vida.

Palavras-chave: Culturas. Estereótipos. Jiripankó. Katokinn. Xukuru-Kariri.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Prancha fotográfica da aldeia indígena Xukuru-Kariri Cristo do Goití	19
Imagem 02: Jean Baptiste Debret, “Caboclo ou índio civilizado”, 1834	27
Imagem 03: Prancha das três obras de Jean Baptiste Debret, 1834	37
Imagem 04: Prancha fotográfica da aldeia indígena Katokinn	40
Imagem 05: Prancha fotográfica da aldeia indígena Jiripankó	43
Imagem 06: Xilogravura mais antiga sobre os indígenas brasileiros, 1505	50
Imagem 07: Prancha fotográfica do indígena Xukuru-Kariri Mata da Cafurna	52
Imagem 08: Mapa da localização das imagens indígenas em Palmeira dos Índios/AL	55
Imagem 09: Prancha fotográfica das estátuas de indígenas em Palmeira dos Índios	56
Imagem 10: Indígenas Tilixi e Txiliá representados na entrada da cidade	58

LISTA DE SIGLAS

DR(A) – Doutor(a)

FUNAI – Fundação Nacional dos Povos Indígenas

GPHIAL – Grupo de Pesquisas em História Indígena de Alagoas

MAF – Missão Artística Francesa

MPB – Música Popular Brasileira

ORGS – Organizadores

TI – Terra Indígena

UNEAL – Universidade Estadual de Alagoas

SUMÁRIO

“OS RISCOS DA EMPREITA ACADÊMICA”: caminhos traçados na História, uma introdução	12
CAPÍTULO 1 - DA PROAA POPA: a arte e a vida nas representações indígenas	16
1.1 No fio da arte: construindo as representações	18
1.2 Nas tramas da vida: identidades, culturas e religiões	23
1.3 Sob o signo da representação	26
CAPÍTULO 2 - SONS, CORES E FORMAS: analisando as representações indígenas...	30
2.1 Música: “a vacina do pensamento”	31
2.2 A Missão Artística Francesa e o espelho das obras de Debret	35
2.3 Tecituras da vida: os povos indígenas Katokinn e Jiripankó	39
CAPÍTULO 3 - FRAGMENTOS DA REALIDADE E REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	45
3.1 “Sonífera ilha”: a semiótica da música por signos compartilhados	46
3.2 “Eu sou indígena e estou contando a minha história”	49
3.3 “Dos legítimos brasileiros restaram apenas uma vaga lembrança”?	54
“HÁ MAIS DÚVIDAS DO QUE CERTEZAS”: o que restou como conclusões	60
REFERÊNCIAS	63

“OS RISCOS DA EMPREITA ACADÊMICA”: caminhos traçados na História, uma introdução

A terra de *Hy-Bressail*, “O Brasil” de sobrenome escocês, era entendida, nos auspícios da colonização portuguesa, como a “ilha afortunada”, um lugar de bem aventuranças (Almeida, 2022); do qual manava leite e mel – parafraseando a narrativa cristã da terra santa de Canaã. Era um território onde se buscava encontrar matéria prima valorosa para o tráfico de exportação – a Brasilina – um produto de cor vermelha fruto do Pau-Brasil, árvore abundante na região, que conferiu a real cor da nação brasileira. Nesse contexto, os indígenas, habitantes nativos desta terra, foram vistos como mão de obra barata, produto fácil do processo colonizador.

No princípio da colonização, início do século XVI, narrativas como a de Pero Vaz de Caminha na carta de achamento do Brasil, endereçada ao rei de Portugal, acerca dos nativos da terra, que girava em torno da generalização animalizada dos povos e a descrição das suas culturas como “índios de pele avermelhada”, com corpos nus e marcados por pinturas, fomentaram discursos raciais discriminatórios que se propagam até a atualidade. Para a população não indígena, imaginar tais povos como dotados de pluralidades culturais, religiosas e sociais é de um caráter que beira o impossível. Da mesma forma, entendê-los como sociedades produtoras de arte, ao passo que expressam uma cultura viva e resistente, mostra-se um tanto quanto improvável pela ótica vigente da sociedade dita dominante.

Contrabandeando o universo científico da História positivista, como diria Bourdieu (2006), nossa pesquisa nasce para problematizar as formas de representações artísticas e socioculturais dos povos indígenas na contemporaneidade. A perspectiva culturalista de Pesavento (2014) nos mostra faces reais que consideram as nuances subjetivas dos contextos estudados como signos palpáveis de matéria pesquisável, em outras palavras, evidencia que tudo é objeto de *Clio*, ou daquilo que chamamos de História. A autora também faz um alerta geral, mostrando que a pesquisa é uma empreitada repleta de riscos, que podem ser driblados, pois o historiador deve “assumir a dúvida como um princípio de conhecimento do mundo” (Pesavento, 2014, p. 115); para tanto, apresentamos os caminhos que traçamos na História.

A via principal dos nossos estudos é apresentar a arte como matéria produzida pela vida cotidiana, no contexto dos povos indígenas estudados no estado de Alagoas, Nordeste brasileiro. Dessa forma, galgamos o espaço de três aldeias indígenas: uma no Agreste do estado, no povo Xukuru-Kariri da aldeia Cristo do Goití, e duas no Sertão alagoano, no município de Pariconha, nas aldeias dos povos Katokinn e Jiripankó. Os dois últimos povos listados têm o

mesmo tronco étnico formador em comum, os Pankararu de Brejo dos Padres, em Pernambuco; mas o que une esses três povos, na pesquisa em tela, é a condição do ser indígena e a forma como a arte se expressa, de diferentes maneiras e em diferentes locais, no cotidiano sociopolítico, cultural e religioso de tais povos.

A escolha das três aldeias, junto à posterior ida a campo, foi oportunizada pela influência de outros pesquisadores que participaram indiretamente desta pesquisa. O contato inicial com o povo Xukuru-Kariri Cristo do Goití se deu por intermédio de uma pesquisa de iniciação científica (PIBIC), ainda em meados de 2023, enquanto que com os povos do Alto Sertão – Katokinn e Jiripankó – a relação foi estabelecida pelo orientador deste trabalho, Professor Dr. José Adelson Lopes Peixoto, que há muito desenvolve pesquisas naquela região. O processo de inserção, nas três aldeias, foi significativamente tranquilo, tendo em vista que as redes de relações já estavam bem consolidadas com as famílias, facilitando, generosamente, o acesso e a comunicação.

Nas comunidades, produzimos dezenas de fotografias, das quais algumas foram apresentadas ao longo do trabalho em forma de pranchas fotográficas organizadas de modo sequencial e cronológico, oportunizando ao leitor correlacionar texto e imagens. Também foi realizada uma entrevista oral semi-estruturada, aos moldes de Alberti (2004), com uma das lideranças locais, fazendo ampliar o leque de nossas discussões pela perspectiva endógena do contexto estudado. Fora dos territórios indígenas, foi consultado o acervo do Grupo de Pesquisas em História Indígena de Alagoas (GPHIAL), salvaguardado no *Campus* III da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), na busca por documentos e fotografias que ampliaram as nossas lentes e abordagens discursivas.

Outrossim, traçamos um comparativo cronológico entre o início do século XIX e o final do XX, ensejado na contemporaneidade do século XXI, para entender como o movimento de construção da Nação brasileira (Hobsbawm, 1990), materializado, em um de seus atos, na Missão Artística Francesa (MAF) capitaneada pelo historiador da arte e pintor francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), continua moldando as percepções imagéticas dos indígenas. Na atualidade, buscamos na música, na pintura e, também, por meio de fotografias, evidenciar que a arte está presente em todos os fatores sociais da vida indígena, desde suas práticas ritualísticas, as suas vestimentas, até o cotidiano mais trivial, no qual a hierarquia ancestral se faz presente.

Metodologicamente, o trabalho relacionou pesquisa bibliográfica, revisando a base teórica e conceitual necessária para a pesquisa, análise documental, em fotografias e documentos históricos que ampliaram nossas lentes interpretativas, e pesquisa de campo, testemunhando a realidade das comunidades estudadas e registrando em fotografias e na coleta

de relatos orais. O objetivo dessas múltiplas abordagens foi a possibilidade de traçar análises comparativas entre a bibliografia documental disposta e a realidade das comunidades observadas. Evidenciamos que iremos tratar dos estereótipos indígenas nas artes.

Para fazermos de nossas aspirações uma pesquisa palpável, nos ancoramos em diversos pressupostos teóricos e conceituais, fundamentais para nossas análises. Valemo-nos, sobremaneira, da História Cultural, e dos próprios conceitos de cultura, apresentados por Chartier (2002), Hall (2016), Laraia (2007) e Pesavento (2014), definindo-as, em linhas gerais, como o comportamento humano organizado por fatores sociais moldando as identidades dos indivíduos. Discutindo os desdobramentos culturais, buscamos trabalhar a religião, de forma ampla, pelos conceitos de Durkheim (1989) ao defender a não hierarquização dos diferentes cultos, mas, em caráter específico, discutimos a cosmologia dos povos indígenas a partir dos estudos de Peixoto (2023), que trabalhou as práticas religiosas como formadoras da identidade.

A identidade de uma pessoa ou de um grupo social é relacionada tanto pela memória quanto pelo pertencimento dele com o contexto ao qual está inserido, é justamente isso que nos apresenta Candau (2012). O trabalho de campo, por sua vez, seguiu as etapas do “ver, ouvir e escrever”, apresentadas por Oliveira (2000) como o percurso metodológico do pesquisador em campo. Tal atividade nos proporcionou a captura de fotografias, nos moldes de Kossoy (2012), transpondo os instantes das realidades observadas em documentos de estudo da História, fundamentais para nossas discussões, bem como a coleta de relatos orais, por meio de entrevista semi-estruturada, conforme ensina Alberti (2004).

Todo trabalho de ida a campo é preconizado por um vasto estudo bibliográfico, que nos prepara para a realidade do cotidiano que será experimentado. Em Cajueiro e Peixoto (2024; 2025), buscamos estudos que tratam das perspectivas estereotipadas dos indígenas na sociedade contemporânea, em veículos como o da música, assim como o trato com imagens referentes a tal interim. Outros autores indigenistas – historiadores e antropólogos – nos forneceram as bases conceituais fulcrais de temas referentes às representações sociais, culturas, identidades e religiões dos povos do Nordeste brasileiro, são eles: Arruti (1996), Mendonça (2023), Monteiro (1999), Peixoto (2023; 2025) e Soares (2025).

O campo mãe das nossas análises é a semiótica, trabalhando os signos (mensagens) enquanto linguagem, pela lógica de Peirce (2005), e os conceitos de representação, na busca pela interpretação das coisas, segundo Chartier (2002) e Hall (2016). Seguindo dado caminho, o universo da música, enquanto sistema cultural, foi abordado por Blacking (2007); as pinturas foram analisadas pela lógica historiográfica de Burke (2017) e descritiva de Panofsky (2017);

e a arte lida, enquanto linguagem, por Geertz (2006) e como “espelho da vida”, ao passo que “imita a bela natureza”, pelas lentes de Batteux (2009).

Ao propor o título **“A ARTE ESPELHA A VIDA? os signos das representações indígenas na contemporaneidade”**, buscamos apresentar aspectos relacionados a arte manifestada na vida cotidiana dos povos indígenas. Abordando conceitos caros à semiótica, como signos e representações, dispomos de pinturas, fotografias e músicas para traçarmos discussões historiográficas de como as diferentes formas de arte, e suas manifestações, funcionam de “vitrines” que espelham os diversos aspectos da vida humana. A construção da identidade desses povos, pautada na cultura, costumes tradicionais e crenças, nos forneceu o necessário para mostrar que a arte e a vida caminham *pari passu* no cotidiano indígena.

A organização do trabalho está dividida em três capítulos: no primeiro, utilizamos da metáfora das partes do navio – “proa” e “popa” – para estabelecermos os pontos iniciais e finais da pesquisa. Responsável pela fundamentação teórica e contextualização conceitual dos objetos de estudo e do *locus* pesquisado, propusemos uma análise histórica das práticas culturais e artísticas, entrelaçados por religiosidade e manifestações sociais cotidianas. A sessão dispõe de uma prancha, com cinco fotografias da primeira comunidade indígena estudada, os Xukuru-Kariri Cristo do Goití, e uma imagem da primeira, das quatro, pinturas de Debret analisadas.

No segundo capítulo, a ludicidade dos termos “sons”, “cores” e “formas”, nos possibilitou abordar os três principais objetos de estudo deste trabalho: músicas, pinturas e fotografias; foi traçada uma análise minuciosa desses diferentes cenários. A exemplo, destacamos a Missão Artística Francesa do século XIX e a influência das obras do pintor francês Debret na contemporaneidade, apresentando as outras três pinturas analisadas, em forma de prancha. Os aspectos socioculturais, artísticos e religiosos registrados entre os povos indígenas Katokinn e Jiripankó foram apresentados em duas pranchas, com cinco fotografias cada; além disso, quatro músicas também foram analisadas ao longo das discussões tecidas.

Por fim, no terceiro e último capítulo, analisamos alguns fragmentos da realidade contemporânea e comportamentos registrados ao nosso entorno. Tecemos outras discussões sobre as quatro músicas apresentadas no capítulo anterior, essas sob o olhar do tempo presente. Dispomos de um mapa para situar geograficamente duas estátuas de representações indígenas na cidade de Palmeira dos Índios, Alagoas, também mostradas, na sequência, em uma prancha fotográfica, e outra prancha com três fotografias produzidas no final do século XX, por Luiz Torres entre os Xukuru-Kariri, encontradas no acervo do GPHIAL; bem como outras duas imagens que encerraram os nossos estudos.

CAPÍTULO 1 - DA PROA A POPA: a arte e a vida nas representações indígenas

A passagem do século XIX para o XX proporcionou aos pesquisadores das Ciências Humanas e Sociais, sobretudo da História, pensarem sobre novos sinônimos interpretativos para o mundo e suas complexidades, o que pode ser entendido, também, como novas lentes da História. Um grande marco dessa mudança de pensamento foi o surgimento da Escola dos Annales, fundada em 1929, na França, que teve como um dos principais expoentes o historiador francês Marc Bloch. Desde meados do século XX, ele se ocupava em definir a História enquanto ciência que além de atuar como produtora de conhecimento, integra as relações e as influências dos indivíduos no decurso temporal em que se constitui.

Para Bloch, a História se ajuíza como “a ciência das pessoas no tempo” (Bloch, 1997, p. 89, tradução nossa). Considerando que esses “indivíduos” estão “no tempo”, evidencia-se uma noção de movimento e mudança que perpassa pela crítica do próprio autor de que o aspecto temporal dessa ciência, como sendo um “estudo unicamente do passado” (Bloch, 1997, p. 86) é, verdadeiramente, falacioso. Tão evidente que a História é defendida como o resultado da coleção de sucessivas experiências experimentadas pelas pessoas no decurso das suas trajetórias, não sendo configurada por fatores pré-estabelecidos; uma ciência viva, atual e presente, pois assimila as múltiplas vivências das sociedades que a envolve (Bloch, 1997).

Admitir essa maleabilidade histórica, sugerindo que ela enfoca não apenas nos grandes personagens da perspectiva heroica, mas que traz à tona as trajetórias de múltiplos sujeitos, grupos e relações sociais coletivas, por vezes relegados ao anonimato historiográfico, nos proporciona poder pensar novos sujeitos históricos, fontes plausíveis de pesquisas. Tal perspectiva alude o estudo por uma vertente culturalista, impulsionada pela escola francesa dos Annales, ainda em meados do século XX, com historiadores de nomes referenciados, a exemplo do francês Roger Chartier, da quarta geração dos Annales e da brasileira Sandra Jatahy Pesavento.

A luz do que preconizou Chartier (2002), Pesavento (2014) apresenta novas formas de interrogar o passado e o presente, dando destaque a constatações como “tudo o que foi, um dia, contado de uma forma, pode vir a ser contado de outra. Tudo o que hoje acontece terá, no futuro, várias versões narrativas” (Pesavento, 2014, p. 16). A inexistência de verdades absolutas provoca a encarar as narrativas historiográficas como o que de fato elas são: narrativas que espelham as lentes e concepções das quais os autores que as produziram dispõem em suas

bagagens de vida. Tal subjetividade mostra que “a História constrói um discurso imaginário e aproximativo sobre aquilo que teria ocorrido um dia” (Pesavento, 2014, p. 53).

O movimento da História Cultural é fundamental na idealização, concepção e materialização da pesquisa em tela. Desde o início da colonização brasileira, no limiar do século XVI, os povos indígenas, quando são representados nas narrativas oficiais, aparecem como peças alegóricas do processo, reproduzindo os interesses e concepções imagéticas daqueles que detinham o monopólio da escrita historiográfica. Poder reapresentar o passado e construir novas versões para as formas representacionais dos grupos sociais que circundam a contemporaneidade é o que move as discussões que estão sendo tecidas aqui.

Da proa a popa é, metaforicamente, o percurso teórico e metodológico que buscamos traçar para a realização da pesquisa e a posterior sistematização dos resultados obtidos, uma vez que se refere as partes dianteira e traseira do casco de um navio. Conceber a embarcação como um todo é admitir que as múltiplas partes que a constitui são fundamentais para o bom funcionamento da navegação; logo, para que fosse possível partirmos da idealização dessa pesquisa (a sua proa) e chegarmos à materialização dos resultados (a popa), foi percorrido um longo caminho ao traço dessa viagem.

