

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA PÚBLICA  
NÍVEL DE MESTRADO**

**DAMIÃO ROCHA DOS SANTOS JÚNIOR**

**REGISTROS RUPESTRES DA NAÇÃO TAPUIA  
EM SERTÂNIA-PE**

**CAMPO MOURÃO – PR  
2024**

**DAMIÃO ROCHA DOS SANTOS JÚNIOR**

**REGISTROS RUPESTRES DA NAÇÃO TAPUIA  
EM SERTÂNIA -PE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Pública- PPGHP, nível de Mestrado, da Universidade Estadual do Paraná- Unespar, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**Linha de pesquisa:** Memórias e Espaços de Formação

**Área de concentração:** História Pública

**Orientadora:** Dra. Cyntia Simioni França

**CAMPO MOURÃO- PR  
2024**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Júnior, Damião Rocha dos Santos  
Registros Rupestres da Nação Tapuia em Sertânia /  
Damião Rocha dos Santos Júnior. -- Campo Mourão-  
PR, 2024.

137 f.: il.

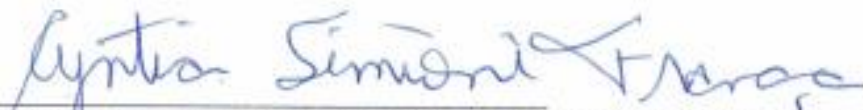
Orientador: Cyntia Simioni França.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em História Pública) -- Universidade  
Estadual do Paraná, 2024.

1. Patrimônio. 2. Registro Rupestre. 3. Curta-  
metragem. 4. História Pública. 5. Decolonialidade. I  
- França, Cyntia Simioni (orient). II - Título.

**DAMIÃO ROCHA DOS SANTOS JÚNIOR**

**REGISTROS RUPESTRES DA NAÇÃO TAPUIA EM SERTÂNIA-PE**

**BANCA EXAMINADORA**



Dra. Cyntia Simioni França (orientadora) – Programa de Pós-Graduação em História Pública/Universidade Estadual do Paraná – Unespar



Dra. Claudia Piori – Universidade Estadual do Paraná – Unespar

Documento assinado digitalmente  
 NARA RÚBIA DE CARVALHO CUNHA  
Data: 11/03/2024 12:00:33-0800  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Nara Rúbia de Carvalho Cunha – Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Data de Aprovação

08/03/2024

Campo Mourão – PR

## **DEDICATÓRIA**

A todos os povos indígenas que resistiram, resistem e resistirão contra a opressão que lhes impõem o genocídio, etnocídio e ecocídio.

## AGRADECIMENTOS

A minha alma transborda um sentimento grandioso, a gratidão. Esta emoção que emana do meu ser me traz lembranças primorosas de pessoas e lugares que me ampararam durante este percurso.

*Nhamandu, Nhanderu, Omama* ou ainda Deus, essa inteligência suprema que me permitiu viver uma experiência ímpar de aprendizagem, me fortalecendo na fé quando os meus passos fraquejaram, me culminando de pensamentos e palavras de retidão, gratidão.

A espiritualidade amiga, ancestrais que no plano espiritual me intuíram pelo caminho do bem e progresso moral, gratidão.

Minha família, pai e mãe, figuras centrais na minha jornada estudantil, meus quatro irmãos, amigos e abrigos, meus cinco sobrinhos, fontes do meu riso, minhas duas cunhadas e meu cunhado, certeza de ajuda e apoio, gratidão.

Meus professores, todos que na minha trajetória estudantil me ensinaram, gratidão.

Tia Cyntia, quanta coisa maravilhosa aprendi com a senhora, saio transformado desse encontro de almas, gratidão.

Adriana e Pedro, responsáveis pela secretaria do PPGHP, por toda orientação, disponibilidade e profissionalismo, gratidão.

Todos que nos bastidores me ofertaram um ambiente acolhedor na Unespar de Campo Mourão, gratidão.

Grupo Odisseia, Fábio, Maíra, Marli, Drieli, Carol, Inácio, Gabriel, Pedrinho, Vicente, Matias, Emily, Júlia, Beatriz, Helena, quanta coisa boa pude aprender com vocês, gratidão.

Os campo-mourenses, pessoas acolhedoras, de um coração gigantesco. Seu Geraldo, D. Sebastiana, Tia Mariquinha, Jorge, Mônica, Edna, Conrado, Rose, Adalberto, Lizete, Sandra, Elvira, Hélio, Vilmar, Júnior, seu Pedro, seu Edson, Rudy, gratidão.

Nilza Rodrigues e a aldeia indígena Tekoha Verá Tupa'í, pelos saberes milenares que me foi transmitido, por todo o acalanto, gratidão.

Fundação Araucária, foram meses de assistência, gratidão.

José Ronaldo França, pela conversa primacial que tivemos em 2023, gratidão.

Madrinha Du, por me desvendar outro universo, gratidão.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), na pessoa do técnico em arqueologia A. L., por todo o esforço no reconhecimento do bem patrimonial da Pedra do Letreiro, gratidão.

Governo municipal de Sertânia, na pessoa de Wilson Zalma, foram dois anos de apoio, gratidão.

Grupo de teatro Primeiro Traço, a todos que compartilharam do sonho coletivo na construção do filme “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, gratidão.

As famílias de Seu Nivaldo e D. Lucinha, e a de Pedro Henrique, por toda ajuda nas gravações, gratidão.

## MEMORIAL

Compartilho a seguir, algumas das minhas experiências vividas, considerando que essa prática faz parte do grupo de estudo Odisseia, do qual faço parte e é coordenado por minha orientadora. Para a produção desse memorial fiz a opção de construção em cordel, com estruturação em estrofes de dez versos (décimas), tendo o seguinte mote<sup>1</sup> como motivação: *São semelhanças nas nossas histórias / Com práticas diferentes!*

Sou de Pernambuco, de uma cidade do interior,  
Que com nome indígena foi batizada:  
“Jabitacá”, serra esgarçada, assim foi nomeada.  
Um cantinho de muitos contos, histórias e saberes de grande valor.  
Tem a história do escravizado, do cangaceiro, do vaqueiro e seu senhor,  
Legado percebido nos costumes, nas falas e tradições, de forma pungente,  
Aqui e em outras regiões, conseqüentemente.  
Expressos também em minha trajetória,  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Os estudos me acompanham desde a mais tenra idade,  
Papai e mamãe sempre prezaram por minha formação,  
Tirar notas boas não era competência, e sim, uma obrigação.  
Se a eles um dia foi negada essa oportunidade,  
Os filhos não sofreriam essa vulnerabilidade!  
Imersos em um meio carente,  
As dificuldades não nos fizeram descrentes,  
Ainda que déssemos “a mão à palmatória”.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Luciene foi quem me ensinou a ler,  
Lembro dela lavando roupas no quintal,  
E eu de cócoras, próximo, lendo vogal por vogal,  
Até que o alfabeto pudesse compreender.  
Quando ela engravidou, eu quis entender:  
Do que aquele barrigão era decorrente?  
Queria comer muito arroz, pra ter uma barriga correspondente,  
Vejam que situação vexatória.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Fui crescendo entre risos, lágrimas e tantas histórias bonitas,  
Como a que Senhorinha contava do meu lugar,  
De homens vindos de fora para aquela terra habitar,

---

<sup>1</sup> Mote são dois versos apresentados ao cordelista, e que aparecem no meio ou ao final do texto, repetindo-se em cada estrofe, sendo, portanto, o eixo motivador da poesia.



Ou as poesias do Sr. Quincas Rafael, de uma profundidade infinita.  
Razões que me levaram a ver a História como minha disciplina favorita.  
E pra que pulsasse ainda de forma mais ardente,  
Luciene, no Fundamental II, na matéria de História, foi a minha docente.  
Me ensinando sobre Lampião, Antônio Conselheiro, Olga Benário, e outras memórias,  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes,

Comecei a cursar o magistério,  
Era o sonho de boa parte daquela população,  
Pois era um curso apenas para quem tinha “condição”.  
4 anos, sem nenhum refrigério,  
Estrada de terra, distância de 20 km, pau de arara, fome, e pra sair de vez fora do sério,  
Havia dias que o transporte quebrava, o motor ficava quente,  
A solução era caminhar, aproveitava para ver o sol poente,  
Aventurar uma carona, e escutar dos colegas algumas histórias.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Durante o III ano do curso, já era chamado para lecionar,  
Licenças com no máximo um mês,  
Ou menos tempo, talvez.  
Com três alunos, formei uma escola particular,  
Novo Amanhecer, foi o nome do educandário que cheguei a montar.  
No IV ano do magistério, aquele educador nascente,  
Foi aprovado em um concurso público em Sertânia, a felicidade fazia-se completa,  
absolutamente.  
Cinco anos após, é que fui chamado para assumir aquela vaga tão notória.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Após o magistério, o sonho da faculdade.  
Consegui um contrato com a prefeitura local,  
Que era encerrado sempre após o Natal.  
Pra renovar, no ano seguinte mãe pedia ao prefeito da cidade,  
E ela, como boa funcionária pública, era atendida pela entidade.  
A mensalidade da faculdade era paga regimento,  
Com o salário recebido, lembro-me que não chegava a 400 reais, algo incipiente.  
Ainda assim, não desisti, pois cursei o que amo, História.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Fui então nomeado,  
A época eu estava trabalhando de atendente em um mercado, na cidade de Brasília,  
Retornei para junto da minha família.  
A sala de aula passava a ser o fruto daquilo havia sido semeado,  
Lecionava no Fundamental I, sempre sedento, esfomeado,  
Para ensinar tudo o que me possa ser inerente.  
Recebi um complemento em sociologia e filosofia, realidades distintas, efetivamente,  
A missão era exercer uma didática que não fosse procrastinatória.

São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Fui transferido do Fundamental I para o II, em um distrito da mesma comunidade.

A oportunidade de ensinar história havia chegado,

Permaneci 4 anos, só que com a troca de governo, deste e daquele lado,

Voltei para a condição inicial, sem aviso prévio ou qualquer outra regularidade.

A minha prática sempre expressará pluralidade,

Então busquei uma nova formação, prática pedagógica e técnico em biblioteconomia,  
eram os proponentes.

Por que não cursar os dois, ainda que sejam colidentes?

Assim o fiz, e em ambos obtive vitórias.

São semelhanças nas nossas histórias,

Com práticas diferentes.

Fui convidado para trabalhar em uma rede de ensino privado,  
Escola Pequeno Príncipe, história seria o componente curricular.

Pus-me a navegar,

Sentia-me mais e mais motivado,

A lecionar um ensino que nos grandes vultos não estivesse perspectivado.

A ideia era proporcionar algo que ao aluno fosse adjacente,

Ofertando a reflexão que dá história eles também são agentes,

O resultado foi uma educação emancipatória.

São semelhanças nas nossas histórias,

Com práticas diferentes.

Sertânia é uma cidade singular,

Localizada lá no Sertão.

É palco de grandes narrativas, que vão desde o indígena que habitou a região,

E hoje, em um presente ausente dessa figura, a história que temos pra lembrar

Está pautada em marcos culturais impostos pelos povos que o território um dia puderam  
dominar.

Porém, os povos indígenas não se tornaram inexistentes,

Mesmo que em outra fé eles fossem obrigados a serem crentes,

Deixaram os vestígios líticos, as narrativas orais e tantas outras memórias.

São semelhanças nas nossas histórias,

Com práticas diferentes.

É nesse pedaço de chão que oferto o meu saber,

Atuei em uma casa espírita como bibliotecário,

E mensalmente dava aulas de evangelização, era um projeto voluntário.

O teatro foi outra área em que pude me envolver,

Particpei ainda do projeto Cantares da Terra, na Casa de Cultura, que a cada mês vinha  
acontecer.

Eram atividades em que pude estar à frente,

E participar arduamente,

Contribuindo para dissipar as fantasmagorias.

São semelhanças nas nossas histórias,

Com práticas diferentes.

Reafirmo que estudar é minha paixão,  
Para isso busquei me especializar em historiografia brasileira,  
Contribuição ímpar na minha carreira.  
Depois fiz outra especialização,  
Dessa vez em gestão.  
Na viabilidade que nunca estamos prontos, do saber somos carentes,  
Estudar, sempre me será um verbo recorrente,  
De cada curso vou captando melhorias.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Nesse viés, cheguei ao mestrado,  
Bem longe do meu amado torrão,  
Aqui no Paraná, é que vou ficar uma ou mais estação.  
História Pública, um curso aclamado,  
Pela Unespar de Campo Mourão é ofertado.  
Em cada esquina vejo o meu Sertão se fazer existente,  
Com relações coniventes,  
E nas quais, a seguir, faço uma breve dedicatória.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Peço perdão a Gonçalves Dias,  
Mas as aves que aqui gorjeiam,  
Também gorjeiam como as de lá, são melodias que no ambiente granjeiam,  
Uma lembrança salutar, sadia.  
É a pomba-asa-branca, o pardal, a maritaca, a bem-te-vi, que parecem cantar ave-  
marias.  
Tenho em frente de casa um habitat de quero-quero, que pra mim cantam condolentes,  
“Tetéu”, é assim que chamamos no Nordeste, uma diferença de nome para cada  
ambiente.  
No Parque do Lago, marrecos e patos d’água são os que fazem a reivindicatória.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

As casas com seus imensos jardins,  
As ruas largas e entrecruzadas,  
Com extensas avenidas emaranhadas,  
São algumas diferenças, mas nada que seja ruim.  
As comidas não estão distantes, mas só aqui vi receita com mamão para fazer pudim.  
Já os barracos de madeira, revelando algo carente,  
Também são iguais às casas de taipa, que no Sertão são recorrentes,  
E nisso não reside nenhuma glória.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Sob orientação da professora Cyntia, pesquiso sobre um patrimônio cultural e  
comunitário.  
Ela é da sabedoria um grande baluarte,  
Para a educação Cyntia Simioni é um grande estandarte.

Em seu itinerário,  
Tem me ensinado conceitos que não são temporários.  
Gratidão por ser esse referente,  
A tua didática é um dom benemerente.  
Vejo em ti a professora de minha alfabetização, imagem tão satisfatória.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

Aqui encerro o mote, a conversação.  
Meu nome é arte, história, educação e cultura,  
A cada caminho sou sempre uma nova criatura.  
Se não gostou das rimas, peço perdão,  
Palavras têm poder quando emanam do coração.  
Agora vamos à leitura do texto sobre os meus antepassados, aos quais dedico esta  
redação alente,  
E ficarei muito contente,  
Se você com o colonizador não possuir ideologias conspiratórias.  
São semelhanças nas nossas histórias,  
Com práticas diferentes.

## RESUMO

JÚNIOR, Damião Rocha dos Santos. **Registros rupestres da nação Tapuia em Sertânia-PE**. 130f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Pública – PPGHP – Mestrado. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2024.

A pesquisa apresenta a presença indígena no território de Sertânia, no interior do estado de Pernambuco, por meio dos registros rupestres, reconhecendo-os como sujeitos históricos que deram origem ao município. Busco através da história pública trazer à “baila” a história dos povos indígenas que deixaram seus registros na Pedra do Letreiro, localizada no Sítio Caroá, em Sertânia-PE, questionando a ausência dos povos indígenas na historiografia local no que concerne a fundação do território sertaniense. A intenção é envolver a comunidade local, indígenas e seus descendentes da região e de outras plagas, na produção de um curta-metragem, propondo que essa cooperação seja o fio condutor para pensar questões referentes aos registros rupestres locais enquanto patrimônio cultural. Para o debate sobre patrimônio, me apoio em Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2009) ao trazer para este campo o sentido de pertencimento identitário, sem perder de vista as discussões que perpassam pela noção de memória, tempo e narrativa numa perspectiva benjaminiana. Assim, esta dissertação propõe repensar a história tida como oficial, que atribui o surgimento da cidade após a colonização do território pelos holandeses na região.

**PALAVRAS-CHAVE-** História pública; memória; patrimônio cultural; Pedra do Letreiro; povos indígenas; registros rupestres; Sertânia.

## **ABSTRACT**

This work aims to study the presence of indigenous people in the territory of Sertânia, a small city located in the state of Pernambuco, in northeast of Brazil, by investigating inscriptions made in stones, recognizing them as historical elements that provide a status of city to this urban and rural area. This research focuses the history of indigenous people who left their social and cultural registrations in Pedra do Letreiro, located at Sítio Caroá, by questioning the absence of indigenous people in local historiographical sources regarding the foundation of this territory. Our secondary purpose is to involve the local community and indigenous people descendants by linking people and regions through the production of a short film, proposing this cooperation to be the guiding thread to discussion issues regarding to primarial inscriptions as cultural heritage. Concerning to the debate about cultural heritage, we bring to discussion the Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2009) theories related to belonging and the sense of identity, without losing sights that these ideas permeate the notion of memory, time and narrative from a Benjaminian perspective. Thus, this academic research proposes to reshape the official history sources which attribute the emergence of the city area for the colonization of the territory by the Dutch people.

**KEYWORDS:** Cultural heritage; memory; History; stone inscriptions; indigenous people; Pedra do Letreiro; Sertânia.

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

### IMAGENS

Imagem 1 - Registro indefinido, Pedra do Letreiro.....	22
Imagem 2 - Registros rupestres da Tradição Agreste, Pedra do Letreiro.....	23
Imagem 3 - Calendário Guarani .....	25
Imagem 4 - Rua Velha.....	31
Imagem 5 - Caroá e cesta guarani .....	34
Imagem 6 - Vista frontal da Pedra do Letreiro.....	36
Imagem 7 - Registro rupestre da Pedra do Letreiro.....	52
Imagem 8 - Figuras de incentivo ao turismo local, proposto pela prefeitura de Sertânia-PE. ....	56
Imagem 9 - Mosaico do artista plástico Marcos Cordeiro.....	68
Imagem 10 - Conversa, por e-mail, com representantes do Iphan. ....	74
Imagem 11 - Conversa, por e-mail, com representantes do Iphan. ....	75
Imagem 12 - Coordenadas geográficas da Pedra do Letreiro.....	76
Imagem 13 - Parte superior da gruta da Pedra do Letreiro.....	83
Imagem 14 - Registro rupestre indefinido, Pedra do Letreiro. ....	85
Imagem 15 - Registros rupestres, Pedra do Letreiro. ....	86
Imagem 16 - Registros rupestres, Pedra do Letreiro. ....	87
Imagem 17 - Registro rupestre, Pedra do Letreiro. ....	88
Imagem 18 - Diálogo com o Iphan sobre a visita técnica aos registros rupestres da Pedra do Letreiro. ....	92
Imagem 19 - Visita à aldeia Guarani, na foto (da esquerda para a direita), Caio, acadêmico de Turismo da Unespar, eu e Nilza. ....	97
Imagem 20 - Planejamento da filmagem do curta-metragem, na sede Companhia Primeiro Traço .....	98
Imagem 21 - Convites para pensar sobre a proposta do filme e para as gravações (utilizei o nome dos personagens do roteiro). ....	99
Imagem 22 - Convite para o segundo dia de gravação.....	99
Imagem 23 - Primeiro dia de gravação, textos na mão, tripé no chão.....	100
Imagem 24 - Segundo dia de gravação, na casa dos colaboradores Seu Nivaldo e D. Lucinha. ....	101

Imagem 25 - Adriana pintando os artistas.....	105
Imagem 26 - Cenário do último dia de gravação. ....	107
Imagem 27 - Quarto dia de gravação.....	107
Imagem 28 - Cena gravada na Fazenda Conceição.....	109
Imagem 29 - Terceiro dia de gravação. ....	110



## **MAPAS**

Mapa 1 - Território de Sertânia (vermelho) dentro do mapa de Pernambuco. Cidades pernambucanas, com destaque no alfinete para Sertânia. ....	38
Mapa 2 - Mapa da População indígena em Pernambuco.....	41
Mapa 3 - Leito do Rio Moxotó.....	43

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO I - ARA YMÃ: CONHECENDO O LOCAL DA PESQUISA</b> .....	<b>30</b>
SAUDAÇÃO AO RIO MOXOTÓ .....	42
ESPAÇO PÚBLICO: A PEDRA DO LETREIRO .....	50
HISTÓRIA PÚBLICA EM DIFERENTES SIGNIFICADOS .....	58
<b>CAPÍTULO II - KUARAHY AKU: ODISSEIA</b> .....	<b>63</b>
SUJEITOS DA PESQUISA .....	72
POVOS INDÍGENAS .....	77
<b>CAPÍTULO III - ARA PYAHU: “UM TEMPO ANTES DO TEMPO NO MOXOTÓ”</b> .....	<b>90</b>
<b>CONCLUSÃO: A QUEDA DO CÉU</b> .....	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>119</b>
<b>ANEXO</b> .....	<b>125</b>
<b>LINKS</b> .....	<b>130</b>

## INTRODUÇÃO

Início essa dissertação inspirado no historiador indígena Casé Angatu (2018), instigando a reflexão de pensar essa pesquisa como uma flecha disparada em direção à defesa, mas sobretudo, na salvaguarda da memória dos povos indígenas da Nação Tapuia. Assim, o objetivo é compreender a presença dos povos indígenas em Sertânia, no interior do estado de Pernambuco, por meio dos registros rupestres da Pedra do Letreiro no Sítio Caroá.

Em vista disso, indago duas questões nessa pesquisa: a primeira é o “início do povoamento”, uma visão histórica silenciada. Povoamento para quem? Em contrapartida, por que os povos indígenas não são considerados como população que povoavam esse território, já que os vestígios como as pinturas rupestres marcam a sua presença na região anterior à chegada dos holandeses e portugueses?

Respondendo a essas inquietações, Carolina Oliva traça uma resposta assertiva no que concerne aos povos indígenas da cidade de Campo Mourão-PR, mas que reverbera na situação aqui analisada, “para a justificativa dessas invasões, construiu-se uma concepção de “vazio demográfico”, que deveria ser ocupado por uma colonização pioneira” (Oliveira, 2023, p. 43). Essa ideia de um território desabitado e o início do povoamento a partir do colonizador é uma chaga constante na história do Brasil. Sertânia é um território indígena, o âmbito da Pedra do Letreiro afirma isso, logo, fundamental no debate que essa dissertação traça, pois embora a Nação Tapuia não seja dona daquele espaço, ela é o próprio lugar em si.

A cidade de Sertânia não conta com nenhum sítio arqueológico tombado, porém, estão reconhecidos e cadastrados no site do Iphan, 35 sítios de natureza arqueológica. Entre eles, o sítio Xilili, o sítio Tigre, o Letreiro da Moderna, Lagoa dos Patos, Matakão do Inácio, Pedra do Letreiro das Pretas, Pedra do Letreiro do Cerecé e, recentemente, como resultado desta pesquisa, o sítio Pedra do Letreiro (Caroá), apresentam uma proximidade com o universo indígena, trazem fragmentos líticos, pinturas parietais pintadas em sua maioria de vermelho e amarelo, com grafismos diversos e figuras zoomorfas, ferramentas (machado), utensílios (pilão), dentre outros vestígios<sup>2</sup> milenares.

Os registros rupestres que estudo estão localizados no sítio Caroá. Parte do caminho pode ser percorrido por qualquer transporte terrestre, a outra parte é feita a pé,

---

<sup>2</sup> Informações disponíveis no site:< [Pesquisa Bem Material \(iphan.gov.br\)](https://www.iphan.gov.br)>. Acesso em: 22 fev. 2024

na caatinga fechada, sem trilha ou vereda. Consiste em uma gruta de pedra, modestamente elevada na parte inicial, até o seu topo, consideravelmente alto.

Suscito a produção de conhecimento histórico acerca dos povos da nação Tapuia, partindo da inquietação sobre a história local da cidade, gestada por uma hegemonia historiográfica assentada no colonizador. Para expandir esse raciocínio, busco desenvolver uma investigação inserida no movimento de reflexão e ação da história pública, que seja contra hegemônica e decolonial, “porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (Benjamin, 2013, p. 11.).

Assumindo o caminho de uma história pública pautada pela “[...] história colaborativa, formas não institucionais de história e memória e reflexividade e a autorreflexividade do campo” (Mauad, 2021, p.159-160), dialogo com as memórias de membros dos povos indígenas Kapinawá e Guarani, e da comunidade sertaniense (artistas locais e Madrinha Du), para desconstruir e problematizar a noção de povoamento de Sertânia pelos povos holandeses e portugueses, e apresentar os indícios da presença indígena na região anterior à chegada dos povos europeus a partir do século XVI em Pernambuco,

Entrecruzo esse itinerário com a história através da “ampliação de audiências”, como propõe a historiadora Ana Maria Maud (2021), e elaboração de um curta-metragem construído com a Companhia Teatral Primeiro Traço, grupo de teatro da cidade de Sertânia. Em 2022 começou a ser pensado os caminhos que seriam percorridos para a construção dessa dissertação. Optamos, eu e a orientadora Cyntia Simioni França, por um curta-metragem onde a narrativa dos povos indígenas estivesse impressa como forma de resistência. Montei um texto preliminar e encaminhei ao diretor da Companhia Teatral Primeiro Traço, Flávio Magalhães, em Pernambuco, para que este partilhasse com aquele grupo e assim pudessem agregar suas contribuições.

O nome da companhia, Primeiro Traço, advém de um jornal local do Partido dos Trabalhadores- PT, com o mesmo nome, o qual Flávio Magalhães, diretor do grupo, já participava. Uma das primeiras personalidades a serem estudadas e tomadas como referência pelo grupo é o dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht (1898-1956). A concessão para adotar o mesmo nome do jornal é feita mediante o compromisso do grupo em ser um teatro revolucionário, com impacto nas transformações sociais e políticas.

Nesse ângulo de cooperação, esta pesquisa conta com diversos colaboradores. A saber, Madrinha Du, a qual me apresentou os registros rupestres durante o período que

curramos pedagogia, à época a mesma já apresentava uma preocupação pela ausência do debate das memórias deste lugar. Maria dos Anjos de Melo, mulher sertaneja e aguerrida, conta com os seus cinquenta anos, dos quais passou boa parte morando no Sítio Caroá, bem próximo da Pedra do Letreiro, o nosso vínculo afetivo é o que me permite chamar ela por Madrinha Du, embora não seja minha madrinha. Outros intermediários são os membros da companhia teatral, não havendo um número fixo de participantes, pois estes são voláteis e aparecem conforme a sua disponibilidade. Mesmo assim, posso citar sete atrizes (Andressa, Bárbara, Beatriz, duas Carol, Josy e Vanderly); seis atores (Érico-Neném, Gabriel, Saviano, Rocha, Vinícius e Wesley); Flávio Magalhães, o qual também participou na atuação de uma cena; a figurinista (Adriana Magalhães), com atuação em uma cena; e o cinegrafista (João), um grupo diversificado, engajado no propósito da arte como resistência e denúncia. As outras atrizes, Maria e Iara, não fazem parte do grupo, mas aceitaram o papel por se identificarem com a pesquisa. Outros colaboradores, como Nilza Rodrigues e Ronaldo França, são indígenas, de duas comunidades distintas, os Guarani e os Kapinawá, respectivamente. No decorrer das gravações, a atriz Josiene Lira teve um problema de saúde e não participou do filme, mas em respeito a artista, deixo o seu nome nesta dissertação.

Para endossar a pesquisa, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), também é considerado um colaborador, tendo visitado e cadastrado na sua base de dados o Sítio Pedra do Letreiro. Este órgão se mostrou aberto ao diálogo pela preservação deste espaço enquanto patrimônio cultural.

O processo de ocupação do atual território da cidade de Sertânia, no estado de Pernambuco, aconteceu através do fluxo do Rio Moxotó que se interliga ao Rio São Francisco. Isto é afirmado pelos vestígios arqueológicos ao longo do leito desse rio, conhecido como a Ribeira do Moxotó, e pelas inúmeras comunidades remanescentes de povos indígenas existentes em cidades onde passa o Rio Moxotó.

A colonização do território, usando o leito do Rio Moxotó para adentrar o Sertão, não indica o surgimento da cidade, pelo contrário, marca a diáspora, genocídio e etnocídio dos povos indígenas em Sertânia. Problematizo essa questão, oportunizando uma revisão da historiografia local e ampliação do debate sobre a do Pedra do Letreiro, enquanto patrimônio cultural, um sítio arqueológico com dezenas de desenhos parietais, datados em aproximadamente 5 mil anos.

Atualmente o terreno não tem, aparentemente, nenhum cuidador. Pelas pesquisas que fiz, o lugar é uma herança de um antigo fazendeiro local, e os herdeiros não manifestam interesse, tanto que o local é aberto e não está cercado, o que permite o acesso.

Els Lagrou (2015), estudando a representação do desenho para os povos Kaxinawa, afirma que esta arte apresenta “muitas semelhanças com o abstracionismo, com o movimento abstracionista na arte ocidental” (Lagrou, 2015), característica presente nos registros rupestres aqui estudados, como se pode ver na imagem abaixo:

**Imagem 1** - Registro indefinido, Pedra do Letreiro



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2022.

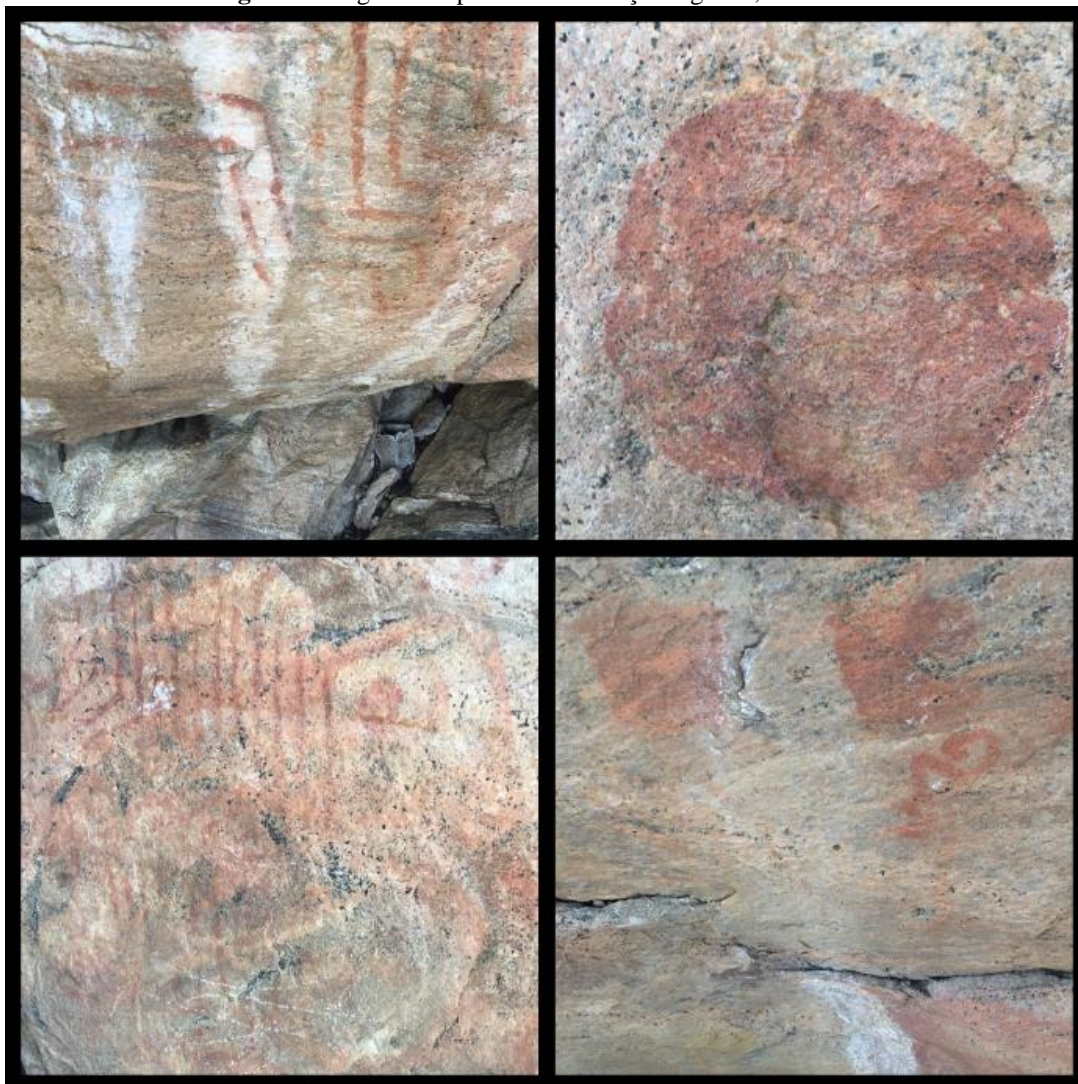


Estes registros rupestres podem ser classificados dentro da Tradição Agreste, que segundo Ana Nascimento, Cláudia Alves e Suely Luna (1996):

O nome Tradição Agreste deve-se à grande concentração de sítios com pinturas rupestres localizados nos pés de serra, várzeas e “brejos” da região agreste de Pernambuco e do sul da Paraíba, mas, na verdade, trata-se de uma tradição rupestre extremamente difundida por todo o Nordeste, tanto nos “agrestes” como nas áreas sertanejas semi-áridas (Nascimento; Alves; Luna, 1996, p. 87).

Considerando essa classificação além do espaço geográfico da sub-região Agreste, outra definição que a aproxima do termo são as características dos diagramas, pois “a análise da morfologia dos grafismos puros permitiu segregar cinco tipos de grafismos, caracterizados por: gradis, figuras circulares, conjunto de pontos e conjunto de linhas e ao modo de carimbos” (Perazzo; Pessis; Cisneiros, 2015, p. 38), afirmação consubstanciada pela seguinte imagem:

**Imagem 2** - Registros rupestres da Tradição Agreste, Pedra do Letreiro



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2022.

Algumas das figuras, representadas na imagem anterior, trazem em si mais de uma característica, por exemplo, a figura circular pode ser lida também como uma representação de modo carimbo e os gradis podem ser configurados como conjuntos de linhas.

