

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Clarissa Machado Belarmino

TRAMAS INDÍGENAS: A técnica do trançado da etnia Kambiwá

RECIFE
2018

CLARISSA MACHADO BELARMINO

TRAMAS INDÍGENAS: A técnica do trançado da etnia Kambiwá

Dissertação apresentada ao Programa Associado da Pós Graduação em Artes Visuais das Universidades Federais de Pernambuco e da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na Linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais no Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa

RECIFE
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

B426t Belarmino, Clarissa Machado
Tramas indígenas: a técnica do trançado da etnia Kambiwá / Clarissa Machado Belarmino. – Recife, 2018.
166 f.: il., fig.

Orientador: Robson Xavier da Costa.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2018.

Inclui referências.

1. Trançado indígena. 2. Ensino das artes visuais. 3. Kambiwá. 4. Manualidades. I. Costa, Robson Xavier da (Orientador). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-126)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

TRAMAS INDÍGENAS: A técnica do trançado da etnia Kambiwá

Aprovada em 28 de fevereiro de 2018

Banca examinadora:

Robson Xavier da da Costa

(Orientador - UFPB)

Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

(Membro interno - UFPE)

João Martinho Braga de Mendonça

(Membro externo - UFPB)

AGRADECIMENTOS

No caminhar desta pesquisa a contribuição de pessoas queridas para a concretização desta etapa em minha vida foram sem dúvida de grande importância, para o amadurecimento pessoal e profissional.

Gostaria de agradecer as minhas filhas, Dora e Guita por terem participado, mesmo que tão pequenas, na concretização deste trabalho. A Paulo Leonardo, pelo companheirismo.

Ao povo Kambiwá pela oportunidade de conhecer e vivenciar a sua cultura de maneira tão prazerosa. Agradeço em especial a: Francisca, Célio, Cacique Zuca, Seu Manoel, Patrícia, Nilza, Maurício, Edilson, Géssica e Lucivaldo, e a todos os estudantes pela atenção e disponibilidade durante o decorrer desta pesquisa.

A colaboração da minha irmã Natália e de Vânia Fialho, desde a preparação do projeto para ingressar no mestrado, até o momento final, auxiliando com leituras, conversas e dicas nesta caminhada.

Aos meus pais Antônio e Gisélia, por me apoiarem em minhas decisões. A minha irmã Débora por incentivar e torcer junto em minhas conquistas.

Agradecer a Robson Xavier da Costa, pelas leituras, orientações e indicações tão valiosas para o trabalho.

A José Leonardo pelo apoio e incentivo, e a Daniel Fialho, Luanda e Paulo Leonardo pela companhia na pesquisa de campo.

Aos professores do programa de Pós-graduação em Artes Visuais pelo apoio e pela oportunidade de mais um aprendizado.

Ao Programa Associado da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba de Pós-graduação em Artes Visuais e aos técnicos-administrativos.

A CAPES por proporcionar a bolsa de Demanda Social que possibilitou o meu estudo, tendo em vista o momento político de desmanche da estrutura pública de estudos e pesquisas.

RESUMO

O trabalho elaborado tem como temática a produção artesanal indígena no Estado de Pernambuco. A pesquisa se debruçou sobre a cultura material do grupo indígena Kambiwá, situado entre os municípios de Ibimirim, Inajá e Floresta, no Sertão pernambucano. Tem como objetivo geral a análise da técnica do trançado indígena da etnia Kambiwá. A investigação aborda a cultura material deste grupo por meio dos aspectos técnicos, educativos, socioculturais e sua relação com a prática visual da pesquisadora, no intuito de trazer para o cenário da Arte/Educação fundamentos práticos e teóricos sobre a arte indígena e os possíveis diálogos com a contemporaneidade. A metodologia tem um viés etnográfico pautado no método da história oral recorrendo também a entrevistas semiestruturadas. A pesquisa buscou caminhar pelos estudos que contemplam a invenção do Nordeste e consequentemente dos índios que aqui habitam, visando o diálogo com o ensino de arte e a Lei 11.645/2008 e com a educação escolar indígena. Teceu pontes entre a produção artesanal do grupo Kambiwá com a prática visual da artista-pesquisadora, propondo o diálogo com as visualidades indígenas. Como resultado desta pesquisa foi possível perceber que a prática artesanal do povo Kambiwá se mostra inserida em um contexto educativo, sendo presente na prática cotidiana da educação escolar indígena; e no contexto sociocultural, em que a produção artesanal é reconhecida dentro e fora da comunidade Kambiwá, como uma cultura viva e que se reinventa. Ainda como resultado procurou perceber como a técnica do trançado pode afetar a prática visual possibilitando criações com base nas tramas, ora vislumbrando a técnica, ora o objeto ou a matéria.