A primeira sessão desse estudo assume a função de contextualizar o leitor acerca dos principais assuntos tratados ao longo da execução da pesquisa e da sistematização dos resultados. Para tanto, navegaremos por diversos conceitos fundamentais, que possibilitarão compreender o que é a arte, enquanto manifestações da cultura, e quais das suas formas trabalhamos; assim como, na vida, quais recortes dela foram abordados, na busca pela compreensão de como a primeira espelha a segunda. A temática central que permeia todo o estudo busca questionar como os povos indígenas, sobretudo as particularidades de suas culturas, estão sendo representados nos espaços galgados como nosso campo de pesquisa.

Prevalecerá, ao longo das discussões tecidas aqui, os conceitos de signo e representação, aplicados, por uma ótica culturalista, aos povos originários do território brasileiro, os indígenas. Para tanto, perpassaremos por realidades ligadas ao mundo artístico, na música e na pintura, bem como as realidades experimentadas por alguns desses povos em nossa sociedade contemporânea. Utilizaremos, ainda, relatos orais, imagens fotográficas e análises teórico-bibliográficas de cunho histórico, social, antropológico e etnográfico, para galgar nossos objetivos. Nesse navegar, os leitores que se despuserem a experimentar dessa empreita, estarão vislumbrando um pouco das problemáticas imbuídas no universo das representações.

1.1 No fio da arte: construindo as representações

Na literariedade da definição do conceito, a epistemologia do termo “arte” significa a expressão criativa dos seres humanos ao produzirem, consciente ou inconscientemente, obras que materializam um ideal de belo e harmônico ao passo que expressam a subjetividade humana. Por sua vez, alguns nomes da Filosofia Clássica a definiram dentro desse mesmo panorama, pois, para Kant, a arte produz, por regra, um prazer estético muito semelhante ao que só a natureza é capaz de gerar; enquanto que Aristóteles a defendia não apenas como uma mera representação de algo, mas como a idealização de um arquétipo perfeito.

É verdade que a arte assume, também, a função de expressar as diversas formas de culturas existentes nas copiosas sociedades do mundo, podendo ser concebida nos muitos aspectos que configuram tais cenários, a exemplo das religiões, arquiteturas, músicas, pinturas e esculturas. Ernst Hans Gombrich, um dos principais historiadores da arte do século XX, nascido na Áustria e expoente nos estudos sobre o renascimento, destaca, acerca da pluralidade funcional da arte, que “se aceitarmos que arte significa o exercício de atividades tais como a edificação de templos e casas, a realização de pinturas e esculturas, ou a tessitura de padrões, **nenhum povo existe no mundo sem arte**” (Gombrich, 1999, p. 39, grifo nosso).

Adentrando no gancho discursivo de Gombrich, em que se diz que a arte é parte indissociável das sociedades, suscitamos as discussões acerca das representações artísticas dos povos indígenas, que ganha protagonismo em nossa pesquisa e que assume vertentes de análises endógenas e exógenas a esses grupos. Numa primeira abordagem, estaremos ponderando como alguns pontos específicos dessas culturas estão postos nos veículos culturais da música e da pintura, para entendermos, assim, as representações externas que são expressadas. Por outro lado, buscaremos, no trato com os indígenas, estudar como a arte é vivenciada e expressada de dentro para fora nessas culturas.

O estudo aqui apresentado teve uma fase de pesquisa de campo que se deu, respectivamente, em três (03) comunidades indígenas de Alagoas: nos Xukuru-Kariri Cristo do Goití, em Palmeira dos Índios, nos Katokinn e nos Jiripankó, em Pariconha. A escolha das aldeias se deu tanto por predisposições geográficas, entre o pesquisador e os pesquisados, quanto pela facilidade comunicativa e de ingresso nas aldeias, sobretudo no Alto Sertão do estado, no município de Pariconha. Pessoas que participaram indiretamente desta pesquisa estreitaram os nossos laços comunicativos.

Para que possamos exemplificar a vivificação da arte na realidade cotidiana dos indígenas, iremos começar por analisar algumas fotos da primeira comunidade pesquisada: os

Xukuru-Kariri Cristo do Goití, aldeados às margens urbanas de Palmeira dos Índios/AL. A comunidade dispõe de um pequeno território e abriga cerca de 19 famílias distribuídas em aproximadamente 12 tarefas de terra¹, com uma configuração socioeconômica bastante limitada, expressada, dentre outros fatores, pela falta de assistência dos órgãos indigenistas responsáveis. Para melhor seguimento das análises, destacamos a imagem 01 a seguir, composta por uma prancha com cinco (05) fotografias.

Imagem 01: Prancha fotográfica da aldeia indígena Xukuru-Kariri Cristo do Goití



Fonte: Cajueiro (2024)

A pesquisa de campo, na qual produzimos essas fotografias, ocorreu durante o mês de outubro de 2024. Experimentar a vivência com esses indígenas possibilitou enxergar que, mesmo sob condições precárias de existência, no que tange às questões básicas de infraestrutura, moradia e assistência governamental, esse povo expressa as suas culturas, costumes e religiões de diversas formas, sobretudo artísticas. A arte é a expressão da vida cotidiana, materializada nos costumes, nas roupas, nos adereços e nos objetos por eles empregados.

Nas cinco (05) fotografias que compõem a prancha, pode ser observado o então cacique da aldeia, Luiz André, utilizando-se de objetos que reafirmam o seu pertencimento etnocultural. Na foto 1, André aparece sentado em uma cadeira de madeira, na sala de sua casa localizada na parte central da aldeia. Na ocasião, ele estava nos concedendo uma entrevista, relatando o processo de formação do aldeamento, em 2017, e a sua eleição como cacique. Três

¹ “Tarefa de terra” é uma unidade de medida agrária do Nordeste correspondente a 3.300 m².

pontos chamam atenção na cena: suas vestimentas, ao passo que ele se apresenta apenas de bermuda e com o dorso desnudo, os objetos que ele dispõe (cocar, colar e lança) e as imagens religiosas sincréticas que aparecem em segundo plano. Tais cenários mostram como a realidade desse povo se distancia dos estereótipos vigentes acerca da cultura indígena.

Em seguida, fomos convidados pelo cacique para conhecer os espaços da aldeia. Nas fotos 2 e 4, registramos o momento em que a imagem do cocar aparecia imponente na cena, emoldurada pela área de plantio existente no terreno. A intencionalidade desses registros fotográficos foi de mostrar, pela perspectiva iconográfica, como a cultura indígena e o território estão entrelaçados. Nesse contexto, a arte, além de servir como o espelho da vida, evidenciando a cultura dos povos originários, vislumbra questões clivas entre espaço e cultura, na qual “o homem delimita um espaço cultural que ele define como sagrado” (Meslin, 2014, p. 180). Ainda sobre a importância do território nessa realidade, podemos destacar que

os povos indígenas na Região Nordeste do Brasil vivenciaram um processo de expulsão dos seus territórios e, com a extinção oficial dos aldeamentos a partir de meados século XIX, adotaram o silêncio e a invisibilidade étnica como estratégia de sobrevivência. [...] O silenciamento foi a estratégia adotada como sobrevivência até o século XX, quando iniciaram, junto com outros povos de Alagoas, um processo de reivindicação por reconhecimento étnico que se efetivou no final da década de 1980 (Peixoto, 2023, p. 44).

Nesse ponto, fomos alertados para uma questão: o povo que outrora se utilizou do silenciamento como estratégia de sobrevivência, agora, logrando da liberdade, precisa expressar suas culturas e ensiná-las às novas gerações, para que ela não se perca no traçar do tempo. É nesse entender que urge a beleza das fotos 3 e 5, o cacique, pai das crianças retratadas, ensina-os com seu exemplo o que é ser indígena e a tradição, enraizada na árvore genealógica (e biológica) dos povos indígenas, é passada do pai para os filhos, uma vez que a cultura é aprendida e seus costumes são compartilhados pelos membros de uma mesma sociedade (Laraia, 2007).

Uma vez que discutimos como a arte se apresenta na realidade específica de uma das comunidades estudadas, voltemos o nosso olhar para os outros campos de expressões artísticas abordados no trajeto da pesquisa. A escolha por analisar músicas e pinturas que carregam a temática indígena se deu, no primeiro momento, devido ao fato da abundância de materiais deturpados e estereotipados, em ambos os meios, sobre eles, nos quais diversos aspectos culturais podem ser elencados. Mas, também, pela possibilidade de traçarmos uma análise comparativa entre os diferentes meios artísticos.

A título de exemplo, problematizaremos as representações evidentes acerca das culturas, religiões e identidades indígenas, subdivididas em outros subfatores de tais macrotemas, como as pinturas corporais e as questões de sexualização e exploração dos corpos indígenas. Ademais, estabelecemos ainda um fator temporal dualístico e comparativo, pois selecionamos pinturas do século XIX e músicas do final do século XX e do XXI, para contrapor os estereótipos indígenas que ainda persistem na contemporaneidade, sobretudo da sociedade brasileira. Por meio dessas representações, evidenciaremos com a arte e a vida são elementos comunicantes que se referenciam mutuamente.

Por um lado, navegaremos pelo século XIX, analisando quatro (04) das pinturas de Jean Baptiste Debret, em um dos movimentos responsáveis pela construção do arquétipo de nacionalidade brasileira. Por outro, no âmbito musical, selecionamos quatro (04) grandes produções da Música Popular Brasileira (MPB), dos consagrados artistas Djavan, Ivete Sangalo, Rita Lee e Roberto Carlos. A motivação para escolha dessas músicas foi porque elas apresentam, em suas letras, imagéticos estereotipados sobre os povos indígenas. Dessa forma, considerando os altos níveis de alcance e impacto desses cantores, evidencia-se uma preocupação com o imaginário que essas canções constroem na sociedade.

Na conjuntura posta, faz-se necessário definirmos alguns conceitos fundamentais para a pesquisa como, por exemplo, o que é a música? Poderíamos abordá-la, aos moldes de Hall (2016), como um dos tipos de linguagem, pois para ele “a música é como uma linguagem na medida em que emprega notas musicais para transmitir sensações e ideias, mesmo que abstratas e sem referência direta na realidade material” (Hall, 2016, p. 24-5). Tal concepção da música, como instrumento de expressão cultural, possui a capacidade de transmitir sentimentos, sensações e ideias ao longo do tempo, nas mais diversas camadas sociais e em diferentes contextos, evidenciando a linguagem como o “segundo sistema de representação envolvido no processo global de construção de sentido” (Hall, 2016, p. 36).

As sociedades se expressam de diversas formas e suas culturas representam as suas formas de organização social. Esse sistema é o que produz sentido a essas realidades, que se expressam, dentre outras formas, pela música. É tão evidente que Blacking (2007) nos induz a pensá-la enquanto um instrumento cultural, valendo destacar que cultura é uma capacidade exclusiva dos seres humanos (Laraia, 2007). Contudo, o autor alerta ainda que “o conceito antropológico de música deveria, portanto, ser provisório e sensível à variedade de significados atribuídos, em diferentes partes do mundo, ao som humanamente organizado” (Blacking, 2007, p. 213). Na busca por uma definição, o etnomusicólogo britânico prossegue dizendo:

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. [...] Não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. [...] É tanto um produto observável da ação humana intencional como um modo básico de pensamento pelo qual toda ação pode ser constituída (Blacking, 2007, p. 201-2).

Paralelamente a linha conceitual da música, apresenta-se a necessidade de definirmos alguns conceitos imagéticos, uma vez que entendemos a imagem como “um dos principais veículos de comunicação social” ao passo que “a linguagem visual, de uma forma geral, é rica e poderosa pois carrega em si uma pluralidade subjetiva de significados e representações” (Cajueiro; Peixoto, 2024, p. 134). No tramitar da pesquisa, foi evidenciada a capacidade comunicativa que, tanto as músicas quanto as ilustrações gráficas e imagéticas, possuem nas mais diferentes conjunturas sociais.

Evidenciando tal característica, Roland Barthes (2009) aponta que existem, nas imagens, mensagens a serem transmitidas, mas que mesmo que elas possam parecer óbvias, não são, pois estão condicionadas à interpretação realizada pelo indivíduo observador para existirem, tendo por base a percepção imediata dos signos que compõem a cena. Toda imagem é polissêmica, ou seja, admite diversas interpretações de uma mesma realidade. Em dado campo de estudo, trabalharemos contrapondo duas realidades pictóricas: pinturas clássicas realizadas no século XIX e fotografias produzidas no contexto de realização da pesquisa, ambas evidenciando diferentes representações visuais dos povos indígenas.

As nuances, desafios e cuidados no trato com as fotografias, enquanto fontes de pesquisa histórica, serão consideradas com maior escrutínio em um momento posterior do capítulo. Por sua vez, as pinturas produzidas entre 1816 e 1831 pelo pintor e ilustrador francês Jean Baptiste Debret, durante sua estada no Brasil, mesmo representando aspectos da cultura nacional, carregam profunda influência da arte europeia francesa, pois integram o movimento de construção da nacionalidade brasileira a partir de uma missão artística que trouxe nomes renomados da França e de outras partes da Europa para “catequizarem artisticamente” uma parte seleta da elite residente no território brasileiro.

As imagens carregam funções e mensagens produzidas pelos seus artistas. Panofsky (2017, p. 31) aponta que as “pinturas histórica são veículos de comunicação”, que possuem a sua intenção “fixada na ideia da obra, ou seja, na mensagem a ser transmitida ou na função a ser preenchida por ela”. Portanto, partiremos das diretrizes de Panofsky para analisarmos as pinturas de Debret, seguindo as noções de iconologia e iconografia, que serão definidas e apresentadas posteriormente.

1.2 Nas tramas da vida: identidades, culturas e religiões

Ao passo que já entendemos a arte, nas suas múltiplas manifestações, como a expressão da subjetividade humana e a tecitura de padrões sociais, gostaríamos de estabelecer uma reflexão acerca de como ela assume a função de espelhar a vida. Para tanto, referimo-nos a vida como a forma da arte demonstrada pelos povos indígenas, excepcionalmente os estudados durante nossas pesquisas. As músicas e as pinturas, a exemplo das que serão vistas posteriormente no capítulo 2, tratam de questões relacionadas a diversos aspectos da vida indígena, como suas culturas, práticas e religiões, mas como tais representações são, verdadeiramente, vivenciadas pelos povos indígenas é o que buscamos evidenciar aqui.

Expectando isso, pesquisas e discussões que escacaram os problemas e apresentam novas faces das realidades suscitadas são a esperança de um novo futuro. De fato, entende-se que “nem os sentimentos do artista, que continuam sendo seus, nem os dos espectadores, que continuam sendo deles, podem dar conta da agitação de uma pintura ou da serenidade de uma outra” (Geertz, 2008, p. 206); na medida em que a busca é por problematizar as representações que já estão postas e mostrar as reais configurações culturais para que possam modular as novas que venham a surgir. Contextualizando, a palavra precisa continua com Geertz (2008, p. 206):

Como qualquer forma de arte [...] torna compreensível a experiência comum, cotidiana, apresentando-a em termos de atos e objetos dos quais foram removidas e reduzidas as consequências práticas ao nível da simples aparência, onde seu significado pode ser articulado de forma mais poderosa e percebido com mais exatidão.

A identidade de um indivíduo, ou de um grupo coletivo, é construída, necessariamente, perpassando pela memória, pois a representação que uma pessoa projeta de si para o mundo, bem como a que é feita dele, é o resultado direto das memórias humanas. Para Joel Candau (2012, p. 17), “a memória é, de fato, uma força de identidade”, pois elas se entrecruzam e são indissociáveis, de tal forma que a busca da identidade – individual ou coletiva – não existe sem a presença da memória; uma vez que são fatores constituintes da cultura de um povo ou de uma sociedade. Isso posto, o autor enfatiza ainda a memória como “a alienação fundadora da identidade, [...] a construção explícita dela” (Candau, 2012, p. 23).

Torna-se evidente, portanto, que toda identidade é uma representação, à medida em que os indivíduos modulam suas percepções de si e do mundo a partir daquilo que restou dos seus esquecimentos, pois “sem memória o sujeito se esvazia e sua identidade desaparece” (Candau, 2012, p. 59-60). Entrelaçando os dois conceitos, evidencia-se um terceiro, o de pertencimento; galgar um espaço social é compartilhar, com aquele grupo, as memórias,

realidades, práticas e costumes, para assim fazer parte – e dividir – de suas socioculturalidades. Com certo pertencimento, destaca-se, sobre a importância fulcral dos indivíduos na formação de uma sociedade:

Nenhuma sociedade come, dança ou caminha de uma maneira que lhe é própria, pois apenas os indivíduos, membros de uma sociedade, adotam maneiras de comer, dançar ou caminhar que, ao se tornarem dominantes, majoritárias ou unânimes, serão consideradas como características da sociedade em questão (Candau, 2012, p. 24).

Nos arriscaremos agora, inspirados na afirmação de Candau, de que não são as sociedades que adotam práticas e costumes próprios, mas sim os indivíduos que as constituem que assumem tais posições, a pensar o conceito de cultura por uma abordagem, inicialmente, historiográfica, mas apoiada nas Ciências Sociais. É perceptível uma enorme disputa, analítica e discursiva, na busca por definir o conceito, sobretudo nos fins do século XX e passagem para o XXI, instigados pela Escola francesa dos Annales. Logo, estabelecemos um recorte de três dos principais nomes do movimento, Stuart Hall, Roger Chartier e Sandra Jatahy Pesavento, aliados a um dos principais cientistas sociais brasileiros da contemporaneidade, Roque de Barros Laraia, para nos nortear na análise teórica.