Perazzo, Pessis e Cisneiros (2015, p. 39), salientam que “as figuras ao modo de carimbo estão situadas predominantemente na região dos vales do Ipanema, do Moxotó e do Capibaribe”, razão que fundamenta as discussões aqui empreendidas.

Circunscritos pela vegetação da caatinga, “a mata branca dos indígenas das diversas nações pré-cabralinas, com seu revestimento arbustivo dominante, segundo a classificação da biogeografia” (Patriota, 2003, p. 10), os registros rupestres da Pedra do Letreiro, estão a uma distância aproximada de 20 km até a sede da cidade de Sertânia-PE, município que faz parte da microrregião Sertão do Moxotó.

A par do processo de diáspora, de genocídio e etnocídio promovido pelo colonizador em detrimento da Nação Tapuia, utilizo a percepção de tempo, de cultura, de sentidos e organização de dois povos indígenas, os Kapinawá e os Guarani.

Mesmo que se fale sobre genocídio, existe um processo de resistência, o que me permite afirmar que a Nação Tapuia em Sertânia não foi dizimada, ela está presente, ainda que alhures, em povos que se reconhecem nos artefatos líticos, parietais e cerâmicos, mas sobretudo, nas memórias que habitam a narrativa histórica.

Ao ver-se refletido neste trabalho, essa dissertação está inspirada no modo de ser guarani, o *Nhandereko*, que, segundo Anne Lise Filartiga Ale, “abarca um conjunto de particularidades cosmológicas” (Ale, 2022, p. 09).

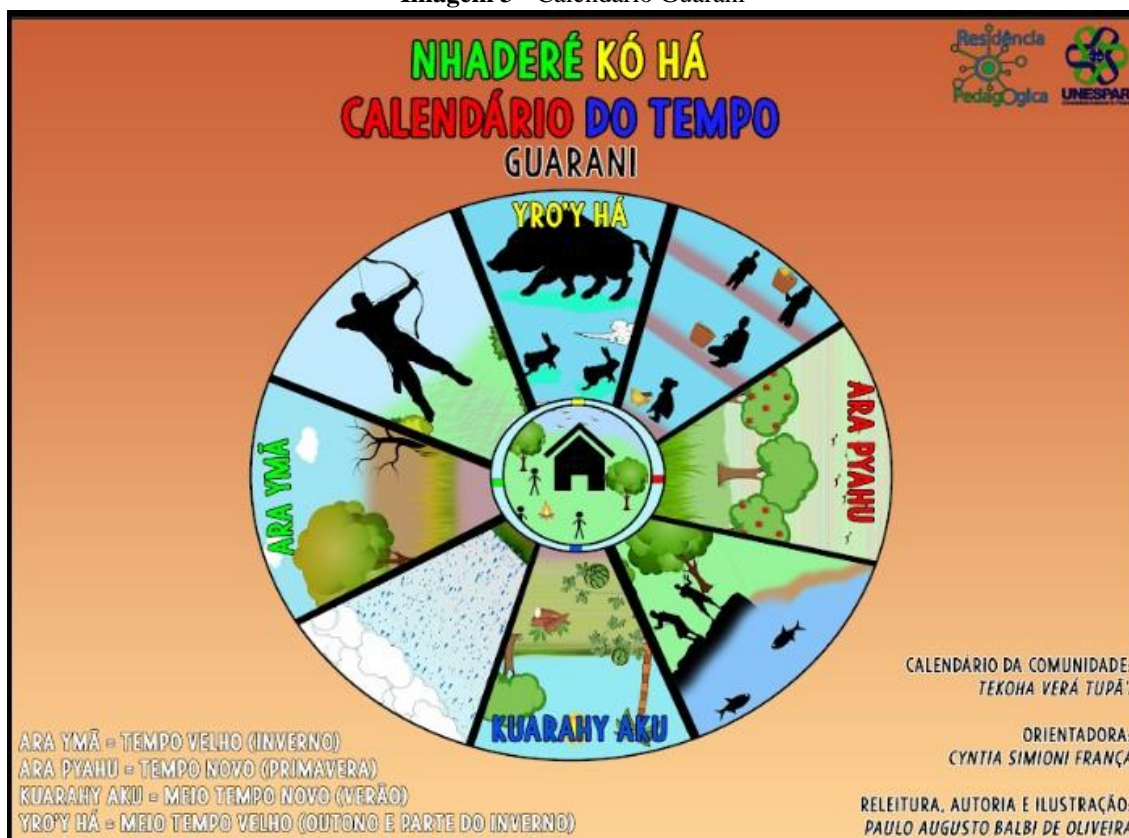
De acordo com Nilza Maria Rodrigues (s.d), na acepção da organização do tempo dos povos Guarani, o *Nhandere kó há* (calendário do tempo Guarani), o cômputo do tempo se faz de forma circular e seu eixo central é o tempo celestial que gira o tempo terrestre, onde fazemos a contagem do tempo por meio de ciclos, se alternando num movimento de ir e vir, ligados como um cordão umbilical aos ciclos da mãe natureza (Rodrigues, s.d., p. 555).

Este cordão umbilical está ligado a *Nhanderu Ete* (Pai Supremo), o qual divide a passagem do tempo em novo e velho. Nesse desdobramento, o *Ara pyahu* (tempo novo) e *Ara ymã* (tempo velho), compreende quatro ciclos, organizados em três partes, a saber “*Ara Pyahu* (tempo novo, inicia-se na primavera) *Kuarahy Aku* (meio tempo novo, verão)” (Rodrigues, s.d., p. 555), e o *Ara ymã*, tempo velho, abrange o outono e inverno.



Figuro esta divisão como estruturação para os capítulos deste texto, pois, ao mesmo tempo que se aproxima da realidade aqui pesquisada, produz atravessamentos e sensibilização. Observo ainda a “cosmologia guarani como força motriz no combate à representação estereotipada dominante” (Ale, 2022, p. 16). A imagem a seguir, apresenta o anuário Guarani que está sendo discutido:

Imagem 3 - Calendário Guarani



Fonte: Paulo Augusto Balbi de Oliveira, 2023.

No desenho da imagem 3, percebemos, ao centro, a casa de rezas, que é um espaço sagrado. Esta fica fechada durante o tempo de inverno, assim como a natureza que dormita neste período.

Pautado na pintura, poesia, fotos e mapas dispostos nos capítulos, busco repensar a narrativa oficial, o conto romântico, religioso e pacífico do surgimento da cidade de Sertânia, sob a ótica do colonizador, dado que “ser sujeito da história tem como tarefa de tornar presente o tempo escondido sob as ruínas da história universal” (Basseto, 2022, p. 67).

Sendo assim, discuto no primeiro capítulo o tempo velho, o *Ara ymã*, que “é o tempo que os espíritos se recolhem e a mãe natureza envelhece, descansa, adormece [...]” (RODRIGUES, s.d., p. 556). Tem como subtítulo “conhecendo o local da pesquisa”, trago

ao debate o espaço de estudo, Sertânia-PE, nessa analogia do *Ara ymã*, onde a historiografia dos povos indígenas se encontra adormecida.

Analiso a trilogia literária de Ulysses Lins de Albuquerque (2012), em dois sentidos, o primeiro é a captura das potencialidades afirmativas dos povos indígenas como senhores da terra “[...] desde quando os primeiros colonizadores iam expulsando das malocas os Tapuias Cariri espalhados pela vasta ribeira [...]” (Albuquerque, 2012a, p. 17). Esta historiografia é a representação do tempo velho, quer seja em sustentação histórica ou na metáfora que trabalho. O segundo propósito, ao utilizar Albuquerque (2012) como fonte, é a crítica a essa negação histórica, presente em termos visíveis até na escrita do autor.

Ainda assim, não posso esquecer que Ulysses Lins de Albuquerque “significa a síntese viva e a memória da pernambucanidade e da nordestinidade” (Albuquerque, 2012b, p. 148)<sup>3</sup>, então não intento diminuir a pessoa, mas questionar algumas problemáticas em torno da historiografia local.

No tempo velho se faz a reforma das moradias (Rodrigues, s.d.), assim, me apoio em Alexandre Oliveira Gomes (2017) para suscitar esse debate na sustentação de memória e patrimônio cultural inerentes aos povos indígenas. É Gomes (2017) que explica o termo Tapuia, que aborda sobre a função das furnas, que traz à tona um conto popular e acentua “quem eram os “bárbaros” nessa história: os diferentes povos que defendiam os seus territórios, ou europeus que, em busca de terras e riquezas, sob o signo da religiosidade cristã, buscavam a expansão de seus impérios coloniais?” (Gomes, 2017, p. 123).

O *Ara ymã*, capítulo I, está dividido em três tópicos: “Saudação ao Rio Moxotó”, no qual teço uma narrativa sobre a utilização do leito desse rio para a ocupação do território, abordo a destruição do Rio Moxotó e situo-o geograficamente como um espaço público potente para a produção historiográfica. Trabalho com autores indígenas, como Ailton Krenak (2020; 2022) que consubstancia “o jeito é olhar para o nosso ser interior, e não ficar supervalorizando o trem que passa lá fora. Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver” (Krenak, 2020a, p. 24). O trem que passa diante dos nossos olhos é a narrativa ‘oficial’, estendo o convite a mergulhar nas memórias que habitam o íntimo e revelam outro mundo, outras narrativas; o segundo tópico, “Espaço público: a

---

<sup>3</sup> Discurso do padre João Medeiros Filho na Federação das Academias de Letras do Brasil durante o lançamento da coletânea poética de Ulysses Lins de Albuquerque- Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1986.

Pedra do Letreiro”, é um diálogo com os escritores Gabriela Martin (1993), Marília Perazzo, Anne-Marie Pessis, Daniela Cisneiros (2015), Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2009) Ana Maria Mauad (2021), entre outros. Este arcabouço teórico permite entender os registros rupestres da Pedra do Letreiro na ótica da arqueologia, patrimônio cultural, história, memória e história pública. Trago a contribuição de Madrinha Du, uma moradora do Sítio Caroá, que possui afinidade com o estudo empreendido; na última divisão deste capítulo, “História pública em diferentes significados”, faço alusão aos pesquisadores Ana Carolina Prohmann e Cyntia Simioni França (2020), Fabio Vedovato (2021), Rogério Rosa Rodrigues e Viviane Borges (2021), na perspectiva de trazer sentido à história pública, possibilitando que “as discussões que cercam os usos do passado e a possibilidade de criar um conhecimento seja aplicado ao presente, estabelecendo uma justificativa de caráter social, com alcance para além dos muros acadêmicos [...]” (Rodrigues; Borges, 2021, p. 09).

O *Kuarahy Aku* é o meio tempo novo, acontecendo no verão, e é título do II capítulo (Odisseia). Nesse período “é tempo de reunião e fortalecimento dos espíritos” (Rodrigues, s.d., p. 555). Para fortalecer o debate, bebo em fontes como Walter Benjamin (2013), Cyntia Simioni França (2015), Casé Angatu Xucuru Tupinambá (2018), Edson Kayapó (2019) e outros autores supracitados, propondo uma amálgama entre memória, passado, presente, história pública e representação indígena. Este capítulo surge de uma experiência de estudo com a minha orientadora, Cyntia Simioni França, coordenadora do grupo de estudos Odisseia, para o qual, ao ingressar no mestrado, fui convidado a participar. Esse time reúne orientandos da professora, alguns no início, outros na metade da caminhada e outros que já passaram a linha de chegada. Ambos se apoiam, estimulam, agregam, contribuem e repensam coletivamente autores, dissertações e variadas propostas de pesquisa. Essa foi a minha primeira odisseia, uma verdadeira travessia de caráter intelectual.

O II capítulo está subdividido em “Sujeitos da pesquisa” onde apresento, resumidamente, os protagonistas dessa dissertação, na viabilidade de “[...] fazer esses deslocamentos não para resgatar o passado, mas para ampliar o espaço desse passado no presente e ampliar as possibilidades de vida no futuro” (Jaquete, 2023, p. 188); “Povos indígenas”, neste tópico, viso dilatar o debate sobre os registros rupestres da Pedra do Letreiro, no sentido que Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015) propõe a este espaço, afirmando que “embora os brancos não os vejam, vivem nela multidões de espíritos [...]”

são casas de espíritos, casas de ancestrais” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 118). Nisso, percebo a Pedra do Letreiro povoada pela memória ancestral da Nação Tapuia.

O último capítulo, *Ara Pyahu*, acontece na primavera.

É o tempo em que natureza se renova ressurgindo de um novo nascimento, as plantas, animais, aves, etc., para tudo é um novo começo, onde a mãe natureza fica florida e perfumada, os cantos dos passarinhos são mais alegres, e o vento sopra suave, sussurrando doces palavras de sabedoria aos nossos ouvidos. (Rodrigues, s.d., p. 555)

Tempo de renovação, de recomeço, de ressurgimento e renascer de uma nova história, em oposição a historiografia colonial. Este capítulo busca ouvir estas palavras que são sussurradas, como propõe Rodrigues (s.d.), exercício feito pela história pública.

O III capítulo tem como subtítulo “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, aborda o fazer da pesquisa junto ao público, através da construção coletiva de um curta-metragem que traz o mesmo título do capítulo, em parceria com a Companhia Teatral Primeiro Traço, grupo sertaniense que teve origem no final da década de 1980. Como integrantes da trupe Primeiro Traço, descendentes de indígenas, temos três indivíduos, Andressa, eu e Maria Clara.

Encerro o capítulo “Um tempo antes do tempo no Moxotó” com o subtópico “A queda do céu”, um mito de origem dos povos Yanomami. Esta aba marca claramente o fim, como propõe a narrativa yanomami, em que a queda do céu, com todo o seu furor e violência sobre a velha historiografia local, faz nascer um novo mundo, pleno de sentidos e significados, onde, a partir dessa pesquisa, que não traz um sentido injuntivo ou lacônico, possam ser acolhidos e repensados o patrimônio, a ancestralidade e a memória sobre a Nação Tapuia em Sertânia.

Os indígenas em Sertânia constituíram uma leva populacional diversificada, portanto, trabalho com o termo Nação Tapuia a partir de Alexandre Oliveira Gomes (2017), uma vez que “a imensa diversidade entre estes vários povos, fossem chamados tupi ou tapuia, resultava de diferentes culturas, histórias e modos distintos de adaptações e transformações aos/nos ecossistemas em que habitavam” (Gomes, 2017, p. 123).

Além dessa discussão, me apoio no pensamento de Laiza Suelen Barroso Campos (2021) e Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior (2018) para aludir sobre vídeo e história pública, uma vez que a proposta deste trabalho é pensar um filme que dialoga com as memórias da Nação Tapuia, as quais estão presentes em narrativas, ancestralidade, nos registros rupestres, *inter alia*. Ampliando o curta-metragem em outros horizontes,

proponho a questão performática presente em Richard Schechner (2006) e Diana Taylor (2013).

Uma vez que o filme está pautado na ótica de construção pela via da história pública, ou seja, uma proposta colaborativa, busco em João Moreira Salles (s.d.), uma fonte para explicar que esta película não é um documentário, pois “[...] percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros” (Salles, s.d., p. 67).

Nisso, o curta-metragem está organizado a partir de três proposições fundamentais: com, por e sobre indígenas. Anne Lise Filartiga Ale propõe esta estrutura, onde o “com” trata da parceria entre indígenas e não indígenas, o “por” é feito exclusivamente por indígenas e o “sobre” é a produção filmica sobre os indígenas, sendo que em muitos casos traziam uma imagem distorcida e estereotipada do indígena (Ale, 2022). Aqui, esta perspectiva não assume este caráter proposto pela Ale, mas se coloca sobretudo como uma possibilidade para se pensar sobre os primeiros habitantes do território sertaniense, a Nação Tapuia.

As noções de defesa, valorização, promoção, difusão, produção e democratização, inerentes ao patrimônio cultural, estão diluídas nessa discussão. Desse modo, proponho a pensar a ideia de um patrimônio cultural relacionado às memórias dos povos locais, acredito que se a história não debate com os públicos, como poderá ser história pública? Convido o leitor(a) para entrarmos em outros tempos.

## CAPÍTULO I - ARA YMÃ CONHECENDO O LOCAL DA PESQUISA

### MINHA CIDADE

Aqui eu vivo em Paz  
Embora todos vagueiam  
Em torturas pela luta da sobrevivência...  
Enquanto outros esbanjam prazer...  
Aqui eu vivo em Paz  
Onde o vigário fala “palavras de sabedoria”  
Onde o Sol comanda  
Seus raios de calor  
Em nossos trabalhadores  
Aqui eu vivo em Paz  
Onde a alta sociedade  
Não passa de uma falsa vaidade  
Que não leva a lugar nenhum...  
Onde existem muitos pobres de fato  
Onde a fome ainda grita alto...  
Aqui eu vivo em Paz  
Onde já foi terra dos coronéis sem patente  
Agora terra de boa gente  
Quer que chova ou faça Sol  
Aqui eu tenho  
Uma vida espontânea  
Eu moro em Sertânia.  
Aqui eu vivo em Paz.

(Magalhães, Flávio, 1982)

O meu local de pesquisa é a República do Sertão das Letras e da Escrita, título conferido devido a autores de renome como Eliane Freire, Marcelino Freire (vencedor do prêmio Jabuti, em 2006, pela obra “Contos Negreiros”), Flávio Magalhães, Marco Cordeiro, Ivon Rabêlo, Ézio Rafael e Josessandro Andrade.

José Flávio de Oliveira Magalhães um dos inspiradores na escrita desta dissertação, por meio de sua arte propicia uma leitura visual bastante reveladora acerca desse local, como nos apresenta a imagem 4.

Imagem 4 - Rua Velha



Fonte: Magalhães, Flávio. Rua Velha. 2023. Original de arte, aquarela sobre tela. Acervo pessoal do artista.

Ao entrar em contato com essa imagem, algumas leituras são possíveis de serem flagradas, à Rua Amaro Lafayette, conhecida também como Rua Velha, ponto turístico de Sertânia, por ser uma das primeiras ruas da cidade, com seus casarios repletos de memórias. Na tela, o autor imprimiu vários sentidos identitários, entre eles o Bumba-Meu-Boi, o mapa de Pernambuco, o cacto (também representado na bandeira do município), a igreja católica e alguns animais da fauna local.

Em um sentido mais amplo, vemos pinturas rupestres espalhadas e a escolha das cores e desenhos retratados na indumentária de Nossa Senhora da Conceição (padroeira local), bem como a cor da pele que o artista escolheu para retratar a “Santa”, fazendo alusão aos povos indígenas que habitaram o território. Cabe perguntar: quem se vê refletido nessas memórias? Mais do que lembrar, quem foram os esquecidos? Em diálogo



com as palavras de Jeanne Marie Gagnebin, “não se trata, simplesmente, de impedir que a história dos vencidos se passe no silêncio; é necessário, ainda, atender a suas reivindicações, preencher uma esperança que não pôde ser cumprida” (Gagnebin, 1982, p. 63).

Sertânia é um município brasileiro com uma população aproximada em 32.811, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022). Localizada no Sertão Pernambucano, na Microrregião do Sertão do Moxotó. Ulysses Lins de Albuquerque descreve a Região como: “[...] O meu sertão bravo- terra que nasceu ao som dos cantos dos Tupinambás e dos Tupis” [...] (Albuquerque, 2012c, p. 311).

Quanto à palavra “Moxotó”, é um nome potente e elástico que nomeia a região, um rio e uma espécie de caprinos existentes no local. Considerada também como a Capital da Caprinocultura, Sertânia possui um calendário festivo bastante variado, a saber, o carnaval com mais de 50 blocos de rua e o Bumba-Meu-Boi Tangerinos, a exposição de caprinos com shows a nível nacional, a Semana Estudantil de Artes de Sertânia com atrações regionais, o Cantares da Terra promovido bimestralmente pela Associação Cultural de Sertânia (Acordes) - tendo como local de apresentação a Casa da Cultura. Somam-se a essas festas profanas, o aniversário da cidade e uma vaquejada no mesmo período, entre outras datas culturais, como a extinta festa do Bode da Madrugada, que ocorria em outubro, e a Festa Religiosa de Nossa Senhora da Conceição, que acontece anualmente no mês de dezembro.

Em dimensões culturais é inevitável falar do grupo de dança folclórico de Elisabeth Freire, com projeção nacional e internacional, com convites para se apresentar na França, Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo e Piauí<sup>4</sup>.

Outras atividades culturais nos distritos da sede integram esse rol cultural, por exemplo, a missa do vaqueiro, realizada no mês de agosto, e a tradição dos aboiadores em Algodões, um dos locais aonde passa parte da obra Transnordestina, um ramal ferroviário inacabado e abandonado, cuja responsabilidade é do governo federal<sup>5</sup>. Destaco ainda Cruzeiro do Nordeste, distrito às margens da BR 232, cenário para uma cena gravada no filme Central do Brasil, em 1998, dirigido por Walter Salles.

---

<sup>4</sup> Para mais informações, consultar:< Blog Gota d'Água: REVOLUÇÃO POLÍTICA E CULTURAL NO MOXOTÓ (bloggotadagua.com.br)>. Acesso em 05 de jul. de 2023.

<sup>5</sup> Segundo Ana Paula Theodoro Biachi e Fernando Cezar Macedo (2018), os Estados beneficiados com o projeto seriam Ceará, Pernambuco e Piauí, em uma malha ferroviária de 1.728 km que perpassaria em 81 municípios. O projeto teve início efetivamente em 2006, em um custo estimado de 11,3 bilhões.



Portanto, temos um apanhado de alguns povoados, distribuídos em um território de 2.421,527 km (IBGE, 2022), com uma capacidade cultural, econômica e política extensa. Trata-se de uma história palmilhada por diferentes momentos, tais como, povos indígenas (primeira leva populacional), colonização europeia (holandesa e portuguesa) responsável pelos extensos latifúndios pecuaristas. Vivenciamos o período do coronelismo, do cangaço e das monoculturas, com destaque para o algodão, atividade praticamente extinta atualmente, mas que era de extrema importância, chegando a ser denominado o ouro branco do Sertão. Também há a produção da fibra do caroá, e a transposição do Rio São Francisco, entre outras memórias importantes para a nossa identidade enquanto sertaniense. Evidentemente não trago os acontecimentos em uma ótica linear, como se um sucedesse o outro, em uma cadeia de fatos, listo os que aparecem com maior frequência na memória local.

Mediante esses apontamentos, Cyntia Simioni França (2015), pensando sobre o processo histórico de povoamento da cidade de Londrina-PR, traz uma situação análoga ao afirmar: “uma cidade que, desde a época do seu surgimento, já apresentava indícios de um esfacelamento das experiências” (França, 2015, p. 47). Isso também é expressivo pelo silenciamento referente às memórias dos povos indígenas em Sertânia-PE.

Aguçando esse debate, ainda que alhures ao objeto de estudo, Maíra Wencel Ferreira dos Santos propõe “um passado que não passa? Um passado que ainda se faz presente” (Santos, 2022, p. 32). A autora discute a situação urbana dos Kaingangue em Campo Mourão-PR, mas sua fala é pertinente às várias situações dos grupos indígenas, onde o passado, com seu projeto de extermínio, continua a ecoar no presente.

Em meio a essas potencialidades locais, onde a memória surge em um lampejo, convidando a escovar a história a contrapelo (Benjamin, 2013), delinea-se o Sítio Caroá.

Para explicar melhor este lugar, busco aprofundar o sentido da palavra e suas implicações. O caroá, ou *Neoglaziovia variegata*, é uma bromélia típica do bioma da caatinga, espécie endêmica, com valor ornamental e usual que pode atingir um metro de altura (Kiill; Santos, 2013, s.p.). Ao percorrer o sítio Caroá, percebem-se extensos carozais, fato verificável na imagem 5, o que explica em parte o nome do lugar.

**Imagem 5 - Caroá e cesta guarani**



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2023.

A imagem 5 traz em primeiro plano o caroá, esse talo verde que parece com um cipó. O cenário em meio a essa planta serviu para gravar uma cena e está ao lado dos registros rupestres da Pedra do Letreiro.

Fernando Patriota traz um aprofundamento e outros sentidos para essa planta, ao afirmar que

[...] já era bem conhecido dos índios que habitavam em sua zona ecológica, os quais tinham nas fibras desta planta uma das matérias primas de sua indústria de tecelagem- linha de pesca, cordas dos arcos, redes e aiós- a antiga tradição artesanal indígena a qual foi assimilada pela população sertaneja forjada nos séculos coloniais (Patriota, 2003, p. 16).

Ainda que o nome dado ao sítio esteja a indicar o uso da fibra para produção industrial emergente no Nordeste, e que se manteve até a década de 1960 (Patriota, 2003),

entende-se também, a partir de Patriota, a cultura indígena com relação ao uso da bromélia, levando a inferir que, além do espaço da Pedra do Letreiro, a vegetação no entorno era utilizada pela Nação Tapuia para fins cotidianos.

José Ronaldo França (2023) indica o uso desta planta pelos povos indígenas Kapinawá para a construção de esteiras de palhas, chapéus, cestas, bolsas, cordas e construção civil, serviu também em rituais funerários. Por sua vez, Patriota (2003), traz o uso dela pelos povos Atikum e Pankararu:

A roupagem de caroá era o elo material a unir os homens e mulheres nas festas rituais dos Atikuns e Pankararus através das eras, como um símbolo do domínio ecológico entre os índios e caboclos e a caatinga, chegando aos dias atuais [...] (Patriota, 2003, p. 25).

O apogeu dessa indústria é marcado pelo auge da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que resultou na escassez de matérias-primas. Embora o uso subsista até os dias atuais pelos indígenas, o quantitativo de trabalhadores empregados pelas indústrias surgidas em meados de 1930, teve seu declínio. Pernambuco ficou responsável por 60% da produção do Caroá (Patriota, 2023), segundo Raimundo Sá Laet Cavalcanti, Sertânia era o município responsável pelo recebimento e prensa de quase todo o caroá do sertão pernambucano (Cavalcanti, 2007, p. 48).

Em Sertânia cerca de 24 fábricas de desfibramento marcaram a economia local, onde 35 toneladas eram produzidas por dia. Vilas e povoados surgiram em torno dessas indústrias, batizando lugares como o povoado de Caroalina e o sítio Caroá.

Em Sertânia, não há indícios atuais da utilização do caroá, em outros locais a planta é utilizada em duas variantes “[...]como pequena produção mercantil: aiós, bisacos e cordas; e enquanto vestimentas de caráter sagrado: saias e máscaras” (Patriota, 2003, p. 24).

No sítio Caroá encontra-se um dos mais belos registros rupestres do município, a Pedra do Letreiro, como é denominado o local de estudo pela comunidade local. A definição também é utilizada pelos povos Kapinawá, que contam que “são nas serras que estão as furnas, as pinturas e as escrituras rupestres, que nossas pessoas mais velhas chamam de letreiros e que foram feitos há muito tempo atrás, pelos/as indígenas que vieram antes de nós” (Silva, *et.al.*, 2016, p. 70).

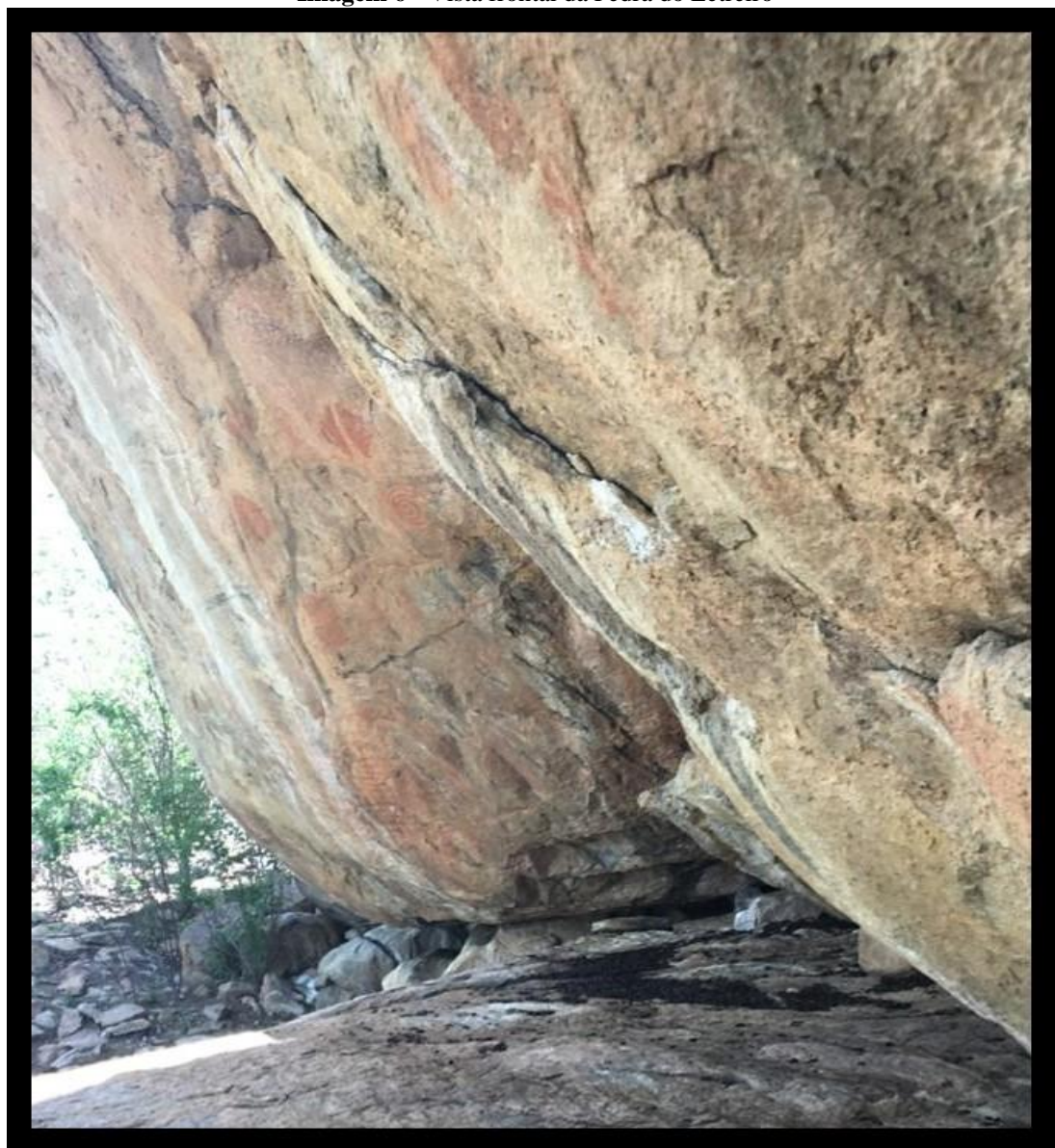
Um sítio arqueológico com mais de vinte registros rupestres, feitos em um paredão de pedra. São figuras zoomórficas e geométricas, pintadas em tom avermelhado, livres de



características antropomórficas, com alguns desenhos indecifráveis e bem elaborados, figuras de grande e médio porte, com datação milenar.

O entorno local não apresenta vestígios cerâmicos, líticos, ósseos, carvão de fogueira ou construções, porém, nenhuma prospecção foi realizada até a escrita final desta dissertação. Em uma análise da subtradição Seridó, no Rio Grande do Norte, Gabriela Martin, estabelece que estes espaços “não parecem ter sido lugares de habitação, o que nos levaria a pensar em sítios de cerimonial” (Martin, 1993, p. 53), essa ideia também é reforçada pela guarani Nilza Rodrigues, que observando uma imagem do lugar, representado na imagem abaixo, afirma que o âmbito em estudo teria sido utilizado para fins religiosos.

**Imagem 6 - Vista frontal da Pedra do Letreiro**



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2022.

Na imagem anterior observamos figuras isoladas, distantes ou próximas, mas que não compõem uma cena entre si, algumas aparecem repetidas. O paredão em que foram pintadas mede aproximadamente dez metros de altura.

Maria dos Anjos de Melo, a Madrinha Du, ao ser indagada<sup>6</sup> sobre a Pedra do Letreiro, esclarece que: “as histórias que ouvia falar era que havia conflitos naquela região e os índios usavam a pedra para se comunicarem, daí o nome Pedra do Letreiro” (Madrinha Du, 2022).

A pesquisadora Gabriela Martin (1993), defendendo um conceito utilizado por Anne-Marie Pessis em sua tese de doutorado (1987), “[...] estuda o registro rupestre desde o ponto de vista da antropologia visual como meio de comunicação, como uma pré-escrita [...]” (Martin, 1993, p. 47).

Adoto, no campo historiográfico, essa concepção de registro rupestre, pautado em Martin (1993) e Madrinha Du (2022), reconhecendo as habilidades artísticas, a sensibilidade dos seus autores e a capacidade técnica de representação das suas visões de mundo.

Através da escuta, da convivência e do olhar atento à história local, depreendo que aí teria sido um ponto de passagem dos indígenas da Nação Tapuia, os quais transitavam por diferentes territórios, os quais hoje são municípios como Pesqueira, Arcoverde, Ibimirim, Buíque, Sertânia, Custódia e Afogados da Ingazeira, entre outras cidades de Pernambuco e de diferentes estados. Todos esses povos eram nômades, justificando a presença de vários registros rupestres nesses municípios. Reforçando essa ideia, Gabriela Martin (1993), pontua que o universo simbólico da arte parietal pode estar afastado cronologicamente, não ter sido feito por um mesmo grupo étnico e ter sido transmitido por gerações.

Parafraseando Clarisse Maria Castro de Alvarenga, “A terra está relacionada com o movimento, com a caminhada, não é o lugar onde se cerca, aquilo que se demarca, como fazem os brancos” (Alvarenga, s.d., p. 122).

Compartilho, a seguir, mapas que permitem a localização geográfica de Sertânia, em um contexto territorial mais amplo (estado), até a uma espacialidade territorial menor (cidade).

---

<sup>6</sup> A pergunta a que se refere o texto foi feita em um estudo preliminar, sendo esta: Em sua infância, nessa comunidade, quais as histórias sobre esse lugar que você ouvia falar?