Palavras chave: Trançado indígena. Ensino das Artes Visuais. Kambiwá. Manualidades.

ABSTRACT

The present dissertation has the indigenous craft production at the State of Pernambuco as main theme, therefore the research investigate the indigenous group called Kimbiwa, which is located at the Sertão of Pernambuco, on the cities Ibimirim, Inajá and Floresta. The objective of this study is to analyze the Kambiwá indigenous braid technique, with an investigation that addresses the material culture of this group through the technical, educational, sociocultural aspects and its relation with the visual practice of the researcher, in order to bring for the Art / Education scenario, practical and theoretical foundations on indigenous art and possible dialogues with contemporaneity. As far as methodological aspects are concerned, it was chosen to focus on an ethnographic side, lined at the oral history method, also using semi-structured interviews. The research, then, sought through the studies that contemplate the invention of the Northeast and, consequently, the Indians who inhabit in this region, aiming at the dialogue with the art study, the Law 11.645/2008 and the indigenous school education. The research shows connections between the craft production of the Kambiwá group and the researcher's visual practice, proposing a dialogue with the indigenous visualities. As a result, initially, it was noticed that the artisanal practice of the Kambiwá people shows itself inserted in an educational context, being present in the daily practice of indigenous school education. As far as social-culture contex. With regard to the socio-cultural context, it can be said that artisanal production is recognized inside and outside the Kambiwá community as a living and reinvented culture. Still as a result, this work brings the perception of how the braid technique can affect the visual practice, allowing creations based on the plots: at times, glimpsing the technique, and at some other times the object or matter.

Key words: Indian braided. Visual Arts Study. Kambiwá. Crafts

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
1.1	Caminhos investigativos	17
2	PARTE I - TRAMAR: CONSTRUÇÃO, INVENÇÃO E IDENTIDADE ÉTNICA DOS POVOS INDÍGENAS NO NORDESTE	21
2.1	Considerações histórico-culturais sobre os índios do nordeste brasileiro	21
2.2	História e cultura do povo kambiá em pernambuco	38
2.3	Praias Kambiá e os trançados entrando em cena	44
2.4	Toré	47
2.5	O artesanato	51
3	PARTE II - TRANÇAR: ARTE, ARTESENIA E PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA	57
3.1	Artesania na arte contemporânea	57
3.2	Visualidades indígenas pernambucanas	71
3.3	Objetos de arte e arte de objetos	81
4	PARTE III - PONTO CRESCENTE: SABERES ENTRE TÉCNICAS E EDUCAÇÃO	89
4.1	Pesquisa de campo	89
4.2	Primeiro momento da pesquisa de campo	89
4.3	Segundo momento da pesquisa de campo	91
4.4	A técnica do trançado do povo kambiá	119
4.5	O ensino/aprendizagem do trançado kambiá	151
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
	REFERÊNCIAS	163

1 INTRODUÇÃO

Com esta pesquisa busco aproximar os saberes artesanais indígenas da etnia Kambiwá com o Ensino das Artes Visuais. Esta pesquisa está situada no campo da diversidade cultural e tem como objeto de estudo a técnica do trançado indígena do Povo Kambiwá, município de Ibimirim, Pernambuco. Ao percorrer o caminho do Ensino das Artes Visuais em Pernambuco, poucas foram as pesquisas que abordaram a cultura material indígena.