Começamos pensando a definição do conceito como diretamente ligado aos “significados compartilhados [por uma sociedade]” (Hall, 2016, p. 17); pois, assim como apresentou Candau, a forma como os indivíduos agem é o que constitui uma sociedade. Na vertente culturalista, implica-se que o fator principal é o comportamento humano e suas formas de expressões, pois entendemos que a “cultura não é tanto um conjunto de coisas, mas sim um conjunto de práticas. [...] pois dois indivíduos que pertencem à mesma cultura equivalem a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante” (Hall, 2016, p. 19-20).

A mesma noção vale para Chartier, por entender a cultura estabelecida a partir de um conjunto de símbolos e regras, que projetam diferentes visões de mundo e que constroem sentidos para os grupos sociais, pois representam “o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler” (Chartier, 2002, p. 16-7). É um sistema correlacionado de múltiplos significados, dos quais os indivíduos e sociedades se utilizam para projetarem suas visões de mundo; buscando compreendê-lo, na leitura do autor, entendemos ainda que tudo existe por meio daquilo que se demonstra, pois, “a identidade do ser não é outra coisa senão a aparência da representação” (Chartier, 2002, p. 21).

Por sua vez, Pesavento rompe com as concepções de viés marxista, que hierarquizam as diferentes culturas e que as colocam como integrantes de uma superestrutura, pois, para ela, a cultura é a forma com que as pessoas explicam o mundo, a “forma de expressão e tradução

da realidade” (Pesavento, 2014, p. 15). Novamente, é a ideia de que os significados que as pessoas produzem das coisas do mundo se compartilham e auxiliam na explicação da realidade, traduzindo-a de forma simbólica e entendendo que, para a História Cultural, “a produção de sentidos sobre o mundo é construída pelos homens do passado” (Pesavento, 2014, p. 16); logo, para traduzir o mundo a partir da cultura, é necessário descobrir os fios e tecer a trama geral da história.

Até aqui, já entendemos que a cultura determina o comportamento humano. Contudo, Laraia vai além, destacando que ela é o que nos distingue dos animais, uma vez que “o homem, ao adquirir cultura, perdeu a propriedade animal” (Laraia, 2007, p. 42). A vertente socialista do autor enfatiza, para além das atribuições próprias dos indivíduos, os processos de influência e acumulação social na construção da sua identidade e na modulação dos seus comportamentos, para ele “a cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Tal processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo” (Laraia, 2007, p. 49).

Tão logo, um dos principais elementos construtores da identidade cultural dos indivíduos e, conseqüentemente, das sociedades, são as religiões; sobretudo entre os povos indígenas do Brasil, que possuem as suas estruturas sociais diretamente entrelaçadas com questões identitárias, formuladas a partir de suas crenças e práticas religiosas. Na busca pela definição do conceito de religião, não nos adentraremos nas múltiplas formas que ela pode assumir, tampouco em questões que se refiram a hierarquização das diferentes práticas. Partimos da elucidação de Durkheim (1989, p. 91), pois entendemos que “não há religiões que sejam falsas. Todas são verdadeiras à sua maneira: todas respondem, ainda que de maneiras diferentes, a determinadas condições da vida humana. [...] Elas respondem as mesmas necessidades e desempenham o mesmo papel”.

Outrossim, ao pesquisar as práticas religiosas entre os indígenas do Nordeste brasileiro, Peixoto (2023, p. 63) destaca que elas assumem uma função ainda mais crucial em sua cosmologia, pois “significa uma estreita aliança com o sagrado”, ao passo que eles entendem o sagrado como uma força espiritual, que se torna material, auxiliando-lhes “tanto quando busca proteção quanto em comemoração por alguma conquista”. No mesmo entender, “a religião, entre os povos indígenas que não dominam mais uma língua nativa, se converteu em um importante elemento usado para identificação étnica” (Peixoto, 2023, p. 139), o exemplo mostra que ela também lhes serve como símbolo de identificação etnocultural, que reforçam os seus processos identitários e de resistência.

1.3 Sob o signo da representação

Em um trecho da poesia “*In memory of W. B. Yeats*”², Wystan Auden (1939) destaca que sua forma de arte não dá vida às coisas, mas que, no vale de suas palavras, verbaliza, numa boca, os sentimentos de alguém. Para ele, “a poesia não faz nada acontecer: ela sobrevive no vale de suas palavras... na forma de acontecer, numa boca”. Da mesma forma que as memórias póstumas de Yeats estão eternizadas na poesia de seu amigo, entende-se que as expressões artísticas logram da capacidade de perpetuar o que nelas são expressados. Surge, então, o princípio das discussões suscitadas, visto que as músicas e as pinturas de temática indígena mostram realidades idealizadas e caricatas de povos que não podem continuar a ter as suas imagens, eternamente, vinculadas aos estereótipos vigentes.

O filósofo Cornelius Castoriadis, já na segunda metade do século XX, ousou refletir que uma das principais capacidades dos seres humanos é de se utilizarem do imaginário para representar o mundo. Na conjuntura, dois conceitos cruciais se apresentam de forma a encerrarem o ciclo de discussões teóricas posto: signo e representação; para que possamos, a partir deles, buscar compreender como alguns meios de manifestações artísticas funcionam como vitrines representacionais e intencionais para aspectos das culturas indígenas. Evidenciaremos como se comporta a relação entre os dois cerne da semiótica, para estabelecer, na prática, as suas aplicações.

Considerado o patrono da semiótica, Charles Peirce parte da relação entre ícones e símbolos para definir o que configura um signo. Caracterizando-o como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”, prossegue dizendo que ele “representa alguma coisa, um objeto, não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia” (Peirce, 2005, p. 46). É um conceito que se refere a intenção, prática e função que atribuímos as coisas no mundo, sendo a relação de forma e sentido influência direta para como os indivíduos leem a realidade, ou seja, os seus sistemas culturais.

Os sentidos e significados das coisas são atribuídos pelos membros de um determinado sistema cultural e fazem sentido apenas para o grupo. É justamente a ideia que defende Hall, em uma nova leitura do que foi apresentado por Peirce; para ele, os signos representam “nossos conceitos, ideias e sentimentos que permitem aos outros ler, decodificar ou interpretar seus sentidos de maneira próxima à que fazemos” (Hall, 2016, p. 24). Dada relação se apresenta em

² “**Em memória de W. B. Yeats**” é um poema publicado originalmente em 1939, com o título de “*In memory of W. B. Yeats*”, escrito pelo poeta anglo-americano Wystan Hugh Auden, em homenagem às memórias póstumas de seu amigo William Butler Yeats. A versão original, em inglês, está disponível em: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Auden_InMemoryOfWBYeats.pdf (Acesso em: 13 jan. 2025).

todos os aspectos, pois “qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema, são, sob esta ótica, uma linguagem” (Hall, 2016, p. 37).

Apoiado no estudo dos signos representacionais, trabalharemos uma perspectiva prática dos conceitos abordados, uma vez que já discutimos como a vida expressa arte. Então, doravante, questionaremos como a arte apresenta a vida. Todo quadro pintado e toda letra de música escrita, representa o intercalo das intenções diretas de quem produziu e dos interesses e anseios do consumidor final, que resultam na demanda do mercado. Nesse contexto, algumas das muitas obras do pintor francês Jean Baptiste Debret serão provocadoras para pensar tais demandas ainda nas primeiras décadas do século XIX. Materializaremos, visualmente, nosso material de estudo, dispondo a seguir da imagem 02:

Imagem 02: Jean Baptiste Debret, “Caboclo ou índio civilizado”, 1834



Fonte: Debret (1985, p. 40)

A primeira parte da obra de Debret, “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil” (1985), reúne uma vasta coleção de litogravuras sobre os indígenas do Brasil, observadas e registradas pelo pintor francês durante seus 15 anos de estada no país, em função, originalmente, da Missão Artística Francesa do século XIX, apresentada posteriormente no capítulo 2 deste estudo. A prancha 5 (página 40) do livro apresenta a pintura, em litografia, da obra mostrada acima e intitulada “Caboclo ou índio civilizado”, datada de 1834. Pictoricamente rico em detalhes, o cenário posto abre margens para múltiplas interpretações e problematizações acerca das intenções do artista.

O título genérico de “caboclo”, dado a obra, refere-se a “todo índio civilizado, isto é, batizado” (Debret, 1985, p. 39), reduzindo o indígena a uma condição laboral. A temática da cena foca nas habilidades de caça do nativo com a flecha, Bicalho (2022, p. 110-1) aponta que ela “representa esse ‘exercício de destreza’ praticado pelos nativos que habitavam a região de Cantagalo [...]. O destaque está na figura humana e em suas habilidades”. Na narrativa de Debret, tais personagens são descritos como “hábeis caçadores”, pois “a extraordinária atitude de flechador demonstra de maneira irrefutável a sua espantosa habilidade. Ficar assim de costas e lançar com todo o vigor uma flecha não passa para o caboclo de um simples exercício de destreza, oferecido aos viajantes estrangeiros que o visitam” (Debret, 1985, p. 39).

Em primeiro plano, a figura do indígena aparece com o corpo completamente desnudo e deitado no chão, com as costas para baixo e as pernas para o alto, segurando um arco com a sola dos pés e uma lança apoiada entre eles e segurada pelas mãos. O cenário chama a atenção para a habilidade de caça do indivíduo ao realizá-la com os pés. Em segundo plano, a figura de outro indígena aparece na mesma posição e em sentido contrário. Do lado direito e mais afastado dos dois primeiros personagens, um terceiro indígena está em pé, também portando arco e flecha. A obra, por mais que retrate paisagens com cactos e folhas de mandacaru, típicas de um caricato cenário do Sertão nordestino brasileiro, se passa na Aldeia de São Lourenço, fundada entre 1567-1568 e situada a uma pequena distância da capital do Império, no Rio de Janeiro.

Debret construiu a imagem como um verdadeiro cenário, isenta de exageros e de maneira clara e concisa, destacando a vegetação e as figuras humanas. Ademais, conta com uma composição tradicional, pois a relação entre os dois primeiros personagens é triangular, o fundo é neutro e de uma perspectiva linear. A obra retrata ainda um indígena que, teoricamente, teria deixado a selvageria e migrado para a civilização, mesmo que tais limites sociais fossem categoricamente difíceis de serem inferidos na realidade brasileira do século XIX. As imagens são “testemunhas dos estereótipos” (Burke, 2017, p. 275), tal processo de estereotipagem reduz e simplifica as diferentes características de todo o englobo social, configurando um complexo processo de representação.

Partindo disso, podemos entender a representação como o “processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem (qualquer sistema que emprega signos) para produzir sentido” (Hall, 2016, p. 108). Podendo tanto assumir uma vertente fiel aos reais parâmetros sociais quanto afluírem, escancaradamente, perspectivas estereotipadas de uma realidade deturpada, as práticas representacionais são moldadas de forma que as informações são manipuladas; proporcionando-nos os subsídios necessários para que possamos traçar uma

problematização acerca disso, uma vez que elas “se apossam das poucas características sobre uma pessoa, tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados. Reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença” (Hall, 2016, p. 191).

O campo da representação funciona como uma “realidade paralela à existência dos indivíduos, fazendo com que os homens vivam nele e por ele” (Pesavento, 2014, p. 39). Por vezes, a realidade é distorcida para agradar os anseios de uma dada sociedade, pois a luz do que defende a autora, podemos dizer que “a história inventa o mundo”, ao se configurar por narrativas “de representação do passado, que formula versões sobre experiências que se passam por fora do vivido” (Pesavento, 2014, p. 43). Tão sabiamente, destaca-se que a representação é “uma imagem presente de um objeto ausente” (Chartier, 2002, p. 21).

A partir do momento que nossas pesquisas rompem os muros institucionais, passamos a encarar “as evoluções das disciplinas que são as nossas, situando-as no espaço social do outro” (Chartier, 2002, p. 16). Para tanto, as realidades que o campo junto às comunidades indígenas estudadas nos evidenciaram serão apresentadas em dois formatos: relatos orais colhidos em entrevistas e fotografias capturadas nos espaços estudados. Adotaremos alguns cuidados ao tratar de duas fontes históricas tão ricas e complexas e, para isso, buscaremos auxílio em dois pesquisadores das referidas áreas: Verena Alberti e Boris Kossoy.

Entendemos que o trabalho com as entrevistas é “constantemente retroalimentado” (Alberti, 2004, p. 93) por proporcionar constantes trocas de informações entre os envolvidos no processo, o conhecimento dito “popular” encontra espaço na prática acadêmico-científico e pode se tornar “erudito”, através do emprego de determinada metodologia. A investigação e a prática científica se aliam na produção de resultados, possibilitando coletar, armazenar e transformar em documentos escritos os depoimentos de um povo tendenciado a ser, historicamente, silenciado (Alberti, 2004); assim, apresenta-se a possibilidade de fazer ecoar as suas falas de resistência.

Da mesma forma, as fotografias realizadas se tornaram documentos, assim encorpadas às narrativas, justamente pelo fato delas representarem uma “interrupção do tempo e da vida” (Kossoy, 2012, p. 46), mostrando serem um testemunho visual da realidade capturada e um “insubstituível meio de informação” (Kossoy, 2012, p. 113). Sendo um documento, “a imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica” (Kossoy, 2012, p. 119), logo, buscaremos testemunhar os vislumbres que o cotidiano dos povos indígenas nos mostrou por meio dos fragmentos de suas realidades.

CAPÍTULO 2 - SONS, CORES E FORMAS: analisando as representações indígenas

No século XVIII, o filósofo francês Charles Batteux (1713-1780), célebre estudioso da poética e da literatura nas diversas formas de expressões artísticas, sistematizou as artes humanas em três grandes categorias: “arte mecânica”, categorizada por tudo que é útil e prático, a exemplo do artesanato; “arte da eloquência e arquitetura”, que equilibra arte e comunicação entre a informação e a beleza e, por fim, as “belas-artes”, subdivididas nos tipos da escultura, dança, poesia, pintura e música. Ainda segundo o autor, são as da última categoria, as belas-artes, que recebem o tratamento que as articulam em torno do princípio da imitação poética, justamente por serem ligadas a busca pela beleza e deleite estético sem, necessariamente, haver uma função prática atribuída a elas (Batteux, 2009).

Com a afirmação de que “a poesia abarca todas as espécies de matéria”, Batteux (2009, p. 21) destaca a capacidade não só da poesia, mas de todas as formas de arte, de ocupar os diversos lugares e sentimentos humanos. Nos domínios das belas-artes, a segunda sessão dos nossos estudos abordará duas de suas formas: pintura e música; buscando compreender como elas podem representar, nem sempre da forma correta e com boas intenções, diferentes aspectos socioculturais da vida humana. Por exemplo, vale questionar as intenções dos compositores ao escreverem as letras de suas músicas e quais mensagens estão sendo passadas nelas; da mesma forma que Debret se torna passível de questionamento acerca de suas pinturas do século XIX, mostrando realidades caricatamente exageradas de determinadas culturas.

Partindo da perspectiva de descortinar as intenções, este capítulo está dividido em três partes – sons, cores e formas – que analisam diferentes modos de se construir representações. No primeiro tópico, os “sons” representam as quatro (04) músicas selecionadas e, brevemente anunciadas no capítulo anterior, destacando como as composições evidenciam cenários caricatos e deturpados acerca de diversos aspectos das culturas indígenas. No segundo tópico, as “cores” ilustram, metaforicamente, como outras três (03) pinturas de Debret nos conduziram a discussões sobre as formas imagéticas dos povos retratados, produzida na capital do Império há cerca de três séculos, pois, tais representações visuais forjaram parte do nacionalismo brasileiro, ao retratar os indígenas, seus costumes e práticas. Finalmente, no terceiro tópico, as “formas” simbolizam um dos materiais de pesquisa produzidos no campo, junto a duas aldeias, expressados em fotografias que evidenciam os principais aspectos dos povos indígenas observados, mostrados, por outras perspectivas, nas músicas e pinturas elencadas.

2.1 Música: “a vacina do pensamento”

O professor Diniz Cayolla Ribeiro, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, ao entrevistar, nos últimos dias do ano de 2020, a socióloga e professora da mesma universidade, Dra. Paula Guerra, questionou-a “para você, a música é uma vacina do pensamento?”; em resposta ela lhe afirmou que “é uma vacina e um tratamento, ela é tudo”³. Paula Guerra é uma exímia pesquisadora dedicada, ao longo de toda a sua carreira, aos trabalhos envolvendo análises musicais e como elas podem influenciar a vida humana. Ela destacou ainda que o seu envolvimento com a música é porque ela sempre foi “a minha arma e o meu escape da vida”, oportunizando-a descobrir o seu pertencimento na tríade aliança entre o mundo, a pesquisa e à docência.

Novamente, destaca-se o poder que a música possui de atravessar gerações, comunicar e atribuir sentido às coisas no mundo. Neste tópico, em particular, destacamos quatro (04) letras da Música Popular Brasileira (MPB), que possuem representações indígenas que valem serem problematizadas, são elas: “Baila Comigo” de Rita Lee, “Canibal” de Ivete Sangalo, “Cara de Índio” de Djavan e “Índia” de Roberto Carlos. Em cada uma delas, selecionamos um trecho da composição para discutir como questões que perpassam pela sexualização de seus corpos, significados das suas pinturas corporais e termos usados de forma incorreta estão sendo manipulados acerca dos aspectos culturais dos povos indígenas.