**Mapa 1** - Território de Sertânia (vermelho) dentro do mapa de Pernambuco. Cidades pernambucanas, com destaque no alfinete para Sertânia.



Fonte: Adaptado de Wikipédia, 2023. Disponível em: <[Sertânia – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sert%C3%A2nia)> Acesso em: 26 fev 2024.

A partir da inferência dos mapas, percebe-se que Sertânia está a uma distância acentuada da capital pernambucana, Recife, são mais de cem quilômetros.

A seguir, trago um excerto da historiografia local, contada nos espaços públicos, a qual é comemorada e ensinada nas redes de ensino:

Situada às margens do Rio Moxotó, em terras da antiga Fazenda da Mata, a atual cidade de Sertânia, sede do município de mesmo nome, emergiu do amor da fazendeira Catarina pelo boiadeiro vitoriense Antão, numa das mais belas histórias de amor de que se tem notícia no Sertão pernambucano [...] (Sertânia: Perfil Histórico, Ígor Cardoso, s.d.).

A romantização do espaço é disseminada pela historiografia local, porém, ao contrário dessa versão, Sertânia não surgiu de uma história de amor. A priori porque o casamento de Antão e Catarina é fruto de um acordo entre os pais da mesma e o poder clerical vigente. Em segundo plano, o território, antes de Antão e Catarina, era

disputado entre Cristóvão de Burgos e Contreiras e os Ávila<sup>7</sup> (Sertânia: Perfil Histórico, Cardoso, s.d.).

Bom atentar que anterior a essa concepção, o território já contava com a presença dos povos indígenas Tapuia. Nisso, “os brancos mataram apenas os corpos dos indígenas, não os espíritos. Nhanderú os fez novamente a partir dos ossos sagrados dos mortos” (Alvarenga, s.d., p. 121). Ampliando as palavras de Alvarenga (s.d.), afirmo que esses povos também ressurgem a partir dos registros rupestres que deixaram.

Viso aguçar os sentidos e provocar questionamentos acerca do processo de colonização em Sertânia, por meio do poema “Tapuia”, de minha autoria, buscando repensar também o mito de origem da nossa cidade:

Tradição carnavalesca, cinema, literatura,  
Artes plásticas, caprinocultura,  
Danças e religiões,  
Onde está a cultura das primeiras nações?

A história do colonizador é a que ainda predomina:  
“O amor de Antão e Catarina,  
Lá na Fazenda da Mata, posteriormente, Alagoa de Baixo.  
Surge Sertânia, às margens de um riacho”

Dos povos Cariris somos descendentes,  
Piripães, Caraíbas, Rodelas e outras vertentes.  
Esses foram os primeiros povos do nosso território,  
Onde em um passado notório

Habitavam essas terras,  
E mesmo por meio das guerras  
Não foram dizimados,  
Ou jamais calados!

Os vestígios que deixaram,  
Onde nas pedras, as suas presenças registraram.  
Lítico e cerâmico, há também diversos fragmentos,  
que nos remetem aqueles momentos.

Sertânia, cidade sertaneja,  
Tu não surgiste à margem de uma igreja.  
Nas águas do Rio Moxotó  
Os Tapuia já se banhavam sob a luz do sol...

Com a produção desse poema questiono as ausências e as lacunas. Referencio os grupos indígenas pertencentes à Nação Tapuia, seu legado lítico, parietal e

---

<sup>7</sup> Disponível em:< [< Governo Municipal \(sertania.pe.gov.br\)>](http://Governo Municipal (sertania.pe.gov.br))>.

cerâmico, como uma certeza da presença desses povos no território anterior ao colonizador, e os topônimos, Sertânia e Moxotó (as quais são palavras indígenas)também dão testemunho dessa gente.

Trazendo sentido para a palavra "tapuia", Alexandre Oliveira Gomes (2017), explica que

No interior do território, viviam os povos a quem os Tupis e portugueses chamavam tapuias (índios de língua travada), cujos mais conhecidos na história da Região Nordeste foram os Kariri e Tarairiú. Estes dois grandes grupos foram dos mais bem documentados do período colonial no Sertão, impondo forte resistência à ocupação pastoril das ribeiras dos grandes rios [...] (Gomes, 2017, p. 122).

Há uma semelhança na história de Sertânia e naquilo que Gomes (2017) propõe em uma das frases da citação anterior. Onde se lê “impondo forte resistência à ocupação pastoril das ribeiras dos grandes rios”, logo se remete ao colonizador que chega ao território através do Rio Moxotó, espaço esse que já era ocupado, e segundo o autor, esses povos seriam da Nação Tapuia.

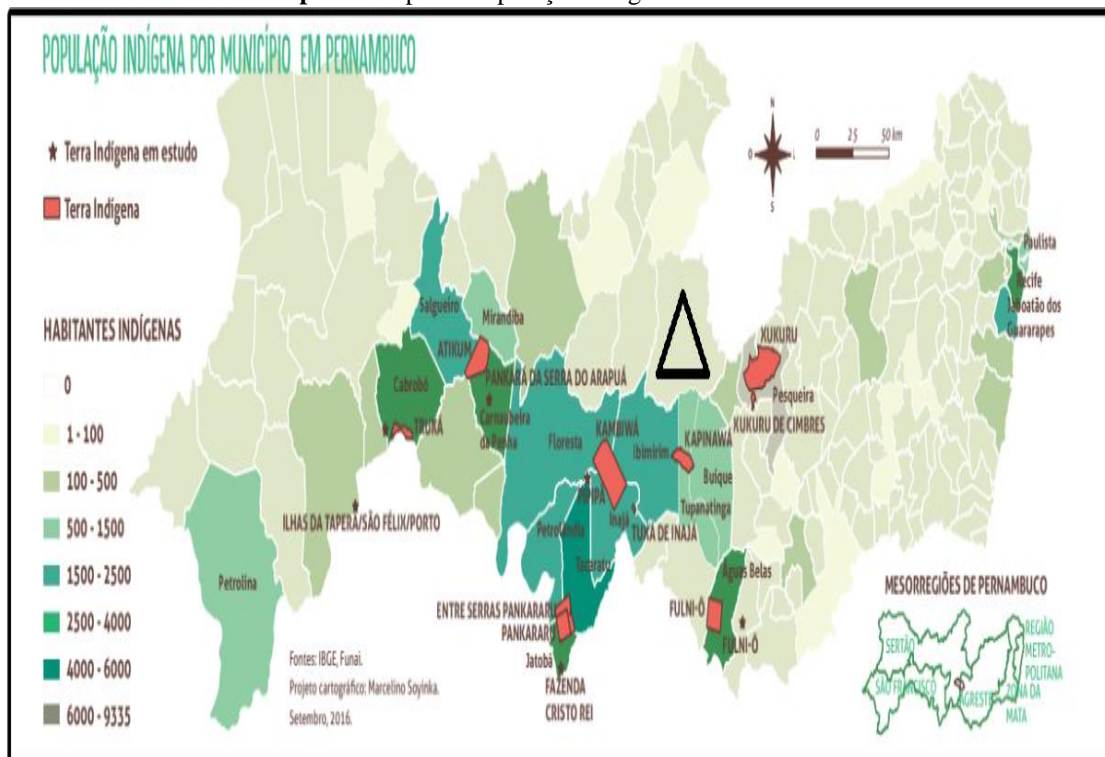
A par desse processo de invasão, cabe questionar “será que eles enxergam que as vastas plantações e o gado foram realizadas a partir da ocupação das terras indígenas?” (Alvarenga, s.d., p. 119). Questão que ainda ressoa pertinente na atualidade.

Os professores Vânia Fialho e Wallace de D. Barbosa (2018), no site “Povos indígenas no Brasil”, abordam sobre as alianças entre os Tapuia do sertão e os holandeses, contra os portugueses. Um processo histórico de colonização da região que intensifica a perseguição contra os indígenas após a saída dos holandeses do Brasil em 1654. O processo de ocupação do atual território sertaniense, pelo colonizador, não se deu puramente pela diáspora indígena. A violência empregada pelos bandeirantes é uma das causas mais profundas e dolorosas (Gomes, 2017).

O mapa a seguir ajuda a entender esse processo de colonização em Sertânia, perceptível na grande ferida que é o silenciamento sobre a Nação Tapuia.



**Mapa 2 - Mapa da População indígena em Pernambuco.**



Fonte: Adaptado de Silva e Dantas, 2017.

O mapa apresenta o processo de etnocídio e genocídio dos povos indígenas em Sertânia. Não existe nenhuma Terra Indígena reconhecida e legalizada em Sertânia (ver no mapa II, o território demarcado com um triângulo preto), onde a população indígena, segundo a carta gráfica, é de 1 a 100. Mas quem são esses povos, onde estão, por que não expressam a sua indianidade?

Indianidade, segundo Gomes (2017) é o processo de afirmação étnica. A memória fundamenta esse processo de alegação, a qual tem difusão em diferentes espaços e reforça o “[...] pertencimento e a continuidade com um passado indígena, atualizado em um presente [...]” (Gomes, 2017, p. 136).

Para tanto, indianidade é sinônimo de identidade. Logo, se não há indianidade em um território expressivamente indígena, conclui-se que há um processo de etnocídio.

Quando Gomes (2017) alude aos grandes rios, faz referência direta ao São Francisco. Assim, convido a leitura do próximo tópico, que trata sobre um dos afluentes do Velho Chico. Nesse item, escrevo sobre o Rio Moxotó e sua importância para a memória local, denuncio o processo de poluição e assoreamento de seu leito, dialogo com o memorialista Ulysses Lins de Albuquerque (2012) e indígenas como Ailton Krenak (2022), que traz uma escrita potente e atual, contrapondo-se a de Ulysses.

## Saudação ao Rio Moxotó

É impossível falar da cidade de Sertânia sem citar o Rio Moxotó. Através deste, o território foi sendo habitado paulatinamente. Ele é evocado no hino da cidade (1948?), que tem como autor Waldemar de Sousa Cordeiro: “Vê raramente o Moxotó passar/ E além com o São Francisco se abraçar”.

O rio, que simbolicamente está representado no Brasão e na Bandeira, é intermitente, contudo, potente no período de cheias.

Ulysses Lins de Albuquerque relata o processo de ocupação do território sertaniense através do Rio Moxotó, trazendo memórias que acompanham desde a sua nascente até a foz- “Povoava-se, assim, pouco a pouco, a ribeira do Moxotó [...] e outras incipientes povoações além da Jeritacó iam surgindo [...] em 1810 a de Alagoa de Baixo” (Albuquerque, 2012a, p. 21).

Alagoa de Baixo é o primeiro nome de Sertânia e fazia referência a uma lagoa que havia às margens do Rio Moxotó. Porém, é imprescindível e urgente entender que a ribeira do Moxotó já estava povoada. O próprio Ulysses afirma isso em outros relatos: “O Rio Moxotó- referido acima- tem a sua história. Suas margens ouviram o tropel do séquito de guerreiros do cacique Pirajibe, que por ali pisaram o chão do sertão, nos fins do século 16” (Albuquerque, 2012b, p. 52).

Na última afirmação, o autor faz alusão ao século XVI, enquanto para o “início” de Sertânia ele nos remete ao século XIX. Não se pode desconsiderar séculos de relação de um povo com um lugar, e posteriormente, afirmar que o povoamento se deu mais tarde.

Neste sentido

A natureza das memórias produzidas varia com o lugar de fala de quem as produz, ou seja, depende da posição que ocupam os indivíduos ou os grupos na sociedade, variando conforme recortes múltiplos, como gênero, classe, etnia, faixa etária, religião, etc. Essa diversidade de memórias subjacentes aos processos de rememorações, geram disputas que originam conflitos (GOMES, 2017, p. 114).

Percebo, através do uso da memória em Albuquerque (2012), o discurso hegemônico do colonizador. A construção social da memória, neste caso, estaria atrelada aos interesses pessoais, afetivos, econômicos e políticos (Gomes, 2017).

Cabe analisar essas memórias para fugir do perigo ao qual Benjamin (2013) alude, o da identificação com a classe dominante. Mas não se trata de captar o passado em uma



várias épocas distintas desde 2000 a 6000 anos feitas por povos caçadores e coletores[...]”<sup>8</sup> (Site Vale do Catimbaú, s.d.). Essas duas cidades fazem limites territoriais com Sertânia. Penso que os povos indígenas percorriam o espaço sem pensar na demarcação geográfica atual dos territórios, logo, as pinturas rupestres que analiso podem ser datadas nesse período cronológico.

O Rio Moxotó tem estreita relação com os povos indígenas, a começar pelo nome, pois “[...] Moxotó quer dizer rio (ou planície) de índios bravios. *Moxó*- índios bravios; e *tó*- rio ou planície” (Albuquerque, 2012a, p. 18), ou seja, planície de índios bravios. O adjetivo “Moxó” é utilizado para designar os povos que habitaram o território sertaniense antes da chegada do colonizador, razão pela qual se escuta muita gente se referir aos indígenas Moxós, ao invés de os indígenas da Nação Tapuia. Saliento o sentido pejorativo e estereotipado do termo Moxó, pois em seu significado traz a palavra bravio, a qual designa “não civilizado”, quer seja utilizado para uma pessoa, um povo, uma atitude ou palavra (Dicionário Caldas Aulete, site, s.d.), atributo que busco desconstruir através dessa dissertação.

Ulysses Lins é fruto dos grandes coronéis, dos grandes latifúndios e da política de cabresto, o que pode justificar esses adjetivos em sua escrita, uma vez que “a vontade do capital é empobrecer a existência” (Krenak, 2022, p. 38).

Vale salientar que Albuquerque (2012) não é historiador, mas se o fosse, estaria provavelmente classificado como um historiador de orientação historicista, uma vez que tem afinidade com o vencedor (Benjamin, 2013). Em outras palavras, vejo Ulysses Lins de Albuquerque como o “patrício originário da velha cepa [...]” (Benjamin, 2013, p.97).

A dificuldade em encontrar historiografia local sobre os indígenas da Nação Tapuia, me leva a extrair de Ulysses Lins de Albuquerque (2012) pequenos relatos, mas de valiosa contribuição, como quem busca uma pérola em uma ostra.

Nisso, Albuquerque (2012) vem corroborar com a ideia de que a bacia hidrográfica do Rio Moxotó era habitada por indígenas. Os registros parietais, líticos e cerâmicos ao longo do Rio Moxotó atestam a existência da população indígena, “nas caatingas entre os vales do Moxotó e Pajeú, viviam os Pipipã, Tapuias que originalmente tinham seus aldeamentos junto com os Avis [...]” (Albuquerque, 2012a, p. 18).

Comungo da adjetivação dada por Kopenawa e Bruce Albert (2015) para os povos invasores, *napë*, que em sua tradução significa “forasteiro, inimigo” (Kopenawa; Albert,

---

<sup>8</sup> Disponível em:< [Vale do Catimbau](#)>. Acesso em 09 de jul. de 2023.

2015, p. 610). São “pessoas comuns” onde “suas mercadorias, suas máquinas e suas epidemias, que não param de nos trazer a morte [...]” (*idem*).

O *napê* utilizou o Rio São Francisco para adentrar o Sertão, e aproveitando do Moxotó como afluente, chegaram onde estava a Nação Tapuia. Assim, Jeritacó é o “centro da região do Moxotó- que surgiu nos meados do século XVIII estranha comitiva, para espanto dos caboclos brabos, assim ameaçados nos domínios que defendiam como senhores absolutos desde tempos imemoriais [...]” (Albuquerque, 2012a, p. 19). Mas não seria o colonizador o “brabo”? Não seriam suas armas de fogo e suas táticas bélicas o verdadeiro sinônimo de valentia?

Compartilho do pensamento de Albuquerque em reconhecer os indígenas como senhores da região do Vale do Moxotó. Esta afirmação inclui o colonizador em seu verdadeiro parâmetro, o de invasores: “Em Tacaratu, intrusos já haviam penetrado. E eis que lá vinham outros, de rio acima [...] como que notando a vigilância dos índios, descarregavam de vez em quando os arcabuzes para atemorizá-los” (Albuquerque, 2012a, p. 19).

O processo de colonização no município de Sertânia abriu margens para a diáspora dos povos indígenas, assim, “antigamente viviam ali os índios Cariris, que, como é sabido, espalhavam-se pela região da Borborema, até que foram expulsos, retirando-se para o Ceará [...]” (Albuquerque, 2012c, p. 188). Isso pode explicar a ausência física de povos e comunidades tapuias em Sertânia. Porém, os ritos, a ancestralidade, a cultura, a religião, os hábitos e padrões de vida são atestados pelas pinturas rupestres da Pedra do Letreiro e tantas outras presentes no município.

Vânia Fialho e Wallace de Deus Barbosa falam em “áreas de refúgio” (2018) ao abordarem a expropriação dos povos indígenas de suas terras, em razão do contato com o colonizador:

Essa modalidade de expansionismo econômico, ao mesmo tempo em que necessitava de grandes extensões de terra, visava a ocupação efetiva do território em questão, fazendo com que os diversos grupos indígenas da região opusessem resistência ao empreendimento pastoril [...] (Povos Indígenas No Brasil, Fialho; Barbosa, 2018)

O colono foi fixando território através da prática pecuarista, e os indígenas eram obrigados a se refugiarem em serras e brejos (espaços menos produtivos ou de difícil acesso). Fialho e Barbosa (2018) pontuam que os indígenas que habitavam o sertão eram vistos como indesejáveis para o criador expansionista.

A história local de Sertânia remete a essa ideia de surgimento da cidade por meio de uma fazenda de gado, onde os indígenas que ainda resistiam e reivindicavam o direito de posse do lugar eram eliminados, “[...] “contando com os caboclos”, uns índios por ele trucidados, “talvez passasse de 50 mortes”. Então ele retruca: “Ora, que besteira! Eu falo em gente batizada”! [...]” (Albuquerque, 2012c, p. 194). Mortos, roubados e ultrajados por não comungarem da mesma crença.

Um passado de massacre que ainda se repete no presente e ecoa por todo o país. Um exemplo disso é o assassinato de Nega Pataxó (Maria de Fátima Muniz de Andrade), no município de Potiraguá (BA), em janeiro de 2024. Após “mais de 500 anos após a invasão portuguesa, a política escravagista e de extermínio dos povos originários continua” (Comissão Pastoral da Terra, 2024). Mas não nos calaremos, pois é “preciso estar atento e forte” (Krenak, 2022, p. 86).

Aprofundando essa análise, trago um poema que preparei para a reflexão do Dia dos Povos Indígenas, em 19 de abril de 2023. A poesia foi pensada a partir de um convite da professora Cyntia Simioni, que sugeriu o tema “Resistir para existir”, e tem como sustentação falas de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015) e Ailton Krenak (2020/2022):

“É preciso estar atento e forte”

Como um espírito *xapiri*,

Com sua imensa *siparari*.

“São mais de 300 povos”, por vezes entregues à própria sorte  
Sem demarcação, sem garantia de direitos e sem condições dignas de vida que os  
conforte.

Outrora, pelas matas da caatinga andou minha trisavó,  
Rita foi o nome que lhe deu o invasor, o senhor de chapéu e paletó

É a ela que dedico este cordel,

Em reparação aquele rapto cruel,

Ocorrido talvez nas regiões do Pajeú ou do Moxotó.

Evoco também nestas rimas,

Os povos que resistem em seus territórios,

Com sua ancestralidade milenar e seus saberes notórios,

Com suas terras cheias de matérias-primas,

E sua religiosidade grandíssima.

Nação de guerreiros fortes e resistentes,  
 Donos das matas, montanhas, rios e afluentes.  
 Contra a especulação imobiliária, o garimpeiro,  
 A poluição das águas e do solo, e o fazendeiro,  
 Vocês lutam diariamente...

“Dentro dos nossos sonhos estão as memórias da Terra,  
 E a dos nossos ancestrais”.  
 Quem dera não existisse mais,  
 A disputa e a guerra,  
 Existentes na bala, no mercúrio e motosserra,  
 E passássemos a ver a liberdade,  
 Sem utopias, em sua concretude e realidade,  
 Construindo alianças afetivas,  
 Onde o verbo amar e cuidar não fossem formas seletivas,  
 Mas sejam conjugados na igualdade.

Povos diferentes,  
 Guarani, Kaingang, Xetá,  
 Xucuru, Kapinawá, Truká.  
 Unidos por um ideal recorrente:  
 Para as políticas públicas não passem por indiferentes.  
 Todos os dias são marcados por lutas,  
 Então, fique atento na escuta,  
 Para os povos indígenas, todos os dias há o que se celebrar.  
 Então que tal em uma política pela efetivação de direitos se engajar?  
 Dizendo não a opressão fascista e bruta!

Percebendo o outro em sua alteridade e seus vastos universos,  
 Desperto para o dever  
 De respeitar cada sujeito, é assim que o meu espírito vem a se desenvolver.  
 Somos seres múltiplos e diversos,  
 Diferentes mundos, cosmovisões e pluriversos.  
 Repensar o eu, o nós,

Desatando os nós.

Evocando a possibilidade de afeto entre os mundos,  
É nesse contexto que mergulho e me infundo,  
Como um ponto potente de desague de uma foz.

A data de hoje é um convite para “refundar o país”,  
“Conceber a ideia um Estado plurinacional”,  
Nos abriremos a essa “ampla matriz cultural”,  
Respeitar os povos ancestrais  
E os seus saberes tradicionais,  
Expressos em sua língua e pele  
Ou em sua religiosidade exposta à flor da pele.  
Escapar da ideia de servidão,  
Que ideologicamente nos aprisiona desde a colonização.

Não ser parte da ocupação predatória. Assim, que uma nova “política” nos modele...

Na trilogia de Ulysses Lins de Albuquerque (2012), existem ainda relatos de casamento entre o colonizador e uma indígena Kariri, motins contra os portugueses, a investidas dos sertanistas (bandeirantes) e o alistamento forçado de alguns indígenas na Guerra do Paraguai. Essas memórias, descritas por Ulysses Lins, são perceptíveis atualmente em diálogos sobre os povos indígenas em Sertânia.

Atualmente o Rio Moxotó representa para a população local um depósito de dejetos e lixos. As relações de memória e história são postas à margem.

Como sentimento de gratidão, a última leva populacional que chegou ao território através do Rio Moxotó (a do colonizador), o transformou em área de pastagem, posteriormente, em um depósito de lixo e esgoto, lhe devotando impropérios na época das cheias, quando o rio toma o seu espaço natural e adentra as dezenas de casas construídas em sua proximidade. Ao percorrer suas margens, meus olhos contemplam uma vastidão de poluição e o meu olfato é tomado por um cheiro pútrido e nauseante de latrina. Essas questões revelam uma problemática urgente: a do saneamento básico.

Sobre essa demanda, Nynhã Gwarini Tupinambá (2014) vem colaborar com a poesia “Apenas uns dias”, título adequado a atual situação do Rio Moxotó:

Um dia dei muitos frutos, hoje quase não tenho mais forças.



Minhas águas já foram limpas, agora nem tanto.  
 Um dia fui cheia de animais de todas as espécies que você possa imaginar,  
 A maioria foi extinta e os poucos que sobraram estão em extinção.

Eu, logo eu, que tanto dei e dou de comer e beber a todos.  
 Eu, logo eu, que ofereço o ar que a humanidade respira.  
 Eu, logo eu, que sem mim a humanidade não viveria.

Mas será que ninguém percebe isso?  
 O homem só me maltrata com os seus atos imaturos e irracionais. Eu que sou e sempre serei a sua Mãe

Terra!

O sol que clareia e aquece os dias.

A lua que ilumina as noites escuras.

As estrelas que brilham.

As nuvens que trazem a sombra e a chuva.

As flores que colorem e perfumam a vida.

Os pássaros que cantam e encantam.

Todas essas maravilhas ofereço à humanidade.

Mas os homens insistem em me desfrutar da pior maneira possível. Será que pensam que tenho vida eterna?

Do jeito que vamos temos só apenas uns dias.

Vamos cuidar! Vamos zelar! Somos um!

Ailton Krenak, na mesma esteira dessa ideia, destaca que: “O que estamos fazendo ao sujar as águas que existem há 2 bilhões de anos é acabar com nossa própria existência” (Krenak, 2022, p. 27). Portanto, pensando a poluição do Rio Moxotó enquanto constituinte das bacias hidrográficas do Rio São Francisco, temos um fator preocupante inerente à vida, que se acentua desde um nível regional mais amplo até as questões locais.

Outra análise a ser pensada no tocante a poluição é a desvalorização desse espaço enquanto fator histórico, “[...] sugerindo que não se tem sequer apreço por essa memória” (Krenak, 2022, p. 22).

Segundo a Agência Nacional de Águas (Ana), dos municípios brasileiros, mais de 50% não possuem uma estação de tratamento de esgotos. “[...] Estão sendo mutilados, cada um deles tem seu corpo lanhado por algum dano, seja pelo garimpo, pela mineração, pela apropriação indevida da paisagem” (Krenak, 2022, p. 20). São 9,1 toneladas de

esgotos por dia no Brasil (Ana)<sup>9</sup>, fator crucial para se pensar em saúde pública e a relação com o meio ambiente.

Em Sertânia, alguns bairros contam com a água extraída da Prainha, local às margens do Rio Moxotó, onde foram perfurados poços artesianos e destinados ao abastecimento da comunidade. No mesmo horizonte, é perceptível o descarte de esgoto no rio, a “urina preta” (Krenak, 2022, p. 21). Qual a qualidade da água obtida desse lençol freático?

Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), dentro da ancestralidade dos povos Yanomami, tecem críticas a esse processo de poluição dos rios, usando uma linguagem irônica, eles escrevem: “Abandonem a floresta e entreguem-na aos brancos para que a desmatem, escavem seu solo e sujem seus rios!” (Kopenawa; Albert, 2015, 76).

Percebo o Rio Moxotó como um dos grandes protagonistas no tocante aos estudos dos povos indígenas em Sertânia. No diálogo com a história pública, é ele o espaço público no qual nos debruçamos para ouvir a produção histórica que emerge “através” de seu lençol freático (poluído) e de suas margens (assoreadas), parafraseando Krenak, “vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam” (Krenak, 2022, p. 27).

### **Espaço público: a Pedra do Letreiro**

O espaço mnemônico da Pedra do Letreiro dialoga com outras áreas do saber, mas sobretudo, estabelece diálogo com o público, uma vez que é possível a tessitura de relatos da comunidade local em diferentes âmbitos, que têm ligação com o lugar e a construção desse trabalho.

Neste contributo, a pesquisa tem em seu bojo uma profunda relação com a história pública, uma vez que busca suscitar o debate sobre a Pedra do Letreiro. Esta ligação se estrutura no sentido que Ana Maria Mauad propõe, de percepção da “[...] história pública como plataforma crítica e criativa para fazermos frente aos tempos brutos” (Mauad, 2021, p. 165).

A negação de uma memória, o seu desconhecimento e a tentativa de esfacelamento desta são marcas desses tempos relatados por Mauad (2021). São também ações que busco desconstruir, oportunizando a abertura de debates sobre os povos indígenas em Sertânia.

---

<sup>9</sup> Os dados referentes aos esgotos encontram-se disponíveis no site:< [Atlas Esgotos \(ana.gov.br\)](https://atlas.esgotos.ana.gov.br)>. Acesso em 09 de jul. de 2023.

Gomes atrela a importância desses espaços, onde estão localizadas as pinturas, às “[...] referências para as memórias de diversos grupos indígenas relacionados a estes fluxos populacionais. Lugares sagrados, a exemplo de furnas (cavernas, como entre os Kapinawá/PE [...])” (Gomes, 2017, p. 128).

Aderita Gomes da Silva, *et al.* fortalecem essa discussão:

Em nosso Território, há também as furnas, que são espécies de caverna que serviram, tanto de moradia para os índios e as índias Kapinawá do passado que ali viviam, como também de refúgio quando invadiram suas terras e eles e elas tiveram de se esconder, e até pouco recente, na época que fugiam dos fazendeiros. (Silva, *et.al.*, 2016, p. 95)

Essa narrativa de Silva, *et al.* (2016), vem ao encontro da pesquisa, que aborda povos indígenas que deixaram vestígios de sua presença em uma fuma de um sítio da cidade de Sertânia- PE. O lugar, segundo o extrato anterior, teria sido ponto de refúgio quando os invasores chegaram ao território.

O invasor, além do território conquistado, sobrepôs os hábitos, aniquilou a presença física do nativo e delimitou a territorialidade, extinguindo o “*Tape’i*” (caminho percorrido). Penso que o *tape’i* é um sistema de nomadismo, onde o indígena se conecta a diferentes espaços. Nessa contribuição, Gabriela Martin (1993), pontua que “difícilmente um sítio com representações parietais apresenta-se isolado formando sempre parte de um entorno de maior ou menor densidade” (Martin, 1993, p. 49).

Apoiado no excerto anterior de Martin (1993) e na condição de que a Nação Tapuia tinha o nomadismo como característica, os registros rupestres analisados por Gabriela Martin (1993), Marília Perazzo, Anne-Marie Pessis e Daniela Cisneiros (2015), embora estejam geograficamente separados, apresentam semelhanças com os registros rupestres do Sítio Caróá.

Nisso, e embora o estudo dos simbolismos seja “um grande desafio, na medida em que nos deparamos com a dificuldade de definir o não visível” (Martin, 1993, p. 52), os registros rupestres da Pedra do Letreiro podem ser classificados na “Tradição Agreste”, terminologia usada para explicar grafismos, técnicas de elaboração, tamanho e estética das figuras, zoomorfismo, figuras estáticas e isoladas, entre outros parâmetros (Perazzo; Pessis; Cisneiros, 2015, p. 27).

Para a indígena Jaxy Rendy (Lua Resplandecente, em guarani), vulgo Nilza Maria Rodrigues (2022), da Aldeia Guarani Tekoha Verá Tupa’i, localizada no Sítio Barreiro das Frutas, em Campo Mourão-PR, os registros rupestres do Sítio Caróá seriam uma espécie de “*apika*”, ou seja, um portal que estabelecia a comunicação entre o divino e os

indivíduos que frequentavam aquele espaço. Deste modo, convido a análise da imagem 7:

**Imagem 7** - Registro rupestre da Pedra do Letreiro



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2022.

A imagem em espiral, para Rendy (2022), tem sentido espiritual, seria o caminho eterno entre o ir e vir do ser humano. Desenhos semelhantes foram encontrados em registros arqueológicos próximos onde Rendy reside, os quais teriam sido feitos por seus antepassados.

José Ronaldo França de Siqueira (2023), indígena Kapinawá, atrela o sentido de jogo ao espiral da sétima imagem, uma espécie de passatempo. Assim, o grafismo retratado faz parte do repertório visual, imagético, educacional e cultural dos povos Kapinawá.

O desenho capturado na última imagem, repete-se por várias partes na Pedra do Letreiro, estão “agrupadas, mas não relacionadas entre si, caracterizando-se por figuras individualizadas” (Perazzo, Pessis; Cisneiros, 2015, p. 26).

Esses sentidos atribuídos por Rendy (2022) e Siqueira (2023), denotam, segundo Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2009), “relação de pertencimento- mecanismo nos processos de identidade que nos situa no espaço, assim como a memória nos situa no tempo: são as duas coordenadas que balizam nossa existência” (Meneses, 2009, p. 27).

Patrimônio cultural, enquanto identidade, estaria ligado a uma raiz de interioridade e consciência (Meneses, 2009), contributo que leva a pensar este campo a partir de determinados valores. O historiador Ulpiano Meneses (2009) amplia essa discussão ao traçar cinco valores inerentes ao patrimônio cultural, embora não perceba este campo desarticulado de suas categorias. Seriam eles os valores cognitivos, formais, afetivos, pragmáticos e éticos.

Os valores cognitivos referem-se ao conhecimento (MENESES, 2009), e nessa ótica podemos estabelecer alguns padrões já definidos em outros sítios rupestres, como a própria designação (Tradição Agreste), mas que encontram respaldo nos registros rupestres do Sítio Caroá.

Os valores formais ou estéticos possibilitam a construção e o intercâmbio de significados para agir sobre o mundo (MENESES, 2009). Madrinha Du, em uma conversa informal sobre este bem cultural, afirma que há “UM DESCONHECIMENTO POIS A MAIORIA IGNORA A EXISTÊNCIA DE TRIBOS INDÍGENAS NESTA REGIÃO” (Melo, 2022). A entrevistada usa letras maiúsculas para denunciar a condição do lugar, como se estivesse a gritar, a pedir socorro ou em uma tentativa de potencializar sua fala, para que esta possa ser ouvida em públicos mais amplos. Nisso reside o valor estético, o desprendimento do belo, do singular, e sua relação com a “transmissão mais ampla de sentidos” (Meneses, 2009, p. 36).

Para falar sobre valores afetivos uso mais uma fala de Madrinha Du- “No meu caso ia lá somente para brincar, e ver as figuras que me encantava por não saber decifrar” (Melo, 2022). O valor afetivo inerente ao bem cultural “envolve mecanismos complexos, como as representações sociais e o imaginário social” (Meneses, 2009, p. 36). A utilização do espaço para brincadeiras denota pertencimento àquele lugar, logo, um valor afetivo.

O espaço dos registros rupestres da Pedra do Letreiro servia de brincadeira a Madrinha Du, quiçá outras gerações possam também ter vivenciado brincadeiras no local, similaridade encontrada na fala anterior de José Ronaldo França de Siqueira (2023). Por ofertar uma condição ao uso da imaginação presente na brincadeira, por ser propício aos momentos de lazer que as crianças ali desfrutaram, nisso reside a questão do valor pragmático, são valores de usos percebidos como qualidades (Meneses, 2009).

Colaborando com a questão do valor pragmático apontado por Meneses (2009), Gomes contribui reforçando a ideia de que “nossas lembranças também são patrimônio, herança que pode ser apropriada e reconstruída de diversas maneiras durante nossas vidas” (Gomes, 2017, p.112).