O problema de pesquisa visa investigar o trançado indígena do povo Kambiwá a fim de responder a seguinte pergunta: Qual a função da prática do trançado na Educação Escolar Indígena da etnia Kambiwá? A pesquisa considera a prática do trançado como possibilidade de ampliar o diálogo com os povos indígenas e com sua cultura material, e visa integrar os conhecimentos artesanais ao Ensino de Artes Visuais, de modo a articular os saberes tradicionais de técnicas manuais com aspectos socioculturais e educativos.

A prática cultural do trançado apresenta uma maneira de resistência e identidade étnica entre os povos indígenas, sendo assim um veículo de acesso à cultura e a arte desses povos. Os objetos que são confeccionados pelos artesãos e artesãs fazem parte de uma rede de compartilhamento em um contexto intersocietário¹. A cultura material articulada a este contexto compartilha de uma dinâmica social e cultural, com a inserção de artesãos e artesãs como profissionais e conseqüentemente gerando renda familiar; promovendo a cultura local e reinventando tradições; e na esfera educativa, na qual a identidade e a interculturalidade são vivenciadas nos processos de ensino aprendizagem dentro das escolas indígenas.

Tenho como objetivo geral desta pesquisa: analisar os objetos produzidos por meio da técnica do trançado da etnia Kambiwá; e como objetivos específicos: 1. Catalogar a técnica do trançado da etnia Kambiwá; 2. Relacionar a influência do trançado artesanal na produção visual contemporânea da pesquisadora; 3.

1. Creio, no entanto, que é importante refletir mais detidamente sobre o contexto intersocietário no qual se constitui os grupos étnicos. Não se trata de maneira alguma de um contexto abstrato e genérico, que possa absorver todas as sociedades e suas diferentes formas de governo, mas de uma interação que é processada dentro de um quadro político preciso, cujos parâmetros estão dados pelo Estado-nação (OLIVEIRA, 1999, P.21).

Compreender os aspectos educativos e socioculturais do uso da técnica do trançado no Ensino das Artes Visuais na Escola Indígena da etnia Kambiwá.

A análise aqui desenvolvida também fez referência ao uso da matéria-prima (palha do ouricuri e a fibra do caroá) ora especificando objetos trançados, ora tratando a matéria-prima como um determinante para a construção dos objetos finais.

As características que envolvem a produção artesanal dos índios no Nordeste são “um esforço político de articulação interna, preocupados que estão em estabelecer distinções frente à sociedade envolvente, enquanto unidades étnicas diferenciadas, valendo-se para isso de legitimadores de sua cultura” (BARBOSA, 1991, p. 22).

Dentre as alternativas que as populações indígenas no Nordeste encontraram para se manterem vivas, está presente a produção artesanal como legitimação cultural, ligada ao processo de “ressurgências” étnicas (BARBOSA, 1991), a partir dos processos de retomadas² de territórios, questão crucial na luta dos povos indígenas desde o início das invasões a partir do século XVI, quando foram dizimados.

Até os dias atuais o etnocídio³ persiste, como nos recentes casos do povo Guarani Kaiowá em Mato Grosso do Sul, apresentado no filme *Martírio*, do cineasta Vicent Carelli,⁴ e o Povo Gamela do Maranhão, que sofreu um atentado violento; só para citar dois recentes casos veiculados no ano de 2017; e tantas outras etnias.

A disputa pelos territórios entre os índios e fazendeiros/empresários encontra-se em situação crítica no Brasil, quando se tem um retrocesso nas

2. O termo “retomadas” é comum aos povos indígenas do Nordeste, podendo ser traduzido como o ato coletivo de uma determinada etnia de “tomar” de volta um território tradicional usurpado de seus ancestrais pelas oligarquias locais (CUNHA JUNIOR, 2016, p. 55)

3. O ato de destruir qualquer traço remanescente de uma cultura, seja material, como símbolos ou obras artísticas que possuem representação cultural, seja imaterial, como uma língua ou uma crença religiosa, é denominado etnocídio ou genocídio cultural

(<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/sociologia/genocidio-etnocidio.htm>) .