Autores como Cajueiro e Peixoto (2024, p. 139) destacam que os espaços musicais ainda “são usados para apresentar uma imagem folclorizada e preconceituosa desses povos”. Para darmos início às nossas discussões, gostaríamos de problematizar a forma como os indígenas ainda são apresentados como figuras selvagens, que vivem pelados, com os corpos pintados e em constante estado de passividade, pois, para o olhar colonizador que ainda é perpetuado na sociedade brasileira, eles são vistos como preguiçosos que vivem em regime tribal; isso é o que observamos na música gravada por Rita Lee em 1980, “Baila Comigo”:

Se Deus quiser, um dia eu quero ser índio
Viver pelado, pintado de verde [...]
Ser um bicho preguiça, espantar turista [...]
Baila comigo, como se baila na tribo
Lá no meu esconderijo [...]

(Baila Comigo - Rita Lee, 1980)

³ A entrevista foi realizada ao vivo, pelo canal do *YouTube* do professor no dia 22/12/2020. Encontra-se gravada e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kV-6-VzGId8> (Acesso em: 24 jan. 2025).

O século XX, sobretudo na segunda metade, foi marcado por uma certa inquietude na música brasileira, diversas canções foram gravadas e muitos cantores se consolidaram enquanto referências nacionais, como é o caso dos quatro nomes citados aqui. Dada ascensão cultural fez com o poder de influência e representatividade dos artistas alcançassem níveis abissais, o que ocasiona graves problemáticas ao se analisar, minuciosamente, o que se está sendo cantado por eles. A música destacada anteriormente, da Rita Lee, é caracterizada por diversos versos que mostram um “índio” preguiçoso, que vive pelado e com o corpo pintado, características que serão observadas também nas outras canções.

Dentre os diversos símbolos que podem representar as culturas originárias, usa-se com frequência, e geralmente de forma pejorativa, as pinturas corporais, a exemplo da música de Rita Lee, ao destacar que eles “vivem pelados, pintados de verde”. Por mais que possa parecer inocente num primeiro olhar, são práticas sagradas aos povos indígenas, uma vez que complementam a realização dos seus rituais e funcionam como um elo de ligação à religião (Mendonça, 2023). Destaca-se ainda que “a pintura corporal funciona como ligação entre o humano e o sagrado, justificando seu uso e, ao mesmo tempo, reforçando as memórias e identidade dos envolvidos” (Mendonça, 2023, p. 54).

Acerca da imagem dos indígenas na sociedade, pode-se dizer que as “representações idealizadas e estereotipadas tornaram-se comuns e, paradoxalmente, são utilizadas como forma de negar a presença e identidade dos indígenas no cotidiano local” (Soares, 2025, p. 27). Outro ponto é o fato de a cantora colocar seus modos de vida, segundo sua própria narrativa, como um modelo idealizado, pois se eles são preguiçosos e não fazem nada, “se Deus quiser, um dia eu quero ser índio”. As características selvagens e tribais também são destacadas na composição, pois a “tribo” é apontada como morada e esconderijo de tais populações. Dezenove anos depois, a música “Canibal” (1999), foi gravada por Ivete Sangalo e serviu como reforço dos estereótipos, conforme observaremos a seguir:

[...] Eu morava numa ilha perdida e deserta [...]
 Sonhava com um índio que me desse alegria
 E esse índio era você amor
 Com um penacho na cabeça, de uma tribo de paz
 Tocava o tambor, e eu quero mais [...]
 O seu amor é canibal, comeu meu coração, mas agora eu sou feliz [...]
 (Canibal - Ivete Sangalo, 1999)

A música “Canibal” resguarda as características comuns à cantora, gravada em ritmo de Frevo, ela envolve todos que a ouvem em uma onda de alegria típica carnavalesca.

Embalados na rítmica musical do instrumental divertido, a canção anima diversas gerações por quase três décadas. Entretanto, nos versos destacados da letra, podemos apontar dois pontos cruciais: a sexualização do indígena e a constante generalização do conceito de sociedade tribal. Numa primeira análise, a figura do homem indígena é construída, na narrativa, como o ideal masculino de que a cantora anseia encontrar, tendo em vista que ela o apresenta como um “índio de paz”, que lhe daria alegria e que teria um “amor canibal” a desejá-la. Nota-se, portanto, ao passo que o indígena é mostrado como “da paz”, a letra ainda persiste em representá-lo com características selvagens, ao comparar sua forma de demonstrar amor a de um canibal.

“Com um penacho na cabeça, de uma tribo de paz [...] o seu amor é canibal”, assim é apresentado, por toda a composição, o arquétipo do indígena, observamos que ao longo das músicas eles sempre são mostrados como figuras selvagens, que vivem nas matas e em regimes tribais. Por mais que algumas aldeias ainda vivam isoladas do restante da sociedade, configurando tribos, a característica não é mais uma realidade da grande maioria, pois são povos que tiveram, ao longo dos séculos, seus territórios invadidos e suas culturas miscigenadas com tantas outras. A música também reforça que, ornamentado com uma pena na cabeça e mesmo vivendo em uma “tribo de paz”, suas características animais são preservadas, pois “o seu amor é canibal”, aludindo que ele poderá comê-la a qualquer momento, num ato de amor.

Monteiro (1999, p. 248), destaca que “[...] ainda sabemos pouco sobre a história desses povos e, pior, que o imaginário brasileiro continua povoado por graves distorções e preconceitos a respeito dessas populações”. Inúmeras músicas, imagens e textos ainda propagam as visões folclorizadas dos indígenas brasileiros, apontadas por Monteiro, servindo puramente como reforço dos estereótipos, disseminando desinformações e reforçando os preconceitos sociais já existentes. Em 2005, Roberto Carlos gravou a música “Índia”, servindo, mais uma vez, como mantenedora da realidade idealizada posta; na canção, a questão da sexualização da mulher indígena ganha protagonismo, conforme pode ser observado nos recortes da letra a seguir:

Índia seus cabelos nos ombros caídos [...]
 Seus lábios de rosa para mim sorrindo [...]
 Índia da pele morena
 Sua boca pequena eu quero beijar
 Índia, sangue tupi, tem o cheiro da flor
 Vem, que eu quero te dar, todo meu grande amor [...]
 (Índia - Roberto Carlos, 2005)

Ao contrário da música de Ivete Sangalo, que embala o ouvinte pelo ritmo animado do Frevo, a canção de Roberto Carlos engata uma melodia melancólica e romântica, que, em certo

aspecto, emociona quem ouve. O envolvimento torna despercebido, por vezes, a sexualização da mulher indígena que é feita por toda a narrativa musical; em diversos trechos ela é apontada como um objeto de desejo do homem, justamente por possuir características fenotípicas que encantam aos olhos de quem vê. Tais questões são problemáticas pois, desde o período das invasões portuguesas no território brasileiro, as indígenas são vistas apenas como objetos sexuais de desejo, visão perpetuada até o século XXI, a exemplo das narrativas da música Índia.

A composição se ocupou em descrever a “índia” com cabelos lisos, um cheiro de flor, um corpo esbelto, a pele morena e uma boca rosada na qual se quer beijar. Todas as características descritivas da mulher perpassam pela erotização do seu corpo, como se todas as suas culturas, práticas, crenças e vivências fossem inexistentes e sucumbissem, exclusivamente, a pessoa como alvo de desejo. Enquanto os homens indígenas são descritos, ao longo das músicas, como violentos e selvagens, as mulheres ocupam unicamente a função de objeto sexual. Para finalizarmos este tópico, destacamos a seguir a música “Cara de Índio” (1978), do cantor alagoano Djavan, para salientarmos outras discussões sobre o assunto.

Índio cara pálida, cara de índio [...]
Sua ação é válida, meu caro índio [...]
Nessa terra tudo dá, terra de índio
Nessa terra tudo dá, não para o índio [...]
Índio quer se nomear, nome de índio [...]
Apesar da minha roupa, também sou índio [...]

(Cara de Índio - Djavan, 1978)

Interpretada por um dos principais nomes da MPB, a música “Cara de Índio” evidencia outras questões relacionadas aos povos originários. Na letra, expressões como “sua ação é válida” e “terra de índio” mostram que a narrativa se ocupou em defender pontos sobre território, identidades e protagonismos indígenas. A composição destaca que a ação do “índio” para proteger as terras que, por sinal, são mostradas como suas, é válida, mesmo não sendo reconhecida; da mesma forma que os territórios são usurpados a ponto de não poderem usufruir daquilo que eles próprios produzem, uma vez que trabalham em regimes de servidão, uma vez que a “terra tudo dá, não para o índio”.

O protagonismo de tais culturas perpassa, necessariamente, pela reafirmação étnica de suas identidades (Candau, 2012). Como exemplificação, a música alerta que os indígenas querem se nomear com seus próprios nomes, processo que lhes conferem autonomia. Da mesma forma que suas identidades são reiteradas para além dos seus estereótipos; entre outros aspectos, as roupas usadas por eles não definem seu pertencimento, ou não, a determinada cultura. A

canção se utiliza da expressão “apesar da minha roupa, também sou índio” para alertar que a vestimenta não configura a etnia de ninguém. Finalizando este tópico acerca das músicas, buscaremos adiante discutir como tais representações eram construídas desde as primeiras décadas do século XIX, em diversos veículos, a exemplo das pinturas do francês Jean Baptiste Debret que serão analisadas.

2.2 A Missão Artística Francesa e o espelho das obras de Debret

Para discutirmos um dos principais processos construtivos da identidade nacional brasileira, devemos antes pensar o Brasil como uma “herança de sobrenome irlandês”. Se considerarmos o nome, de uma pessoa ou lugar, como “o signo mais forte da sua identidade” (Almeida, 2022, p. 323), podemos pensar o “*Bressail*”, que do Gaélico (língua escocesa do norte da Irlanda) significa “Brasil”, como um lugar de “bem aventura incandescente”, que fora reduzido a uma ferramenta com a chegada dos colonizadores portugueses. Transformaram a magia dessa terra em um mero produto, a Brasilina, um corante natural cor de brasa, vermelho incandescente, e conhecido mundo a fora, que poderia, a partir de então, ser extraído de uma árvore abundante na neo-colônia, a genericamente chamada de “Pau Brasil” (Almeida, 2022).

O que hoje é entendido enquanto Brasil, configura-se, também, por um entrelaçamento artístico e cultural, marcado por fortes acontecimentos que moldaram a construção da nação. As peças que formam tal mosaico (Jancsó; Pimenta, 2000) são múltiplas, uma delas foi a vinda da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro, em março de 1816, proporcionada pela chegada de um grupo de artistas franceses, com o objetivo de fundarem a Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada apenas em 1826 (Debret, 1985). Com forte influência europeia, esse movimento foi responsável pela produção expressiva de pinturas, gravuras, esculturas e medalhas, que integram, atualmente, o bicentenário acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Podemos pensar, epistemologicamente, na origem polissêmica do termo “missão”, variando desde uma obrigação ou encargo atribuído por alguém, a uma comissão diplomática ou, até mesmo, um ofício a ser realizado (Squeff, 2005). Questiona-se, portanto, qual teria sido a real intenção da Missão Francesa ao vim para o Brasil. Para Trevisan (2007), ela tanto pode ter surgido no Brasil, a fim de criar uma cultura artística para o país, mudar o seu estilo arquitetônico e embelezar os costumes urbanos; como, também, pode ter sido uma iniciativa dos próprios franceses, em caráter de exílio, pois a maioria deles eram aliados de Napoleão Bonaparte, imperador francês derrotado em 1815. Entendemos ainda que o termo “missão”:

participa do mesmo grupo semântico de “missão”, derivadas ambas de ‘mitere’, enviar, e que pressupõe um mandato, uma incumbência, que pode ter como finalidade propiciar algo a alguém destituído daquilo que a missão traz consigo, e a palavra pressupõe também a ideia de obrigação, compromisso e dever, por parte do missionário (Gomes Junior, 2003, p. 47).

A ideia de serviço, que perpassa pelo entendimento do termo, tratava-se de fornecer “um socorro estético ao Brasil. [...] desenvolvendo não só sua cultura, mas extrapolando essas mudanças para o campo econômico” (Trevisan, 2007, p. 15). Uma vez que o Brasil, sobretudo para a Europa, era visto como uma espécie de submundo, com fortes resquícios de selvageria, a França, e seus artistas, representavam a esperança de ares civilizadores para o país; “as artes trariam o progresso à antiga colônia portuguesa” (Squeff, 2005, p. 136). Ademais, elas “desempenharam um importante papel no projeto geopolítico do Império Português, permitindo a ocupação dos espaços interiores (os chamados “Sertões”) e a expansão das fronteiras econômicas” (Oliveira; Santos, 2019, p. 418).

Artisticamente, a cultura brasileira é moldada, diretamente, pelos franceses advindos da Missão. Tal movimento deixou uma profunda influência na arte produzida no território brasileiro, sobretudo na pintura, pois foi responsável por formar uma geração de artistas consolidados na história do país, o que fez com que se verificasse a eficiência proposta do método e suas influências, que persistem até a contemporaneidade. Um dos principais nomes, entre os expoentes fundadores da Missão, é o Jean Baptiste Debret (1768-1848), reconhecido pintor e desenhista francês responsável por retratar “o caráter e os hábitos dos brasileiros em geral”; pois, para ele, o objetivo da Missão era “estudar uma natureza inédita e imprimir, nesse novo mundo, marcas profundas e úteis” (Debret, 1985, p. 11-14).

Oficialmente, o objetivo da Missão só se concretizou em 1826, quando entrou em atividade o Instituto de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Contudo, Debret só retornou à França em 1831, após 15 anos de sua chegada, devido à saúde debilitada. Ao retornar, o artista produziu a sua principal obra pictural histórica, o livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, originalmente publicado em 1834 e dividido em três partes, fato que o consagrou como “o primeiro historiador de arte no Brasil” (Sobrinho, 2023, p. 145). A coleção, com uma coletânea de aproximadamente 151 pinturas, retrata com uma preciosidade minuciosa de detalhes diferentes aspectos da vida cotidiana brasileira, observados e descritos pelo pintor.

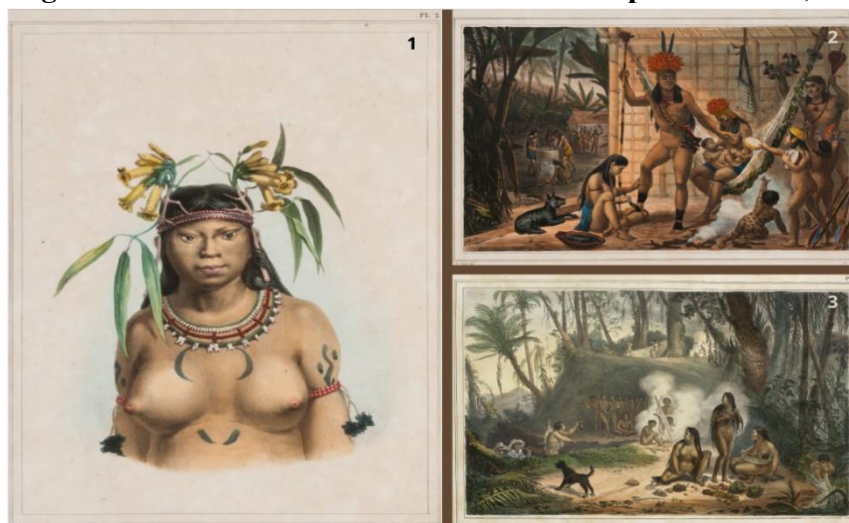
Em seu exílio no Brasil, Debret, e os demais franceses membros da Missão, buscavam não um “paraíso na terra”, mas um lugar de oportunidades profissionais, que eles pudessem espalhar seus conhecimentos e habilidades (Trevisan, 2007), tal oportunidade lhes foram ofertadas no Brasil pré-imperial (em meados de 1816), ainda governado por Dom João VI. O

sucesso da Missão foi tão significativo que, no auge do Império, na década de 1840, Dom Pedro II “fez da Academia Imperial de Belas Artes [resultado da Missão] uma ferramenta para a implantação da modernização do Brasil, enquadrando nosso país nos padrões [artísticos] da sociedade inglesa e francesa” (Sobrinho, 2023, p. 138).

Por um lado, os mais de trezentos anos de colonização não foram capazes de criar um sentimento de pertença e nacionalismo entre os colonizados, que tivessem, além de outras coisas, um modelo artístico para chamarem de seu, havendo a necessidade de importar da Europa, sobretudo da França e Portugal, as bases construtivas para uma História da Arte própria. Contudo, por outro lado, “construir um nacionalismo artístico sem um nacionalismo histórico era complicado” (Sobrinho, 2023, p. 143-4), a sociedade precisou ser reeducada, não apenas culturalmente, mas sobretudo da sua história, para compreender os arcabouços que formavam suas identidades, “são os poderes da arte fabricando a História” (Coli, 1998, p. 117).

Como destacado anteriormente, a construção da identidade nacional perpassa por criar símbolos que marquem o decurso histórico formador de todo o processo. As obras que abordaremos a seguir têm sua importância verificada, tanto dentro da historiografia brasileira quanto do movimento artístico francês, pois materializa o objetivo da corte portuguesa de se criar uma iconografia da pátria para essa nova nação, o Brasil, conferindo ao povo uma noção de pseudo-pertencimento nacional. Observemos, na imagem 03 a seguir, uma prancha com três (03) das principais pinturas feitas por Debret, resultantes de sua permanência no Brasil.

Imagem 03: Prancha das três obras de Jean Baptiste Debret, 1834



Fonte: Debret (1985)

As três imagens que formam a prancha anterior são pinturas litografadas, produzidas por Debret nas primeiras décadas do século XIX. Elas retratam as diferentes concepções que os

europeus, pelo olhar do francês, tiveram dos povos autóctones do Brasil, sobretudo as mulheres indígenas, no período final da colonização. Todas as obras dispostas na prancha da imagem 03 perpassam por uma temática central: a mulher; descrevendo algumas das características observadas pelo pintor, como os seus corpos e costumes, caracterizados pela nudez, e a relação entre homens e mulheres, marcada pela servidão; dadas questões serão cruciais no norteamento das nossas análises discursivas.