É necessário trazer diversos sentidos e posicionamentos a estes registros rupestres, sem os quais os valores pragmáticos não podem ser vistos, e o patrimônio passa a ser visto apenas na “cultura da cólica” (Meneses, 2009).

Ainda no diálogo com Meneses, existem duas possibilidades de direções para o campo do patrimônio cultural, uma ligada ao conteúdo existencial, a cultura do pertencimento, e em outra vértice a cultura cólica ou uso cultural (Meneses, 2009).

Para que o patrimônio cultural seja visto enquanto pertencimento de um povo, é necessário que este se reconheça e se identifique nele. Por sua vez, a cultura da cólica é efêmera, como o próprio termo (cólica) pressupõe: passageiro. Neste direcionamento, analiso a inexistência da “cultura dos produtos culturais, dos produtores, consumidores, equipamentos, instituições, espaços, organismos, órgãos públicos, mercados” (Meneses, 2009, p. 28-29), que estejam atreladas aos registros da Pedra do Letreiro, sendo assim, mais perceptível as relações de pertencimento com o local em estudo.

Porém, surge a inquietação: “como pode algo valer para o mundo todo, se não vale para aqueles que dele poderiam ter a fruição mais contínua, mais completa, mais profunda?” (Meneses, 2009, p. 28-29). Nesse viés, quando falo em estabelecer relações com os registros rupestres, não trato apenas da vista efêmera, da visita enrijecida em uma única fala explicativa. Defendo o diálogo com os povos que possuem uma ligação com o local, com os sentidos que são inerentes ao espaço, com interações, com educação patrimonial, com o que está além de um produto mercadológico.

Andressa, mulher negra e atriz, em uma das conversas informais na preparação do filme, relata ser descendente de indígenas, afirmando que seu avô é “caboclo”. Madrinha Du, professora, também se reconhece nesse sentido de pertencimento à Pedra do Letreiro enquanto patrimônio cultural, embora não se veja como indígena.

Assim, partilho do entendimento de Meneses (2009) sobre o afastamento de referências mecânicas. Entender a noção de patrimônio cultural é pertinente à medida que enxergamos uma relação de pertencimento. Proponho uma reflexão acerca da ideia de patrimônio cultural, não no viés tradicionalista, onde o termo patrimônio se ligava a uma conotação materialista, mas a ideia de patrimônio cultural enquanto identidade de um povo.

O patrimônio cultural enquanto identidade é um bem cultural, pois remete a concepção existencial. Mas, bem cultural para quem? Se há uma identificação, percepção, reconhecimento, se as memórias ligam ao espaço, logo, a Pedra do Letreiro é um patrimônio cultural.

Nessa perspectiva, se faz necessário a compreensão de bem cultural. Comungo do entendimento de Meneses em relação a bem cultural: “[...] um bem, quer dizer, coisa boa. Boa de conhecer, de ver, de sentir, de experimentar como vínculo pessoal e comunitário e, finalmente, boa de usar, de praticar [...]” (Meneses, 2009, p. 28). É necessário entender a percepção dos sertanienses em relação aos registros rupestres, compreender quais os vínculos existentes e como estes podem ser fortalecidos em sua manutenção e transmissão a gerações futuras, repensando a escala de alcance dos bens culturais.

Entendo o uso do valor pragmático para a Pedra do Letreiro a partir de autores em foco, mas como pode este valor ser expandido, se esta discussão não está presente na historiografia local? Como os docentes podem trabalhar esta questão em sala de aula se ela é ausente das formações? (Sou professor há dez anos no município, e nunca foi discutida essa questão). Como a sociedade se apropria desse valor se ele não é apresentado em espaços culturais? É necessário entender que “[...] patrimônio são as suas lembranças, seus objetos, lugares, histórias e mitos, que materializam as memórias de seus antepassados e dão sentido à existência de um pertencimento a uma trajetória histórica coletiva” (Gomes, 2017, p. 141).

Vale ressaltar que essas pinturas rupestres em Sertânia não têm incentivos governamentais para tombamento, preservação, ou qualquer outra ação que vise a sua divulgação como símbolo cultural do município e da história nacional, embora não falem “agentes comprometidos com uma história, que se faz a cada dia por cada um, tecendo um amanhã coletivo” (Mauad, 2021, p. 161).

Em uma análise da divulgação da cidade de Sertânia enquanto rota turística, como propaganda pelo site oficial do governo municipal, percebo que ainda predomina essa visão patrimonial conceituada por Átila Bezerra Tolentino (2019), onde são excluídos os “grupos historicamente marginalizados ou que não fazem parte dos grupos hegemônicos e economicamente influentes dentro de um determinado território” (Tolentino, 2019, p. 139). Cabe perguntar: até quando essa postura irá se manter? É urgente a ruptura dessa visão delineada de um negacionismo histórico e cultural.

No referido site<sup>10</sup>, existe um incentivo ao turismo local através de um calendário cultural e de eventos, com datação de 2021 a 2024, porém nada é evidenciado em relação aos sítios rupestres que o município possui. Percebo que o portal não faz nenhuma alusão

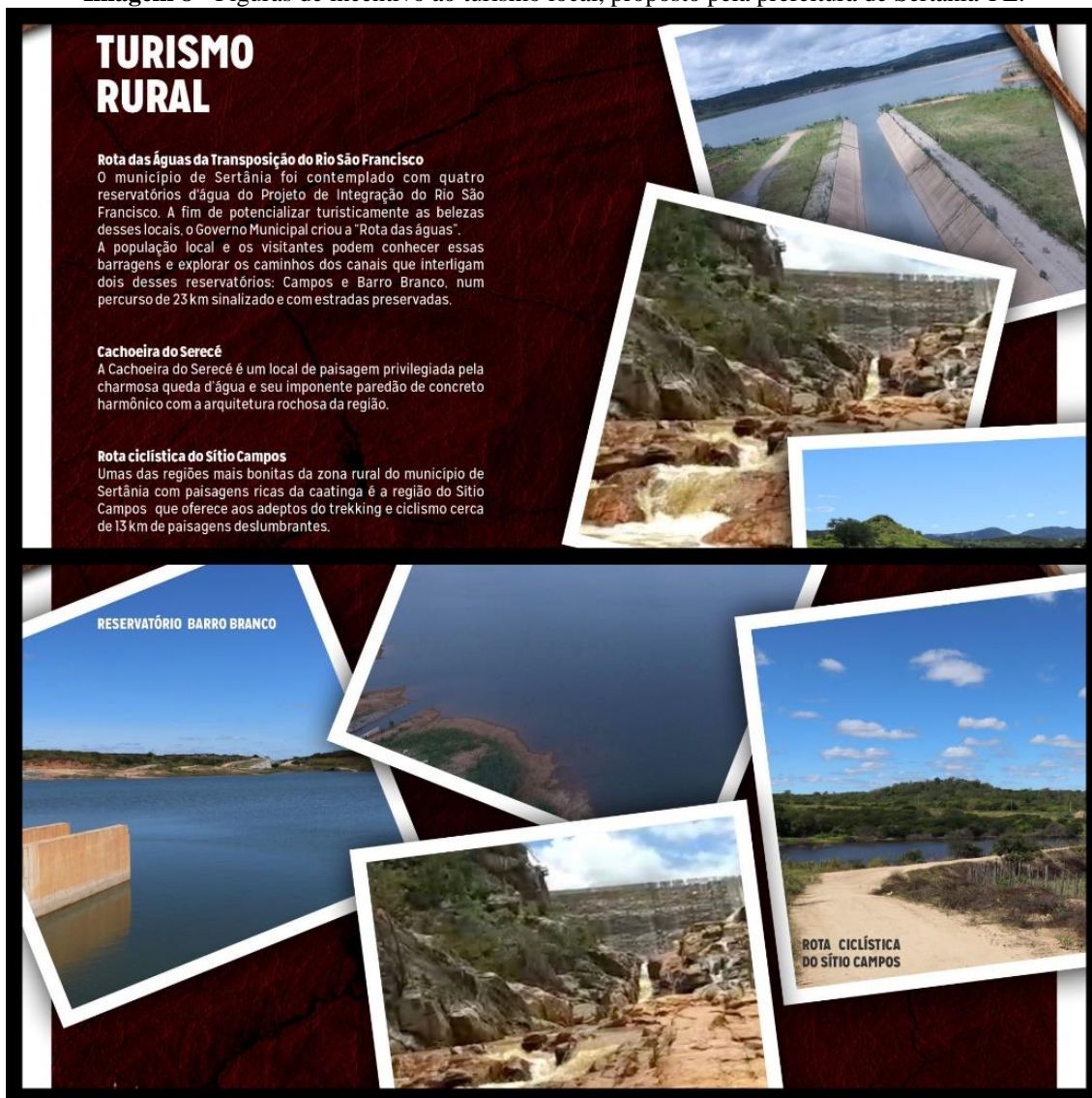
---

<sup>10</sup> Disponível em: < [Governo Municipal \(sertania.pe.gov.br\)](http://GovernoMunicipal(sertania.pe.gov.br))>. Acesso em 05 de jul. de 2023. Neste sítio eletrônico ainda há referências ao turismo religioso, cultural e dos espaços urbanos. Percebo as lacunas se aprofundarem e intensificarem a ausência dos povos indígenas.



ao patrimônio cultural da Pedra do Letreiro. O sítio arqueológico do Caroá permanece esquecido dos investimentos públicos, conforme é possível inferir na imagem a seguir.

**Imagem 8** - Figuras de incentivo ao turismo local, proposto pela prefeitura de Sertânia-PE.



Fonte: Adaptado de Governo Municipal de Sertânia (ca. 2021).

A efígie remete ao turismo rural em Sertânia, mas onde estão os registros rupestres do sítio Caroá na imagem? O município conta com diversos pontos de sítios arqueológicos, por que não estão presentes nessa difusão atrelada ao turismo?

Isso me leva a questionar o porquê da falta de investimentos públicos em uma possível rota turística que esteja atrelada aos registros rupestres de Sertânia. A Pedra do Letreiro está marcada no consciente dos sertanienses, faz parte de uma história local e tem urgência no seu reconhecimento como patrimônio cultural de um povo. Refuto a ideia unicamente de consumo que possa estar atrelada ao patrimônio cultural, é urgente a



percepção do pertencimento, de símbolo cultural de um povo, para que este possa ser reconhecido em diferentes tempos e gerações.

Tomo de empréstimo a pergunta de Ulpiano Meneses (2009), e a direciono para o governo municipal de Sertânia, “como pode o patrimônio mundial não ter, antes, valor municipal?” (Meneses, 2009, p. 29).

Voltando a escala dos valores do patrimônio cultural, a última abordagem é sobre a competência ética, pode-se classificá-la como “[...] as interações sociais em que eles são apropriados e postos a funcionar [...]” (Meneses, 2009, p. 37), será que esta habilidade inerente ao patrimônio é desconhecida da prefeitura de Sertânia?

Logo, a Pedra do Letreiro, enquanto patrimônio cultural, apresenta os cinco valores propostos por Meneses (2009): “O campo de valores não é um mapa em que se tenham fronteiras demarcadas, rotas seguras, pontos de chegada precisos. É, antes, uma arena de conflito, de confronto- avaliação, valoração” (Meneses, 2009, p. 38).

Os valores do patrimônio cultural na interface com a história pública perpassam pela escuta, e podem ser propostos, recusados, transformados- não impostos (Meneses, 2009). Perceber os cinco valores inerentes ao patrimônio é entender que:

O ganho está em não conceber o patrimônio como um produto dado, que existe por si só e antes mesmo do sujeito social. Por isso, a educação patrimonial é concebida também a partir da noção de referências culturais, conformadas socialmente com a participação efetiva dos detentores e produtores dessas mesmas referências, por meio de um processo permeado de consensos e conflitos a ele inerentes (Tolentino, 2016, p. 40).

É necessário estar atento ao fato que “[...] o direito à cultura é o direito à diferença [...]” (Meneses, 2009, p. 37), nesse viés, possivelmente, iremos nos defrontar com quem não reconhece aquele lugar como sinônimo de pertencimento. Já não seria essa a bandeira das políticas públicas patrimoniais de silenciamento e apagamento?

Pensamento fortalecido por Tolentino, quando este se refere aos “os jogos de poder e os conflitos inerentes aos processos de seleção e apropriação do patrimônio cultural” (Tolentino, 2016, p. 38). Além desse pressuposto, Meneses afirma que este é um campo eminentemente político no sentido de haver interesse e compartilhamento público (Meneses, 2009), fator que nos redimensiona inegavelmente a história pública, pois tem em si a característica primacial dessa área, o público como construtor de conhecimento histórico.

Reforça-se, nesse sentido, a inviabilidade de analisar um patrimônio apenas por uma ótica, “sem distinguir as categorias de material, imaterial, natural, ambiental,

histórico, arquitetônico, artístico, etc.” (Meneses, 2009, p. 35). Só há valores culturais porque o sujeito, enquanto agente sócio-histórico, imprime sentido ao patrimônio.

Inácio Márcio de Jesus Fernando Jaquete (2023), moçambicano, mestre em história pública, também reflete

Sobre o patrimônio cultural na perspectiva bidimensional (material e imaterial) distanciando-se dessa forma das reflexões que tende a separar o seu caráter material do imaterial, pois ambas as vertentes estão intimamente associadas, estabelecem uma relação de interdependência e de coexistência, isto é, uma depende da outra, pois o sentido material do patrimônio cultural esteve e está efetivamente atrelado ao imaterial (Jaquete, 2023, p. 104).

Nesta compreensão, convido a leitura do próximo tópico, no qual trago uma breve discussão para tentar situar o leitor no âmbito da história pública.

### **História pública em diferentes significados**

História pública é um movimento de reflexão e ação, cuja construção é dialógica. Seu percurso é fundamentalmente entrelaçado entre pesquisador, sujeito (s) e objeto de estudo, sabendo-se que esses termos não podem ser vistos de forma rígida, uma vez que se entrecruzam de maneira dinâmica na construção participativa e interativa.

Há uma definição para a história pública? Seu percurso de construção é o mesmo para os diferentes espaços e sujeitos que trabalham com ela? Quando e onde surgiu? A princípio proponho essas respostas por meio da seguinte poesia:

Qual o sinônimo de história pública?

Não há uma palavra única,

É uma área dialógica,

Proposta para romper a lógica

De uma historiografia colonial.

Assim, a história pública é plural,

Perpassa pela escuta e fazer coletivo,

Na construção de um saber colaborativo.

Em sua produção,

Busca desconstruir a negação,

Pois ecoa em grande amplitude,

Ao trazer à tona negros, mulheres, LGBTQIAPN+, infância e juventude.

História pública acessiva,  
Participativa,  
Se propondo a acolher e escutar,  
Cada sujeito, cada lugar...

Ana Carolina Prohmann e Cyntia Simioni França (2020) afirmam que “[...] a história pública assume diferentes sentidos e itinerários entre os historiadores e em vários países que ela emerge como campo de reflexão e ação” (Prohmann; França, 2020, p. 263). Assim, a história pública não surgiu simultaneamente em cada país, e ainda como um âmbito de reflexão e ação, não é uma ferramenta exclusiva do historiador.

Prohmann e França (2020) trazem os seguintes adjetivos para história pública: colaborativa, coletiva, interativa, criativa, interdisciplinar e dialógica.

Considero que um dos percursos de construção dialógica dessa dissertação acontece na interação com os povos indígenas de diferentes etnias, uma vez que estes se reconhecem nos legados dos povos indígenas do território sertaniense. Abrindo, assim, margem para a releitura da história, permitindo uma nova interpretação e reforçando o que Prohmann e França (2020) pontuam, que o conhecimento histórico pode ser produzido por várias pessoas no diálogo com as suas experiências vividas.

Nos Estados Unidos, a história pública surge a partir de 1970, como uma carreira alternativa aos que não estavam vinculados à universidade. Na Inglaterra surge a partir do trabalho com memórias e narrativas (Prohmann; França, 2020).

No Brasil, de acordo com Prohmann e França (2020), a história pública estaria presente na difusão científica, ambientes virtuais, espaços não universitários, elaboração de projetos a partir de diferentes sujeitos, na escola e outros cenários e modos de produção. No Brasil, ganha notoriedade desde 2011 com a criação da Rede Brasileira de História Pública (RBHP) e a divulgação do livro *Introdução à História Pública*, organizado por Juniele Rabêlo de Almeida e Marta Rovai, *idem*.

Não se pode inferir que a história pública esteja dissociada da “[...] operação historiográfica e dos fundamentos da teoria da história” (Prohmann; França, 2020, p. 265). O que se pretende é a potencialização da produção, do acesso, da publicização, da democratização e da construção coletiva do saber.

Nesta condução, Rogério Rosa Rodrigues e Viviane Borges (2021), apontam que “[...] a história pública é sensível à busca dos sujeitos do presente que conferem sentido ao passado”.

Nesta pesquisa é importante ter como horizonte essa visão de pluralidade do patrimônio cultural da Pedra do Letreiro, que não é algo a ser gestado, ela está presente nos espaços ideológicos, dialógicos, míticos, culturais, educacionais, *inter alia*. Tomo como sentido, ao trabalhar com estes objetos de pesquisa, suscitar “[...] uma reflexão que renove a ciência histórica, mas também promova consciência dos sujeitos e da sociedade envolvida [...]” (Rodrigues; Borges, 2021, p. 10). O que busco entender são essas relações sociais, esses mundos plurais de sentido.

A história pensada junto ao público nesta pesquisa acontece através da construção de um curta-metragem sobre a Nação Tapuia na interface com as pinturas rupestres, para narrar a história local. Como já salientado, um filme feito por vários pensamentos, opiniões e contributos, quer seja daqueles que se reconhecem como descendentes de indígenas (eu, Andressa e Maria Clara), quer seja pelos próprios indígenas, como a Nilza e o Ronaldo, que tanto colaboraram na produção de sentido, afirmação e resistências das memórias dos povos Tapuia.

Nesse “[...] processo de discussão sobre as diversas facetas da história local em que o mundo em comum se constitui pelas diferentes narrativas” (Côrte *et al.*, 2021, p. 91), procuro traçar uma das dimensões da história pública, o fazer.

Cyntia Simioni França (2021), traz um adendo nessa ótica de construção através da história pública:

A história pública tanto pode seguir o itinerário da difusão científica para amplas audiências, como também participar de projetos com o envolvimento de diferentes sujeitos (públicos) com o intuito de construir conhecimentos históricos, tecido de modo dialógico, colaborativo e coletivo. (FRANÇA, 2021, p. 86).

Ana Maria Mauad também colabora para pensar sobre história pública. Mauad, com base em Ricardo Santhiago, “precursor do movimento da história pública no Brasil” (FRANÇA, 2021, p. 88), aponta quatro coalizões- ampliação de audiências, história colaborativa, formas não institucionais de história e memória e reflexividade e a autorreflexividade do campo (Mauad, 2021, p.159-160).

França (2021) também bebe da mesma fonte de Mauad (2021), ao abordar os caminhos de vivência da história pública- divulgação histórica, “[...] o público faz parte

de todo o processo de produção da história [...], [...] abrange propostas de produção feitas por agentes não profissionais, de construir histórias” (França, 2021, p. 88).

Maria Fernanda Rollo (2021) fortalece esse debate:

A dimensão pública associada ao conhecimento histórico, convocando o envolvimento do público na sua produção tem vindo a ocupar um lugar transversal na prática da historiografia, contribuindo diretamente para a valorização de identidades e comunidades (Rollo, 2021, p. 39).

Nesse horizonte de perspectivas, comungo dos ideais de França, Mauad e Rollo (2021), uma vez que esta dissertação através do curta-metragem alcança o nível de divulgação histórica. A sua produção influi na história colaborativa feita por e com agentes acadêmicos e não acadêmicos, resultando na reflexão de patrimônio cultural enquanto um bem coletivo, afinal “o patrimônio cultural precisa encontrar ressonância junto à comunidade que o constituiu” (Jaquete, 2023, p. 48).

A narrativa, neste sentido, dar-se-á no encontro entre as pessoas da comunidade, o pesquisador, a Companhia teatral Primeiro Traço e demais agentes que se debruçam sobre essa investigação, uma vez que as memórias e histórias, para serem ouvidas, precisam escapar da linearidade, da rigidez de um formulário e da construção meramente técnica.

Utilizando mais uma vez do pensamento de Côrte *et al.*, onde a história pública é “[...] atravessada pelo “entre”, pelo diálogo, pelas assimetrias, disputas e diferentes formas de existir[...]” (Côrte *et al.*, 2021, p. 90), para que uma história local seja uma história pública, a interlocução é uma ferramenta imprescindível, poisé “[...] importante ter como horizonte essa concepção de pluralidade, em que se movimentam histórias e memórias em diferentes temporalidades”, *idem*.

Prohmann e França (2020) consubstanciam o que Côrte propõe alegando que

[...] no modo de fazer a história pública com o público, o que realmente é signficante não é o resultado, mas sim o processo, as mudanças, as tensões encontradas, e como o coletivo compreende sobre a sua própria história e as questões socialmente vivas no presente” (PROHMANN e FRANÇA, 2020, p. 265-266).

Este fragmento traduz com fidedignidade as minhas intenções de pesquisa. Um processo coletivo de questionamento sobre o apagamento da história indígena em Sertânia, essa questão, imbricada em um tempo cheio de tensões, leva a ruptura do que está imposto, e traz à tona mudanças na percepção do patrimônio cultural enquanto fator constituinte daquilo que somos.

Outrossim, Fabio Vedovato (2021) salienta que “é importante destacar que o patrimônio cultural deve ser entendido a partir dos significados que a comunidade local atribui aos mesmos e não apenas das políticas públicas patrimoniais” (Vedovato, 2021, p. 17). São as ações de políticas públicas que elucidam dia após dia a narrativa histórica pela ótica do colonizador, o que permite o esquecimento e/ou enfraquecimento dos sentidos pertencentes à memória dos povos indígenas. Em busca de uma história a contrapelo, convido o leitor (a) a leitura do segundo capítulo.

## CAPÍTULO II - KUARAHY AKU

### ODISSEIA

Seria o nosso percurso traçado em 4 partes?  
 Estudo, pesquisa, qualificação e destarte  
 A sonhada defesa? Somos nós o Telêmaco,  
 A ouvir histórias na casa de Nestor, Helena, Menelau, e em Esparta, como um telégrafo?

Teríamos nós que enfrentar tantos adversários,  
 Que a cultura, a arte, a memória e a educação, se mostram contrários?  
 Não somos apenas o filho, nos reconhecemos também em Ulisses, o pai.  
 Onde nas relações com o outro nos transformamos, e acautelai,

O Telêmaco, já não interrogo, afirmo, somos nós,  
 A escutar cada voz,  
 Que na ágora da história pública ecoam,  
 Na partilha das palavras que entre os públicos ressoam!

Uma viagem plena de experiência,  
 Alargando nossa identidade e consciência.  
 Onde saímos de nossa condição primária,  
 Do perde-se em si, para se encontrar no outro, de forma originária.

Se “toda apresentação da história deve começar com o despertar”,  
 Convenhamos que a produção de conhecimento não acontece em um único lugar.  
 Se esta produção resulta em atos plurais e dialogais,  
 Nós, enquanto “intérpretes de sonhos”, devemos fugir das experiências monológicas.

Nesse viés, lembramos a rememoração,  
 Não como uma reconstrução,  
 Que apresenta um passado unitário, em uma linha de lógica vertical.  
 Mas no sentido de expressar experiência, utilizando a memória como atividade artesanal.

O que pressupõe o uso da narrativa,  
 Na ideia de romper ideologias vigentes, como a colonial, ainda tão viva,  
 Prenhe de hierarquização e exclusão.  
 No enfrentamento a este problema, a narrativa oportuniza ao sujeito a consciência da amplitude de sua dimensão.

É necessário não ficar preso as artimanhas da modernidade,  
 Enclausurado na sua “vivência de vidro”, em sua particularidade,  
 Trazer ruptura ao choque que nos deixam sem memórias, logo, silenciados.  
 Sair do isolamento, despindo a pobreza interna e externa, para sermos pelas experiências agraciados.

Ao escavar o “campo da memória”, nos deparamos com experiências que vão além da simples lembrança,  
 Encontrando neste “passado as centelhas da esperança”,  
 Trazendo uma narrativa com possibilidades a outros sentidos,  
 Pois o surgimento plural da história não pode ser contido.

Se a narrativa é este âmbito aberto,  
 Plausível a várias interpretações, sempre vasto e descoberto.  
 É então, a narrativa, a minha Odisseia, embarcação,  
 Bússola e percurso nessa descentralização.

Em outra abordagem, onde navego em uma odisseia<sup>11</sup>, analiso uma frase do hino da cidade- “Sertânia vive lances de odisseia”. Afirmo que esse é o período mais longo que vive a cidade, em reconhecer suas origens. Neste percurso estamos como Ulisses do livro Odisseia, de Homero, tentando voltar para casa.

A Odisseia, a partir desses contributos, objetiva a “libertação da história em relação ao sujeito da representação” (Benjamin, 2013, p. 33), deslocando o representante pecuarista, fazendeiro e católico, para a leva de população indígena- povos nômades, caçadores, coletores e senhores no expoente da arte parietal e ceramista.

Intento analisar o passado à luz do presente pela ótica de Walter Benjamin (2013) no intuito de “nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (Benjamin, 2013, p. 10). Não tenho a pretensão de uma reconstrução, porém, há um perigo iminente e enraizado, no qual nos tornamos marionete de uma historiografia, de uma literatura, de uma arte e narrativa pelo viés dominante (Benjamin, 2013). Assim, a proposta pela análise benjaminiana é lançar esperança sobre o passado, para que este, redivivo, não seja visto como uma imagem efêmera.

Em sua dissertação de mestrado, Fabio Vedovato (2021) procura “[...] desnaturalizar as histórias contadas sob o viés dos discursos oficiais e de grupos sociais elitistas, a visão de cidade harmônica e ausente de conflitos e de tensões sociais” (Vedovato, 2021, p. 13). Assumo esse compromisso alhures ao objeto de estudo de Vedovato, acrescentando a visão romanceada e cristã atrelada ao surgimento de Sertânia. Proponho uma ruptura desse *continuum* da história (Benjamin, 2013), ressignificando a narrativa histórica.

A interrogativa de Benjamin “não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós?” (Benjamin, 2013, p. 10), é bastante assertiva e ecoa como uma inquietação oportuna para desestabilizar o discurso hegemônico presente.

Benjamin propõe uma redenção da humanidade para que o passado seja salvo. Nesse ínterim, o passado em seu movimento (heliotropismo) movido por uma força messiânica, resulta em uma transformação que “porão permanentemente em causa todas as vitórias que algum dia coube às classes dominantes” (Benjamin, 2013, p. 11).

---

<sup>11</sup> Tendo como base de estímulo o Grupo Odisseia, da Unespar, passei a conhecer mais a produção científica da minha orientadora. Então, li a sua tese de doutorado (2015), intitulada “O canto da odisseia e as narrativas docentes: dois mundos que dialogam na produção de conhecimento histórico-educacional”. Me ponho no caminho da minha segunda odisseia, com a construção de uma poesia pautada na dissertação supracitada, poema este que abre esse capítulo.



De fato, Benjamin, se aquilo a que chamamos de progresso, assim o for, ele não foi apenas um vendaval, foi um tornado, devastador e irreversível. Penetrou na caatinga, no Rio Moxotó e no solo que os pés da Nação Tapuia pisavam. Busco fechar as portas desse pretense paraíso, de onde advém esse vendaval, e trazer o anjo da história ao palco. Não para que veja esbugalhado as ruínas ou tente reconstruir o que foi destruído, mas sim, “libertar o cidadão político do mundo das redes em que eles o enredaram” (Benjamin, 2013, p. 14).

Então, a desconstrução desse presente, que foi sonhado como um futuro promissor pelo colonizador, é gestada na possibilidade de que é “na tragédia que se rompe o destino demoníaco” (Benjamin, 2013, p. 52). Esse momento acontece no despertar da consciência.

Percebo este cosmo como o espaço de silenciamento. Assim, uso a história pública para avolumar força, não secretamente, como propõe Benjamin (2013), mas nos múltiplos caracteres que ela está pautada: diálogo, produção, divulgação, ampliação de públicos, *inter alia*.

Em relação a destino, encontro em Benjamin o seguinte axioma: “o destino desdobra a imensa complicação da personagem culpada, a complicação e as relações dessa culpa [...]”. O autor faz a dissociação entre destino e caráter, logo, analisando as ações do bandeirante indolente que adentrou a caatinga, se apropriando do território indígena, percebo que não havia caráter em suas ações, uma vez que esta qualidade “é o farol a cuja luz se torna visível a liberdade dos seus atos”, e a história nos revela atrocidades e barbáries (Benjamin, 2013).

Pensar e ver a história nessa outra margem dos fatos, é entender que

Quando se fixam limites, o adversário não é pura e simplesmente eliminado; são-lhe concedidos direitos, ainda que o poder de dominação esteja do lado do vencedor. Direitos “iguais”, num sentido demoníaco e ambíguo: é uma e a mesma a linha de fronteira que não pode ser transgredida (Benjamin, 2013, p. 77).

Assim luto pelo direito à memória indígena em Sertânia, a preservação e acesso aos bens patrimoniais culturais da região, ao reconhecimento da minha raiz histórica e o direito à veiculação dessa identidade cultural nos espaços educacionais, artísticos, públicos e privados, em outras palavras, “*mutatis mutandis*”<sup>12</sup> (Benjamin, 2013, p. 78)!

---

<sup>12</sup> Expressão latina, cujo significado remete ao termo, mudando o que tem de ser mudado.

A ideia é escavar o solo fértil da história, para que brote o tesouro da memória. Não se trata de pensar que “já a formiga tem catarro” (Benjamin, 2013, p. 85). Mas o assunto é questionar os velhos paradigmas eurocêntricos de ocupação do território de Sertânia, dialogando com diferentes experiências vividas na região, principalmente, em tempos em que as experiências estão cada dia mais em baixa.

No capítulo “Experiência e Pobreza”, Benjamin (2013), traz a alegoria da casa de vidro em oposição a uma casa burguesa europeia dos anos de 1880. A primeira habitação alude à falta de memória, tendo o vidro como “um material tão duro e tão liso, a que nada se fixa” (Benjamin, 2013, p. 88). A segunda morada é repleta de marcas que denunciam o seu habitante, onde um visitante sente estranheza por não se identificar.

Convido a desabitar estes espaços, o de vidro e o burguês, saindo do âmbito frio e sóbrio, logo sem identificação, para uma perspectiva identitária, de acolhimento, de ressignificação, “e o que é mais importante: faz isso rindo” (Benjamin, 2013, p. 90).

Destarte, na perspectiva benjaminiana, assumo uma postura radicalmente nova, lúcida e com capacidade de renúncia (Benjamin, 2013). Navego na margem oposta a que José Newton Coelho Meneses (2018) trata em relação ao patrimônio cultural, ao elencar a motivação econômica como força primária para a valorização:

Os produtos do reconhecimento e do registro patrimoniais são valorizados em um mercado de consumo, na atualidade porque são importantes para o desenvolvimento de cidades e para a geração de oportunidades de trabalho e de emprego para as suas populações. Há, assim, intensa motivação econômica pela patrimonialização de nossos bens culturais. As motivações puramente identitárias costumam ficar em segundo plano de importância, embora parte de discursos e narrativas, bem como de expectativas memorialísticas e identitárias (Meneses, 2018, p.24).

A situação atual da Pedra do Letreiro coloca em contradição a afirmativa de José Newton. Ora, se há uma motivação econômica em detrimento a uma afirmativa histórica, porque os órgãos governamentais e os donos do terreno nunca incentivaram este comércio, uma vez que seria lucrativo?

A esse propósito, Walter Benjamin colabora afirmando que “esse desastre consistiu numa série de ensaios entusiásticos e sempre renovados que, sem exceção, tentaram passar por cima do fato de a técnica só servir a essa sociedade para a produção de mercadorias” (Benjamin, 2013, p. 135).

Olhar para os registros rupestres na viabilidade unicamente econômica é descartar o processo histórico nos quais essa arte parietal está imersa. Ideia que se liga à “cultura cólica” de Ulpiano Meneses (2009), já citada anteriormente.

Para essa gente que tenta transformar o patrimônio (enquanto cultura e identidade) em mercadoria degenerativa, “o conceito de cultura apresenta-se-lhe com traços fetichistas, reificada” (Benjamin, 2013, p. 137).

Átila Tolentino esclarece que um patrimônio cultural fetichizado é aquele “que deve ser aceito e contemplado passivamente” (Tolentino, 2019, p. 146), característica visível nos debates, valorização, preservação e jogos de poder inerentes ao patrimônio cultural em Sertânia.

O processo de reificação, segundo Michael Löwy (2005), intérprete de Benjamin, faz parte do romantismo, que é um dos três pilares nos quais repousa a filosofia benjaminiana. De acordo com Löwy, este ponto da visão de mundo romântica está imbuído na “crítica cultural à civilização moderna” (Löwy, 2005).

Walter Benjamin adensa essa discussão ao pontuar que “de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?” (Benjamin, 2013, p. 86). A ausência de uma experiência com a memória, com o patrimônio e/ou com a história expressam a pobreza (distante do sentido material) que, segundo Benjamin (2013), é uma nova barbárie.

É esse ponto que me leva ao princípio, ao recomeço, onde nós, seres humanos, imersos na contemporaneidade, “despojados e gritando como um recém-nascido nas fraldas sujas deste tempo”, agitados pelo frenesi que estamos relegados, buscamos fazer de “antigos homens, novas criaturas, dignas de atenção e admiração” (Benjamin, 2013, p. 88).

Por pobreza de experiência deve se entender os conceitos que ladeiam meu exterior ou que estejam imbuídos em mim. Habilidades estas que foram impostas. A coragem em assumir essa pobreza faz com que “[...] nasça alguma coisa que se veja” (Benjamin, 2013, p. 89). Compreensão que me liga mais uma vez a interrogativa primária dessa dissertação- onde é perceptível a cultura dos povos indígenas que habitaram Sertânia?