4. A violência cresce por conta da omissão do Estado em relação ao reconhecimento do direito territorial do Povo Gamela. O Estado precisa se fazer presente. Ele permitiu ao longo desses séculos o espólio desse território, a violência contra esse povo. Esse massacre recente é só uma faceta de um etnocídio que vem assolando o povo gamela, se a gente entende o etnocídio não só como um extermínio físico, mas também como a violência de todas as formas. A começar pela violência de negar a eles essa possibilidade de ser povo e de viver segundo a sua cosmovisão e a sua cosmopolítica

(site:http://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/07/politica/1494134827_023409.html?id_externo_rsoc=FB_CC)

políticas de demarcação dos territórios indígenas. Desde 2000 tem-se uma acelerada intenção em reformular diretrizes a respeito das demarcações dos territórios dos povos indígenas em todo o Brasil. Como exemplo a Proposta de Emenda à Constituição 215 (PEC-215), colocada em votação na Câmara dos Deputados em Brasília, apoiada pela bancada ruralista⁵. A PEC 215 prevê mudanças na Constituição em relação às demarcações dos territórios indígenas, evidentemente favorecendo os ruralistas. Segundo uma cartilha publicada pelo Conselho Indigenista Missionário da Região Sul (CIMI Sul), “a PEC 215 é uma grave ameaça aos povos indígenas e pode significar o fim das demarcações das terras indígenas no Brasil” (2015, p. 2).

Barbosa (1991) afirma em relação ao território indígena no Nordeste, e suas retomadas por parte dos povos que ali habitavam:

Alternativamente como “modalidade política”, a luta dos povos indígenas do Nordeste comporta aspectos que nos permitem perceber uma tendência a identificar os diferentes grupos de acordo com suas bases territoriais, detentores que são de um direito histórico e protagonistas de uma disputa que já atravessa alguns séculos. Talvez decorra daí a importância que os grupos atribuem aos marcos físicos de seu território e de sua história - tais como as antigas capelas e cemitérios das respectivas missões - ou ainda àquelas relações de pertencimento a um território ancestral como, entre outras, a dos Kambiwá com a Serra Negra (...) (BARBOSA, 1991, p. 37).

As questões que envolvem os direitos a demarcações das terras indígenas são amplas e complexas abarcando questões políticas de grande impacto em diversos setores do país. Mas o que se refere ao direito de reconhecimento de seus territórios, seja ele por uma ação jurídica ou pela afirmação de sua etnicidade o povo Kambiwá já asseguram a demarcação de suas terras desde 1953 e 1954 segundo Barbosa (1991):

(...) em circunstâncias não totalmente esclarecidas. Sabe-se que, nesta ocasião, depois de terem sofrido todo tipo de perseguições exercidas pelos fazendeiros locais, o então

5. Designação midiática para o grupo de deputados e senadores que, em sua grande maioria, são fazendeiros ou empresários ligados ao grande negócio. Quando não um ou outro, são figuras aparentadas de algum desses que têm benefícios diretos.

Ministro da Agricultura, o pernambucano Dr. João Cleofas, determina que seja realizada a demarcação das terras dos Kambiwá (...) (BARBOSA, 1991, p. 35).

Contudo as invasões não cessaram e constantemente suas terras foram violadas por fazendeiros e posseiros que inviabilizavam o trabalho no campo. Os índios, insatisfeitos de não terem de fato seus direitos garantidos foram reivindicá-los junto às autoridades para assim assegurar-los. Em 1971, um Grupo de Trabalho (GT) produziu um relatório sobre os remanescentes daquele povoado, abordando aspectos de sua religião e cultura material. Este relatório foi respondido positivamente e sendo uma ação “decisiva para a criação do Posto Indígena Kambiwá” (BARBOSA, 1991, p.35). Mas adiante, em 1978, um novo processo foi iniciado, tendo em vista que a última demarcação se encontrava desconfigurada e sua situação ainda não regularizada.