Apresentadas em Debret (1985), tais pinturas integram a primeira parte da obra: a imagem 1 corresponde à prancha 2 (página 33) do livro, assim como a imagem 2, à prancha 3 (página 34), e a imagem 3, à prancha 6 (página 43). Os povos das imagens 1 e 2 são os Camacãs, descritos como “tribos selvagens brasileiras”, habitantes às margens do Rio Piabanha, no Rio de Janeiro, próximo à fronteira com Minas Gerais; enquanto que os da imagem 3, são considerados “caboclos” ou povos civilizados, que habitavam os arredores da aldeia de São Pedro de Cantagalo, na província do Rio de Janeiro. Observa-se, nas imagens 1 e 3, as mulheres com seus corpos desnudos protagonizando as cenas e, na imagem 2, elas em posições de serviço, tanto com os homens e seus filhos quanto com a casa.

O cenário descrito por Pero Vaz de Caminha, escrivão da armada portuguesa de Pedro Álvares Cabral, na carta de achamento do Brasil, em 1500, foi tão atual para Debret, ao representar os indígenas em suas obras, quanto ainda é para a sociedade não indígena contemporânea; pois modulam, por tais representações, as suas concepções do mundo que os cercam. Notoriamente, Caminha (2019, p. 11) escreveu que os indígenas “andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto”. As culturas dos povos que habitavam o “novo território” foram vistas com estranheza e, muitas vezes, repulsa, pelo olhar do colonizador europeu.

Nesse mesmo viés, o escrivão ainda relatou, acerca das mulheres indígenas, “[as moças] com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (Caminha, 2019, p. 17-8). A descrição focou nas partes íntimas das mulheres, as belezas que regem seus corpos e a ausência de vergonha em se mostrar. Debret, influenciado em Caminha, observou os mesmos aspectos para pintar a imagem 1, denominada de “Índia Camacã”, com uma mulher de corpo voluptuoso, de dorso desnudo, pintado e os seios a amostra, ornada por galhos de plantas, flores e adereços das culturas indígenas; visto que esse foi o cenário por ele observado e descrito, pois, elas “andam inteiramente nuas, mas usam cabeleiras longas, caindo até as ancas” (Debret, 1985, p. 35).

O rosto sereno e as feições apáticas dos personagens são marcas características do pintor. Para ele, “o índio se apresenta como uma mistura de tristeza e apatia” (Debret, 1985, p. 27). Na imagem 2, a pintura intitulada “Família de um chefe Camacã preparando-se para uma festa” mostra cerca de oito pessoas (2 homens, 2 mulheres e 4 crianças), no primeiro plano da cena, e pouco mais de uma dezena delas no segundo plano. A obra foi pintada, de acordo com o observado por Debret, com os personagens homens nus e as mulheres com saias em cores azul e amarelo, em três condições diferentes de serviço: sentada aos pés do homem enquanto pinta o seu corpo, amamentando uma criança e preparando algum provável alimento ao fundo da cena. Os homens, entretanto, vibram pela celebração que está por vir.

Para Oliveira e Santos (2019, p. 406), “as imagens da América centraram-se na admiração da nudez, em sua juventude e sedução, na estranheza e pujança do ambiente que as cercam”. Na imagem 3, a pintura “Aldeia de caboclos em Cantagalo” evidencia a chegada de dois viajantes europeus na aldeia, guiado por um membro da própria família, “ao qual deram uma garrafa de aguardente para facilitar a recepção” (Debret, 1985, p. 42). O pintor chama a atenção para a atitude das mulheres ao se cobrir quando percebem a chegada de estranhos. A primeira “esconde o busto cobrindo-o com seus longos cabelos negros”, a segunda, sentada perto da primeira, “se esforça para aproximar o pé da parte que deseja subtrair ao olhar dos estranhos”, enquanto que a terceira, uma mãe amamentando, “sacrifica todos os seus sentimentos ao dever materno” (Debret, 1985, p. 42).

Se para Burke (2017, p. 24) as “pinturas compartilham experiências não verbais e conhecimentos de culturas passadas”, é sob dada ótica que a imagem dos indígenas é construída até a atualidade. As narrativas pictóricas de Debret, na ausência de imagens contemporâneas, recuperam e simulam o momento do primeiro encontro dos portugueses com os nativos (Oliveira; Santos, 2019); produzindo, sobremaneira, um entrecruzamento de temporalidades nas narrativas europeias dos colonizadores e nas vozes que constituem as múltiplas culturas indígenas do Brasil. Jean Baptiste Debret prestou um enorme serviço à corte portuguesa e, por consequência, a nação que viria a se chamar de brasileira, ao capitanear a Missão Artística Francesa do século XIX, mas é válido questionar como a arte por ele produzida ainda espelha e influencia as imagens de tais culturas na contemporaneidade.

2.3 Tecituras da vida: os povos indígenas Katokinn e Jiripankó

A atividade de pesquisa envolve múltiplos movimentos, a relação entre o historiador e o ato de pesquisar é repleta de cenários que, por vezes, passam despercebidos aos olhos do leitor

que se depara apenas com o produto final. Para Albuquerque Júnior (2019), tal atividade é, metaforicamente, equivalente ao trabalho de um artesão, observando que ele compara a construção historiográfica ao ato de tecer dos fios na fabricação do tecido, apontando o historiador como um tecelão dos tempos, que produz suas narrativas através da organização, costura e tecimento dos fios. De caráter mormente, as pesquisas se materializam em documentos, que são “fabricados pelos sujeitos envolvidos no processo, inclusive pelo pesquisador” (Albuquerque Júnior, 2019, p. 91).

O autor, criticando as formas de produções historiográficas que negam as subjetividades e emoções humanas envolvidas, aponta que o historiador deve “expor o sangue derramado e o cheiro da carne calcinada” (Albuquerque Júnior, 2019, p. 117). Logo, buscaremos analisar, por um olhar subjetivo e comparativo, alguns aspectos de cunhos socioculturais e artísticos, que perpassam pela cosmologia religiosa dos povos indígenas do Alto Sertão alagoano. Prescrutando os casos específicos das aldeias Katokinn e Jiripankó, no município de Pariconha, durante a realização do ritual da Queima do Cansanção⁴, em fotografias que complementam o contexto analisado. A priori, observemos a imagem 04 a seguir, mostrando a primeira parte do evento, em uma prancha com cinco (05) fotografias.

Imagem 04: Prancha fotográfica da aldeia indígena Katokinn



Fonte: Cajueiro (2025a)

Nas práticas dos povos indígenas, tanto os do tronco Pankararu, de Pernambuco, quanto de outras pontas de rama, a exemplo dos Katokinn e Jiripankó, as festividades das

⁴ É um ritual de purificação e flagelo, que utiliza as folhas e galhos de Urtiga ou Cansanção (plantas urticantes) como instrumentos ritualísticos. Ele acontece no final das Corridas do Umbu.

Corridas do Umbu⁵ se configuram em complexos processos e etapas ritualísticas; a exemplo, o ritual da Queima do Cansanção, com visualidade na prancha fotográfica anterior. Popularmente conhecida como Urtiga ou Cansanção, a planta urticante de flores brancas e miúdas é a personagem principal do cenário abordado, por possuir singular importância na tradição, religião e medicina de tais povos. Suas propriedades abrasantes, em contato com a pele dos indígenas, representa “a possibilidade de purificação daqueles indivíduos que se flagelam com suas folhas e galhos no final das Corridas do Umbu” (Peixoto, 2023, p. 158).

Metáforas de uma árvore, “troco” e “rama” são conceitos apresentados por Arruti (1996), importantes para entendermos os processos de diásporas e formação das novas etnias indígenas. Os Pankararu representam o “tronco formador”, que sustenta a árvore na terra e nutre as suas ramas, que são os grupos que se formaram a partir deste tronco, devido às diásporas. Ambos, tronco e ramas, “desenvolvem um laço de dependência e cooperação mútua que deve ser multiplicado ao criar novos grupos” (Peixoto, 2023, p. 39). Em Alagoas, os Jiripankó, os Katokinn e outros povos do Alto Sertão, são aldeamentos ramas da matriz sócio cosmológica do tronco Pankararu; pois as “ramas são identidades conectadas” (*Id. Ibidem*).

A formação histórica do povo Katokinn remete a processos migratórios oriundos dos indígenas Pankararu, de Pernambuco. Em 2003, a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) reconheceu os Katokinn com um grupo étnico distinto no município de Pariconha/AL. Atualmente, a comunidade conta com um quantitativo próximo a 1300 indígenas⁶, aldeados no centro da cidade, fator que os permitem participarem de todas as particularidades da região, uma vez que a aldeia está recortada por espaços não indígenas e intensamente inserida na dinâmica urbana local.

As fotografias 1, 2 e 3, mostradas na prancha da imagem 04, vislumbram o momento das preparações iniciais do ritual da Queima do Cansanção que, em 2025, aconteceu no domingo de carnaval, anterior à quarta-feira de cinzas, estendendo-se pelos próximos três finais de semana. As três fotografias foram capturadas na frente da residência de Dona Cícera, indígena Katokinn mãe de Praiá, lugar utilizado para preparação dos Praiás e abertura da cerimônia. A partir do momento que o batalhão⁷ sai da residência, organizam-se, ritualisticamente, na rua, e começam a entoar cantos e danças, o sentimento de pertença e todo

⁵ São festividades religiosas relacionadas ao Umbu, fruto do umbuzeiro. Compostas de pelo menos três partes: o Flechamento do Umbu, a Puxada do Cipó e a Queima do Cansanção, que acontecem em quatro finais de semana seguidos, após a quarta-feira de Cinzas.

⁶ Informação fornecida pelas lideranças locais. O município de Pariconha possui 5.934 indígenas (IBGE, 2022), divididos em três etnias, contudo, o censo do IBGE não divulgou os resultados por etnia.

⁷ Os Praiás se assentam em uma ordem hierárquica denominada de batalhão.

o ordenamento do espaço muda. O espetáculo sonoro e visual, conferido pelas peças, cores e instrumentos que integram a vestimenta dos Praiás, atribuem a arte necessária ao ritual.

Nos moldes de Eliade (2018, p. 35), pode-se dizer que tal momento representa uma “cosmização do território”, por acontecer uma relação íntima de consagração do espaço, por meio da “hierofania”, que é a manifestação do sagrado em algo, até então, profano. Os cinco elementos que compõe a vestimenta sagrada a qual o batalhão se apresenta para galgar do espaço é formada pela **Mascara** ou **Tunã** (feita de fibras de caroá, cobre da cabeça até abaixo da cintura), **Saiote** (do mesmo material da Tunã, cobre quadris e pernas), **Rodela** (feita de madeira, coberta por um tecido colorido e toda contornada por penas de peru, gavião ou pavão, é fixada em cima da tunã), **Cinta** (túnica de pano posta nas costas da tunã) e, por fim, o **Maracá** (feito da cabaça de coité, tem a função sonora de conferir ritmo aos cantos) (Peixoto, 2023).

Ainda podemos discutir, pelo que Eliade (2018, p. 38) chama de “sistemas de mundo”, a ideia da presença de um “lugar sagrado”, dentro de um espaço ou comunidade, causar uma ruptura ou abertura, que torna possível o transitar entre as três regiões cósmicas (céu, terra e mundos inferiores). Dada importância, verifica-se nos Terreiros da aldeia, espaços sacralizados pela comunidade onde acontecem os rituais abertos ao público, que pode ser observado na foto 4 da imagem 04. Na cena, o ordenado de Praiás está realizando a abertura do Terreiro para o início do ritual. A cerimônia, marcada por danças, cânticos e torés, simboliza que o portal entre o mundo físico (humano) e o espiritual (das Forças Encantadas) está aberto, portanto “é iniciada a festa e os Praiás executam seu bailado” (Peixoto, 2023, p. 159).

Por fim, a fotografia 5 mostra o momento crucial da alimentação, a comida que consiste em arroz branco, pirão e carne, preferencialmente, de carneiro, servida em potes de barro, representa parte da oferta de agradecimento da comunidade às Forças Encantadas. Os Praiás e as lideranças da aldeia são os primeiros a se servirem dos pratos e, após cruzarem todo o Terreio em marcha, dirigem-se para se alimentarem no Poró (casa dos homens, onde acontecem a maioria dos rituais fechados), lugar que se “vivenciam as relações entre o sagrado e o mundo real” (Peixoto, 2023, p. 163). O momento marca a divisão dos dois tempos ritualísticos e agora toda a comunidade e os visitantes se servem e dão início ao almoço.

Entendendo as artes, assim como as culturas, como expressões dos comportamentos humanos ao passo que imitam à natureza (Batteux, 2009), consideramos tudo que envolve esse complexo sistema cosmológico como arte ou, então, matéria produtora dela. As roupas, cores, instrumentos, comportamentos, espaços, cantos, danças e alimentos mostram a pluralidade do que Charles Batteux chamou de diferentes espécies de arte. Abordamos, até então, apenas a primeira parte do ritual, experienciada entre os Katokinn, agora vislumbraremos a continuidade

do evento, visualizado na imagem 05 a seguir, caracterizada por uma prancha com cinco (05) fotografias produzidas entre os Jiripankó:

Imagem 05: Prancha fotográfica da aldeia indígena Jiripankó



Fonte: Cajueiro (2025b)

O momento do almoço marca o intervalo da cerimônia, no qual saímos para contemplar a continuidade do ritual na aldeia Jiripankó, pertencente ao mesmo tronco étnico dos Katokinn e distante cerca de 5 Km. Com proporções territoriais mais expressivas e um maior quantitativo de Praiás, o povo Jiripankó é, notavelmente, singular em suas expressões socioculturais e religiosas, o que nos conferem uma ampla abordagem artística. Os diversos fatores que variam desde as pinturas corporais aos cânticos e danças, nos mostram como a arte é experienciada pelas culturas analisadas.

O povo indígena Jiripankó está situado na zona rural do município de Pariconha, eles possuem um território formado por sete núcleos, cujo centro se chama Ouricuri. A terra indígena registrada é fruto de negociações, em meados de 1942, entre o primeiro Pankararu a residir em Alagoas (Zé Carapina) e o fazendeiro para quem ele trabalhou. Após Zé Carapina comprar um lote de terra, ele convidou outros indígenas da sua família para se estabelecerem no território recém adquirido. A região só foi identificada, pelo Governo e pela FUNAI, em 1992 e, atualmente, conta com uma população próxima a 3.000 indígenas, segundo as lideranças locais.

Batteux (2009, p. 24) defende que o objetivo primeiro de toda arte é que “apenas a natureza é o objeto de todas, ela contém todas as nossas necessidades e todos os nossos prazeres”. Sobretudo nas fotografias 1, 2 e 3, mostradas na imagem 05, pode-se observar como

o contato com a natureza é singularmente presente. Os pés descalços com que o moço do Praiá⁸ se apresenta na fotografia 1, representando uma conexão divina com a Mãe Terra, e os galhos de cansanção que os indígenas seguram nas fotografias 2 e 3, enquanto dançam o Toré, mostrando como a dor e o flagelo agem como sacrifício do corpo para purificação da alma. São evidências de como a natureza se conecta à cultura e à religião para produzirem arte humana.

Para Eliade (2018, p. 16), “o sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais”. As fotografias 4 e 5 mostram tanto a oferta de agradecimento da comunidade ao seu sagrado quanto a “dança da dor”, na qual o martírio conecta o humano ao divino. Enquanto as botadeiras de cesto⁹ levam os alimentos e frutas que serão consagrados no ritual, em mais um ato simbólico da complexa cosmologia indígena, os dançadores, bailando felizes no Terreiro, batem-se e pisam sobre os galhos de cansanção, representando a “dança da resistência, coragem e devoção à ciência indígena” (Peixoto, 2023, p. 168). A dor não lhes causam sofrimento, pelo contrário, reafirmam suas identidades e o sentimento de pertencimento étnico.

São outras formas de cultos, nas quais as Forças Sagradas se manifestam e se materializam na presença dos Encantados e nos signos da natureza que circundam o ambiente. Os indígenas analisados, despreocupados em seguir um rigor artístico, expressam a arte em seu cotidiano. Os padrões, que passam despercebidos num primeiro olhar, nos serviram como estrutura discursiva nas abordagens das expressões humanas artísticas. Pensar a arte deve ir muito além dos grandes artistas e das notáveis instituições, visto que ela existe desde as pinturas e monumentos expostos nos principais museus e galerias do mundo, até na pele pintada de barro vermelho e branco nas aldeias indígenas do Nordeste brasileiro.

A valorização das raízes populares nordestinas, enquanto arte integrante da identidade nacional, perpassa diversas formas de linguagens artísticas e alguns movimentos. Na história do país, marcam lutas pelo reconhecimento dessas expressões subalternas. Singular exemplo disso foi o Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna em 1970, na cidade de Recife, pois assimilava uma estética única que marcava a valorização da cultura popular em recusa aos padrões estrangeiros, uma vez que seu objetivo era elevar o simbolismo nordestino ao patamar das grandes artes universais, unindo o erudito e o popular para expressar a identidade cultural nacional. Seguiremos, no capítulo 3, discutindo como a arte e a vida se entrecruzam, e os fragmentos da realidade que nos cerca serão fundamentais para traçarmos algumas representações contemporâneas.