Assim, “[...] ficamos pobres. Fomos desbaratando o patrimônio da humanidade, muitas vezes tivemos de empenhá-lo por um centésimo do seu valor, para receber em troca a insignificante moeda do ‘atual’” (Benjamin, 2013, p. 90). Então, é necessário promover a ruptura desse sistema, e colocar o verbo preservar em uma perspectiva mais ampla, para que, como afirma Benjamin (2013), possamos nos reconhecer no patrimônio cultural.

Löwy (2010/2011) colabora nessa discussão, afirmando: “em cada caso, a elite dominante se apropria – pela guerra ou por outros meios bárbaros – da cultura precedente e a integra em seu sistema de dominação social e cultural” (Löwy, 2010/2011, p. 23). Essa apropriação traz em seu bojo a cultura das classes invasoras (portugueses e holandeses) em detrimento a dos povos indígenas.

Para Löwy (2010/2011), quando este dialoga com Benjamin, “[...] o elemento de barbárie está diretamente presente na natureza mesmo do edifício” (Löwy, 2010/2011, p. 23). Isso ficou evidenciado quando abordei sobre o site oficial da prefeitura de Sertânia e os casarios retratados na tela de Flávio Magalhães, mas também é perceptível a ausência de qualquer indicativo que remeta à cultura indígena, o traço predominante é do colonizador.

Nitidamente, a barbárie se expressa pela hegemonia de uma classe social. Löwy respalda que “estes são, então, “documentos de barbárie”, nascidos da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade, da repressão, dos massacres e das guerras civis” (Löwy, 2010/2011, p. 24).

Um exemplo dessa afirmativa está presente na seguinte imagem, exposta no átrio da prefeitura de Sertânia. O mural é uma composição artística alusiva ao “início” de Sertânia. De autoria de Marcos Flávio Gomes Raphael Cordeiro, o mosaico é ladeado pelas letras que o ferro em brasa marcava o gado, uma espécie de identificação do dono, referente à boiada que pastava solta nas terras tomadas da Nação Tapuia.

**Imagem 9** - Mosaico do artista plástico Marcos Cordeiro.



Fonte: Adaptada de Marcos Cordeiro (ca. 2013).

A obra traz em primeiro plano figuras que remetem ao colonizador, um busto de um indígena, por trás dos personagens que estão em primeiro plano, uma linha do tempo e uma poesia- Ode dialogada a Sertânia e ao Moxotó<sup>13</sup>, a qual transcrevo a seguir:

Por ser terra venturosa,  
ancestral e veneranda,  
fui a origem do tempo,  
dancei torés, sarabandas.  
Revi cordéis, colhi versos  
na memória das cirandas.

Abrindo as páginas do tempo,  
sinto uma aragem de gestas  
e o troar de muitas guerras.  
Nas suas áridas florestas.  
esturram pumas vermelhas,  
sabias cantam em festa.

Seguindo a trilha do couro  
vi guerreiros de gibão,  
cavaleiros de couraça  
fincando a cruz e o mourão.  
De Antão e Catarina,  
ferraram a fogo o brasão.

Por ser terra tão formosa,  
fidalga, infanta, altaneira,  
em Jabitacá decifrei  
sagas tapuias, guerreiras.  
Filho do Moxotó brabo,  
canto o seu sangue e bandeira:

Descendo da cordilheira  
ele é rio e circunstância,  
lavando a lâmina do tempo,  
levando orgulho a distância,  
na voz e cantos dos ventos,  
seus amigos de infância.

Anfíbio é verso e é rima  
no martelo do meu canto.  
Agalopando seus passos  
dá emoção e colhe pranto.  
Dos altos da Borborema  
segue seu rumo e encanto.

Além das horas, sonâmbulo,  
ele corre em muitas patas.  
No ouro das madrugadas  
beija lajedos e matas.  
Os seus cavalos de brumas  
tem ferraduras de prata.

---

<sup>13</sup> Disponível em:< [VADEMECUM POÉTICO PERNAMBUCANO \(marcoscordeiro-poeta.blogspot.com\)](http://VADEMECUM_POÉTICO_PERNAMBUCANO_(marcoscordeiro-poeta.blogspot.com))>. Acesso em 15 de jul. de 2023.

Deixando a urbe rupestre  
 leva o seu nome e seu grito.  
 Do seio de Parapuka  
 extrai seu sangue invicto  
 e salta do São Francisco  
 para os braços do Infinito.

- Vou embora, eu vou embora  
 lá dos altos do sertão.  
 Das terras de Pernambuco,  
 levo história e o seu brasão.  
 - Vou embora, eu vou embora  
 deixo saudoso o meu chão.

- Vou ligeiro, eu vou correndo,  
 talvez eu vá soluçando.  
 Para o mar estou seguindo,  
 para os homens estou cantando.  
 Para o oceano Atlântico  
 Sertânia eu vou carregando

Na poesia há algumas referências ao indígena, entre elas, a dança do toré, uma tradição que enfatiza a identidade indígena, podendo ser dançada por grupos do sexo masculino ou feminino, expressando caráter religioso (Fialho; Barbosa, site, 2018). Para os Kapinawá, a dança é realizada como um pedido de proteção ao “Pai Tupã”, sendo celebrada em escolas, na mata e no território em geral, onde se soma ao ritual do toré outros elementos que expressam “uma teia onde estão envolvidas relações rituais, econômicas e políticas” (Silva; Dantas, 2017, p. 71).

Fernando Patriota, ao presenciar a dança do toré pelos Atikum, afirma que este ritual vivenciou um processo de sincretismo:

Os caboclos jovens pareciam agir cambiando as sensações, atentos ao sagrado, ligados ao imemorial, embora lúdicos e extáticos; pois, para além das vestes, a tradição logo unia a todas as gerações Atikuns que dançavam compassadamente ao ritmo dos maracás. Velhos, adultos e jovens bebiam a porção de raiz de jurema, do caldo de cana fermentado e saíam a dançar e louvar os espíritos, o território, os valores sagrados e permanentes. Davam-se as mãos Nossa Senhora, Iemanjá, Jesus e Oxalá, todas as abstrações comandadas pelo cacique e pajé, culminando no êxtase geral. (Patriota, 2003, p. 25).

Outra alusão presente no poema é o conceito de tapuia. O poeta, Marcos Cordeiro, escreve que “em Jabitacá decifrei sagas tapuias, guerreiras”. No livro “Universo Kariri”, organizado pelas professoras Andrea Kariri e Letícia Kariri (2021?), esses povos são definidos como “Tapuya Kariri são índios fortes que estão aqui e ali”, as autoras também pontuam que “nós, Tapuya Kariri, trabalhamos com plantas medicinais”. As escritoras Kariri traçam ainda uma organização social, onde “os terreiros sagrados dos Tapuya

Kariri são muito antigos. Lá o índio vivia, dormia, caçava e também bebia água dos rios. Eles levavam a vida assim”. Expandido essas conceituações, temos um aspecto religioso, “a gente visitava os nossos encantados, cantávamos o nosso ritual sagrado, cantávamos para os nossos encantados [...]”. Será que as sagas tapuias foram decifradas no poema, ou existe apenas uma pálida referência?

Também pode ser inferido o caminho percorrido em busca da terra sem mal, o *tape'i*, que tem como destino final o Oceano Atlântico. Percebo que não há um aprofundamento desses conceitos no poema de Marcos Cordeiro, enquanto a cultura dominante é posta em primeiro plano, tanto na poesia como no mosaico. Até quando a imagem do indígena será relegada a segundo plano?

Fica assim o convite a tomar distância desses “tesouros culturais” (Löwy, 2010/2011), com o olhar, com o espírito e sobretudo com o conhecimento. Pois é o saber que nos permite inferir que esses atestados de barbárie trazem em si a ideia de um patrimônio imposto pela cultura dominante, logo, nos distanciamos da ideia de ter “empatia com o vencedor” (Benjamin, 2013).

Essa discussão abre margem para o entendimento de que “escovar a história da cultura a contrapelo é igualmente redescobrir os momentos utópicos escondidos na “herança” cultural” (Löwy, 2010/2011, p. 25). Este é um dos objetivos do curta-metragem “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, promover o debate sobre povos antecessores ao atual debate historicista, o qual os deixam excluídos e/ou marginalizados no debate histórico.

Löwy se apropria do conceito de “escovar a história a contrapelo”, de Walter Benjamin (2013). Essa concepção delega o afastamento do “processo de transmissão da tradição” (Benjamin, 2013), constituindo uma tarefa do materialista histórico em oposição ao historicismo.

Para tanto, se Löwy (2010/2011) aborda que Benjamin não considera a história alheia às condições sociais e políticas, reafirmo que os conceitos de patrimônio e memória se inter cruzam, constituindo uma base sólida para analisar a contrapelo os povos indígenas que habitaram o território sertaniense e os vestígios históricos, notadamente a arte parietal da Pedra do Letreiro.

Entretanto, não adoto os termos que Löwy (2010/2011) utiliza para designar algumas classes sociais, tais como: “tradição dos oprimidos ou a história do ponto de vista dos vencidos” (Löwy, 2010/2011). Utilizo o termo “povos resistentes”, cunhado pelo I Encontro Nacional dos Povos Indígenas em Luta pelo Reconhecimento Étnico e

Territorial, ocorrido em Olinda, no ano de 2003 (Gomes, 2017, p.137). Promover a ruptura nesse parâmetro implica também a oposição ao historicismo.

Ser resistente contra o esbulho promovido pelos fazendeiros, contra a história e cultura que através de seus documentos e linguagens de barbárie tentam suprimir a cultura e memória indígena. Sr resistente, escrevendo uma história a contrapelo, ressignificando e repensando, em um enfrentamento ao “fetichismo burguês” (Löwy, 2010/2011).

### **Sujeitos da pesquisa**

Cabe pensar primariamente que, ainda que esta pesquisa tenha um número de participantes pequeno, ela não se encontra fechada a tomada de novos agentes que possam contribuir em seu escopo. Recapitulando, a Companhia teatral Primeiro Traço, Madrinha Du, e alguns membros dos Guarani de Campo Mourão e dos Kapinawá de Buíque, constituem os agentes dessa pesquisa, em média 15 pessoas. Pensar juntamente com esses sujeitos, no processo de construção do curta-metragem, das pesquisas, das visitas, dos diálogos e da partilha de saberes, implica “abarcando especificidades e particularidades, pois é onde encontramos as experiências humanas, as quais não estão nas teorias” (França, 2015, p. 18).

Côrte *et al.* (2021), pensando sobre o processo de colaboração e construção, considera que é necessário pensar sobre alguns aspectos, entre eles, a topofilia, que é a relação que um indivíduo possui com um determinado espaço. Partindo dessa direção, surge a interrogação- quais conexões ligam a comunidade de Sertânia aos registros rupestres da Pedra do Letreiro?

Será que o passado não é mais uma referência (França, 2015), no sentido de estarmos habituados a uma vivência imposta pelo colonizador?

Instigar sobre o passado é entender que este reverbera no tempo presente, encontra-se latente ou aflorado nas memórias dos públicos, e permite entender a conexão sentimental e/ou patrimonial “[...] que constituem usos, representações, expressões e mobilizações sobre o passado, além de nós” (Côrte *et al.*, 2021, p. 94).

França (2015), colabora com a perspectiva de rememorar o passado no sentido que “a rememoração se dá na construção de uma história aberta, fundada na relação com o outro, em um diálogo com os estilhaços do passado [...]” (França, 2015, p. 24), concebe-se que rememoração não é reconstrução, é o compromisso político, ético e histórico da reescrita da história no tempo presente.



Neste ângulo, são oportunas as provocações de França (2015)

Até quando continuaremos a realizar pesquisas apresentando a memória restrita ao conhecimento racional, bem como as experiências dos sujeitos deslocadas do tempo e do espaço? Continuaremos enquadrando a memória como um campo à mercê do domínio da “senhora” história? (França, 2015, p. 28)

Se houvesse respostas a essas perguntas, usaria a história pública para respondê-las, uma vez que esta acontece no diálogo com os públicos, e está delineada, nesta pesquisa, com sujeitos que têm ligação com o tempo e espaço em estudo e que não são, produtores de conhecimentos racionais, mas, detentores “[...] de sensibilidades, lembranças, esquecimentos, (in)certezas, resistências e conflitos” (França, 2015, p. 27).

Essas potencialidades narrativas são o cerne dessa pesquisa, pois a partir delas busco entender as relações imbricadas no sentido de pertencimento, levando em conta suas demandas e particularidades, as memórias “ordinárias” desprendidas da narrativa colonialista, as experiências individuais e coletivas, e, conseqüentemente, “[...] metodologias de gestão, de conservação e de difusão [...]” (Côrte *et al.*, 2021, p. 98).

Nesse prisma, “[...] busco o miúdo, os detalhes, os pequenos feitos das experiências [...]” (França, 2015, p. 27), por exemplo, Madrinha Du, uma das protagonistas da pesquisa, residente da comunidade onde estão os registros rupestres da Pedra do Letreiro, traz valorosa contribuição, a partir de sua experiência com o local de pesquisa.

A Companhia Teatral Primeiro Traço é outro agente na tessitura deste trabalho, e sua “gestação” desde o ano de 1985 aponta um dos caracteres fundamentais desse grupo, a arte como forma de resistência. Com um leque cultural extenso, possui mais de 30 espetáculos e desde 1999 encena a peça teatral Paixão do Sertão, ao ar livre, que retrata a vida e morte de Jesus Cristo.

Do mesmo modo, em sentidos a essa dissertação, integrantes dos povos indígenas Guarani e Kapinawá, abarcam

O comprometimento dos movimentos vividos, a pluralidade das visões compartilhadas, a dialeticidade que esteve presente nos encontros, a existência também das contradições, dos conflitos, das esperanças, dos sonhos coletivos que permearam toda essa movimentação de sentidos e sensibilidades, sem perder de vista as singularidades [...] (França, 2015, p. 33-34)

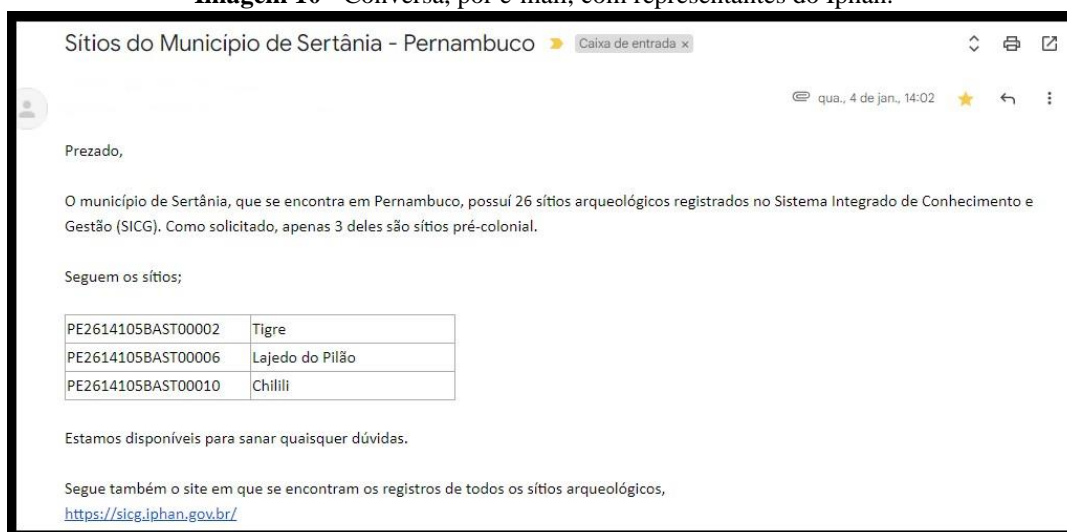
Tomo esses dois grupos indígenas como parâmetros, por várias razões, entre elas a proximidade que estabeleci ao longo da pesquisa, nas visitas às comunidades, sendo um total de três encontros, dois na comunidade Guarani e um na Kapinawá, onde penso em

retornar para apresentar o filme em sua versão final e manter o elo na luta pelos direitos dos povos originários. Os povos Kapinawá, tem um passado histórico de relação com a Ribeira do Moxotó, trecho geográfico já elucidado aqui. Outros povos também apresentam essa semelhança, como os Kambiwá, mas não cheguei a conhecê-los. Sobre os Kapinawá e Guarani, é prudente salientar que não fiz uma visita a todos os grupos dessa denominação. Sendo assim, o que estabeleço como margem de discussão parte de representantes sociais ou educacionais de uma determinada comunidade indígena, seja Kapinawá, em Pernambuco (Buíque), ou Guarani, no Paraná (Campo Mourão).

Pensar sobre os povos indígenas de Sertânia, e sobretudo, com aqueles que se interligam a estas memórias, é entender um complexo processo histórico de apagamentos culturais e étnicos. A narrativa que escuto oportuniza o olhar a esta situação, promovida de forma democrática e pela conciliação de diálogos diversos. Nesta construção coletiva e conjunta, percebo “[...] alguns aspectos fundamentais voltados à transformação da história local em história pública” (Côrte *et al.*, 2021, p. 100), entre eles, e talvez o mais engessado, é a ideia de pertencimento do local (Sítio Caroá) a um dono específico, uma hierarquização visível que inibe o olhar para o espaço como um âmbito coletivo.

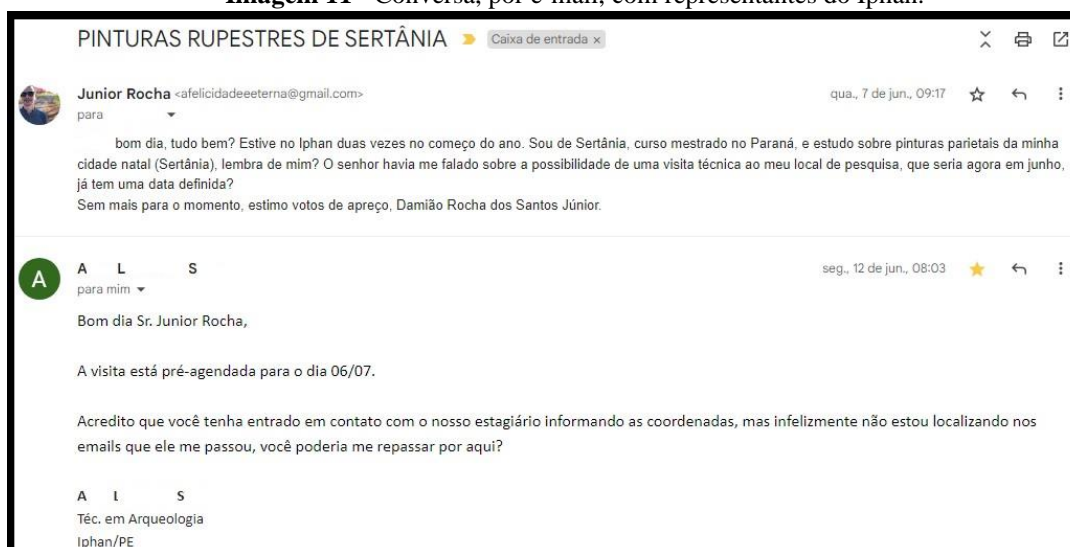
Buscando promover a ruptura desse paradigma, surge o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como outro sujeito dessa pesquisa. Visitei a superintendência estadual de Pernambuco, no sentido de somar esforços, objetivando políticas de preservação e ampliação do debate sobre a Pedra do Letreiro. Na ocasião fui recepcionado por A. L. S., sucessivamente travando diálogos por e-mails, que trago a seguir.

**Imagem 10** - Conversa, por e-mail, com representantes do Iphan.



Fonte: Produzido pelo pesquisador, 2023.

### Imagem 11 - Conversa, por e-mail, com representantes do Iphan.



Fonte: Produzida pelo pesquisador, 2023.

As conversas foram proveitosas, com uma exceção, ou duas... Advindas dos seus desdobramentos.

O Iphan me passou em arquivo PDF uma lista de sítios arqueológicos de Sertânia registrados em seu sistema, mas na imagem dez, vê-se que a Pedra do Letreiro não é reconhecida pelo Iphan. Na imagem 11, o técnico em arqueologia, A. L. S., trata da possibilidade de uma visita ao local, daí a primeira exceção que escrevi anteriormente, pois não estaria em Sertânia para acompanhar essa visita, e a segunda liga-se às coordenadas geográficas que foram pedidas. Precisei consultar o Google para saber como fazer isso, e entendi que não somos peritos em tudo, temos limitações, mas a maior barreira mesmo foi ir ao local, para ver com precisão essas coordenadas, vestido de bermuda, fiquei com as pernas repletas de espinhos de urtiga, uma planta local, contudo, consegui a tal das coordenadas. O sítio rupestre da Pedra do Letreiro está disposto nas seguintes orientações geográficas:

Imagem 12 - Coordenadas geográficas da Pedra do Letreiro.



Fonte: Produzida pelo pesquisador, 2023.

Este conjunto de protagonistas reforça que “os povos originários ainda estão presentes neste mundo não porque foram excluídos, mas porque escaparam [...]” (Krenak, 2020a, p. 111). Eximiram-se desse grande desastre, o da aniquilação, através de sua arte, de suas crenças, de suas vivências e de sua ancestralidade.

Sou fruto desse meio, é a ele que destapo os meus ouvidos. Côrte *et al.* (2021), aborda a questão da escuta sensível inerente à história local. Ora, problematizar as narrativas que dizimaram a Nação Tapuia do território de Sertânia é adentrar nesse campo proposto pela autora, trata-se de um processo hegemônico visível ainda no presente.

Considero que esta dissertação possa criar espaços de discussão sobre a ruptura das ausências desse debate, o que justifica, em síntese, a necessidade dessa pesquisa. Não penso a história pública “[...]” como uma dimensão reduzida a uma circunscrição

geográfica específica[...]” (Côrte *et al.*, 2021, p. 99). Observo que o entendimento sobre os registros rupestres da Pedra do Letreiro vem ao encontro de uma concepção universal, logo, tomo aquele espaço como um patrimônio público da humanidade.

Isto posto, observo a memória atravessar o tempo, ser narrada de geração a geração, iluminar um passado distante, mas presente e redivivo em contos que se tornam coletivos, adjetivando um espaço, imprimindo características e, para tanto, resultando em via colaborativa conceitual com a história pública.

## **Povos indígenas**

A Pedra do Letreiro é um espaço de memórias da Nação Tapuia e é patrimônio cultural sertaniense. A noção de espaço ganha novos contornos com a fala do historiador Casé Angatu Xucuru Tupinambá, indígena, docente na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC- Ilhéus- BH), habitante da Aldeia Gwarini Taba Atã na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, no Sul da Bahia, próximo a Ilhéus- “nós não somos donos da terra, nós somos a terra [...]” (Angatu, 2018, p. 38). Esta é uma certeza que não será apagada, mesmo diante da hecatombe promovida pelo colonizador.

O monopólio da terra é criticado por Krenak- “o cancro do capitalismo só admite propriedade privada e é incompatível com qualquer outra perspectiva de uso coletivo da terra” (Krenak, 2022, p. 78). As extensas fazendas pecuaristas, instaladas após a conquista do *Aupaba*<sup>14</sup> dos Tapuia, expressam de forma nítida a visão capitalista dos bandeirantes.

Segundo Aderita Gomes da Silva e Marcelino Soyinka Santos Dantas (2017), a questão fundiária, no caso dos povos indígenas, é bastante complexa. Por um lado, o monopólio por parte dos grandes latifundiários, e em outra medida, quando são demarcadas as Terras Indígenas (T.I.), a área é bem menor do que o território tradicional, “consequentemente, as áreas que restaram a esses povos são, em sua maioria, distantes das localidades mais férteis à agricultura e das melhores fontes de água [...]” (Silva; Dantas, 2017, p. 10).

Bandeirante, fazendeiro, pecuarista, invasor e ignóbil. Gente comum, do peito oco (Kopenawa; Albert, 2015), que não percebe os sons da caatinga, que não respeita a ancestralidade, o território e seus povos. Ávidos pela posse da terra.

---

<sup>14</sup> Terra de origem (Angatu, 2022, p. 109).

A problemática da posse acontece com o colonizador, e é posterior ao conceito de “direito congênito, natural e originário” (Angatu, 2018, p. 38). Prerrogativa vilipendiada pelo invasor desde sua chegada através da ribeira do Moxotó, até os dias atuais, pelo etnocídio da memória dos povos indígenas daquele território.

A Nação Tapuia é marcada pelo etnocídio e o genocídio. É Angatu que explica esses conceitos:

O etnocídio é a negação da nossa existência ao afirmar que, para ser índio ou quilombola, é preciso que as pessoas vivam como no século XVI. Por outro lado, tem o genocídio. A morte física é uma forma de eliminar todos aqueles que não aceitam o etnocídio e resistem a se integrar à chamada ‘sociedade civilizada’ (Angatu, 2018, p. 38).

Exemplos de genocídio e etnocídio podem ser encontrados na literatura de Albuquerque (2012), que traz adjetivações como “silvícola, valentes, terríveis, selvagens”. Ora, a par desses atributos, como se reconhecer descendente desses povos?

Pautado em Edson Kayapó, vejo que “sistematicamente são impostos rótulos que desqualificam ou discriminam a diversidade étnica [...]” (Kayapó, 2019, p. 59). Penso que promover a ruptura desse sistema é uma tarefa revolucionária, urgente e necessária (Benjamin, 2013).

Ailton Krenak (2022) contribui afirmando que “a lógica de que a civilização é urbana, e tudo que está fora das cidades é bárbaro, primitivo- e a gente pode tacar fogo” (Krenak, 2022, p. 64). A fala de Krenak é uma crítica aos atuais profissionais que comungam dessa lógica insana e se adequa aos fazendeiros descritos por Albuquerque (2012).

É o etnocídio, presente até mesmo no vocabulário, um dos fenômenos responsáveis pela negação do patrimônio cultural como parte da identidade. Por sua vez, o genocídio, presente em tantas passagens da obra de Albuquerque, pode ser verificada ainda nesta:

Enfrentando os silvícolas e as onças, o vaqueiro, campeando pelas caatingas fechadas, trazia o seu arcabuz ou a pistola, prontos a entrar em ação a qualquer momento. E assim, pouco a pouco, ia conquistando palmo a palmo o terreno, sempre alerta, de dia e de noite [...] (Albuquerque, 2012c, p. 273).

O fato é que o arcabuz e a pistola iluminaram (alegoria ao clarão que sai da arma quando disparada) a noite escura do Moxotó, mancharam a terra de sangue, e promoveram o etnocídio e genocídio dos povos indígenas que habitavam essa região. Afirmo que

ambas as palavras, etnocídio e genocídio, são sinônimas do verbo dizimar, para Albuquerque (2012) seria “conquista”, em nome de um pretense progresso e civilização.

Parodiando a obra *Angelus Novus*, de Paul Klee, Benjamin (2013), pontua que o anjo da história olha para o passado com espanto, pois “a cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés” (Benjamin, 2013, p. 14).

O progresso, conceituado por Benjamin na alegoria do vendaval do anjo da história, é responsável por trazer um amontoado de ruínas que crescem até o céu (Benjamin, 2013). O que seriam estas ruínas senão as mortes, o esquecimento, o apagamento, em suma, o genocídio e o etnocídio indígena?

Na pintura de Klee, datada de 1920, o anjo “[...] parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente” (Benjamin, 2013, p. 14). Essa é uma postura que tomo como referência, o afastamento dessa herança colonial, desses parâmetros que dizem ser civilização.

O debate sobre civilização é suscitado por Krenak, que se ausenta desta concepção, pois “a civilização chamava aquela gente de bárbara e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade” (Krenak, 2020b, p. 28).

Nesta aquiescência, Löwy em diálogo com Benjamin corrobora “Não há, portanto, progresso "automático" ou "contínuo"; a única continuidade é a da dominação e o automatismo da história simplesmente reproduz esta ("a regra")” (Löwy, 2010/2011, p.117).

Ampliando esse debate, Angatu defende que “o desenvolvimentismo é destrutivo, vai por cima da sabedoria ancestral, porque ele é mercadológico” (Angatu, 2018, p. 40). O apagamento do saber ancestral indígena em Sertânia dá-se pela negação, e exemplifico esta afirmativa com a citação a seguir:

Quando falta tabaco aos velhos *xapiri*, o tempo fica encoberto. Ficam irritados e param de trabalhar para segurar a chuva e o vento, que vão ganhando força. Mas, quando satisfeitos e apaziguados por um bom rolo de folhas de tabaco debaixo do lábio, acalmam-se e o tempo clareia (Kopenawa; Albert, 2015, p. 129).

Desde criança ouvi a história da “Comadre Fulorzinha” ou “Caipora”, um ser espiritual, protetor das matas e animais, que perseguia caçadores que se aventuravam na caatinga, mas caso fossem ofertados fumo ou doce, a Comadre Fulorzinha desiste da perseguição. Essa narrativa não ensinava que esse era um mito indígena, uma história de

povos que haviam habitado o território. Kopenawa e Albert (2015) nomeiam de *xapiri*, para a gente do Sertão é a Caipora, ambos podem ser entendidos como esses seres espirituais presentes na ancestralidade indígena.

Outra vertente que fortalece este debate é proposta por Kayapó- “[...] o extermínio de centenas de povos, línguas e conhecimentos, em nome da religião, da civilização e da unidade nacional” (Kayapó, 2019, p. 58). É necessário escapar a essa política de etnocídio e genocídio presente nas escolas, nas bancadas parlamentares, nos debates historiográficos.

Partilhando essas conjunturas, essa dissertação traz uma história de descontinuidade desse progresso (Benjamin, 2013). Uma escrita que escapa a essa ideia, marcada pelo sentido histórico que vai contra “a corrente da versão oficial da história”, e no sentido político de “lutar contra a corrente” (Löwy, 2010/2011, p.74).

A história oficial é o mito colonial, é uma história hegemônica, ufanista, popular e ensinada há séculos, onde

A negação do pertencimento, as diversas formas de discriminação, o silenciamento e o escamoteamento da violência histórica contra os povos indígenas estão expressos na composição das memórias ou no esquecimento a que tais povos foram condenados (Kayapó, 2019, p. 59).

É chegada a hora de fazer ruir esses silenciamentos, de repensar outra história e, acima de tudo, afirmar que Sertânia tem sua origem a partir da Nação Tapuia.

Ao discutir o conceito de civilização, se descortina a tentativa de inclusão dos povos indígenas nesse “círculo”, o qual, segundo Kayapó remonta desde a “política do Diretório do Marquês de Pombal, instituída em 1757, a qual declarava a transformação dos povos indígenas em cidadãos portugueses” (Kayapó, 2019, p. 61). Que tipo de cidadãos? Aqueles homens dóceis, fáceis de serem “domesticados”? Anterior a esta política, os aldeamentos jesuítas já reduziam a diversidade indígena a uma formatação *sui generis*.

Essa mentalidade exprime o pensamento vazio dos brancos, na discussão de “como se civilizar fosse um destino. Isso é uma religião lá deles: a religião da civilização” (Krenak, 2020a, p. 113). O Diretório do Marquês de Pombal tinha essa máscara como objetivo: civilizar.

Porém, “cidadania não pode ser uma concessão, é uma conquista construída em ações participativas[...]” (Kayapó, 2019, p. 62). Ponto que se entrecruza com a história pública, no viés da participação, da colaboração e do coletivo.



Ações participativas que devem fazer parte da Legislação, dos debates políticos, e estavam ausentes na Constituição Brasileira dos anos de 1824 e 1891, que não faziam respaldo aos povos indígenas (Kayapó, 2019).

Posteriormente, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910, traz o mesmo discurso de “conduzir os povos indígenas ao seio da nação brasileira até que todos eles fossem integrados” (Kayapó, 2019, p. 65).

Nesse âmbito constitucional, Kayapó (2019), afirma que as constituições de 1934, 1937 e 1945 expressam a ideia de incorporação do indígena à comunhão nacional. Vale repensar, não é o próprio indígena a expressão mais verdadeira daquilo que chamamos de nacional? “É uma questão que incomoda, mas é preciso estar nesta condição para poder produzir uma resposta em plena consciência” (Krenak, 2020a, p. 107)”.

No período da ditadura militar- 1964/1985, temos a criação da Fundação Nacional do Índio (Funai) em substituição ao antigo SPI, onde reverberam denúncias de torturas indígenas e um sucateamento das políticas indigenistas (Kayapó, 2019). As políticas de amparo e proteção, que já não eram satisfatórias, declinaram vertiginosamente em razão do *napë*.

A passo de outras medidas políticas, em 5 de outubro de 1988 é promulgada uma nova Constituição, que tem como característica “tempos de direitos” (Kayapó, 2019).

A Carta Magna de 1988 traz mudanças significativas, fazendo referência explícita à proteção das manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, surge, assim, a valorização do bem sociocultural (Gomes, 2017).

O ano de 1988, tempos após a promulgação da Carta Magna, é tomado para ser o marco referencial no Projeto de Emenda Constitucional- PEC 215, segundo o qual são consideradas terras indígenas aquelas ocupadas a partir desta data.

No caso de Sertânia, todos os povos indígenas foram expatriados, vítimas de genocídio, etnocídio e obrigados a deixarem seus territórios, em vista da invasão violenta e sangrenta imposta pelo colonizador. Como comprovar que estavam lá antes de 5 de outubro de 1988? Ora, os registros parietais que abordo nesta discussão são provas contundentes da presença desses povos naquele território.

Neste cenário, convido a uma análise da arte parietal da Pedra do Letreiro. Não é a última palavra no assunto, é uma perspectiva que abre espaços a outros estudos e investigações. A princípio, partilho a leitura de um poema autoral intitulado Apika.

No alto da pedra, uma atalaia  
No corpo, uma alfaia...  
Vários povos ali passaram  
E seus registros deixaram.