Até 1992 tem-se um hiato na questão territorial do povo Kambiwá, sendo retomada neste mesmo ano com um “grupo de trabalho, responsável pela identificação, levantamento fundiário e delimitação do território Kambiwá no período compreendido entre 15 e 30 de outubro daquele ano” (BARBOSA, 1993, p. 16).⁶

Uma das reivindicações dos indígenas para esta nova demarcação foi em relação ao acesso a Reserva Biológica da Serra Negra. Os índios alegaram que a Serra é um lugar sagrado, “considerada a ‘mãe’ da qual seus filhos foram afastados, a Serra Negra constitui um sustentáculo da identidade étnica dos diversos grupos reunidos sob a rubrica genérica de *Kambiwá*” (BARBOSA, 1993, p. 16).

Barbosa (1991) ainda menciona três pontos de interesse tidos como marcos significativos da presença ancestral naquele território, tais como: “o ‘cemitério dos antigos’, o antigo ‘pau-ferro’ dos índios que é mencionado em um ‘toante’ (cântico religioso) e o ‘ôco do pau-d’alho’, em cujo interior cabem oito pessoas em pé e é considerado por eles como uma árvore sagrada, ao redor da qual costumam dançar o ‘Toré’” (op. cit. p. 47).

6. O texto afirma que os “índios atualizaram uma antiga reivindicação no sentido de terem acesso à Reserva Biológica de Serra Negra, atualmente administrada pelo IBAMA, para a prática de rituais em determinadas ocasiões” (BARBOSA, 1993, p. 16).

A relação com estes “marcos” dentro da cultura Kambiwá encontra-se o fortalecimento de sua ancestralidade, local em que os índios exercem seus rituais e tradições, como expresso neste toante cantado: “Papagaio seu canto é bonito. No pau-ferro grande *dos índio*. Na *tribo* de Kambiwá. Vem seu reinado encantar. Ô pisa, pisa. Quero ver pisar no terreiro. *Dos índio* de Kambiwá” (BARBOSA, 1991, p. 98). E como afirma Célio⁷, coordenador da Escola Aimberé, na Baixa da Alexandra:

Um local que a gente considera sagrado, a nossa mãe mesmo nós com os costumes dos mais velhos, desde de pequenos aprendemos que a Serra Negra é a nossa mãe, considerada como mãe dos povos indígenas, não só de Kambiwá também, mas de Pernambuco no geral (CÉLIO KAMBIWÁ, 2017).

Por que entender esta questão territorial faz-se necessária para este estudo? O primeiro ponto diz respeito ao aspecto histórico pelo qual os índios no Brasil passaram e ainda passam quanto à desapropriação de suas terras. Levar em consideração essa questão é fundamental para compreender os aspectos socioculturais da etnia pesquisada.

A abordagem desse tema encontra-se em um processo de inserção nas atividades educativas de diversas modalidades de ensino. O curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco possui desde 2013, em sua estrutura curricular a disciplina obrigatória Arte e Diversidade étnico-cultural, que visa o estudo da arte em diversos contextos socioculturais com foco na cultura indígena, afro-brasileira e popular.

Ainda no âmbito universitário um curso de Especialização em Culturas e Histórias dos povos indígenas foi oferecido no ano de 2015, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco em parceria com a Rede Nacional de Formação Inicial e Continuada de Profissionais da Educação Básica (RENAFOR) e Secretária de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (SECADI), por meio da Coordenação Geral de Educação Escolar Indígena (CGEEI). Tal investida proporcionou a criação do livro “O ensino da temática indígena: subsídios didáticos

7. CÉLIO, Kambiwá. Entrevista 5. (jun. 2017). Entrevistadora: Clarissa Machado Belarmino. Ibimirim, 2017.

para o estudo das sociodiversidades indígenas”, a fim de criar material didático para auxiliar a formação de professores em suas atividades educativas.