⁸ “Moço” é a designação dada a pessoa, do sexo masculino, que veste a roupa do Praiá nos rituais.

⁹ “Botadeiras” é a designação dada as mulheres que oferecem os cestos com as oferendas.

CAPÍTULO 3 - FRAGMENTOS DA REALIDADE E REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Enquanto a historiografia contemporânea traça caminhos interpretativos cada vez mais sólidos, na busca pelo reconhecimento dos povos indígenas como seres sociais múltiplos e independentes, dotados de suas próprias organizações socioculturais e políticas, dada disputa pelo reconhecimento nos remete a períodos mais remotos, nos quais os indígenas sequer eram reconhecidos como humanos de alma. Só em 1537, uma bula papal esclareceu que tais povos possuíam alma pois, até então, a Igreja Católica, principal instituição religiosa do Império português, de fortes influências sociopolíticas, negava-os tal condição e os subalternizavam a posições não-humanas, fator que conferia aos colonos o direito de escravizar tais povos.

Lopes (2005, p. 53) evidenciou que “a decisão do Papa Paulo III em favor da humanidade e da liberdade dos índios do Novo Mundo, considerados como parte do ‘rebanho de Deus’, [...] era contrária à permissão da Coroa portuguesa de escravizar índios para o serviço dos donatários”. Por mais que tal reconhecimento desloque os indígenas para uma realidade humana, livrando-os da escravização dos colonizadores, coloca-os numa posição de subserviência frente à fé católica; uma vez que, não podendo ser escravizados, devem ser catequizados para servirem a Jesus Cristo; é o que nos mostra um dos fragmentos da bula papal “Sublimis Deus”, datada de 1537:

Os índios são verdadeiramente homens, eles não são apenas capazes de entender a Fé Católica, mas, de acordo com nossas informações, eles desejam muito recebê-la. [...] os ditos índios e todas as outras pessoas que mais tarde forem descobertas pelos cristãos, não devem de forma alguma ser privados de sua liberdade ou da posse de suas propriedades, mesmo que estejam fora da fé de Jesus Cristo; e que eles podem e devem, livre e legitimamente, desfrutar de sua liberdade e da posse de suas propriedades; nem devem ser de forma alguma escravizados; caso contrário, será nulo e não produzirá efeitos.¹⁰

A realidade apresentada nos serve como exemplo para discutirmos o dualismo existente ao se tratar de questões relacionadas aos protagonismos e identidades dos povos originários do Brasil. A resistência frente aos cenários opressores e marginalizadores, enfrentado nos últimos cinco séculos no território brasileiro, que negava até mesmo o reconhecimento da condição humana aos indígenas, nos oportuniza a possibilidade historiográfica atual de mostrar, por perspectivas endógenas, fragmentos das realidades dos

¹⁰ Recorte da bula papal “Sublimis Deus” (sobre a escravização e evangelização dos indígenas), lançada em 29 de maio de 1537, pelo Papa Paulo III. Versão digital e traduzida disponível em: <<https://www.papalencyclicals.net/paul03/p3subli.htm>>. Acesso em: 16 de jul. de 2025.

povos estudados, utilizando-se de observações, fotografias e relatos orais fruto da pesquisa de campo, como faremos neste último capítulo.

Nos domínios da realidade, a terceira sessão dos nossos estudos abordará três aspectos. As músicas, enquanto sistema cultural, compartilham signos ao produzirem sentidos e transmitirem informações, as suas multiplicidades de gêneros funcionam como “ilhas” musicais. De mesmo modo, as pinturas produzidas por Debret, no início do século XIX, ainda se fazem presentes ao influenciarem a forma como o imagético indígena é construído, veremos isso em fotografias que capturaram fragmentos da realidade posta. Em terceira instância, a sociedade contemporânea vigente resiste em perpetuar ideologias deturpadas e estereotipadas dos povos indígenas, alguns ícones sociais urbanos capturados ao nosso entorno exemplificarão tais fatores.

3.1 “Sonífera ilha”: a semiótica da música por signos compartilhados

Defendendo que as artes parecem pertencerem a um sistema de existência próprio, o qual é impossível alcançar apenas pelo discurso, Geertz (2006, p. 142) diz que “como é notório, é difícil falar de arte”. Dividindo-as em dois grupos, as artes literárias e as não literárias, o autor mostra que, em ambos os casos, elas representam um universo comunicativo que fala por si mesmo; uma vez que, existindo, não precisam necessariamente significarem algo, mesmo que expressem algo. As artes literárias correspondem aquelas que empregam palavras para se expressarem, a exemplo dos poemas e das músicas, enquanto que as artes não literárias dispensam a sua utilização, como as pinturas e objetos físicos.

Problematizando dada realidade, trabalhamos a música enquanto um instrumento de manifestação social, utilizada como meio de expressão dos anseios, necessidades e interpretações das sociedades. A ideia apresentada por Clifford Geertz (2006) é de que as artes, a exemplo da música, são dotadas de capacidades próprias de interpretação da realidade, ou seja, os signos que empregam a ciência semiótica da música precisam explicar os fatores culturais nos quais elas estão inseridas. Em outras palavras, cada música expressa a leitura de mundo particular de quem a produziu, evidenciando a engrenagem cultural na qual ele está inserido; e por mais que ela tenha uma mensagem, nem sempre será interpretada coerentemente pelo interlocutor.

Certa vez, o pintor espanhol Pablo Picasso disse que “todos querem entender a arte” (Geertz, 2006, p. 142), contudo, ao questionarmos o que é a arte, vamos perceber que ela, sozinha, não cria nada, pois é uma mera imitação, “a arte pode servir, refletir, desafiar, ou

descrever, mas não, por si só, criar” (Geertz, 2006, p. 145). A ideia de signos compartilhados nos serve para mostrar que o sistema de reprodução artística de informações atua como uma linguagem cultural, pois transmitem as informações entre os mais variados níveis da sociedade que ele permeia. Para entender as artes, seja a música ou qualquer outra, é necessário entendermos antes as manifestações culturais que nos cercam.

Sonífera ilha nos fala, pela metáfora do grupo musical Titãs, que “nenhum homem é uma ilha e sim parte de um todo” (Geertz, 2006, p. 145). Coexistindo em uma determinada sociedade, todos os indivíduos estão suscetíveis a diferentes interpretações da mesma realidade. Os diversos aspectos culturais, os comportamentos e as formas de se expressarem são características particulares de cada grupo ou pessoa. É em tal contexto que a semiótica da música ganha protagonismo, utilizando-se dos signos (mensagens) para compartilhar a realidade entre os membros de uma determinada sociedade. Cada música serve como um espelho da vida, pois refletem os comportamentos humanos sociais em forma de canções.

Para Batteux (2009), a música, enquanto belas-artes, tem como objeto primeiro de sua ação agradar quem ouve, ela funciona como a macha regradada que organiza os tons sonoros em forma de concerto. Entre os povos indígenas, sobretudo os estudados no Alto Sertão alagoano, a música assume outras funções, ao integrarem, em caráter sagrado, suas ritualísticas. Muitas vezes ausentes de palavras, apenas o som cadenciado dos maracás conduz os rituais, mostrando que “o canto, a fumaça do campião e o som do maracá servem como chave para abrir o portal entre os dois mundos e trazer o Encantado para a mesa [ritual]” (Peixoto, 2023, p. 126). Destaca-se, para concluir, o fato de “uma música sem palavras ser sempre música”, pois “sua expressão essencial é o som” (Batteux, 2009, p. 38).

Contudo, o fator a ser discutido na terceira sessão dos nossos estudos não perpassa, necessariamente, pelas formas como os indígenas integram a musicalidade em suas cosmologias, mas sim sobre a construção imagética da sociedade, tecida sobre tais populações a partir da leitura feita em músicas do cenário nacional brasileiro contemporâneo, que reproduzem uma ideologia preconceituosa e despreocupada em educar a sociedade e mostrar as faces reais dos povos originários do território. A ideia de que ainda sabemos pouco sobre tais populações e, aquilo que sabemos, é regado por estereótipos, mostra-se cada vez mais presente e constante em nossa realidade.

Cajueiro e Peixoto (2025, p. 16-17) alertam que “a música, enquanto veículo de comunicação, [também] é usada para disseminar as visões deturpadas e caricatas de uma sociedade regada por preconceitos e discriminações”. Voltemo-nos para as quatro letras das músicas apresentadas no tópico 2.1 (página 31), nas quais podemos traçar outras discussões

sobre questões ligadas aos grafismos corporais indígenas. As formas que os indígenas são mostrados como preguiçosos, tribais e canibais, bem como questões referentes aos seus corpos, tanto na sexualização das mulheres quanto na nudez, será abordada enquanto problema.

No final do século XX, num contexto em que os estudos etnográficos sobre as populações indígenas ainda eram bastante incipientes, fazendo com que a sociedade, de forma geral, desconhecesse as realidades de tais povos, Rita Lee, no auge de uma carreira musical que embalava multidões, gravou em 1980 uma música cuja a letra dizia: “Um dia eu quero ser índio. Viver pelado, pintado de verde. Num eterno domingo. Ser um bicho preguiça”. A narrativa extremamente despreocupada evidencia comportamentos generalizantes dos indígenas enquanto preguiçosos de corpos pintados, são tais características que se sobressaem nas representações das culturas originárias.

Na mesma seara, Ivete Sangalo marcou o período de passagem entre os séculos XX e XXI com a música *Canibal*, de 1999, descrevendo o amor selvagem de uma sociedade tribal perdida em uma ilha deserta, a melodia animada do frevo, adotada pela cantora, ainda situa o homem indígena enquanto a figura de masculinidade e desejo que ela almeja encontrar. O canibalismo, que passa despercebido no primeiro plano de análise da música, evidencia as questões que Oliveira e Santos (2019, p. 409) destaca: “os indígenas começaram a ser representados ou de forma negativa e criminalizante via o canibalismo, ou como uma população vencida, o lugar de destaque cabendo aos colonizadores”.

As práticas antropofágicas, realizadas apenas por algumas comunidades originárias bastante específicas, foram reduzidas a condições generalizantes e depreciativas, que justificam o imaginário social que coloca os indígenas como selvagens e canibais. Tal processo de estereotipagem, Burke (2017) define como a redução de toda uma cultura em algumas poucas características gerais. Dadas associações pertencem, também, ao sistema de crença religiosa católica, pois as contradições entre liberdade e trabalho justificavam os procedimentos adotados com os indígenas de acordo com a disposição deles em aceitarem a aproximação da igreja, uma vez que “para os índios ‘de paz’ a catequese, para os ‘inimigos’ a guerra” (Lopes, 2005, p. 53).

Seguindo a tônica da discussão, enquanto desde 1978 Djavan cantava que os indígenas por mais que se utilizem das terras para produção de alimentos e desenvolvam nelas relações espirituais íntimas e sagradas, tais territórios foram historicamente usurpados e não estão, legalmente, em devida posse deles. Outrossim, para Oliveira e Santos (2019, p. 399) “os povos indígenas do Nordeste são, dentre a população originária do Brasil, os que mais sofrem com o preconceito e a estigmatização, negativa que ameaça a obtenção de direitos a terra”. Permeados

por preconceitos, sem territórios demarcados e vítimas de violências históricas e sociais, os povos indígenas do Brasil pertencem as camadas mais vulneráveis da sociedade.

Para finalizarmos, a música mais contemporânea do recorte adotado é a composição “Índia” (2005), de Roberto Carlos, que descreve as características mais visíveis de uma mulher atraente, detalhes do cabelo, do corpo e das roupas são os assuntos principais da narrativa. Tais representações mostram como a nudez e as características sexuais, sobretudo das indígenas mulheres, ainda são fortes questões de debates, evidenciando outras formas estereotipadas de se referir aos povos indígenas. Nossas discussões tecidas perpassam por destacarem como o preconceito ainda se mostra evidente na sociedade brasileira, resistindo, social e historicamente, a luta constante para desmitificar as realidades postas; se as músicas são expressões culturais, elas devem espelhar a vida conforme a realidade e não mantendo os estereótipos vigentes.

3.2 “Eu sou indígena e estou contando a minha história”

Aldeado na menor e mais recente aldeia do povo Xukuru-Kariri de Palmeira dos Índios, o então Cacique da comunidade Cristo do Goití (cargo renunciado por ele em 2025), Luiz André Pires Pirigipe, destaca com veemência a importância do protagonismo indígena. Reafirmando a necessidade do seu povo bradar a sua voz e se fazer ouvir pela sociedade, ele questiona: “como que nós estamos falando de uma história indígena e quem está contado não é indígena? Chegou a hora de contarmos a nossa história, o que a gente viveu na pele, de verdade. Eu sou indígena e eu estou contando a minha história” (Pirigipe, 2024)¹¹. Destaca-se que os não indígenas muito falam daquilo que eles não conhecem, idealizando e propagando um imaginário distorcido desses povos, servindo para manutenção dos preconceitos existentes.

Pesquisas de campo, etnografias, produção de fotografias e colheita de relatos orais, com as lideranças e os demais membros das comunidades, proporciona-nos uma outra leitura da realidade. As formas como se organizam sociopolítica, cultural e religiosamente nos levam a perceber semelhanças e diferenças em relação ao que vivenciamos e testemunhamos em nosso cotidiano. Entender o campo de estudo por uma perspectiva endógena, proporcionada pela própria leitura de mundo que eles fazem da sociedade e nos apresentam, nos possibilita tecer caminhos discursivos que destacam o protagonismo dos povos estudados.

Em entrevista, o Cacique Luiz André demonstrou uma certa preocupação e desconforto ao ser perguntado como se sentia frente à sociedade não indígena do município.

¹¹ Entrevista Realizada no dia 13 de outubro de 2024, na casa do Cacique. Entrevistadores: Erick Charlles Oliveira Silva e Ezequiel Pedro Farias Cajueiro.

Ele relembrou momentos em que fora vítima de discriminação ao descobrirem que ele era indígena, fatos como piadas de cunho discriminatório são realidades presentes cotidianamente na vida dessas populações. A segregação social é destaque predominante e o preconceito da sociedade para com os indígenas é uma amostra pura da realidade perversa que está posta. O entrevistado salientou que:

A gente sabe pelo que passamos, a gente só quer o mínimo, só quer viver em paz, tranquilo, sem mexer com ninguém. Quem tiver seus trabalhos no comércio, na cidade, que vá trabalhar e volte para casa tranquilo, sem nenhum preconceito, sem nenhuma ameaça; a gente já teve índios mortos, índias estupradas, e a gente aguentou e suportou tudo isso desde abril de 1500, mas chega um momento que a gente tem que partir para guerra, tipo “independência ou morte” (Pirigipe, 2024).

Voltemo-nos para uma das questões cerne tratada, anteriormente, na seleção de músicas analisadas, representada pela animalização das chamadas “raças monstruosas”, que os gregos antigos imaginavam existir em algum lugar da Índia. Burke (2017, p. 189) problematiza se a criação de tal designação era apenas para exemplificar o imaginário de uma sociedade, até então, desconhecida ou se justifica “exemplos de percepção distorcida e estereotipada de sociedades remotas”. A selvageria, muitas vezes legitimada pela prática antropofágica de alguns povos autóctones, reduz toda a população indígena do Brasil a associações animais. Observemos na imagem 06 a seguir, um exemplo pictural do processo de estereotipagem descrito.

Imagem 06: Xilogravura mais antiga sobre os indígenas brasileiros, 1505



Fonte: Burke (2017, p. 189)

Assumindo, exitosamente, a missão de divulgar os estereótipos, a imagem mostrada anteriormente é uma xilogravura talhada em madeira e datada, aproximadamente, do ano de

1505, ela foi produzida logo após a chegada dos portugueses no Brasil, em 1500, e circulou na Alemanha cerca de seis anos depois, como promoção da imagem do que seriam os nativos do “novo mundo”. As partes do corpo humano penduradas no galho da árvore, na parte superior central da pintura, e a figura dos canibais comendo braços humanos na extremidade esquerda da cena, vendem a falsa imagem de que a carne humana era o principal alimento de todos os indígenas desta terra, definindo-os, em totalidade, como canibais.

Enquanto “uma cultura desumaniza a outra pela alegação de que seus membros devoram pessoas” (Burke, 2017, p. 190), os relatos dos próprios viajantes europeus, a exemplo de Debret (1985), mostram que essa era uma prática apenas de algumas tribos isoladas, como era o caso dos Camacãs e Mongoiós, na capital do Império, que se alimentavam, ritualisticamente, da carne dos seus inimigos vencidos em guerra. A crença perpassada pela ritualística era de que, ao se consagrar e comer a carne dos inimigos, homens guerreiros, as suas propriedades de força, inteligência e expertise eram também consumidas por eles.

No cenário contemporâneo musical, pode-se observar a prática antropofágica, que deveria ser entendida enquanto característica isolada, tornando-se a generalização plena de toda uma cultura. A sociedade, a literatura, as múltiplas formas de manifestações artísticas e, até mesmo, a historiografia, contribuíram em grande escala para a construção e manutenção de uma pseudo-realidade completamente folclórica e descaracterizada. Voltemo-nos para a entrevista do Cacique Luiz André, quando ele defende a necessidade de os protagonismos indígenas em contarem as suas próprias histórias; multifacetados, diversos e plurais, os diferentes povos indígenas do Brasil possuem características tão próprias que os segregam, em totalidade, de muitos dos estereótipos vigentes.