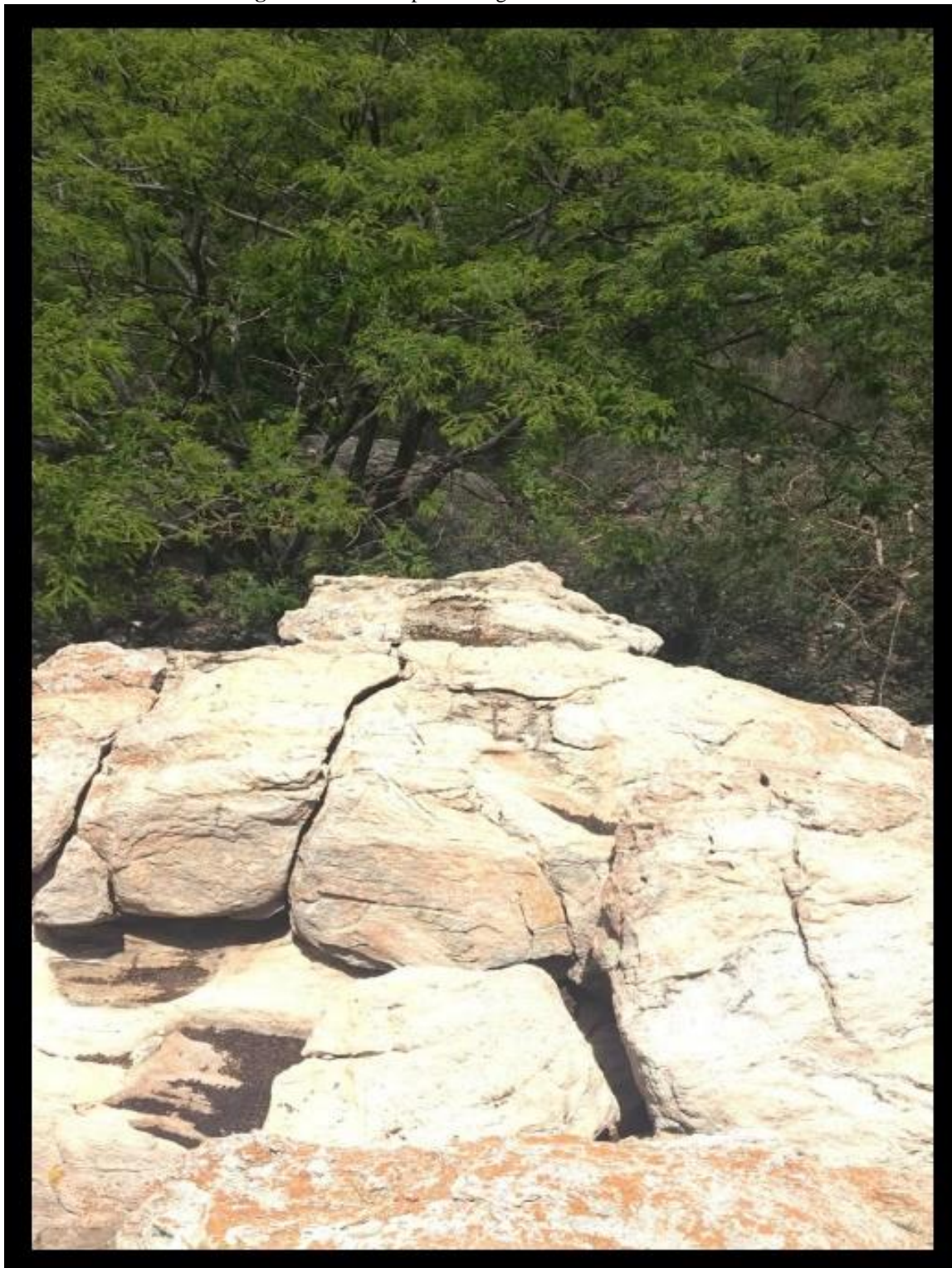
Mundos de significações,  
Com várias representações.  
Registrados em vermelho,  
Diferentes ou parelhos.

Angicos ladeiam a gruta,  
A sua madeira bruta  
Tem a mesma cor,  
Dos desenhos que o indígena pintou...

O título é uma referência a possibilidade daquele lugar ser devotado para comunicação entre o ser humano, o Divino e seus ancestrais, para tanto, um âmbito sagrado. Nilza Rodrigues, na primeira visita que fiz à aldeia Guarani, em contato com uma imagem impressa do lugar, o reconhece nesta condição, de espaço de comunicação entre o sagrado e profano.

Na primeira estrofe da poesia Apika, descrevo a atalaia, a parte mais alta do lugar, colocando-se de fato como uma torre de observação.

**Imagem 13** - Parte superior da gruta da Pedra do Letreiro.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Chegar até essa parte que a imagem treze mostra, é desafiador. A subida acontece pelo lado posterior, onde estão os registros rupestres, e exige atenção redobrada, pois é de uma altitude bastante elevada. A imagem dimensiona isso, pois se vê a copa das árvores, angicos (*Anadenanthera Colubrina*), planta que pode atingir quinze metros de

altura, segundo Marcos Antônio Drumond (2021). Na sequência poética trago uma comparação entre a cor da madeira desta planta nativa e os registros rupestres.

Desenhos estes que não foram feitos unicamente pela mesma pessoa, uma vez que eram povos nômades e “sabe-se que dentro de uma mesma Tradição, cada abrigo, cada paredão pintado e cada painel foi realizado por um autor ou “artista” diferente e aí pode residir a ‘variedade’” (Martin, 1993, p. 52).

Quando Martin se refere a Tradição, está a explicitar os horizontes culturais das pinturas rupestres, sendo eles a Tradição Nordeste, do Sertão do Piauí, e a Tradição Agreste, com maiores ocorrências na Paraíba e Pernambuco. Essa nomenclatura é volátil, atribuindo-se posteriores Subtradições ou outros termos de acordo com cada pesquisador.

Nesta dimensão, Marcos Galindo Lima e Jacionira Silva Rocha (S.D), fazem referência a Subtradição Pintada, da nação Tupi-Guarani, remetendo a restos de uma aldeia no sítio Xilili (registrado no Iphan com ch), Sertânia- PE. De acordo com esses estudiosos foram encontrados materiais líticos e cerâmicos, de povos indígenas provavelmente oriundos da Sub-região Mata Atlântica.

A Tradição Agreste é mais recente que Tradição Nordeste, encontrando-se alguns vestígios desta última no Piauí que remontam a 5.000 anos. Assim, estes povos “habitaram áreas escolhidas por longos períodos, vieram de outro lugar, muitos morreram e outros abandonaram a região obrigados por outros grupos ou impelidos na procura de melhores formas de sobrevivência” (Martin, 1993, p. 49).

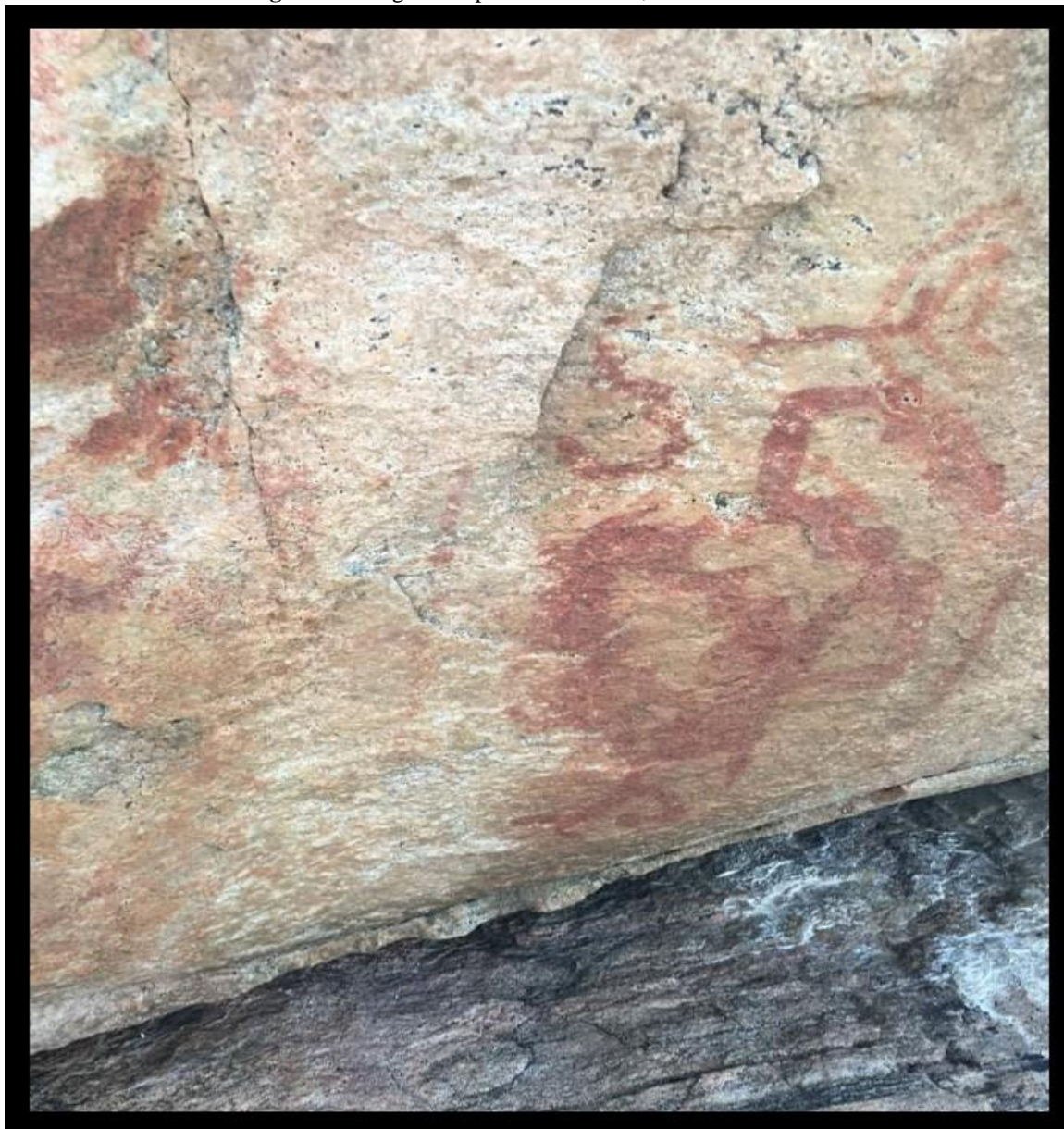
Através da citação de Martin (1993), observo o deslocamento desses povos para a Sub-região do Agreste, que é uma zona de transição entre a Zona da Mata e o Sertão, oferecendo condições climáticas e geográficas favoráveis. É a sub-região onde se localiza o Planalto da Borborema. A Serra de Jabitacá, onde nasce o Rio Moxotó em Sertânia, é uma prolongação do Planalto da Borborema.

O termo Tradição Agreste, conforme as pesquisadoras Marília Perazzo, Anne-Marie Pessis e Daniela Cisneiros (2015), surgiu na década de 1970, tendo uma predominância maior na Sub-região do Agreste.

No debate sobre essa Tradição, Rosiane Lima Verde (2015), contribui afirmando que ela tem ocorrência em toda a Região Nordeste, e são predominantemente figuras que não demonstram movimento, como no exemplo a seguir:



**Imagem 14** - Registro rupestre indefinido, Pedra do Letreiro.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

A imagem anterior encontra eco nas palavras de Verde (2015), por ser estática. A autora ainda cita outra característica desse tipo de figura “não reconhecíveis (com predominância desta última)” (Verde, 2015, p. 180). Rosiane L. Verde acentua que existe uma escolha em não demonstrar movimento nesse tipo de simbolismo.

Por sua vez, Perazzo, Pessis e Cisneiros (2015), inicialmente defendiam que a Tradição Agreste era composta de figuras estáticas, mas com base em pesquisas de sítios dessa Tradição, na Paraíba e em Pernambuco, acrescentam que figuras zoomórficas e antropomórficas possuem um movimento individual.

Perazzo, Pessis e Cisneiros (2015), colocam ainda outra característica para a figura da última imagem “[...] preenchimento completo, as quais aparecem fortemente pintadas” (Perazzo; Pessis; Cisneiros, 2015, p. 28). Particularidade visível também nas imagens a seguir:

**Imagem 15** - Registros rupestres, Pedra do Letreiro.



Fonte- Arquivo do pesquisador, 2022.

Em visita à aldeia Kapinawá (2023), em específico a Escola Saturnino Vieira de Melo, e a aldeia Guarani (2022), algumas das pinturas retratadas na Pedra do Letreiro foram identificadas como símbolos sagrados, animais ou jogos comunitários. Com base nas singularidades das representações em diferentes sítios rupestres, Perazzo, Pessis e Cisneiros (2015) trazem nove particularidades para os registros incluídos na Tradição Agreste:



1- Coexistência de grafismos reconhecíveis e grafismos puros no mesmo espaço gráfico; 2- Técnica de elaboração: traços cuidadosamente elaborados, com linhas paralelas perfeitas, contrapondo a grafismos com irregularidades nas linhas que os compõem; 3- Figuras de grande tamanho; 4- Figuras geralmente isoladas; 5- Figuras estáticas; 6- Figuras zoomórficas representadas com poucos detalhes qualitativos; 7- Presença de marcas de mãos situadas, principalmente na parte superior dos painéis; 8- Presença de grafismos puros, sejam eles simples ou elaborados; 9- Caráter grotesco das figuras antropomórficas (Perazzo, Pessis; Cisneiros, 2015, p. 27).

Dos nove atributos propostos, os registros rupestres que investigo não tem apenas um, que é a presença de mãos. Para tanto, os registros rupestres da Pedra do Letreiro podem ser definidos na Tradição Agreste, embora estejam geograficamente localizados na Sub-região do Sertão.

O termo grafismo, que aparece nos itens 1, 2 e 8 de Perazzo, Pessis e Cisneiros (2015), é definido por Gabriele Martin (1993) como “[...] qualquer desenho unitário indefinido no conjunto pictural rupestre [...]” (Martin, 1993, p. 50). Soma-se a essa indefinição as intempéries e a falta de conservação, como demonstrado a seguir.

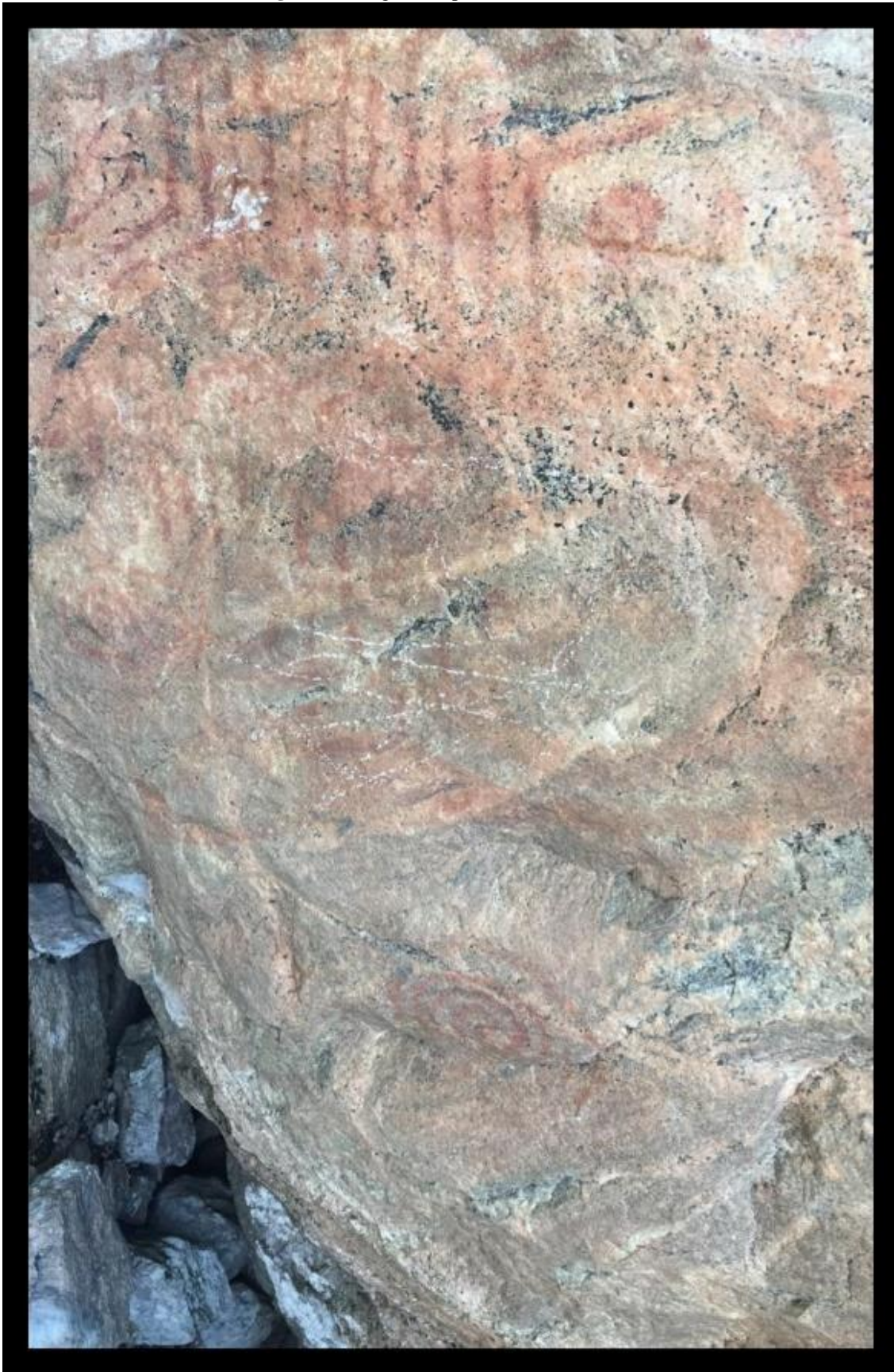
**Imagem 16** - Registros rupestres, Pedra do Letreiro.



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2022.



**Imagem 17** - Registro rupestre, Pedra do Letreiro.



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2022.



Nota-se na imagem dezesseis, à esquerda, a ação corrosiva do tempo através de uma nódoa branca, e na imagem dezessete, uma ação humana, onde riscos brancos feitos na pedra descaracterizam as pinturas rupestres.

Entender as pinturas rupestres no viés da Tradição Agreste, é atentar pelos mecanismos de produção, na possibilidade que

As pinturas rupestres são marcadas por uma interpretação conceitual bastante diversificada, pois as mesmas podem ser pensadas de diferentes perspectivas, por um lado podem ser entendidas numa perspectiva artísticas, constituindo dessa forma um conjunto de manifestações artísticas, pelas quais estão representadas manifestações das atividades humanas que caracterizam a vida econômica e social dos seus autores em um determinado espaço e tempo. (Jaquete, 2023, p. 111-112)

Martin colabora com o pensamento de Jaquete (2023), embora se refira especificamente aos arqueólogos. Porém, amplio a utilidade de sua escrita para além da arqueologia, uma vez que nenhum profissional, independentemente de sua área, poderá suprimir a arte parietal “[...] na sua dimensão estética, considerando a habilidade manual e o poder de abstração e invenção que levaram o homem a usar recursos técnicos e operativos nas representações pictóricas pré-históricas” (Martin, 1993, p. 47).

Vale frisar que existe outro sítio rupestre com o mesmo nome, Pedra do Letreiro, na cidade de Cacimba de Areia- PB, o qual “está em um estado acelerado de degradação, sem possibilidade de visualização das pinturas” (Perazzo, Pessis; Cisneiros, 2015, p. 28). A semelhança com o meu local de pesquisa acontece pelo nome, mas estão separados por dezenas de quilômetros.

É tempo de renascer, de fazer a flor da memória desabrochar. Vamos mergulhar nessa nova temporada?

### **CAPÍTULO III - ARA PYAHU**

#### **“UM TEMPO ANTES DO TEMPO NO MOXOTÓ”**

Existem partes de nossas estórias que, às vezes, desconhecemos ou que nos são contadas aos poucos pelos nossos familiares. Elas, nos fazem sempre guardar na memória as relações que temos com os antepassados e com a força da Natureza (Naine Terena, 2014, p. 34).

A frase que intitula esse capítulo é uma referência a Krenak (2020a), em que o escritor diz “um tempo antes do tempo”, se referindo às narrativas plurais. O autor convida à recriação do mundo, a partir da aproximação com essas histórias, na acepção que se “expande muito nosso sentido de ser, nos tira o medo e também o preconceito contra os outros seres” (Krenak, 2020a, p. 70-71).

Embasado na potencialidade das frases de Krenak (2020) e de Terena (2014), visoa percepção dessas histórias plurais sobre os povos indígenas que habitaram o território de Sertânia. Um tempo antes do tempo, onde não havia o medo da bala, onde a ancestralidade era respeitada.

Ampliando essa ideia, e pautado em Laiza Suelen Barroso Campos (2021), entendo que perceber essas narrativas é saber que a “[...] história pública não está presente apenas quando decidimos divulgar o conhecimento histórico produzido através das pesquisas científicas” (Campos, 2021, p. 103). Outrossim, “se as pessoas não tiverem vínculos profundos com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos” (Krenak, 2020b, p. 14).

Similarmente ao que pensa Campos (2021), também acredito que a história pública “envolve, principalmente, pensar amplas audiências, levando as pesquisas acadêmicas para além das discussões com os nossos pares” (Campos, 2021, p. 103).

Tomado por estas reflexões, assim como Krenak eu também indago: “por que essas narrativas não nos entusiasmam? Por que elas vão sendo esquecidas e apagadas em favor de uma narrativa globalizante, superficial, que quer contar a mesma história pra gente?” (Krenak, 2020b, p. 19).

Nessa ótica, amparado pelo pensamento de Krenak (2020a), reforço a necessidade do curta-metragem “Um tempo antes do tempo no Moxotó”. A ideia pauta-se na construção de um filme onde sejam ouvidas as lideranças indígenas, poetas, professores e pessoas da comunidade local, que possam explicar, dar sentido e partilhar memórias da presença indígena em Sertânia e os vestígios dos registros rupestres em estudo, na esperança que este filme trate “portanto, de repatriá-los duplamente, sem, contudo, conciliá-los ao mundo dos brancos (Alvarenga, s.d., p. 124).

Neste direcionamento, a construção do filme deu-se com, sobre e por indígenas (Ale, 2022). Explicando melhor estes termos, "com" indígenas trata da relação e contribuição dos povos Guarani e Kapinawá; a película é "sobre" os povos Tapuia e sua presença no território de Sertânia; já "por" indígenas trata ainda dos povos indígenas que ajudaram a tecer cada detalhe do filme, bem como, a minha presença, enquanto trineto de indígena, a de Maria Clara e Andressa.

A visibilização para determinados agentes que venham a compartilhar suas memórias, ocorre pela viabilidade educativa que essas “reminiscências” podem ofertar, pensando a inclusão do público com o espaço arqueológico, histórico, geográfico, patrimonial e/ou político da Pedra do Letreiro. Nesse intuito, “a cultura cinematográfica está centrada sobre a ideia de que é preciso se distanciar para ver e não de que é preciso se aproximar para ver. Esse distanciamento é o que permite tornar o que se filma um objeto” (Alvarenga, s.d., p. 127).

Relação esta que me dimensiona ao sentido ético, uma vez que a história pública é “democrática, inclusiva e participativa”. O que pressupõe “[..] negociação por construções de narrativas [..]” (Kobelinski; Almeida, 2022, p. 02).

A intenção é envolver a comunidade nessas discussões, e para isto, me direciono para escutar os sujeitos da pesquisa, atividade primordial, uma vez que acontece no “entre”, no “fazer”. Proponho que essa cooperação seja o fio condutor para pensar questões referente à presença indígena em Sertânia na interface com os registros rupestres locais. Tornando a ferida de um passado traumático em cicatriz, oportunizando a reparação histórica, ou seja, olhar para os registros rupestres dos povos indígenas do território de Sertânia é viabilizar os seus autores como agentes primordiais no que tange a origem do município.

Em dezembro de 2022 retornei a Pernambuco, onde permaneci até março de 2023. Participei de encontros com a Companhia Primeiro Traço, fui à comunidade indígena Kapinawá (Buíque- PE), gravamos algumas cenas, visitei (duas vezes) e dialoguei com a equipe da superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no Recife, buscando “estabelecer relações entre os mundos por meio da relação entre olhares e não apenas considerar o olhar simplesmente uma maneira de produzir representações sobre um único mundo” (Alvarenga, s.d., p. 127).

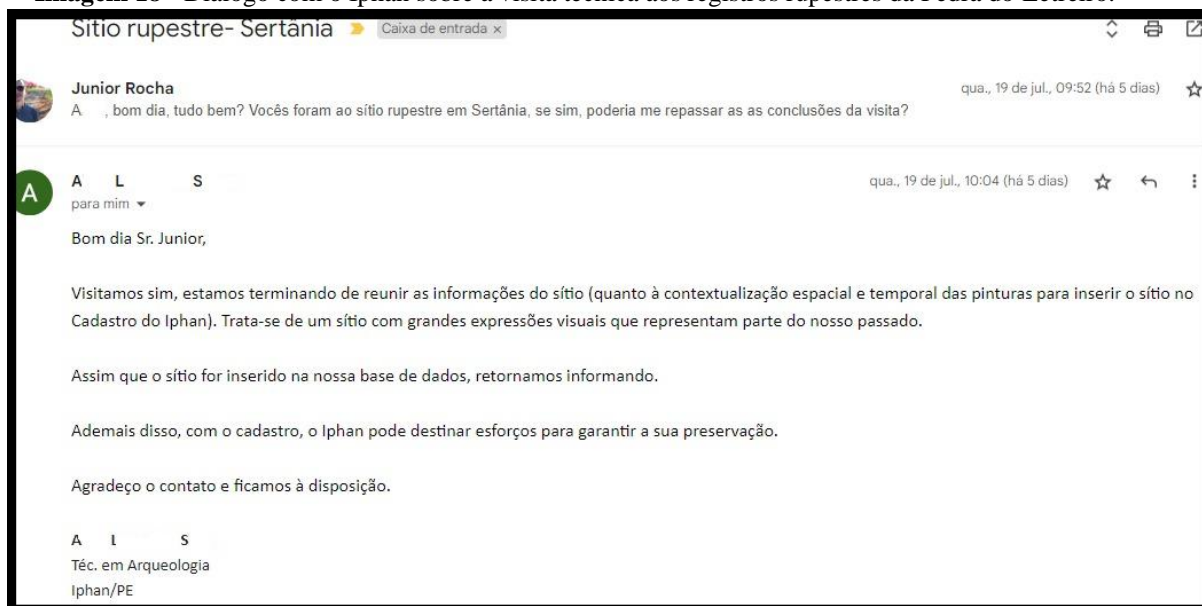
Quando estive em Buíque, no dia seis de março de 2023, data comemorativa para nós pernambucanos, me encontrei com o indígena José Ronaldo França, que dialogou comigo, com Flávio e Saviano, enquanto João gravava as conversas, vez por outra

auxiliado pelo diretor teatral. Não levamos perguntas prontas, um roteiro fixo ou algo assim, mas fomos com o intuito de conhecer a comunidade, a qual nos recebeu calorosamente, e a partir disso fruiu um processo de aprendizagem, onde Ronaldo ia nos descortinando mundos novos.

Em relação ao Iphan, percebi que estabelecer esse diálogo foi de grande valia para que a Pedra do Letreiro tivesse visibilidade por um órgão que tem recursos financeiros para a sua preservação, poder para a demanda de indenização territorial e capacidade técnica de preservação, assim como sua recuperação e estudos mais amplos e diversificados através de outros pesquisadores.

Segundo A. L. S., aconteceu a desejada visita por técnicos do Iphan ao sítio onde estão os registros da Pedra do Letreiro, como se pode verificar na imagem a seguir:

**Imagem 18** - Diálogo com o Iphan sobre a visita técnica aos registros rupestres da Pedra do Letreiro.



Fonte: Produzida pelo autor, 2023.

Os benefícios que podem resultar deste trabalho derivam da concepção de educação, preservação, valorização e divulgação de um bem cultural comum e coletivo. Pautado mais uma vez no pensamento de Oliveira “[...] o patrimônio cultural é definido como derivado de um direito à memória exercido pelo cidadão e não apenas pelo Estado” (Oliveira, 2012, p. 108).

Existem espaços físicos prenhes de memórias, circundados por narrativas, rituais ancestrais, tensões históricas pela posse da terra (para uns, na ideia materialista/capitalista, para outros, no sentido de pertencimento) e tantos outros segmentos ideológicos que não são reconhecidos oficialmente pelo Estado. Porém,

“mesmo sem qualquer intervenção do poder público existe o patrimônio cultural nacional” (MENESES, 2009, p. 34), pois patrimônio cultural é o que nos define enquanto povo.

O caminho pelo qual percorre essa dissertação é o entendimento que o patrimônio cultural é um conjunto de valores “sensorial e afetivo” (OLIVEIRA, 2012, p. 104). Com isso, busco criar cenários participativos e/ou colaborativos, através de diálogos, para que as memórias possam ser acolhidas e valorizadas.

Para Oliveira, a questão sensorial e afetiva torna o patrimônio cultural um campo de conhecimentos (Oliveira, 2012). Busco conhecer e imergir nesses âmbitos, na relação com o outro, ou seja, não há um número de visitas, de sujeitos ou de lugares a serem percorridos durante a pesquisa. Existe o fazer, e nisso a “[...] possibilidade de contribuir para fortalecer a formação de certa consciência histórica mais plural, mais sensível ao reconhecimento da legitimidade da presença de diversos “outros” no espaço público” (Côrte *et al.*, 2021, p. 92)

Embasado neste segmento, busco pensar a população indígena para além do processo histórico da colonização, em uma perspectiva decolonial, onde seja perceptível a presença histórica antes do colonizador, bem como a atualidade numa perspectiva de resistência. Nessa ótica, “a história pública é uma intenção” (Campos, 2021, p.103).

Jaquete (2023) afirma que o conceito de colonialidade e aqueles que dele comungam

Tendem a transmitir a ideia da homogeneidade do continente africano, classificando-o como espaço de miséria, dos incivilizados, selvagens, menos humanos, sem história, incapazes de produzir conhecimentos válidos. A contraposição aos paradigmas eurocêntricos é o que é chamado por vários autores latino-americanos de pensamento decolonial (Jaquete, 2023, p.75).

Ainda que Jaquete (2023) trate do continente africano, sua escrita pode ser pensada em relação aos indígenas no que tange o viés da homogeneização, da unificação de tantas raças, credos, costumes, ancestralidades, ritos e demais expressões.

Decolonialidade, antônimo de colonialidade, é a percepção de um público outro dentro do curso da história, é a compreensão daqueles que foram escamoteados pelos processos historiográficos tendenciosos aos conquistadores, aos colonos, aos bandeirantes, ao patriarcalismo, aos senhores de terra e escravizados, em síntese, aqueles que são colocados tradicionalmente como os “grandes vultos”.

É essa escrita decolonial que trilho nessa dissertação, trazendo para o campo do debate, uma história silenciada sobre Sertânia.

Construção dialógica, produção e divulgação científica são caminhos que percorro nesta dissertação para a construção do curta-metragem “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, o que pressupõe partilha de saberes. Onde diferentes vozes e memórias se relacionam, como um trançado da fibra do caroá, “essas narrativas são presentes que nos são continuamente ofertados, tão bonitas que conseguem dar sentidos às experiências singulares de cada povo em diferentes contextos de experimentação da vida no planeta” (Krenak, 2022, p.32).

O curta-metragem é como uma semente, um sonho, pois “[...] dentro dos nossos sonhos estão as memórias da Terra e de nossos ancestrais” (Krenak, 2022, p. 37). Ouso ressignificar a fala do Ailton Krenak: dentro de nossas vozes, sonhos e memórias residem histórias da Terra e de nossos ancestrais.

A perspectiva de envolvimento na construção do curta-metragem, a sua divulgação e a disponibilidade desse material para novos estudos, permite uma análise da história a contrapelo, que salta pelas brechas (Benjamin, 2013). Portanto, proponho lançar o curta-metragem em abril de 2024 no evento “Cantares da Terra”, um encontro bimestral de arte, cultura e memória, do qual fiz parte. Esse lançamento objetiva que o filme seja apresentado à cidade de Sertânia. Haviam outras datas previstas, contudo, a falta de alguns artistas atrasou as gravações, e o evento que era realizado mensalmente passou a ser organizado a cada dois meses, sendo que o próximo será em fevereiro, mas apenas para atrações relacionadas ao carnaval.

A princípio, a divulgação se dará a em diferentes plataformas virtuais, já estando disponível no canal “**Mestrados em História da Unespar**”, com acesso pelo seguinte link: <[Um tempo antes do tempo no moxotó \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)>.

O teatro em Sertânia é uma expressão artística belíssima. É atribuído a Liu Pinheiro, poetisa e compositora, os primeiros grupos teatrais na cidade, na década de 1940. Nomes como Monsenhor Urbano, Waldemar Cordeiro, Viterbo Amaral, Wilton Augusto e Flávio Magalhães endossam esse rol de cineastas sertanienses. Mas quem pode afirmar que as danças, os rituais, os cantos e demais manifestações culturais indígenas, ocorridas porventura na Pedra do Letreiro, já não eram encenações artísticas teatrais?

Flávio Magalhães, ator, diretor, poeta, professor, escritor e artista plástico, fundou na década de 1980 o grupo teatral Primeiro Traço, ainda atuante, e do qual participei em 3 projetos: um auto de natal, paixão de Cristo e o filme “Na longa pista do Cangaço” (2021).

O grupo Primeiro Traço é um colaborador, uma vez que o curta-metragem não é meramente um produto, mas sim um ponto para reflexão coletiva sobre a Nação Tapuia. Foi ali que encontrei pessoas dispostas a empreenderem esse projeto coletivo, pois a história que está sendo repensada é nossa. Apresento a seguir, em forma de poesia autoral, essa “cambada”, como falamos no Sertão:

Flávio Magalhães e Adriana,  
Um casal bem arretado e bacana,  
Ela cuida do vestuário e ele da cena.  
Adriana também interpretou, sem nenhum problema.