Acreditando na formação político-social que as Universidades Públicas podem oferecer para a sociedade, as duas propostas anteriores implementadas respectivamente na UFPE e na UFRPE favorecem o fortalecimento da discussão étnica em práticas pedagógicas.

Posso entender essas ações como reflexo de uma movimentação social e política na contemporaneidade como afirma SILVA (2016):

Nos últimos trinta anos, em novos cenários políticos, movimentos sociais com diferentes atores conquistaram e ocuparam seus espaços, reivindicando o reconhecimento e o respeito às sociodiversidades (SILVA, 2016, p. 151).

Portanto esta pesquisa pretende contemplar a Lei nº: 11.645/08, que complementa o Artigo 26-A da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional que regulamentou a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e de povos Indígenas na Educação Básica, na busca de suprir fragilidades pedagógicas e fortalecer os direitos de povos indígenas no Estado de Pernambuco.

Segundo Silva (2016) esta Lei está amparada “na relação de importantes marcos legais que tentaram dar conta de algumas demandas sociais, dentre essas o reconhecimento das diversidades socioculturais no Brasil” (SILVA, 2016, p. 62). Tais documentos⁸ surgiram da necessidade de garantir direitos étnico-raciais. A discussão após a catástrofe da Segunda Guerra Mundial conferiu ao Estado, por meio da Educação os mecanismos necessários para a viabilização desta temática. No Brasil, após a abertura política, a Constituição Federal de 1988, garante legalmente os direitos étnico-raciais.

8. Nesse sentido, ocorreram grandes conferências mundiais que resultaram em documentos importantes para o combate ao racismo, a exemplo da Declaração sobre raça e os preconceitos raciais que discorreu sobre a responsabilidade do Estado, por meio da Educação, investir em práticas dessa natureza [...] às reivindicações pelo reconhecimento das diversidades étnico-raciais culminando na garantia de direitos específicos fixados na Constituição Federal de 1988 [...] Outro documento que demanda ações voltadas para Educação das crianças, trazendo elementos mais específicos, a exemplo da preocupação com as imagens e discursos impressos nos subsídios didáticos, foi o documento final da Convenção nº169, sobre povos indígenas e tribais, adotada na 76ª Conferência Internacional do Trabalho/OIT em 1989 (Genebra) (SILVA, 2016, p. 63).

Tanto no âmbito internacional quanto nacional vê-se as ações que os documentos conferiram para a Educação formal. Silva (2016) usa como exemplo a

Lei 9.394/1996 que rege as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, quando se reconheceu a necessidade de acrescentar no currículo conteúdos diversificados para atender as diferenças regionais, destacando a diversidade étnico-racial característica da população brasileira (op.cit., 2016, p. 63).

Tais documentos podem viabilizar legalmente os direitos de povos excluídos e discriminados na sociedade, ajudando a pensar e questionar como a cultura dos povos indígenas tem sido vista e mostrada pelo universo artístico e educativo? Como os índios percebem sua cultura/arte dentro e fora de seus grupos? São algumas questões que surgem ao lidar com a diversidade cultural dos diferentes povos indígenas.

O interesse em estudar a cultura e os saberes artesanais de uma comunidade indígena em Pernambuco está relacionado a descobertas pessoais. Desde 2008 tive a oportunidade de presenciar festas/rituais de alguns povos indígenas (Xukuru, Pankararu, Kapinawá) em Pernambuco. Nestas ocasiões consegui visualizar suas práticas culturais e cotidianas. O que me chamou à atenção nessas festas/rituais foram os adereços, os colares, os maracás e em especial as vestes de palha, compreendendo assim, a produção de suas visualidades. A indumentária indígena como saias, bolsas, colares entre outros adereços, possuem muitos detalhes trançados, sendo a palha e a fibra uma manufatura acessível para esses povos.