Na imagem 02, disposta na página 27 deste trabalho, Debret pintou um comportamento que ele observou entre os “caboclos” de Cantagalo, na Aldeia de São Lourenço, situada a pequena distância da capital do Império; eram os “hábeis caçadores” realizando a atividade de caça com uma flexa apoiada na palma dos pés, enquanto estavam deitados no chão com as pernas para cima. A imagem registrada nas primeiras décadas do século XIX, segundo Debret (1985, p. 14), “era uma descrição fiel dos hábitos dos índios selvagens”; outrossim, a realidade daquele contexto específico não representa práticas universais aos povos indígenas do Brasil, fator bem esclarecido na narrativa do próprio pintor.

Em Alagoas, Nordeste brasileiro, mais de um século e meio depois, outros registros da mesma prática foram capturados, em fotografias feitas por Luiz de Barros Torres, escritor e comerciante que residiu no município de Palmeira dos Índios. Produzidos na aldeia Xukuru-Kariri Mata da Cafurna, em 1988, as capturas idealizam uma forma de caçar que não é praticada

na cultura do povo Xukuru-Kariri. Tão logo, discutiremos por que tais encenações foram montadas e registradas no contexto da comunidade, a partir da análise das três (03) fotografias dispostas na prancha que compõe a imagem 07 a seguir.

Imagem 07: Prancha fotográfica do indígena Xukuru-Kariri Mata da Cafurna



Fonte: Torres (1988) (Acervo de fotografias do GPHIAL)¹²

Um dos temas de estudo sensível as preocupações semióticas, para Geertz (2006, p. 151), é a chamada “arte tribal”, que são aquelas produzidas, de alguma maneira, concernentes a um tipo de culto. Para tratarmos das três fotografias dispostas na prancha anterior, devemos situar, inicialmente, a localização na qual elas foram produzidas. A aldeia indígena Mata da Cafurna representa um dos maiores e mais significativos aldeamentos do povo Xukuru-Kariri em Palmeira dos Índios. O seu nome remete a sua vegetação densa de área preservada e remanescente da Mata Atlântica, distante aproximadamente 5 km do centro da cidade. Cerca de 150 famílias residem, atualmente, na comunidade e tal população desenvolve, com o território, relações que transcendem o materialismo e perpassam por suas cosmologias religiosas.

Peixoto (2025, p. 77), destaca que o “território da Mata da Cafurna é visto como especial para os Xukuru-Kariri porque a floresta em si possui significado religioso, [...] onde os indígenas acreditam viver os Encantados¹³”. Foi em tal contexto territorial sacro que, em 1988, Luiz de Barros Torres capturou as fotografias que estamos por analisar. Nascido em 04 de abril de 1926, no interior alagoano de Quebrangulo, Torres foi seminarista entre os anos de 1937 e 1943, na capital do estado, Maceió, morou em Palmeira dos Índios de 1943 a 1992 e

¹² Localizado no *Campus III* da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Acervo de fotografias: “Caixa 03 - Palmeira dos Índios”, pacote “Povos indígenas de Palmeira dos Índios e Alagoas”.

¹³ Forças espirituais sagradas de indígenas que não passaram pela morte, se encantaram vivos e como tal são cultuados.

faleceu no dia 24 de maio de 1992, na cidade do Rio de Janeiro. Como figura notável do cenário alagoano como um todo, “Luiz Torres é conhecido em Palmeira dos Índios como pioneiro no trabalho com indígenas” (Peixoto, 2025, p. 67).

Na cronologia do escritor, marca-se que em 1988 ele roteirizou, produziu e dirigiu um documentário sobre a história lendária da formação de Palmeira dos Índios, com o título de “Tilixi e Txiliá”, tendo como *lôcus* de gravação a aldeia da Mata da Cafurna. Contudo, o material produzido se perdeu devido as intempéries do tempo¹⁴. No cenário pictórico apresentado, as imagens gradientes em tons de preto e branco, produzidas no século passado, mostram um indivíduo homem em três posições de caça diferentes: deitado com as pernas para cima e o arco apoiado nos pés, em pé e mirando o arco para cima e, por fim, semi-ajoelhado e com o arco horizontalmente apontado para frente.

Esta forma de caça também foi registrada por Debret, em 1834, depois de suas observações entre os povos indígenas do Rio de Janeiro. No entanto, o pintor francês salienta que tal atividade foi por ele constatada e registrada, fiel à realidade, no cotidiano daquele povo (Debret, 1985). Contrapondo tal realidade, o povo Xukuru-Kariri, em Palmeira dos Índios, não possui nenhum registro que evidencie a prática da caça realizada da forma que está sendo mostrada nas fotografias de Torres. O cenário fictício montado pelo diretor do filme serve para reforçar os estereótipos de “selvagens” e de “hábeis caçadores” encrustados na historiografia sobre os indígenas, talvez aos moldes de Debret, pois “as artes são mecanismos elaborados para definir as relações sociais” (Geertz, 2006, p. 150).

O filme contou a história da lenda de Tilixi e Txiliá, um casal de indígenas assassinado, cujo amor e sangue fariam surgir uma árvore de Palmeira, símbolo do município. Luiz André, indígena entrevistado, discorda completamente do imaginário idealizado na lenda, para ele: “Tilixi e Txiliá nunca existiu, a mentira começa pelos nomes. [...] essa questão de Tilixi e Txiliá, foi a maior mentira já contada em Palmeira dos Índios. [Luiz] Torres criou essa história” (Pirigipe, 2024). Torres foi o responsável tanto por desenhar a bandeira do município quanto por escrever a lenda, que “descreve os Xukuru-Kariri de forma idealizada e romântica, como seres dotados de características físicas e costumes supostamente inerentes à sua cultura” (Soares, 2025, p. 40).

As imagens produzidas sob o culto de uma ideologia, que colocam os indígenas como aculturados e anônimos de suas narrativas, demonstram a “arte tribal” de Clifford Geertz, ignoram suas realidades e passam por cima de suas verdadeiras histórias. Os cenários pintados

¹⁴ Documento da cronologia disponível no Acervo 1 do GPHIAL: Luiz B. Torres (Caixa C-24).

por Debret resistem a mediocridade do tempo e seguem influenciando as representações corpóreas e ideológicas dos indígenas brasileiros na contemporaneidade; suas práticas, culturas e religiões são reduzidas a meras e simplistas características, ao passo que se representam tais povos ao bel prazer de uma classe dita dominante e sem nenhum compromisso com a verdade. Aqui, a arte de Debret foi o espelho que refletiu as representações, também artísticas, da vida indígena construída pelas fotografias de Luiz Torres.

3.3 “Dos legítimos brasileiros restaram apenas uma vaga lembrança”?

O que seria a História senão um emaranhado de fatos, acontecimentos, figuras, datas e pessoas, é a tecitura de padrões sociais humanos reproduzindo seus próprios comportamentos ao longo dos séculos. Estudar as pessoas, enquanto personagens historiográficos no decurso do tempo, é justamente o que Bloch (1997) definiu enquanto a ciência histórica. O município alagoano de Palmeira dos Índios, sobretudo a parte das populações originárias, os indígenas, possuem narrativas construídas, estruturalmente, em discursos que refletem o período colonial; perpassadas pelas lentes de Luiz Torres, um dos escritores mais reconhecidos da historiografia local, pois era visto como o “homem das letras, considerado um grande intelectual do município” (Soares, 2025, p. 15).

O território hoje entendido como Palmeira dos Índios possui uma formação histórica vinculada à migração de dois grupos indígenas, os “Xucuru” e os “Cariri”, oriundos respectivamente das regiões de Cimbres, Pesqueira/PE, e do baixo São Francisco, atual Porto Real do Colégio. Já nas últimas décadas do século XVIII, por volta de 1773, foi que as duas etnias se fundiram, dando origem ao povo “Xukuru-Kariri” (agora adotando a grafia do termo com a letra “k” e não mais com “c”) (Peixoto, 2025). Contemporâneo à segunda metade do século XX, Luiz Torres, ao escrever sobre tais populações, apresenta aqueles que primeiro habitaram o município como uma “tribo alvoroçada” (Torres, 1977), com pouca ou nenhuma organização sociopolítica, cultural e religiosa.

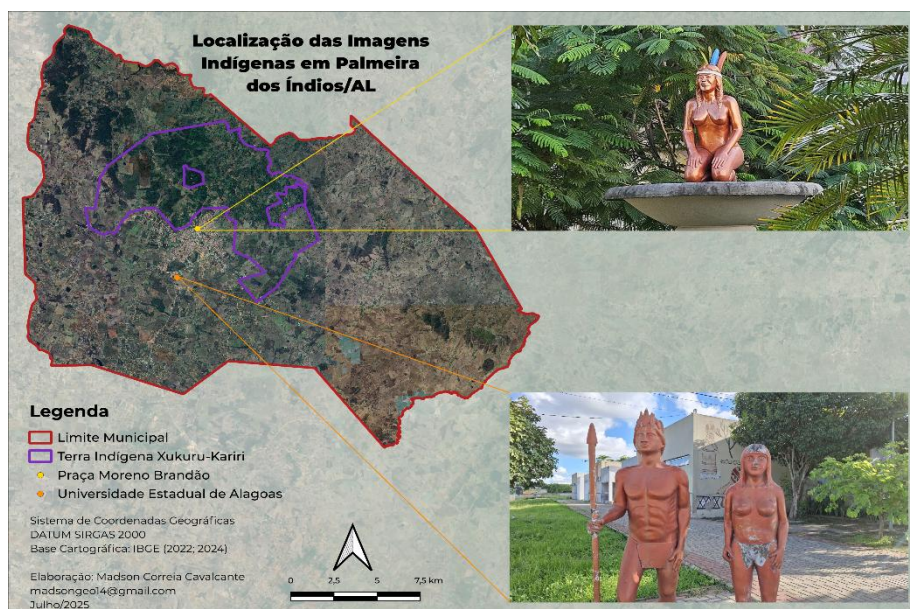
Para ele, conforme publicado na edição do Jornal de Alagoas de março de 1977, no artigo “Índios Xucuru Kariri, uma raça em extinção”, eram um povo que não falavam mais uma língua nativa, desprovidos de terras, o que desestabilizava sua própria sobrevivência, e de poucas culturas e tradições. Na matéria, os Xukuru-Kariri foram descritos como “aculturados sem apelação, vão assimilando costumes incompatíveis com a índole indígena. [...] As

vantagens do mundo moderno terminarão por fazê-los esquecer as tradições de sua raça. **Dos legítimos brasileiros restará apenas uma vaga lembrança**” (Torres, 1977, p. 2, grifo nosso).

Para o autor, a influência das sociedades envolventes, daqueles que colonizaram e usurpam dos territórios de origem indígena, fariam com que os “legítimos brasileiros” perdessem as suas características originárias ao passo que galgassem do contato com culturas dispares das suas. A perspectiva de que as pessoas são capazes de “perderem” suas culturas e etnias ao se misturarem com outras, está presente no imagético dos indígenas como meros observadores passivos dos acontecimentos, figuras em branco ou tábulas rasas. Peixoto (2025, p. 72) alerta que “a imagem do indígena pacífico vai sendo substituída, na literatura de Luiz Torres, pela imagem do indígena excluído”.

Para provocarmos a afirmativa de Torres, de que os indígenas sumiriam da sociedade palmeiríndia ao tecer do tempo, buscamos, na cidade, representações totêmicas que ilustram como a narrativa se desenvolveu na contemporaneidade. Observaremos duas estátuas erigidas sob o discurso de homenagem aos povos indígenas Xukuru-Kariri, uma localizada na praça central, em plena área de comércio, e a outra às margens urbanas, em um dos principais polos educacionais de ensino superior do município. Para entendermos melhor tal disposição geográfica, mostramos a seguir, na imagem 08, um mapa que situa ambas as localizações.

Imagem 08: Mapa da localização das imagens indígenas em Palmeira dos Índios/AL



Fonte: Cavalcante (2025)

No mapa, contornado pela cor vermelha, está em destaque o território correspondente ao município de Palmeira dos Índios; em roxo, observa-se recortada a área da Terra Indígena

(TI) demarcada e pleiteada pelos Xukuru-Kariri. Próximo ao limite inferior da região de TI, no centro da cidade, encontra-se, destacado em amarelo, a primeira estátua que analisaremos, situada na Praça Moreno Brandão, popularmente conhecida como “Praça do Açude”, ao topo de um antigo chafariz que não mais funciona, a imagem da “Índia Txiliá”, uma das personagens principais da lenda fundante do município, apresenta-se completamente nua e de joelhos.

Mais abaixo do primeiro ponto, localizado nos limites urbanos, destaca-se em laranja o *Campus* III da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), onde se situa a segunda estátua a ser analisada. Representando os dois personagens da mesma lenda, Tilixi e Txiliá, as imagens estão em situações de preservação bem degradadas, devido às ações causadas pela exposição ao tempo. Originalmente, tais monumentos compunham o portal de entrada da cidade, mas foram removidos por questões políticas e de reformas no lugar. A UNEAL, por iniciativa de um professor¹⁵, recuperou-as e dispôs na porta da Instituição, como lembrete diário de que aquele espaço é, originalmente, indígena. Afim do melhor aprofundamento das nossas discussões, observemos a imagem 09 a seguir, composta por uma prancha com duas (02) fotografias.

Imagem 09: Prancha fotográfica das estátuas de indígenas em Palmeira dos Índios



Fonte: Cajueiro (2025c)

Os cenários de vegetações verdes, junto ao azul do céu, conferem beleza as cenas, tornando despercebido ao observador comum as reais histórias que transcorrem nas realidades de tais contextos. No final do século XX, as memórias da Praça São Pedro, em Roma, onde se

¹⁵ Mantemos a identidade do professor privada por questões de sigilo, uma vez que a discussão envolve fatores políticos conflitantes e ainda vigentes na região.

situa as maiores e mais imponentes obras de Leonardo Da Vinci, causou em Alexandre Tito¹⁶, escultor da lendária Txiliá, mostrada na fotografia 1 da prancha anterior, provocações acerca da notoriedade que o escultor italiano ganhou por representar corpos desnudos em sua arte. Esculpida em 1988, a pedido do então prefeito Helenildo Ribeiro, a obra de Txiliá (indígena Xukuru-Kariri), figura central da lenda fundadora do município, foi produzida sob a perspectiva de como a mulher “veio ao mundo”.

A imagem da mulher nua, em destaque no centro da cidade, causou sérias repercussões entre os moradores. Por mais que ela tenha sido construída com base na lenda, o contexto de disputa territorial e fundiária no qual a região estava inserida, gerou maiores desavenças em algo, aparentemente, trivial. A sociedade palmeiríndia, alertada da necessidade imediata da demarcação das suas Terras Indígenas, ofereciam fortes resistência e repulsa a tudo que fosse relacionado ao protagonismo dos povos originários. Para Soares (2025, p. 84), “a mitificação, a partir da perpetuação da figura de um indígena lendário, diante dos conflitos fundiários com os fazendeiros contrários à demarcação contribui para a negação dos atuais Xukuru-Kariri”.

Em vias de aculturação e moldados pelos discursos de Torres, os indígenas de Palmeira dos Índios possuem suas identidades entrelaçadas às disputas fundiárias de demarcação veemente, que já se arrastam há décadas, contribuindo para que suas mobilizações, junto a sua própria etnicidade, sejam questionadas pela sociedade vigente. Soares (2025) destaca ainda que as representações sociais, aos moldes de Chartier (2002), são entraves políticos; relacionar os indígenas ao padrão visual e cultural de um passado remoto, aliados às contendas por terra, resulta na tentativa de negar suas próprias existências. Contudo, para alguns indígenas na atualidade, a história por trás da estátua é muito mais lendária que política.

Em entrevista, Luiz André narrou alguns conflitos entre indígenas e ciganos, que teriam marcados a região; destacou que na cultura cigana “se uma mulher que eles se interessarem não se cederem a eles, eles acabam a assassinando”, fato que, segundo ele, justificaria a homenagem feita para a indígena na praça, pois “por conta de uma índia, que existe a estátua lá na Praça do Açude, aquela índia foi assassinada porque não quis se ceder a um cigano. [...] Mas, causava algum interesse uma história sanguínea? Não. Então, Luiz Torres criou essa história de Tilixi e Txiliá” (Pirigipe, 2024). O fato é que a representação artística causou sérias agitações sociais e políticas na região, mas a imagem ainda se encontra imponente no centro da cidade, erigida sob o discurso de homenagem aos povos indígenas locais.

¹⁶ Nascido em 18 de abril de 1927, em Ouro Branco/AL, o artista, popularmente conhecido como “O Aleijadinho de Alagoas”, se destacou entre os anos de 1970 e 1980 com a criação de estátuas de grande influência para os municípios alagoanos, a exemplo do “Cristo do Goití” e da “Indígena Txiliá”, ambas de Palmeira dos Índios.

Evidentemente, Luiz Torres “criou a história de Tilixi e Txiliá” ao escrever a lenda de fundação do município, de presença influente no imaginário da sociedade local. A fotografia 2 na prancha da imagem 09 materializa os personagens emblemáticos do contexto apresentado. Os monumentos, apesar das intempéries do tempo, do descaso humano e dos conflitos e tensões de natureza política e territorial, resistem e permanecem instaladas na entrada da UNEAL, com uma história marcada por fatos de um passado próximo. Até o ano de 2012, na principal entrada da cidade, estavam presentes tais estatuetas que, juntas com a imagem de uma palmeira, compunham um letreiro representacional aludindo ao nome do município “Palmeira dos Índios”, conforme mostramos na imagem 10 a seguir.