João e Carol,  
Mas outro casal no rol.  
Ele é o nosso cinegrafista  
E ela uma grande artista.

E como só o amor nos interessa,  
Neném e Andressa  
Formam o terceiro casal,  
Cada um atuou de forma essencial.

Tem Vinícius, Iara e Saviano,  
Todos na 1ª cena contracenando.  
Maria Clara, Bárbara e Gabriel  
Para atuar como indígenas, são deles o papel.

Mais uma Carol chegou  
Com Wesley contracenou  
Juntando-se a Bia, muito somou  
E tanto nos ajudou

Josiene e Vanderly,  
As primeiras atrizes desse grupo cheio de “colibris”.  
Embora existam outros artistas importantes,  
Esse foi o grupo militante.

Ao qual devo minha gratidão,  
Respeito e admiração,  
Por pensarmos e produzirmos  
Uma história na qual nos constituímos.

Ao final de 2022 estive na aldeia Guarani em Campo Mourão. As visitas tinham como objetivo o cumprimento de créditos inerentes à disciplina Projeto Integrador em História Pública, do curso de mestrado a qual estou vinculado. Além dessa obrigatoriedade, estabeleci laços de amizade com a aldeia *Tekoha Verá Tupa'i*, sendo sempre um deleite a cada encontro.

Pude aprender sobre ancestralidade, artesanato, religião, práticas agricultáveis, modos de vida diversos e o enfrentamento “[...] a incessante disputa instaurada por uma gestão que deu metástase: a do capitalismo [...]” (Krenak 2022, p. 32), ideias essas que levei como adendo na construção do curta-metragem.

Fui recepcionado por Nilza, líder e porta-voz da comunidade, que gentilmente me acolheu. Em um desses momentos, toda a aldeia estava reunida para assistir ao jogo de futebol do Brasil na copa de 2022.

Em janeiro de 2023 me reuni pessoalmente com a Companhia Primeiro Traço e passamos a pensar na filmagem do curta-metragem, ajustando detalhes, revendo o roteiro, repensando as falas e montando estratégias para deslocamento e alimentação da trupe.

A sugestão para o título do filme também foi coletiva. Propus duas ideias para o diretor da companhia teatral: “Era uma vez... Os povos Moxós” / “Era uma vez... No Moxotó”. A segunda sugestão foi aceita depois de validada pelo grupo, pois se entende que, mesmo diante do processo de genocídio que estes povos sofreram, eles resistem e existem. Posteriormente, minha orientadora sugeriu a leitura da tese XVI do livro “O anjo da história”, de Walter Benjamin.

Nisso, percebi que o título “Era uma vez... No Moxotó”, alude a crítica proposta por Benjamin (2013), onde a “prostituta” Era uma Vez, recebe no “prostíbulo” do historicismo os que se propõe a escrever uma historiografia voltada a hegemonia. Logo, ficou acordado que o título mais conveniente seria “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, no intuito de perceber no passado, pelo presente, uma experiência única de reescrita da história, de captar esse lampejo que eclode pelas memórias, pelas pinturas parietais, pelas narrativas e pelo patrimônio cultural.

Nos reunimos semanalmente na sede do grupo. A cada encontro preparei alguns convites e encaminhei em um grupo de WhatsApp, feito para se pensar sobre o filme. Foi lá que marcamos os encontros, lembramos do figurino, do horário, da data das gravações, dos acordos com os colaboradores nos locais privados, encaminhamos fotos e vídeos das gravações, e ajustamos os detalhes finais para que tudo ocorresse bem.

A seguir, compartilho imagens desse processo de “construção e produção histórica colaborativa e sem hierarquização de saber” (Jaquete, 2023, p. 59).



**Imagem 19** - Visita à aldeia Guarani, na foto (da esquerda para a direita), Caio, acadêmico de Turismo da Unespar, eu e Nilza.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Foram duas visitas, a primeira com um acadêmico do curso de turismo, e a segunda com uma acadêmica do curso de pedagogia, ambos da Unespar. Inácio Márcio de Jesus Fernando Jaquete também esteve comigo nesses momentos. Conhecemos espaços como a lavoura, a mina d'água, a casa de reza, o galinheiro, e outros locais, “definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações” (Krenak, 2020b, p. 33).

**Imagem 20** - Planejamento da filmagem do curta-metragem, na sede Companhia Primeiro Traço.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Na imagem vinte, vê-se da esquerda para a direita: Neném (Érico), Andressa, eu (Júnior), Sara, Ritinha (blusa listrada de preto e branco), Carol (atrás de Ritinha), Vinícius (camiseta branca), Flávio (camiseta verde), Carol, João, e agachado, vestindo uma camiseta laranja, Gabriel. Aproveitamos também para discutir outros projetos da Companhia Primeiro Traço.

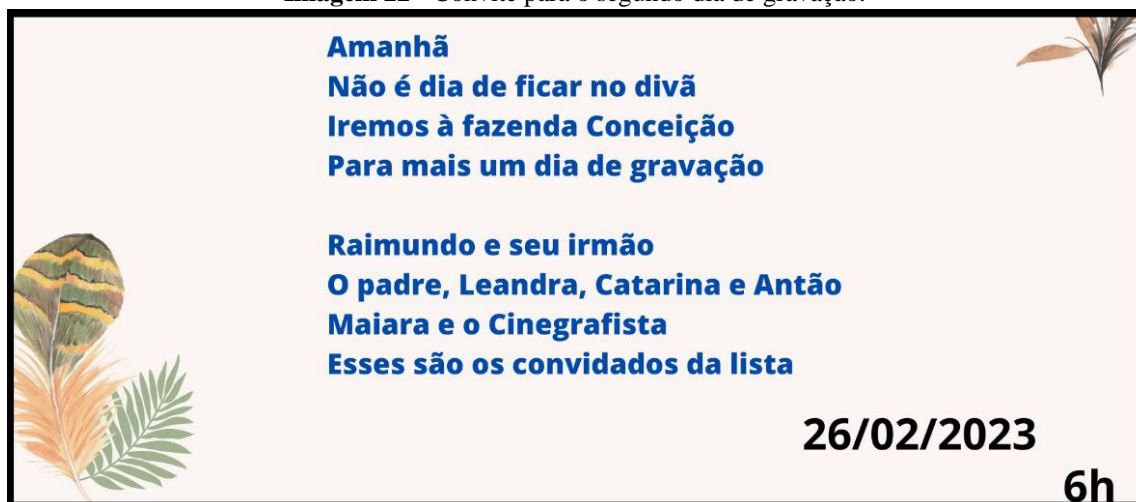
Dos componentes presentes na imagem, os únicos que não participaram do filme foram Sara e Ritinha. Esta última convidei duas vezes para fazer o papel de Carol (Takua), mas não obtive retorno.

**Imagem 21** - Convites para pensar sobre a proposta do filme e para as gravações (utilizei o nome dos personagens do roteiro).



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

**Imagem 22** - Convite para o segundo dia de gravação.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

As ideias propostas para as gravações ocorriam na possibilidade de ações conjuntas. O primeiro dia de gravação foi o mais difícil, devido a localização da Pedra do Letreiro. Precisamos vencer a caatinga, com sua vegetação cheia de espinhos, tinha os figurinos para levar, o equipamento de gravação, água e um lanche. Antes de escalar a serra, fizemos um café reforçado, e depois mãos à obra. Com duas ou três partes gravadas,



uma pausa, e surpresa! Esquecemos a água e a comida no carro. Preparamos toda a cena, mesmo o vento se interpondo (pois foi gravada em um local aberto), para só então, depois de umas 4 horas, matar a sede. Na volta, nos perdemos e seguimos por mais de 10 minutos perdidos na caatinga.

**Imagem 23** - Primeiro dia de gravação, textos na mão, tripé no chão.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Na imagem vinte e três, vê-se da esquerda para a direita: Gabriel, Saviano, Adriana, Flávio, João, Carol e eu, e por trás da câmera de celular, Maria Clara.

Os deslocamentos aos locais de pesquisa eram feitos através de um carro que nos foi emprestado por papai. Quando Saviano não ia em sua motocicleta, ele nos ajudava no comando da direção, e inclusive nos tirou de um atoleiro de areia seca na ida à aldeia Kapinawá. Silva e Dantas (2017) explicam esse fenômeno: “os tempos de estiagem são problemáticos, pois a areia fica solta e os atoleiros se multiplicam” (Silva; Dantas, 2017, p. 17). A questão do difícil acesso a essas comunidades é refletida, por exemplo, na educação e saúde, sendo possível o trânsito apenas a algumas comunidades, a pé e a

cavalo. No nosso caso, tivemos que pegar um desvio por uma estrada de solo menos arenoso.

**Imagem 24** - Segundo dia de gravação, na casa dos colaboradores Seu Nivaldo e D. Lucinha.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Na imagem vinte e quatro, vê-se da esquerda para a direita, na parte superior: Carol, João, D. Lucinha, Nivaldo, Adriana e Flávio. Na parte inferior estão Neném, sentado na calçada, Andressa à sua frente, e eu.

D. Lucinha e Seu Nivaldo foram primordiais. Nos cederam o espaço de gravação na Fazenda Conceição (lugar onde residiu Ulysses Lins de Albuquerque), um cavalo, indumentárias e alimentação, almoço e café, sob um alpendre rodeado de plantas, no qual estendemos conversas amigáveis.

Essas questões descortinam um aspecto importante: a autoridade compartilhada. Assim, escutar o público é essencial para que este curta-metragem não seja considerado

como obrigatoriedade ou produto fruto da pesquisa, “pelo contrário, ele é parte dela, dialoga com a pesquisa desde a concepção do projeto, dialogou, também, com o processo das entrevistas e seguirá dialogando com a pesquisa assim que ele for oficialmente divulgado”. (Campos, 2021, p. 107).

Outrossim:

A produção, em história pública é uma dimensão que muitas das vezes, convida os historiadores a saírem dos muros acadêmicos, para fora deles produzirem conhecimentos “*com*” os mais diversificados públicos, proporcionando ao mesmo tempo ao historiador, a “escuta sensível” e ampliação da noção de democratização do processo de produção de conhecimento histórico, envolvendo saberes, fazeres e experiências outras, comunitárias e cotidianas (Jaquete, 2023, p. 56).

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior (2018), colabora sobre a ideia da autoridade compartilhada, no viés da história pública, onde esta

Permite repensar justamente essas possibilidades de constituição do passado como bem público nos diversos campos culturais, inclusive no cinema, na medida em que permite compreender a “história feita pelo público (que incorpora formas não institucionais de história e memória)” (Júnior, 2018, p. 51).

De acordo com Júnior (2018) para que o passado possa ter “espessura de temporalidade e historicidade”, e não seja unicamente uma encenação, comunga com o que propõe Walter Benjamin (2013), no que concerne ao sentido vazio de reconstruir o passado. Então a temporalidade, historicidade e sentido ao passado passam pelos caminhos da autoridade compartilhada, peça fundamental na grande maquete que é a história pública.

A película fílmica tem estreita relação com a autoridade compartilhada, desde o seu título, ao corpo do texto, as cenas, os cenários, o vestuário, o elenco e a edição, tudo foi planejado em conjunto, escutando as contribuições pertinentes a essa construção.

Apoiado ainda em João Moreira Salles, entendo que “a natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais [...]. E a responsabilidade étnica nos afasta da ficção”. Trata-se de um filme apoiado em fatos históricos, mas com um enredo ficcional, não é um documentário pois não procura falar do outro, mas do encontro com o outro (Salles, s.d., p. 70).

Trazendo um adendo, James Dudley Andrew (2002), corrobora que o cinema oportuniza uma consciência verdadeira para a vida cotidiana e na situação social. Ou ainda, “torna-se possível estabelecer relações entre os mundos por meio da relação entre olhares” (Alvarenga, s.d., p. 127).

Nota-se que no filme não há diálogos abertos entre os personagens do colonizador e os indígenas, embora existam cenas em que ambos contracenam juntos. A ideia é que entre estes “dois mundos inconciliáveis colocados em relação” (Alvarenga, s.d., p. 121), haja a ruptura da “representação a partir de filmes feitos sobre indígenas que era estereotipado e apelava a noção preconceituosa de “exótico”, “primitivo” ou “o bom selvagem”, entre outras formulações similares” (Ale, 2022, p. 19). Assim, quando indígenas e não indígenas contracenam juntos no filme “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, ambos falam em seu idioma em duas cenas, e o idioma utilizado para representar o universo indígena é o guarani.

A primeira cena dos dois universos distintos da língua é no encontro entre as parteiras e o casal indígena, os quais pedem por ajuda- *xe'e ajurá* (me ajudem), *pejuka* (socorro). A segunda cena em que é utilizado o idioma guarani é no momento em que o personagem *Werá Jekupé* (Gabriel) parte para a ancestralidade, e a personagem *Kunhã Poty* (Bárbara) entoa em silêncio o seguinte cântico:

*Nhamandu Mirim*- Pequeno Sol,  
*Tuwixa nheen*- Grande Espírito,  
*Ambá Jekupé*- Morada dos deuses,  
*Eru endy ete*- Dê me luz verdadeira.  
*Xe reikó rapé*- No caminho de minha vida,  
*Xe ata arandu rapé*- Eu vou seguindo no caminho da sabedoria.  
 (Nilza Rodrigues, 2023)

Bárbara faz uma gesticulação labial, enquanto se escuta Nilza Rodrigues em *voicover* (quando o personagem não está presente na cena, mas participa), e entoa o cântico que marca a morte do personagem de Gabriel. Todas as falas em Guarani utilizadas no filme foram sugestões da indígena Nilza, que nos orientou até a pronúncia correta. Na parte em que a criança é raptada, não foi utilizada uma palavra guarani, porque foi uma das primeiras cenas feitas. Não utilizamos o idioma guarani na cena em que os quatro indígenas contracenam juntos, porque a atriz Carol e o ator Wesley aceitaram contracenar para repor a ausência de outros dois artistas que não puderam participar, isso a um dia da gravação (no caso de Carol).

A parte técnica como luz, iluminação, gravação e som diegético<sup>15</sup>, é realizada por Flávio e João, cinegrafista e diretor, lembrando que é uma produção de uma via de mão

<sup>15</sup> Todo som presente no universo em que se passa a ação do filme (ALE, 2022, p. 20).

dupla. Os figurinos, as cenas e os cenários são decididos em coletivo e cada um se empenha em contribuir, até mamãe emprestou algumas roupas para o filme.

O artesanato indígena foi comprado dos povos Guarani, em Campo Mourão-PR. Nessa etapa, a indígena Nilza Rodrigues orientou sobre a simbologia de todos os artefatos que seriam utilizados posteriormente, onde cada peça artesanal tem um uso intencional. Ela também chegou a doar várias peças, como cestas de palhas, colares, brincos e pulseiras.

A roupa usada pelos indígenas foi uma proposta de Nilza Rodrigues. Em uma conversa, fui orientado a produzir peças de algodão, couro, pena e juta. Comprei alguns tecidos que se assemelhavam a couro de onça, outro semelhante a algodão, na cor caqui, feltro e juta vermelha, para que parecesse algo mais rústico. Nas primeiras cenas em que aparecem os quatro indígenas no filme, eles usam roupas confeccionadas por Célia Passos, uma amiga costureira a qual encomendei sete peças de roupas. A saia e o bustiê da personagem de Bárbara estão ornamentados com penas, trabalho realizado por mim. Na última cena em que só aparecem Gabriel e Bárbara, a roupa era a mesma, porém, mamãe costurou por cima tecidos de juta e feltro, uma forma que encontrei para economizar dinheiro.

As pinturas corporais utilizadas nos personagens indígenas também apresentam uma significação especial. Nas primeiras cenas, utilizamos o livro Universo Kariri para reproduzir alguns grafismos, e assim nos aproximamos da Nação Tapuia. Nessa primeira fase, Adriana colaborou também como maquiadora. Na última cena, Adriana havia caído e estava impossibilitada de nos acompanhar, então Beatriz, além de atuar, ajudou com as pinturas dos personagens, para as quais utilizamos um encarte doado pelo indígena Ronaldo França, no objetivo de fazer referência aos povos Kapinawá



**Imagem 25** - Adriana pintando os artistas.

Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

A par dessas contribuições, a *mise-en-scène* (encenação, cenografia, arranjo) intenta pensar o cinema como “um instrumento de resistência através de imagens e sons” (Ale, 2022, p. 73-74).

O que está sendo construído é um vídeo onde “a espessura de tempo de uma imagem cinematográfica pode vir de seu diálogo com outras imagens e discursos de história pública que permitem a indexação da historicidade no filme” (Júnior, 2018, p. 52).

Campos (2021), *vis-à-vis* com Júnior (2018), fortalece esse debate propondo que “todo o filme é um documentário, no sentido de que, mesmo os filmes de ficção, retratam a cultura que o produziu e as pessoas que fazem parte dela” (Campos, 2021, p. 108). Seguindo este conceito, o curta-metragem que proponho intenta pensar a cultura indígena,

através dos registros rupestres, o que pode contribuir para o debate sobre outros lugares no município que tenham esses registros e outros espaços além do município.

Neste ângulo, busquei explorar os registros rupestres no intuito de “compor, por meio de diferentes estratégias, uma espessura temporal a um dado filme, fazendo-o oscilar entre ser mais ou menos histórico, mas sempre usando de certa história pública” (Júnior, 2018, p. 52-53). É o que ocorre na primeira cena, gravada sob o pano de fundo dos registros parietais, apoiando-se nas narrativas orais da comunidade, referentes à chegada do colonizador no território. A presença dos registros rupestres na cena permite identificar o eixo central do filme.

Laiza S. Campos traz um adendo a essa construção

As reflexões teóricas acerca do que é um filme de ficção ou não, do que é a própria realidade ou do que consideramos ser real, também dialoga com reflexões teóricas que fazemos ao longo da escrita da História, especialmente quando trabalhamos com memória (Campos, 2021, p. 111).

As memórias dos povos indígenas na atualidade ajudam a construir um roteiro, e tem como compromisso um saber historiográfico, a reparação histórica à Nação Tapuia e a desestabilização da narrativa colonial, deslocando o ponto nevrálgico, trazendo inquietações e interrogações.

Foram quatro dias de gravação, marcados por colaborações, diálogos, risos e o compromisso na representação cinematográfica que aproximasse o espectador do filme.

A Fazenda Conceição, mesmo sendo pertencente aos herdeiros de Ulysses Lins de Albuquerque, é cuidada por seu Nivaldo e D. Lucinha, os quais nos cederam armas, roupas e indumentárias que não são mais utilizadas, assim, mesmo sendo verídicas, as armas estão obsoletas e não ofereceram riscos durante as gravações.

Outro espaço utilizado para as gravações foi uma casa de taipa que está em desuso. O ambiente fica próximo de onde leciono, e nos foi cedido por Pedro Henrique e sua família, que nos acolheram generosamente.

**Imagem 26** - Cenário do último dia de gravação.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

O espaço escolhido retrata uma das paisagens do Nordeste, a casa de taipa, que já são bem raras de se verem pelo Sertão. Na imagem vinte e seis, vê-se um casebre que pertenceu a D. Rita Preta, mulher negra, forte e resistente, a qual conta a narrativa local que ela caçava onças.

**Imagem 27** - Quarto dia de gravação.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Na imagem vinte e sete temos João, vestindo a camiseta da seleção brasileira, Flávio, de camisa cinza, e à sua esquerda Pedro Henrique, Vanderly a sua direita, eu, e encostado a mim, Bárbara, Gabriel e Beatriz. A criança na foto é prima de Bárbara e não participou do filme. Esta reunião marca a passagem do texto, e um café antes das gravações finais. Nesse dia esquecemos de levar o sangue fictício, então improvisamos com molho de tomate.

Na edição, optamos, eu, Flávio e João, em deixar alguns elementos que caracterizam o espaço onde ocorre o filme, como o fogão à lenha, as panelas de barro, a “vassoura de mato”, os cachorros que pertencem a Pedro Henrique, o canto dos pássaros e o som do vento. Nesse aspecto, Davi Kopenawa e Albert (2015) afirmam que os ancestrais, espíritos dos indígenas que morreram, compõem o vento, os trovões, as montanhas, o som dos pássaros e tantos outros elementos.

Busquei também denunciar as invasões das terras dos Yanomami, o garimpo ilegal, a destruição de seus territórios, o genocídio desse povo e tantas outras barbaridades cometidas contra eles. Para isso, utilizo duas falas de Davi Kopenawa (2015) no filme.

Outra forma de resistência que trago na película está localizada na abertura do curta-metragem: a música cantada pelo indigenista Bruno Araújo Pereira procura fazer menção ao crime hediondo que ceifou sua vida e a do jornalista inglês Dom Phillips em 2022, “*haixopë!* É assim que se deve lutar para aplacar a própria ira” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 240).

Em uma das cenas do filme, a claridade que advém da janela parece ofuscar o personagem do padre, interpretado por Vinícius, enquanto uma mudança abrupta deixa a cena mais escura:



**Imagem 28** - Cena gravada na Fazenda Conceição.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Há uma intencionalidade nessa cena, enquanto o personagem se propõe a catequese, a luz lhe ilumina, e quando o ambiente fica escuro, entende-se que o padre cedeu ao acordo proposto pelo pai de Catarina ([...] menina, vá chamar a Catarina, hoje ensinarei sobre o sacramento do matrimônio), e para tanto visa o material em detrimento do espiritual.

A trama se descortina no meio rural, tendo 3 cenários. O primeiro no próprio espaço dos registros rupestres, trazendo o colonizador como invasor desse lugar, e os indígenas em outra cena dialogando sobre o *napë*. Compartilho a imagem vinte e nove na Pedra do Letreiro, espaço que serviu de cenário para as gravações do filme “Um tempo antes do tempo no Moxotó”.

**Imagem 29** - Terceiro dia de gravação.

Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Fomos duas vezes à Pedra do Letreiro para gravar, e em todas as ocasiões não encontramos ninguém que se responsabilizasse pelo lugar. Na imagem vinte e nove vê-se, da esquerda para a direita, Wesley, Adriana, Carol, Flávio, Bárbara, Gabriel, João e eu, agachado.

O segundo âmbito para gravação, a Fazenda Conceição, dialoga com a desconstrução romanceada do casamento de Antão e Catarina, problematizando- Foi um acordo? O terceiro âmbito aponta a relação entre duas parteiras e a população indígena, nesses possíveis contatos ocorridos nas matas do Sertão. O intuito é repensar a memória local do surgimento da cidade pelo colonizador, “emergindo na narrativa menos uma comemoração do que uma rememoração, no sentido de fazer surgir uma memória involuntária, sobre como o poder perpetua o próprio passado” (Júnior, 2018, p. 59).

A comemoração oficial é a que estamos fadados, enjoados e habituados. É a data de emancipação, é a festa dos caprinocultores, é o aniversário disso ou daquilo. A rememoração capta uma nova imagem do passado, desafiando essa memória oficial (Júnior, 2018).

O passado é uma experiência única, e é sobre ele que me debruço através da rememoração, para destruir o *continuum* da história. Benjamin colabora sobre esse processo afirmando que “o passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (Benjamin, 2013, p. 11).

Pautada em Benjamin, no que concerne a rememoração, Gagnebin (1982) pontua que não se trata de “[...] dar uma descrição do passado “tal como ele ocorreu de fato”; pretende fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente” (Gagnebin, 1982, p. 58).

Sobre o ato de lembrar, Jaquete (2023) dialoga com Benjamin (2013), entendendo que reconstruímos nossas impressões mais remotas sobre o vivido por nós ou por aqueles que nos antecederam (Jaquete, 2023, p. 50). Por isso, a necessidade em visitar as diferentes aldeias indígenas, os Guaranis identificam sentidos para as pinturas rupestres, para a gruta, para os possíveis usos do local, por sua vez, os Kapinawá têm uma proximidade espacial maior e reconhecem a sua ancestralidade presente nos registros rupestres da Pedra do Letreiro, bem como atribuem sentidos para as pinturas parietais, pois estes grupos tornam a dissertação mais plural, assim, a rememoração acontece entre o nós.

Vejo o ato de lembrar como uma ação. Por exemplo, é noite, alguém acende uma luz, que rapidamente toma conta do ambiente. Mas há espaços que a luz não alcança: na gaveta oclusa, a janela fechada pela cortina, a sombra dos objetos, provocada pela própria luz. Nisso, lembrar não é trazer evidências de tudo o que se passou, trata-se de iluminar o ambiente para que o nosso olhar possa-o desvendar. Em outras palavras, lembrar é trazer à luz algo que se encontra no escuro.

Dessa forma, pela ação da rememoração, me vejo nos registros rupestres, é minha identidade, e em outra vértice, a minha trisavó foi sequestrada por bandeirantes que se embrenharam na caatinga, em busca da posse de terras e indígenas para serem escravizados, posteriormente recebendo o nome de Rita.

Na 1ª cena trago essa história, onde a criança indígena (Maria Clara, minha sobrinha) é presa pelo colonizador, e nas cenas seguintes, seu personagem, interpretado por Andressa, aparece ajudando nos serviços diários da fazenda, denotando uma passagem temporal. Cresci ouvindo dos vizinhos e de uma e outra pessoa na minha cidade a mesma afirmação a seguir- “minha bisavó foi pega na mata à dente de cachorro” (Gomes, 2017, p. 112), frase recorrente e cheia de potencialidade- quem era essa bisavó? Por que as mulheres são sempre as mais faladas nessas narrativas? A violência e a

brutalidade do colonizador coisificam o indígena (pega a dente de cachorro). Esses questionamentos e inquietações, a partir de uma cena, pode trazer à tona memórias sobre esses acontecimentos e outras lembranças no público que assistirá o curta-metragem.

Nisso, “esses instigantes questionamentos, remetem a uma reflexão decolonial, que nos provoca a aprender a desaprender para reaprender, nesse sentido precisamos aprender a questionar os conhecimentos tidos como universais e únicos [...]” (Jaquete, 2023, p. 125). É chegado o momento de se desencantar pelo colonizador, de perceber que suas ações foram brutais e os efeitos reverberam ainda hoje, é necessário ter empatia por esses povos que foram vilipendiados, e sobretudo, é urgente repensar (e reaprender) a história.

Andrew colabora com essa perspectiva, pois alude que “nossa experiência do cinema não mais deve ser um aspecto isolado de nossa existência” (Andrew, 2002, p. 15).

A proposta permeada por cenários ficcionais, narrativas orais, poesia e os relatos sobre os modos de vida indígena desembocam no curso da história pública, nisso, “o filme precisou ser “costurado” fundamentalmente no processo de montagem e edição” (Campos, 2021, p. 126).

Richard Schechner (2006) agrega à esta discussão ao explicar que performances “marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias” (SCHECHNER, 2006, p. 29). Performance, na acepção da palavra, é realização.

O curta-metragem envolve as nuances de performance pois “acontece enquanto ação, interação e relação” (Schechner, 2006, p. 31). Ação no fazer, cada atriz e ator, diretor, cinegrafista, roteirista e figurinista em sua ação performática, a ação que o filme desperta no espectador. Interação e relação também nesse viés de relação com os agentes do filme, público e o contexto.

Capturo duas conjunturas, segundo Schechner (2006), onde as performances acontecem nas artes e em ação. O autor lista oito espaços, embora reconheça que estes são incomensuráveis.

Nas artes, a performance adota objetos de todos os lugares e espécies, na ação estão presentes nas situações que exprimem qualidades, reações ou modos (Schechner, 2006). Trazer ao palco o artesanato indígena e as pinturas corporais é uma ação performática na arte. Qualidades, reações ou modos vão ao encontro da reflexão, dialogicidade, ampliação de audiências, envolvimento de diferentes sujeitos e colaboração.



Considerando que a performance é algo corriqueiro em nossas ações, e tem-se utilizado muito dessa prática atualmente, ousou empregar funções da performance, descritas por Schechner (2006) que devem estar no curta-metragem “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, são elas: “1. entreter 2. construir algo belo 3. formar ou modificar uma identidade 4. construir ou educar uma comunidade 5. curar 6. ensinar, persuadir e/ou convencer 7. lidar com o sagrado e/ou profano” (Schechner, 2006, p. 47).

A importância da performance, no contexto atual, é referenciada por Richard Schechner: “No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes” (Schechner, 2006, p. 02). Realizar uma performance, nesse entendimento, é ir ao encontro de um público que rotineiramente conhece várias facetas performativas, para tanto, haverá uma possibilidade maior de assimilação.

Em caráter epistemológico, afirmo, que o curta-metragem é uma janela aberta para entender os povos indígenas que habitavam o território do município de Sertânia, no entendimento que Diana Taylor oportuniza “a prática incorporada [...] junto (e atrelada) aos discursos culturais, oferece um modo de conhecimento” (Taylor, 2013, p. 10).

Adoto o conceito de performance para o curta-metragem na possibilidade de revelar “o caráter mais profundo, verdadeiro e individual da cultura” (Taylor, 2013, p. 10). Nisso reside uma conexão direta com a história pública - o viés da divulgação -, uma vez que a performance implica um modo de transmissão.

Esta ideia de performance também está atrelada aos estudos sobre patrimônio cultural, o que permite que diferentes “grupos sociais, utilizando as novas leis e o apoio de especialistas, revejam as imagens e alegorias de seu passado e passem a decidir sobre o que querem guardar e definir como próprio e identitário, através de diversas expressões performáticas [...]” (Mattos; Abreu, 2016, p. 224).

É a esse sentido identitário de Mattos e Abreu (2016), que busco trabalhar na performance do curta-metragem, o qual será gestado com o público e para o público.

Assim, a performance que será criada tem como intuito dinamitar a narrativa pautada no colonizador, o casamento de Antão e Catarina que deram origem ao município. Adoto, como embasamento dessa ideia, o pensamento de Mattos e Abreu “[...] é preciso salvar algo que está em perigo de desaparecimento ou se quer tirar do silêncio e do esquecimento” (Mattos; Abreu, 2016, p. 233).

Schechner vem colaborar, afirmando que o que “fazer” na performance é “atividade de todos que existem” (Schechner, 2006, p. 02). Acrescento a esse pensamento que o fazer é a atividade de todos os que resistem. Resistir a uma prática ideológica

hegemônica, anos de silenciamentos, dominação e usurpação de um território. Nessa perspectiva, "fazendo" denota uma flexibilidade a esta dissertação, pois é um termo dinâmico, aberto a estudo e contribuições variadas.

Internalizo o conceito de Schechner (2006), que performances marcam identidades. Logo, vejo o conceito de identidade atrelar-se ao de memória, razão que reforça, mais uma vez, a necessidade do curta-metragem enquanto uma performance dialógica.

## CONCLUSÃO: A QUEDA DO CÉU

### NOSSAS TERRAS

Nossas terras são heranças dos nossos antepassados.  
 É por isso que a nossa luta tem grande significado,  
 pois as mãos que calejaram das ferramentas que pegaram,  
 somos raízes que ninguém via, mas um dia brotou.  
 Hoje somos muitas árvores  
 E juntos vamos lutar para reconquistar  
 as nossas terras que os brancos vieram roubar.  
 Esse chão é sagrado porque nossos antepassados muito sangue derramou.  
 Somos herdeiros verdadeiros de tudo que restou  
 Arian Pataxó

Este apêndice marca o fim, o término de uma história contada apenas pela ótica do colonizador, a qual desejo que o céu desabe com todo o seu furor. Sertânia nasceu de uma história de dor, promovida pelo *napë*, e é contra eles que “devo dirigir o meu rancor” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 73).

Para os Yanomami, a queda do céu é um evento catastrófico, “quando, às vezes, o peito do céu emite ruídos ameaçadores, mulheres e crianças gemem e choram de medo. Não é sem motivo! Todos tememos ser esmagados pela queda do céu, como nossos ancestrais no primeiro tempo” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 194).

Davi Kopenawa relata para Bruce Albert, com mais precisão, essa história da queda do céu:

No início, o céu ainda era novo e frágil. A floresta era recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos. Moravam nelas outras gentes, criadas antes de nós, que desapareceram. Era o primeiro tempo, no qual os ancestrais foram pouco a pouco virando animais de caça. E quando o centro do céu finalmente despencou, vários deles foram arremessados para o mundo subterrâneo [...] As costas desse céu que caiu no primeiro tempo tornaram-se a floresta em que vivemos, o chão no qual pisamos. Por esse motivo chamamos a floresta *wãro patarima mosi*, o velho céu, e os xamãs também a chamam *hutukara*, que é mais um nome desse antigo nível celeste. Depois, um outro céu desceu e se fixou acima da terra, substituindo o que tinha desabado (Kopenawa; Albert, 2015, p. 195).

A narrativa sobre a queda do céu é “um mito que conta o cataclismo que acabou com a primeira humanidade e que, para os Yanomami, pode prefigurar o destino de nosso mundo, invadido pelas emanções mortíferas dos minérios e combustíveis” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 547).

Nesse viés, esta dissertação buscou dissolver este velho céu criado a partir da história da colonização de Sertânia com o casamento de Antão e Catarina. Pude escutar os estalos do desmoronamento desse velho céu no encontro com o grupo de teatro

Primeiro Traço. À medida que a notícia do filme ia chegando a outras pessoas, através dos participantes do filme, a ideia era bem acolhida, o que nos instigava a produzir uma película fílmica capaz de atender a esses anseios, pois “narrar essas histórias é, muitas vezes, uma forma de resistir aos tempos difíceis” (Cesarino, 2015, p. 12).