Dois motivos centrais justificam o meu interesse pelo tema desta pesquisa: O primeiro tem relação com a Lei 11.645/08, já que existe um déficit de material pedagógico sobre a arte dos índios no Estado de Pernambuco. Em minha experiência como professora de artes no ensino básico na Região Metropolitana do Recife (RMR), no ano de 2014, trabalhei o tema da arte indígena com os estudantes. Entretanto não encontrei material disponível na escola com a temática e recorri à procura *online*. Encontrei diversas informações que abordavam o tema, mas senti que tudo era muito genérico e estereotipado. Após essa experiência

fiquei me questionando sobre como era abordada a arte indígena nas escolas em Pernambuco?

Ainda no ano de 2014 intensifiquei minha prática enquanto artista visual. Minhas descobertas artesanais, voltadas para uma produção contemporânea do bordado e das artes têxteis, fortaleceram o meu interesse em pesquisar atividades manuais indígenas ligadas a matérias-primas que possibilitassem tecer relações com minha criação visual. Desta maneira procurei observar os artefatos indígenas também pelo viés artístico e como eles tecer diálogos com arte contemporânea e suas discussões.

O encontro com a cultura material indígena aconteceu inicialmente ao ter contato com a produção literária da antropóloga Berta Ribeiro (1987), com uma vasta atuação em pesquisas de campo e publicações sobre a cultura material de povos indígenas. Ao acessar o segundo volume da “Suma Etnológica Brasileira” (1987), intitulado Tecnologia Indígena, onde a autora apresenta a cultura material dos povos indígenas do Brasil por meio de suas tecnologias. A série está organizada em três volumes sendo o primeiro dedicado a etnobiologia; o segundo a tecnologia indígena e o terceiro a arte indígena e a linguagem simbólica da cultura material.

Para esta pesquisa analisei o segundo volume com foco no capítulo “A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida” (RIBEIRO, 1987, p. 283). No livro *Arte Indígena, Linguagem visual*, escrito por Berta Ribeiro (1989) a autora faz referência à cultura material indígena relacionando-a com o contexto em que ela é produzida, abordando a arte como um elemento cultura presente na vida do indígena brasileiro.

Outro rico material de análise para esta pesquisa foi o livro *Etnografia da cesta Karajá* de Taveira (2012), onde a autora aborda os aspectos técnicos e socioculturais da cestaria Karajá,

Buscando compreender a realidade contextual em que os objetos estão imersos, suas funções e usos e de representação simbólica para o grupo que os produziu, e ampliar as informações para além da matéria-prima, da forma e função (op.cit.,2012, p. 9).

Também encontrei a dissertação “Os índios Kambiwá de Pernambuco: Arte e identidade étnica” de Wallace de Deus Barbosa (1991). O autor aborda o processo de reelaboração simbólica do povo Kambiwá por meio de sua produção artesanal, objetos de rituais e signos visuais em indumentárias considerando-os como atributos étnicos. E a tese, do mesmo autor “‘Um embate de culturas’: análise de processos políticos e estratégias sócio-culturais na construção das identidades Kambiwá e Pipipã” (BARBOSA,2001) apresentando a dimensão política ao trazer o processo de “etnogênese” do povo Kambiwá, fruto do embate entre os membros da aldeia, tendo sido identificadas distintas culturas que foram consideradas como o conjunto das tradições rituais e dos costumes dessa etnia.

Outro material que tive acesso foi o trabalho desenvolvido por Leônia Tavares de Souza, no Departamento de Arqueologia da UNICAMP, no ano de 1993, intitulado “Pesquisa sobre o artesanato em palha do município do Brejo da Madre de Deus- PE”. A pesquisa tinha como objetivo analisar os restos de esteiras e cestos para identificar as técnicas do trançado e a matéria-prima que foram utilizadas pelo homem pré-histórico no município e uma pesquisa do artesanato atual feito com palha de bananeira, fibras vegetais com a folha da palmeira catolé e alguns cipós. A pesquisa propôs um estudo comparativo do material coletado no artesanato atual e os artefatos arqueológicos.