Imagem 10: Indígenas Tilixi e Txiliá representados na entrada da cidade



Fonte: GPHIAL (2012)¹⁷

Por questões pessoais e políticas do governo municipal à época, as quais dispensa citarmos, as representações de Tilixi e Txiliá, presentes na imagem anterior, foram removidas e jogadas no lixo, fazendo anuar um perfume de ausência dos indígenas na cidade. Em um movimento de resistência, os professores que eram então diretor e vice-diretor do *Campus*, recuperaram os totens e situaram na entrada da Universidade. A resposta foi para a negação imposta da presença indígena na região, mostrando que tais espaços são, historicamente e por direito, terras de presença dos povos originários. A questão analisada é, sobretudo, simbólica, mostrando a arte, no caso das estátuas, como instrumento político que espelhou a vida.

Enquanto Chartier (2002) defende que uma característica das práticas culturais é a forma como os símbolos e signos, presentes na esfera social, configuram a realidade que

¹⁷ Acervo de fotografias do GPHIAL: “Caixa 04 - Palmeira dos Índios”, pacote “Curiosidades de Palmeira dos Índios (pessoas e lugares)”.

experienciamos. Hobsbawm (1990) nos mostra que toda nação é formada por um corpo de pessoas articuladas politicamente, integrando conceitos que perpassam por identidades, símbolos e culturas particulares. Aquilo que chamamos de “nações modernas”, o autor apresenta como “comunidades imaginadas”, uma vez que os próprios Estados Modernos são “protonações”, pois as sociedades nada mais são do que um aglomerado de coisas que julgam necessárias para a existência. No contexto, o indígena entrevistado, despretensiosamente, exemplificou um dos conceitos de nacionalidade presente em sua realidade, observemos:

O indígena tinha medo de falar que era indígena, por perseguição, tanto índias eram estropadas quanto índios escravizados, suas terras eram tomadas a força. [...] Hoje, eu, André Pires Pirigipe, morro, eu morro aqui, mas eu seguro a minha cultura, eu defendo de qualquer forma, pode me matar agora perguntando “você é índio ou branco?”, com uma arma apontada para minha cabeça, que eu falo “eu sou índio com muito orgulho”. Eu tenho orgulho do que os meus antepassados fizeram por mim, pelo meu povo de hoje e pela nossa geração. Então, eu tenho muito orgulho de falar “eu sou indígena” (Pirigipe, 2024).

O pertencimento reafirmado a determinada cultura ou territorialidade é o que exprime, segundo evidencia Candau (2012), a identidade de uma pessoa ou de um povo. Para o entrevistado, o medo de se mostrar indígena perante a sociedade, devido as perseguições e violências sofridas historicamente, vem perdendo lugar, gradativamente, para os direitos galgados pela liberdade do orgulho, a possibilidade de ser, viver e se apresentar como indígena mostram faces reais de uma nação plural e rica em símbolos e signos. A política não está dissociada de tais embrulhos, pois a reafirmação identitária é uma disputa constante, a exemplo do território, por se configurar como movimentos de identidades étnicas. Essas são as “comunidades imaginadas” de Hobsbawm (1990, p. 63).

“Eu tenho muito orgulho de falar que sou indígena”, apenas essa afirmação do Cacique Luiz André já nos serve por exemplo de como a contemporaneidade refuta, cotidianamente, a afirmativa de Luiz Torres de 1977. Os povos indígenas do Brasil, como um todo, resistem as imposições históricas do tempo, suas culturas, práticas, religiões e artes são provas vivas e irrefutáveis disso, pois mostram as tradições adaptadas as atualizações sociais que as cercam. As pinturas, esculturas, imagens e fotografias analisadas no tecer deste texto mostram as artes como instrumentos de resistência da vida. Na sociedade atual, não restam apenas lembranças dos legítimos brasileiros, mas os próprios indígenas existem resistindo ao tempo.

“HÁ MAIS DÚVIDAS DO QUE CERTEZAS”:

o que restou como conclusões

O movimento armorial, surgido na década de 1970 em Recife, encabeçado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, reúne uma série de entendimentos sobre as características da arte brasileira, pois envolve campos como a literatura, a música e o teatro. Nesse entender, tinha-se o objetivo de criar uma arte brasileira que fosse erudita e autêntica, dispondo, para isso, dos elementos da própria cultura popular nordestina, a exemplo dos cordéis e das músicas locais. Buscava-se a fusão entre aquilo dito como popular e o erudito, para expressar a real identidade brasileira, abordando os aspectos mais triviais da sociedade como instrumento de consolidação de uma estrutura mais ampla e sólida.

Tal exemplo nos ensina que a arte, por vezes encarada pelas sociedades como algo grandioso e inacessível, na verdade é – ou ao menos deveria ser – constituída pelos diversos embrulhos sociais, desde a base até os níveis mais altos. Os povos indígenas de Alagoas, onde se situam as três comunidades que estudamos, são exemplos vivos, materiais e imateriais, de manifestações artísticas; evidenciando como a arte se expressa em elementos populares e regionais, formando parte do macro entendimento de cultura. Outrossim, interessados nos pormenores negligenciados, encaramos a micro-história como nosso principal direcionamento de pesquisa, associando a análise de documentos orais, iconográficos e textuais, buscando colaborar para a historiografia indígena da região.

A história cultural, para autores como Chartier (2002, p. 66), nos incita a pensar a própria cultura como a base das sociedades, por representar a “instância da totalidade social”; o autor destaca, na pesquisa em História, a necessidade de situar o conhecimento científico erudito, nos diversos espaços sociais e populares estudados. A relação dos termos “arte” e “vida”, na função de um espelhar o outro, foi proposta, desde o título deste trabalho, buscando discutir como os veículos artísticos abordados, musicais e pictóricos, integram relações de signos, ao representarem diversos aspectos da vida indígena.

Nas conclusões de uma historiografia cultural, Pesavento (2014, p. 115) diz restar “mais dúvidas do que certezas” e isso, para muitos, compromete o pacto da História com a verdade, pois deveria estar preocupada com “coisas sérias”. O fato é existirem hierarquias de verdades, de cunho pessoal e social. As representações registradas entre os indígenas destacam aspectos do cotidiano vivenciado por eles, são verdades notáveis ao se converterem em novas

lentes interpretativas da cultura, isso torna cada vez mais difícil definir fronteiras entre o possível e o impossível de ser pesquisado pela História, uma vez que tudo é objeto de *Clio*.

O nosso objetivo foi mostrar a arte não como um objeto fechado, mas um campo de interpretações vasto, expressando-se nas roupas, nos costumes e nas crenças, o mais popular dos elementos integra esse universo junto a todos os outros da conjuntura erudita. Para isso, buscamos no século XIX, bojo da formação identitária nacional brasileira, pinturas produzidas por Jean Baptiste Debret, que retratam aspectos das culturas indígenas resistentes ao tempo e que continuam influenciando a visão social sobre esses povos na atualidade, tal perspectiva foi construída pela ótica de viés colonizador do francês membro-capitão da Missão Artística Francesa (MAF).

Tecendo o decurso temporal, buscamos nos meados do século XX outros documentos, destacando o imagético indígena na sociedade do município de Palmeira dos Índios. A pesquisa no acervo do GPHIAL-UNEAL nos proporcionou o contato com fotografias e documentos, sobretudo cronológicos, do escritor Luiz Torres, descortinando outras representações fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Destaca-se, dessa forma, como a perspectiva colonial, do início do século XVI, ainda resiste as intempéries do tempo e continua presente nos séculos XIX, XX e na contemporaneidade do XXI.

Ainda no Agreste alagoano, registramos experiências cotidianas da aldeia Xukuru-Kariri Cristo do Goití, a comunidade nos mostrou que a despretensiva manhã de um domingo ensolarado pode proporcionar a contemplação da arte presente nos mais triviais elementos do cotidiano. As condições simples de vulnerabilidade socioeconômica evidenciaram povos em quase nada diferentes do restante das sociedades, excerto pela sua etnia, identidade e pertencimento indígena. Embora aparentemente “misturados”, são culturalmente distintos da sociedade envolvente.

No Alto Sertão do estado, os Katokinn e os Jiripankó encheram o cenário visual com a beleza pictórica dos batalhões de Praiás, a pluralidade de cores, os cânticos e as danças que integram os rituais, por si só, são matérias produtoras de arte. A ancestralidade, o respeito ao sagrado e a hierarquia, ressaltam como a identidade desses povos é moldada pelos seus costumes, práticas e crenças, sobretudo nas Forças Encantadas (Peixoto, 2023). Verificamos a importância da religião quando eles afirmam que “toda essa cosmologia está acima de nós e dentro de nós”, conforme fora dito por um indígena Jiripankó em conversa informal.

O último dos nossos objetos de estudo fora as letras de quatro músicas da MPB, produzidas entre 1978 e 2005, por artistas consagrados do cenário musical nacional. As canções, que carregam os nomes de cantores como Djavan, Ivete Sangalo, Rita Lee e Roberto

Carlos, povoam o imaginário da sociedade de imagens completamente distorcidas e irreais sobre as culturas indígenas. Trabalhamos a música enquanto linguagem, capaz de carregar e expressar sentido, segundo nos mostra Hall (2016), mas, também, enquanto arte, na compreensão de Geertz (2006) de que para entendê-la é preciso estudá-la por completo.

Os circuitos sociais de consagração, concebidos pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2006), ratificam que os indivíduos, em sociedade, passam por processos simbólicos de legitimação, os tornando símbolos de prestígio e autoridade. As práticas culturais analisadas ao longo deste trabalho, ao mesmo tempo que evidenciam o pertencimento dos indígenas às suas culturas, também os consagram perante suas comunidades. Afinal, a realidade nada mais é do que uma construção social influenciada por relações de poder, agindo de forma “capilar” em todas as esferas da vida (Hall, 2016).

O que nos restou como conclusão rompe o conceito de término, esta etapa do trabalho está longe de ser a resposta canônica e finalizada dos nossos estudos, tampouco sobre o tema abordado. Comungamos com Sandra Jatahy Pesavento (2014) ao dizer que no final de nossas pesquisas ainda pairam muitas dúvidas. Nos caminhos da micro-história, buscamos percorrer pelos becos e vielas da História erudita para traçar narrativas historiográficas que contemplassem os relegados. Da proa a popa de nossas pesquisas, os povos indígenas de Alagoas foram as peças fulcrais da abordagem, pois buscamos valorizar suas artes e suas culturas como parte necessária da complexa engrenagem social.

Traduzimos a trajetória que estamos por finalizar numa trilogia da dádiva: nos embriagamos com um universo de informações novo, que se converteu em fronteiras e pontes entre o pesquisador e o pesquisado, desfrutamos com a maestria e a cautela necessária ao trato dessas temáticas e, por fim, materializamos a experiência na escrita deste trabalho, devolvendo um pouco do muito que recebemos. Receber, usufruir e retribuir, foi o pilar da nossa pesquisa com os indígenas de Alagoas, adiante nos resta apenas o anseio de que suas vozes sejam, cada vez mais, ecoadas. Aqui, escrevemos o começo de uma pequena história.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual da história oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O Tecelão dos tempos**: novos ensaios de teoria da história. São Paulo: Intermeios, 2019.
- ALMEIDA, Onésimo Teotônio. De “Ilha da Vera Cruz” a “Brasil”: Revisitação à origem do nome. *Antíteses*, v. 15, n. Especial: A independência do Brasil – 200 anos, p. 321-340, 2022. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/45637>>. Acesso em: 05 de abr. de 2025.
- ARRUTI, José Maurício Paiva Andion. **O Reencantamento do mundo**: trama histórica e arranjos territoriais Pankararu. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 1996.
- BARTHES, Roland. Retórica da imagem. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Ed. 70, 2009. P. 27-46.
- BATTEUX, Charles. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado, 2009.
- BICALHO, Fabiane Gilberto Pereira. **O pitoresco e o sublime**: os “índios de carton-pâte” no tomo I de Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil de Debret. Dissertação de mestrado (Programa de pós-graduação interunidades em estética e história da arte). São Paulo: USP, 2022.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695>>. Acesso em: 25 de jan. de 2025.
- BLOCH, Marc. **Introdução à história**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CAJUEIRO, Ezequiel Pedro Farias; PEIXOTO, José Adelson Lopes. Sob o signo da imagem: iconografia indígena em clipes de músicas infantis. In: ROCHA, Adauto Santos da; SOARES, Brunemberg da Silva; MENDONÇA, Vinícius Alves de (Orgs.). **Povos indígenas e culturas subalternizadas em Alagoas**. Palmeira dos Índios: GPHIAL, 2024, p. 134-150.
- CAJUEIRO, Ezequiel Pedro Farias; PEIXOTO, José Adelson Lopes. Entre a música e a cultura Jiripankó: representações da pintura corporal indígena. In: CAJUEIRO, Ezequiel Pedro Farias; SILVA, Erick Charlls Oliveira (Orgs.). **Povos indígenas e marginalizados**: experiências, práticas e saberes ancestrais. Palmeira dos Índios: GPHIAL, 2025, p. 11-24.
- CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CAVALCANTE, Madson Correia. **Mapa da localização das imagens indígenas em Palmeira dos Índios/AL**. Imagem 08. Palmeira dos Índios/AL: 2025, Collor. 12x8 cm. Escala 1:160000.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Coleção Memória e Sociedade. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. *In: A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. V. 1, partes 1 e 2. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

DURKHEIM, Émile. **Formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulinas, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. *In: O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **História da arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas - Paris e Rio de Janeiro, século XIX**. Tese (Livre-docência). Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo G. Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira). *In: MOTA, Carlos Guilherme (Org).* **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)**. Formação: Histórias. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 21 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LOPES, Fátima Martins. **Em nome da liberdade: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o diretório pombalino no século XVIII**. Tese (Doutorado em História). Recife: UFPE, 2005.

MENDONÇA, Vinícius Alves de. **Corpos pintados e memórias compartilhadas: história e pintura corporal entre os indígenas Jiripankó-AL**. Palmeira dos Índios: GPHIAL, 2023.

MONTEIRO, John Manoel. Armas e armadilhas: história e resistência dos índios. *In*: NOVAES, Aداuto (org.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia da Letras, 1999. p. 237-249.

MESLIN, Michel. **Fundamentos de antropologia religiosa**: a experiência humana do divino. Petrópolis: Vozes, 2014.

OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo. Descolonizando a ilusão museal – etnografia de uma proposta expositiva. *In*: **De acervos coloniais aos museus indígenas**: formas de protagonismos e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2 ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Minha identidade é meu costume**: religião e pertencimento entre os indígenas Jiripankó – Alagoas. Palmeira dos Índios: GPHIAL, 2023.

PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Memórias e imagens em confronto**: os Xukuru-Kariri nos acervos de Luiz Torres e Lenoir Tibiriçá. Palmeira dos Índios: GPHIAL, 2025.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SOARES, Brunemberg da Silva. **Apropriações e usos de imagens sobre os indígenas Xukuru-Kariri em Palmeira dos Índios/AL (1968-2010)**. Palmeira dos Índios: GPHIAL, 2025.

SOBRINHO, Antônio Alves Pereira da Silva. **Surgimento da história da arte e da crítica de arte no Brasil**: da Missão Artística Francesa à Semana de Arte Moderna (1816-1922). Tese (Doutorado em História). Recife: UFPE, 2023.

SQUEFF, Leticia. Revendo a missão francesa: a missão artística de 1816, de Afonso D'Escagnolle Taunay. **Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 1, p. 133-140, 2005. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v2-133-140-leticia%20squeff.pdf>>. Acesso em: 05 de abr. de 2025.

TORRES, Luiz de Barros. Índios Xucuru Kariri, uma raça em extinção. **Jornal de Alagoas**. Alagoas, p. 1-11, 31 mar. 1977.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. **Plural**, São Paulo, v. 14, p. 9-32, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/75459>>. Acesso em: 05 de abr. de 2025.

Fotografias

CAJUEIRO, Ezequiel Pedro Farias. **Prancha fotográfica da aldeia indígena Xukuru-Kariri Cristo do Goití.** Imagem 01. Aldeia Xukuru-Kariri Cristo do Goití, Palmeira dos Índios/AL: 2024, Collor. 14x7 cm.

CAJUEIRO, Ezequiel Pedro Farias. **Prancha fotográfica da aldeia indígena Katokinn.** Imagem 04. Aldeia Katokinn, Pariconha/AL: 2025a, Collor. 14x7 cm.

CAJUEIRO, Ezequiel Pedro Farias. **Prancha fotográfica da aldeia indígena Jiripankó.** Imagem 05. Aldeia Jiripankó, Pariconha/AL: 2025b, Collor. 14x7 cm.

CAJUEIRO, Ezequiel Pedro Farias. **Prancha fotográfica das estátuas de indígenas em Palmeira dos Índios.** Imagem 09. Palmeira dos Índios/AL: 2025c, Collor. 13x6 cm.

GPHIAL. (Autor desconhecido). **Indígenas Tilixi e Txiliá representados na entrada da cidade.** Imagem 10. Acervo de fotografias do GPHIAL, UNEAL: 2012, Collor. 10x6 cm.

TORRES, Luiz de Barros. **Prancha fotográfica do indígena Xukuru-Kariri Mata da Cafurna.** Imagem 07. Acervo de fotografias do GPHIAL, UNEAL: 1988, P&B. 13x6 cm.

Entrevista

PIRIGIPE, Luiz André Pires. **O Cacique Luiz André e a Aldeia Cristo do Goití.** 13 de outubro de 2024. Entrevistadores: Erick Charles Oliveira Silva e Ezequiel Pedro Farias Cajueiro. Casa do cacique Luiz André na Aldeia Cristo do Goití - Palmeira dos Índios/AL. 2024. Entrevista gravada em formato MP3.