Este novo céu, que passou a residir em meu espírito, me renovou enquanto poeta, professor, pesquisador e, sobretudo, descendente de indígena, questão primacial para a identificação e aproximação com essa pesquisa. Para isso, busquei entrelaçar sentidos e resistência em uma amálgama com a comunidade guarani *Tekoha Verá Tupa’i*, os *Kapinawá*, grupo de teatro Primeiro Traço, grupo de estudos Odisseia, comunidade do sítio Caroá e o Iphan, na certeza desse novo céu que *Nhamandu* (nosso pai) nos permitirá viver de agora em diante:

*Nhamandu* fez com seu próprio pensamento um pequeno banco para que pudesse assentar. E fez também as suas duas palmas das mãos. Contam que em uma delas segurava um bastão e, na outra, um ramo de flores. Com o bastão, ele formaria a terra, que até então não existia (Cesarino, 2015, p. 15).

É nesta nova terra que queremos viver, onde possam ser contadas as memórias dos povos da Nação Tapuia em Sertânia, onde haja política de incentivo cultural sobre o patrimônio dos registros rupestres deixado por essa gente, e o mesmo possa ser preservado e acolhido pela comunidade. Com esse propósito, tomo de empréstimo as palavras de Davi Kopenawa: “não quero me comportar como um covarde diante dos forasteiros que nos maltratam” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 383).

Com o espírito de destemor, organizei essa dissertação permeada por versos, de modo similar a cultura nordestina contada através da literatura de cordel. Nisso, o memorial no início foi organizado em um mote motivacional que gravita ao final de todas as estrofes, e no decorrer do texto, trago poesias que são denúncias e informações.

Na introdução começo a tirar as estacas que sustentam o antigo céu ao afirmar que este texto está construído em uma ótica decolonial. Busco ambientar o leitor quanto a Tradição Agreste, e como esta definição se aproxima do sítio arqueológico da Pedra do Letreiro, no Caroá. Apresento os integrantes da pesquisa e a estrutura do texto partindo da premissa “que, ao assumirmos que toda a pesquisa histórica tem uma dimensão pública, ou tomá-la como parte da epistemologia de um conhecimento engajado, realizaremos uma prática realmente historiadora” (Mauad, 2021, p. 160).

Em suma, essa dissertação foi organizada em três capítulos, segundo a cosmologia guarani, pautada no *Nhandere kó há*, que se divide em tempo novo e velho. O tempo

velho, interligado ao outono e inverno, seria o da historiografia relegada ao colonizador, onde a força da vida aguarda o seu surgimento triunfante nesse novo céu que se descortina, o tempo novo, que seria a primavera e o verão.

No primeiro capítulo, o *Ara ymã*, onde vive-se na consciência do tempo velho, traço uma abordagem a partir de um memorialista dessa época, Ulysses Lins de Albuquerque (2012), no intuito de flagrar em sua escrita os povos que viveram no atual território de Sertânia antes do colonizador, no caso, a Nação Tapuia.

No segundo capítulo, *Kuarahy Aku*, discuto com um conjunto múltiplo de autores, pensando a história pública “como uma plataforma de observação das práticas historiadoras engajadas, que não tem nada a ver com a ideia de profissionais especializados exclusivamente nesse ramo” (Mauad, 2021, p.158/159), nessa condição são discutidos conceitos variados.

O último capítulo, *Ara Pyahu*, marca um novo tempo, um novo céu, que surge após o desmoronamento da antiga historiografia coronelista, romântica e pacífica. Trato de como foi construído o curta-metragem “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, na perspectiva que “o presente é como essa margem em que tudo flui, tudo passa, tudo transita. Ele pode ser pensado também como a encruzilhada dos tempos, por onde correm memórias e histórias difíceis de reter” (Rodrigues; Borges, 2021, p. 08).

Espero que esta dissertação seja o início deste novo céu, onde renovam-se o olhar para povos que foram historicamente subjugados. Ou ainda como um cocar indígena, onde cada pena seriam as diferentes áreas que repousam sobre o cordão que lhe dá forma, o da história.

Este novo sujeito que emerge neste novo céu, identifica-se na poesia de Drieli Fassioli Bortolo (2023):

Alcei Voos  
 Hoje sei que sim.  
 Sou quem sou.  
 Quem era  
 hoje  
 sou.  
 Mas quem  
 hoje sou  
 antes não era.  
 Sou quem sou.

Sou.  
Mas ainda  
serei.  
Experienciarei.  
Tocarei.  
(Trans)formarei.  
Eu  
Coisas,  
talvez.  
Outros,  
Espero  
(Drieli Fassioli Bortolo)

De fato, antes eu não era, por me ver refletido em uma história que não era a minha. Experienciei outras histórias junto aos povos Guarani e Kapinawá, e na mutação através deste céu que desabou sobre mim, me transformei em outros, e sigo resistindo através do teatro e da poesia, e denunciando a ausência no debate historiográfico sobre os povos da Nação Tapuia em Sertânia através da minha profissão, professor.



BORTOLO, Drieli Fassioli. Rompendo as amarras, quebrando silenciamentos: narrativas de estudantes sobre violência de gênero. Universidade Estadual do Paraná- Unespar, Campo Mourão, 2023. Disponível em:< [dissertacao-ppghp-drieli-bortolo.pdf \(unespar.edu.br\)](https://dissertacao-ppghp-drieli-bortolo.pdf(unespar.edu.br))>. Acesso em 28 de jan. de 2023.

CAMPOS, Laiza Suelen Barroso. Benedita e Manoel: memórias do fenômeno migratório (nordeste e sul). Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão- PR, 2021. Disponível em: < [dissertacao-ppghp-laiza-suelen-b-campos.pdf \(unespar.edu.br\)](https://dissertacao-ppghp-laiza-suelen-b-campos.pdf(unespar.edu.br))>. Acesso em 27 de jun. de 2023, p. 102-134.

CAVALCANTI, Raimundo Sá Laet. De uma história de amor nasceu Sertânia. Sertânia-PE, Ed. Personal, 2007, p. 47-48.

CESARINO, Pedro. Histórias indígenas dos tempos antigos, 1ª ed., São Paulo: Claro Enigma, 2015.

CORDEIRO, Marcos Flávio Gomes Raphael. Vademecum poético pernambucano, 2013. Disponível em:< [VADEMECUM POÉTICO PERNAMBUCANO \(marcoscordeiro-poeta.blogspot.com\)](https://vademecum-poetico-pernambucano(marcoscordeiro-poeta.blogspot.com))>. Acesso em 15 de jul. de 2023.

CÔRTE, Andréa Telo da *et al.* Como fazer a história local se tornar pública, e para quem? *In*: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; RODRIGUES, Rogério Rosa (org.). **História pública em movimento**. São Paulo, SP: Letra e voz, 2021. p. 89-101.

DRUMOND, Marcos Antônio. Angico, 2021, disponível em: < [Angico - Portal Embrapa](https://angico-portalembrapa.com.br)>. Acesso em 08 de abr. de 2022.

FIALHO, Vânia; BARBOSA, Wallace de Deus. POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. Povos indígenas em Pernambuco, Kapinawá, ago. 2018. Disponível em: <[Kambiwá - Povos Indígenas no Brasil \(socioambiental.org\)](https://kambiwá-povos-indigenas-no-brasil(socioambiental.org))>. Acesso em 10 de jul. de 2023.

FRANÇA, Cyntia Simioni. O canto da odisseia e as narrativas docentes: dois mundos que dialogam na produção de conhecimento histórico-educacional. Campinas, SP, 2015.

\_\_\_\_\_. Formação de professores de história na interface com a história pública, 2021. *In*: História ensinada: em múltiplas abordagens. KETTLER, Wesley Oliveira (org.). Editora Olyver, 2021, Maceió- AL, p. 86-100.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Tudo é história, Walter Benjamin- Os cacos da história, tradução: Sônia Salzstein. Editora Brasiliense, São Paulo- SP, 2ª edição, 1982, p. 53-71.

GOMES, Alexandre Oliveira. Memória e patrimônio cultural dos povos indígenas: uma introdução ao estudo da temática indígena, 2017. *In*: O ensino da temática indígena- subsídios didáticos para o estudo das sociodiversidades indígenas. ANDRADE, Juliana Alves; SILVA, Tarcísio Augusto Alves da (org.), Recife, Edição Rascunhos, 2017, p. 110- 158.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Cidades e Estados, Sertânia. Disponível em: [Sertânia \(PE\) | Cidades e Estados | IBGE](https://cidades.e-estados.ibge.gov.br/ser-tania-pe)>. Acesso em 08 de mai. de 2023.



IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: [Pesquisa Bem Material \(iphan.gov.br\)](https://www.iphan.gov.br)>. Acesso em 08 de mai. de 2023.

JAQUETE, Inácio Márcio de Jesus Fernando. Partilha de memórias e narrativas dos mestres (as) moçambicanos (as) na interface com as pinturas rupestres de Chinchamapere. Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, 2023. Disponível em:< [Microsoft Word - 2. DISSERTAÇÃO JAQUETE 11.07.2023 \(unespar.edu.br\)](https://unespar.edu.br) >. Acesso em 31 de ago. de 2023.

JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Fragmentos patrimoniais do passado, o campo cinematográfico apropriando-se da história pública. *In*: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MENESES, Sônia (org.). **História pública em debate, patrimônio, educação e mediações do passado**. São Paulo, SP: Letra e Voz, 2018, p. 51-74.

KARIRI, Povo Tapuya. Universos Kariri. Kariri, Cacique e professora Andrea; KARIRI, professora Letícia (org.). 2021?, 65 pág. Disponível em:< [Livro Universos Kariri](#)>. Acesso em 06 de dez. de 2023.

KAYAPÓ, Edson. A diversidade sociocultural dos povos indígenas no Brasil: o que a escola tem a ver com isso? *In*: SESC, Serviço Social do Comércio. Departamento Nacional de Culturas Indígenas, Diversidade e Educação– Rio de Janeiro, 2019. 158 p. (Educação em rede; v. 7), p. 56-80.

KIILL, Lúcia Helena Piedade; SANTOS, Amanda Pricilla Batista. Caroá (Neoglaziovia variegata), 2013, Petrolina- PE. Disponível em:< [Caroá \(Neoglaziovia variegata\). - Portal Embrapa](#)>.

KOBELINSKI, Michel; e Juniele Rabêlo de Almeida. História pública no Brasil. Public History Weekly, nov. 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro- 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil; pesquisa e organização Rita Carelli. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, A.

\_\_\_\_\_. Ideias para adiar o fim do mundo; 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, B.

\_\_\_\_\_. Futuro ancestral; 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. [Entrevista cedida a] Usina. Usina, 20ª edição, julho 2015. Disponível em:< [Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou \(revistausina.com\)](#)>. Acesso em 13 de out. de 2023.

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). São Paulo- 2010/2011, p. 20-28.

MARTIN, Gabriela. Arte rupestre e registro arqueológico no Nordeste do Brasil. CLIO série arqueológica n° 09, 1993.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. A história como Performance: jogos, quilombos e a memória do tráfico ilegal de escravizados africanos. *In*: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Râbêlo; SANTHIAGO, Ricardo (org.). **História pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MAUAD, Ana Maria. História pública e história do tempo presente no Brasil. *In*: RODRIGUES, Rogério Rosa; BORGES, Viviane (org.). **História pública e história do tempo presente**. São Paulo, SP: Letra e Voz, 2021. p. 155-167.

MELO, Maria dos Anjos. Entrevista [fev. 2022]. Entrevistador: Damião Rocha dos Santos Júnior. Sertânia-PE. WhatsApp.

MENESES, Ulpiano Toledo B. de. O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. *In*: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Anais, vol.2, tomo 1. Brasília: IPHAN, 2012.

MENESES, José Newton Coelho. O patrimônio e a compreensão do passado, experiência intelectual e diálogo público. *In*: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MENESES, Sônia (org.). **História pública em debate, patrimônio, educação e mediações do passado**. São Paulo, SP: Letra e Voz, 2018, p. 21-32.

NASCIMENTO, Ana; ALVES, Cláudia; LUNA, Suely. O sítio arqueológico Alcobaça, Buíque, Pernambuco: primeiros resultados. CLIO- Série arqueológica, n° 11, 1996, p. 87/98.

OLIVEIRA, Carolina Oliva Rodrigues de. Das alegorias aos mosaicos: experiências vividas pelas professoras na pandemia do covid-19. Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, 2023. Disponível em: <[dissertacao-ppghp-carolina-oliva-rodrigues.pdf@unespar.edu.br](https://dissertacao-ppghp-carolina-oliva-rodrigues.pdf@unespar.edu.br)>. Acesso em 13 de out. de 2023.

OLIVEIRA, Eduardo Romero de. Usos sociais do patrimônio cultural, *In*: MEZZOMO, Frank Antonio; PÁTARO, Cristina Satiê; HAHN, Fabio André (org.). **Educação, identidades e patrimônio**. Assis, SP: Fecilcam, 2012. p. 101-125.

PARQUE NACIONAL DO CATIMBAÚ, BUÍQUE- PERNAMBUCO- BRASIL. Disponível em: <[Vale do Catimbau](#)>. Acesso em 09 de jul. de 2023.

PATAXÓ, Arian. Nossas terras, *In*: PATAXÓ, Arian; TERENA, Naine; TUKANO, Manoel Moura; e *col.* Memória da Mãe Terra, edi.: Thydêwä, 2014, p. 42.

PATRIOTA, Fernando. De baraúnas e palavras, ensaios sobre o Sertão. Coleção Olho d'água, 2003, João Pessoa- PB, Ed. Manufatura, 22 p.

PERAZZO, Marília; PESSIS, Anne-Marie; CISNEIROS, Daniela. As pinturas rupestres da Tradição Agreste em Pernambuco e na Paraíba. *Fundamentos*, 2015, vol. XII, p. 26-49).

PROHMANN, Ana Carolina; SIMIONI, Cyntia França. Percursos de diálogos com a história pública na relação com os livros didáticos de história. *In*: BUENO, André; CREMA, Everton; NETO, José Maria (org.). *Ensino de história e diálogos transversais*. 1ª ed. Rio de Janeiro, 2020, p. 263-271.

RENDY, Jaxy (Nilza Maria Rodrigues). Entrevista [nov. 2022]. Entrevistador: Damião Rocha dos Santos Júnior. Campo Mourão- PR. Presencial.

REVOLUÇÃO política e cultural no Moxotó. Gota d'água, 2015. Disponível em: <[Blog Gota d'Água: REVOLUÇÃO POLÍTICA E CULTURAL NO MOXOTÓ \(bloggotadagua.com.br\)](http://BlogGota_d'Água:REVOLUÇÃO_POLÍTICA_E_CULTURAL_NO_MOXOTÓ(bloggotadagua.com.br))>. Acesso em 05 de jul. de 2023.

ROCHA, Jacionira Silva, LIMA Marcos Galindo. Um sítio arqueológico Tupi-Guarani da Subtradição Pintada no Sertão Pernambucano. *CLIO*, revista do curso de mestrado em história da Universidade Federal de Pernambuco- UFPE, S.D.

RODRIGUES, Nilza Maria. *Nhaderé Kó Há* (calendário do tempo) (UEL – UNOPAR), s.d., p. 554-562.

RODRIGUES, Rogério Rosa, BORGES, Viviane. Introdução: A terceira margem do tempo: Cruzamentos possíveis entre história pública e história do tempo presente *In*: RODRIGUES, Rogério Rosa, BORGES, Viviane (org.). **História pública e história do tempo presente**. São Paulo, SP: Letra e Voz, 2021. p. 07-15.

ROLLO, Maria Fernanda. Memória para todos. Um programa de história pública e colaborativa. *In*: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; RODRIGUES, Rogério Rosa (org.). **História pública em movimento**. São Paulo, SP: Letra e voz, 2021. p. ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; RODRIGUES, Rogério Rosa (org.). **História pública em movimento**. São Paulo, SP: Letra e voz, 2021. 39-46.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário, s.d., capítulo III, p. 57-71.

SANTOS, Maíra Wencel Ferreira dos. As crianças na relação com os espaços da cidade: possibilidade de produção de conhecimentos históricos-educacionais. Campo Mourão, 2022. Disponível em:< [Dissertação ProfHistória Maíra Wencel.pdf \(capes.gov.br\)](http://Dissertação_ProfHistória_Maíra_Wencel.pdf(capes.gov.br))>. Acesso em 02 de nov. de 2023.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Em performance studies: na introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006. Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3, abr. de 2011, p. 28-51.

SERTÂNIA, Governo municipal de. Vem conhecer Sertânia, a cidade que acolhe. Disponível em: <[Governo Municipal \(sertania.pe.gov.br\)](http://GovernoMunicipal(sertania.pe.gov.br))>. Acesso em 08 de abr. de 2022.

\_\_\_\_\_: PERFIL HISTÓRICO. CARDOSO, Ígor. Disponível em:< [Governo Municipal \(sertania.pe.gov.br\)](http://GovernoMunicipal(sertania.pe.gov.br))>. Acesso em 08 de abr. de 2022.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <[Sertania – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sertania)>. Acesso em 08 de abr. de 2022.

SILVA, Aderita Gomes da, *et.al.*, As Furnas. *In*: Kapinawá- território, memórias e saberes. ANDRADADE, Lara Erendina Almeida de; MENDONÇA, Caroline Farias Leal (org.), Olinda- PE, 2016, p. 95-97.

\_\_\_\_\_; DANTAS, Marcelino Soyinka Santos. O tempo e a terra, mapeando o território indígena Kapinawá. Centro de Cultura Luiz Freire, Olinda, 2017.

SIQUEIRA, José Ronaldo França de. Entrevista [fev. 2023]. Entrevistador: Damião Rocha dos Santos Júnior. Buíque- PE. Presencial.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance [prefácio]. *In*: DAWSEY, John; MOLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna *et al.* (org.). **Antropologia e performance: ensaios na pedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p. 09-16.

TERENA, Naine. Três gerações, *In*: PATAXÓ, Arian; TERENA, Naine; TUKANO, Manoel Moura; e *col.* Memória da Mãe Terra, edi.: Thydêwä, 2014, p. 34-35.

TERRA, Comissão Pastoral da. Nota da CPT em apoio aos Pataxós hã – hã – hãe e repúdio à violência contra os povos originários. Bahia, 26 de jan. de 2024. Disponível em:< [Comissão Pastoral da Terra - ÚLTIMAS NOTÍCIAS \(cptnacional.org.br\)](https://cptnacional.org.br/)>. Acesso em 30 de jan. de 2024.

TOLENTINO, Átila. O que não é educação patrimonial: cinco falácias sobre seu conceito e sua prática, *In*: Educação patrimonial: políticas, relações de poder e ações afirmativas, TOLENTINO, Átila; Bezerra, BRAGA, Emanuel Oliveira (org.), João Pessoa: IPHAN-PB; Casa do Patrimônio da Paraíba, 2016. – (Caderno Temático; 5), p. 38-48.

\_\_\_\_\_. Educação patrimonial e construção de identidades: diálogos, dilemas e interfaces. Rev. CPC, São Paulo, n. 27 especial, p.133-148, jan./jul. 2019.

TUPINAMBÁ, Nynhã Gwarini. Apenas uns dias, *In*: PATAXÓ, Arian; TERENA, Naine; TUKANO, Manoel Moura; e *col.* Memória da Mãe Terra, edi.: Thydêwä, 2014, 32-33.

UNESPAR, Mestrados em história da. Um tempo antes do tempo no Moxotó. Disponível em: <[Um tempo antes do tempo no moxotó \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)>. Acesso em 28 de mar. de 2024.

VERDE, Rosiane Lima. arqueologia social inclusiva, a fundação Casa Grande e a gestão do patrimônio cultural da Chapada do Araripe Nova Olinda, CE, Brasil. Coimbra, março de 2015, p.442. p. 180-181.

## ANEXO

### ROTEIRO - Um tempo antes do tempo no Moxotó

#### CENA 01

O cortejo cortava a caatinga de forma lúgubre, a viagem era estafante, aquela mulher já estava enjoada demais para prosseguir adiante. Raimundo foi quem deu a ordem de parada ao avistar um rochedo cravado entre os angicos.

**RAIMUNDO-** Não estamos tão distantes do nosso destino final, porém, por hoje pousaremos aqui;

**LEANDRA-** Não será perigoso? Soube que estas matas estão povoadas de selvagens;

**RAIMUNDO-** Temos armas de fogo, de certo eles não sabem manusear uma espingarda, se aparecerem por aqui, bastará dois tiros para os expulsarem.

Leandra consegue subir até uma cavidade esculpida na rocha.

**LEANDRA-** Veja isto, veja isto- aos berros. Valei-me minha Virgem da Conceição;

Raimundo vai ao encontro de Leandra e observa pinturas avermelhadas nas pedras.

**RAIMUNDO-** A verdade é que teremos um pouco mais de trabalho para nos fixarmos aqui. Porém, ninguém irá usurpar nosso direito divino de colonizar estas terras, a Congregação do Oratório já nos confirmou a posse mediante a compra e venda dessa região.

Um terço de pedras prateadas reluzia nas mãos de Leandra, que balbuciava uma reza por entre os dentes, enquanto Raimundo fitava o vasto horizonte.

#### CENA 02

Xondaro, escuta ao longe o pedido de socorro da pequena Ara Dju. Alerta, tenta encontrar a Mulher Flor e o Templo Resplandecente. Raimundo, contornando a muralha de pedra, encontra uma criança escondida.

Ara Dju gritava e pedia ajuda, palavras que não eram compreensíveis para aquele homem de pele vermelha e olhos verdes. Ele também dizia para ela se acalmar, mas não podia ser compreendido, em seus pensamentos, Raimundo já havia até batizado de Celeste. Leandra vem ao encontro dos dois:

**LEANDRA-** O que se passa por aqui?

**RAIMUNDO-** Veja com seus próprios olhos a joia rara que Deus nos deu. Estava aqui, é nossa! Com o tempo falará nossa língua, e será muito útil a você, em todos os afazeres domésticos.

**LEANDRA-** Mas ela parece um bicho feroz.

**RAIMUNDO-** Com o tempo amansa.

Os Tapuia, esperando o retorno de Kunhã Poty e Ara Dju, esperam em outra extremidade.

Kunhã Poty, escondida a poucos metros de Leandra e Raimundo, embrenha-se por entre o rochedo, cuidadosa como uma raposa, tratou de não fazer barulho, até que alcançou o seu grupo.

**KUNHÃ POTY (mulher flor)**- É chegado os tempos que os nossos Deuses disseram aos nossos antepassados. (Interrupção de Xondaro), seremos expulsos da nossa terra.

**XONDARO**- (Em meio a voz de Kunhã Poty), mas o que falas?

**TAKUA (deusa da taquara da cestaria)**- Vistes alguma coisa?

**KUNHÃ POTY**- Pessoas que cobrem o corpo, que têm os cabelos diferentes, que os pés são forrados. Vi também dois animais grandes, maiores e mais robustos que uma onça...

Interrompida por Werá Jekupé, que até então se manteve em silêncio, escuta uma voz de pânico emergir da alma daquele homem, que sempre demonstrou habilidades de um chefe.

**WERÁ JEKUPÉ (relâmpago da morada dos deuses)**- Meu pai foi morto por essa gente, eles carregam algo nas costas, que quando são usadas pelas mãos, sai um fogo quente capaz de calar a voz de um homem. Vejam minha perna (mostra uma cicatriz), ainda me lembro como doeu. A minha mãe, foi pega por um bicho bravo, que a mordida cada vez que ela tentava escapar, ele a dominou até que eles chegaram e...

Lágrimas interrompem a narrativa. Werá Jekupé é consolado por Takua, que chama o grupo para fugir depressa dali.

**Takua**- Devemos sair de perto deles, vamos para outros lugares, estaremos em um número maior, assim me sentirei mais segura.

Todos acenam, consentindo, mas deviam esperar pela jovem Ara Dju (Templo Resplandecente), que tinha ido até a gruta junto com Kunhã Poty.

### CENA 03

O tempo correu veloz. Raimundo e Leandra já haviam se arrojado na Lagoa da Mata, constituindo uma enorme fazenda pecuarista. Era chegado o tempo de pensar em um sucessor para aquele "império".

**RAIMUNDO**- A verdade é que estas terras sempre tiveram índios;

**PADRE**- Sei disso, me desloquei de tão longe justamente para acompanhar a catequese dessa gente.

**IRMÃO**- Gente? (RISOS) O senhor tem uma alma muito bondosa...

**PADRE**- São pessoas que precisam conhecer a palavra de Deus, e o aceitarem em suas vidas.

O discurso é interrompido pelo som de palmas que anunciavam a chegada de alguém. Era Antão, um dos vaqueiros mais famosos da região. Pelo exímio trabalho desenvolvido, era sempre recompensado com algumas "cabeças de boi", dos quais já tinha um rebanho considerável.

**ANTÃO**- Ó de casa, seu Raimundo?

**RAIMUNDO**- Entre meu filho, seja bem-vindo. Venha conhecer meu irmão que chegou esses dias da capital.

A conversa desenrolava-se na sala principal do casarão. Na cozinha, as mulheres cuidavam dos afazeres domésticos. Leandra dava instruções a Celeste, que depois de anos sob o jugo daquela família já compreendia e fazia-se compreender. Catarina tenta expiar quem chegava em casa, imaginando ser Antão, seu coração disparava.

**LEANDRA**- Venha minha filha, deixe-me alinhar seu cabelo, é necessário que você esteja bem elegante.

**CATARINA-** Ele é tão bonito mamãe, será que vai dar certo?

**LEANDRA-** O seu pai saberá fazer as negociações. Tome aqui estes refrescos, vá servir os convidados, e abstenha-se de olhar para ele, zele pela sua honra.

**CATARINA-** Boa tarde senhores. Sua benção Sr. padre.

**PADRE-** Deus a abençoe e guarde seus caminhos.

Catarina serve a todos, e ao passar por Antão, o corpo explode em sinais de paixão. Os olhos cintilam, o sorriso é doce, umedece os lábios e... Antão toca suas mãos aveludadas ao receber a bebida. Sim, era ele que ela queria como esposo, e podia perceber que ele também estava apaixonado.

**PADRE-** Diga a D. Leandra que a casa está muito bem arrumada.

**CATARINA-** Obrigado Sr. Padre, mas fui eu mesma que preparei.

**ANTÃO-** Pois bem, está de parabéns.

Catarina sai apressada da sala, cumprimentado a todos com uma leve curvatura.

**IRMÃO-** É necessário arrumar um pretendente para Catarina, já está uma mulher.

**RAIMUNDO-** Você está diante deste, meu irmão- apontando para Antão.

**ANTÃO-** Será uma honra desposar sua filha, seremos imensamente felizes.

**RAIMUNDO-** E prósperos...

O padre se mantinha calado. Era nítido o seu desagrado com aquele assunto, sempre cogitou a possibilidade de Catarina entrar para o convento, e assim, a igreja ficaria com todas as terras, gado, honra, poder e glória, e o que mais fosse daquela família.

Antão, já no terreiro com o irmão, conversavam em particular. Na sala, o padre conversa com o pai de Catarina e toma uma decisão que selaria o destino do casal.

**RAIMUNDO-** Vejo que o senhor não se agrada de minha proposta.

**PADRE-** Meu filho seu sangue é nobre. Não pode misturar com a gente dessa terra. Ele é desprovido de qualquer indício de nobreza. É tão ignorante quanto os "índios" que habitam as serras que vemos ao longe.

**RAIMUNDO-** "Índios"? Risos... Eu mesmo cacei dezenas deles! Veja bem, Catarina casando com Antão, poderá residir umas léguas abaixo da nossa propriedade. Ali, poderemos pensar em umas quadras de terra para Nossa Senhora da Conceição, afinal, há tantos anos nessa região, o senhor nunca pensou em construir uma capela?

**PADRE-** Um dote para a igreja? Precisamos pensar em quantas hectares, e colocar esse acordo em um papel, não confio em acordos de boca. Assim, poderei pensar em abençoar esse casamento.

Leandra aparece junto com Celeste, e indaga o padre:

**LEANDRA-** Já está na hora do catecismo da Celeste? Como já temos um número maior de jovens e crianças, poderei ajudar o senhor.

**PADRE-** Claro! Menina, vá chamar Catarina, hoje ensinarei sobre o sacramento do matrimônio.

#### CENA 04

Na aldeia, os Tapuia, colhendo caroa, relatam o retorno de Werá Jekupé e Kunhã Poty às terras da Pedra do Letreiro. É um espaço



sagrado (apiká), e a esperança de reencontrar Ara Dju nunca morreu em seus corações.

**XONDARO (dança do guerreiro)**- Sinto um mal presságio.

**TAKUA**- A poeira que o rastro do tempo deixa em minha memória não apaga as lembranças da Ara Dju.

**XONDARO**- Você deveria ter ido com eles.

**Takua**- Não sei, tenho medo de voltar ali. Possam eles voltar em paz, e com a nossa Ara Dju.

**XONDARO**- Ela jamais será a mesma de antes. Aquela gente tem o poder de colocar em nossas cabeças uma vida nova, de apagar os nossos costumes, de aniquilar nossas crenças e nos ensinar outra fala.

Na Pedra do Letreiro, as lembranças retomam com uma lança que fere violentamente. Werá Jekupé e Kunhã Poty, passando os dedos sobre os símbolos sagrados que estão pintados nas pedras, deixam escorrer lágrimas de emoção.

**WERÁ JEKUPÉ**- Eles profanaram nossos territórios, fizeram o sangue de nossa gente escorrer pela terra sagrada, tornando-a em maldição.

**KUNHÃ POTY**- Ainda assim, estaremos sempre presentes, como um espinho cravado na pele, nosso legado estará aqui para contar que somos os verdadeiros donos desse lugar.

**WERÁ JEKUPÉ**- Isto é importante, mas quem contará as gerações futuras quem fomos nós?

**KUNHÃ POTY** - Tapuia, geração forte e guerreira. Tapuia... Gritando!!!

O grito ecoa Sertão adentro...

#### CENA 05

Zefa, varrendo o terreiro da casa de taipa, escuta uma saudação próxima de si. Antônio chega com um recado, de longe já avista a mulher magra, em seus afazeres.

**ANTÃO**- Bom dia D. Zefa, o capitão Paulino manda chamar a senhora e sua irmã com urgência.

**JOSEFA**- O que se passa? Não é hora da sinhá dar à luz.

**ANTÃO**- Parece que o menino quer vir antes do tempo.

**JOSEFA**- Valei-me minha Virgem das Dores. Maria, ó Maria... Acode Maria Batista!

**MARIA BATISTA**- Que "avexame" é esse "muié"? Seu Antão, bom dia pra "vossuncê".

Zefa, largando os afazeres de lado, pede pra irmã se apressar.

**JOSEFA**- Temos "trabaio", se avexe.

**MARIA BATISTA**- Vou pegar uma tesoura, e tirar o feijão do fogo...

O sol já marcava o fim do dia, as parteiras vinham a pé. Havia tudo corrido bem no parto da sinhá. Haviam aproveitado para passar na fazenda de Raimundo, estavam radiantes ao saberem do casamento de Antão e Catarina.

Ao se aproximarem do velho "pé" de baraúna, escutam um choro, e gritos de desespero. Uma mulher curvada sobre um homem, lamentava-se pelo destino do companheiro. Entende que era indígenas daquela região. Não sente medo, sabe que eles são seres humanos como ela, e tal qual, excluídos pela política coronelista.

Kunhã Poty ao ver as velhas, se afasta de Werá Jekupé e pede ajuda. Zefa tenta estancar a ferida que jorrava sangue da barriga daquele homem, enquanto Maria Batista busca uma rede em casa para levar o homem até a tapera.

**KUNHÃ POTY-** *PEJUKE* (socorro).

**WERÁ JEKUPÉ-** *XE'E AJURÁ* (me ajudem).

**JOSEFA-** Pegue uma rede, vamos levá-lo para casa.

**MARIA BATISTA-** Você enlouqueceu? Tu sabe que aqui todo mundo odeia essa gente...

**JOSEFA-** Não somos todo mundo, a nossa missão é ajudar, independente de quem seja.

Kunhã Poty acompanha as irmãs, não deixaria Werá Jekupé, mesmo que isso lhe custasse a vida.

No casebre, em uma esteira de palha, Werá Jekupé recebe os primeiros socorros, o sangue estanca e as convulsões param. Kunhã Poty está ao lado do parceiro. A noite custava a passar, assim como a febre em Werá Jekupé.

Maria Batista pega uma "cuia" com água, para estancar a febre que estava devorando Werá Jekupé. Zefa coloca folhas de pinhão roxo na ferida do guerreiro.

Já haviam três dias que eles estavam ali. Werá Jekupé não apresentava melhoras, Maria Batista sente que a força da vida está deixando-o. Zefa tenta salvar a vida daquele homem. Kunhã Poty, ao lado de Werá Jekupé, rezava para acalmar a alma de seu amado, mas entende que ele está partindo para a ancestralidade.

**KUNHÃ POTY-** *Nhamandu Mirim*

Pequeno Sol

*Tuwixa nheen*

Grande Espírito

*Ambá Jekupé*

Morada dos deuses

*Eru endy ete*

Dê me luz verdadeira

*Xe reikó rapé*

No caminho de minha vida

*Xe ata arandu rapé*

Eu vou seguindo no caminho da sabedoria.

**MARIA BATISTA-** Ele está morrendo...

**JOSEFA-** Tentarei ajudar, até o último suspiro.

Werá Jekupé parte para o mundo espiritual!

Mais uma vez, o dia não amanheceu no mundo Tapuia. Primeiro a Ara Dju, é separada de sua gente, agora Werá Jekupé parte para a ancestralidade, no mesmo horário, na mesma região...

**WERÁ JEKUPÉ (Retratando um ser ancestral)-** Parafraseando Davi Kopenawa: Não pense que a floresta é vazia. Embora os brancos não os vejam, vivem nela multidões de espíritos [...] tampouco pensem que as montanhas estão postas na floresta à toa, sem nenhuma razão. São casas de espíritos; casas de ancestrais (KOPENAWA, 2015, p. 118)

A câmera, em travelling, mostra Werá Jekupé em meio aos registros rupestres.

## LINKS

Fotos e vídeos do curta-metragem “Um tempo antes do tempo no Moxotó”, disponível em:< [Um tempo antes do tempo no Moxotó - Google Drive](#)>. Acesso em: 26 fev. 2024.