O segundo motivo diz respeito a minha curiosidade para entender as técnicas que envolvem atividades manuais. Sou uma curiosa por técnicas e diagramas que envolvam a confecção de objetos têxteis. Os objetos trançados (esteiras, abanos, bolsas) confeccionados com a palha do Ouricuri e a fibra do caroá são indicadores de uma produção com a matéria-prima existente na região Nordeste. É comum vê-los em feiras de rua como utensílios do cotidiano ou em feiras de artesanato como a Feira Nacional de Negócios e Artesanato de Pernambuco (FENEART). Os trançados chamam minha atenção pela sua simplicidade e formas geométricas, por ser uma atividade manual desde a extração da matéria-prima até a sua confecção formando objetos do cotidiano, de decoração ou ornamento.

Investigo os processos de ensino da técnica do trançado do povo Kambiwá acreditando no potencial que os índios dedicam a este tipo de matéria. Para tanto, nesta pesquisa busquei entender o contexto em que ocorrem as relações dos

sujeitos com os objetos; o processo de transformação da matéria-prima; a construção técnica dos artefatos e a contribuição na formação dos estudantes da escola Kambiwá. Busco também relacionar o fazer manual com a minha prática artística, com o meu processo de conceber a técnica enquanto ferramenta de expressão.

Alguns questionamentos surgiram a partir dessas observações mencionadas: Como analisar a técnica do trançado do povo Kambiwá? Como, e se é utilizado o trançado na escola da aldeia Kambiwá? Quais são os aspectos socioculturais do trançado Kambiwá? Como compreender aspectos visuais dos objetos trançados e sua relação com a prática visual contemporânea da pesquisadora? Dessa maneira encontrei na produção da cultura material indígena um dispositivo para entender formas de produzir artefatos manuais e suas relações com o Ensino das Artes Visuais.

Como objeto da pesquisa de campo escolhi a etnia Kambiwá, situada no Sertão pernambucano, localizada entre os municípios de Ibimirim, Inajá e Floresta. O meu primeiro contato com os artesãos indígenas foi na 15ª FENEART, Feira Nacional de Negócios e Artesanato que ocorre anualmente em Pernambuco, sendo uma maneira de divulgação da produção artesanal dos índios e veículo de produção de renda para os expositores.

Esse primeiro contato, feito em 2015, me proporcionou ver a produção de objetos trançados (pulseiras, bolsas, esteiras, colares) de diversas etnias, e me certificar que existe uma produção com a técnica do trançado no Estado de Pernambuco. Inicialmente a pesquisa tinha a pretensão de observar três etnias pernambucanas, contudo devido ao tempo restrito para uma pesquisa de mestrado, optei por abordar o grupo Kambiwá por ter estabelecido um contato com a coordenadora pedagógica da escola da aldeia, encontrando um campo fértil e ativo na produção artesanal dos trançados, visando aspectos técnicos, educativos e socioculturais.

1.1 Caminhos Investigativos

A metodologia utilizada nesta pesquisa tem como referência os estudos de Melucci (2005) sobre pesquisa qualitativa: “um processo no qual se combinam questões teóricas e problemas práticos colocados por novas formas de fazer

pesquisa” (op. cit. p. 26). Melucci aborda a questão dos estudos qualitativos considerando uma virada epistemológica na qual ele afirma:

É bem evidente que a virada não diz respeito somente aos métodos qualitativos, mas abrange todo o campo da pesquisa social. É como se as práticas de tipo qualitativo tivessem aberto a estrada para uma redefinição do campo no seu conjunto e começassem a produzir uma mudança dos velhos limites que separavam quantidade e qualidade (MELUCCI, 2005, p.32).

O autor aponta quatro eixos característicos dessa virada epistemológica. No entanto, considerarei apenas três eixos norteadores para esta investigação. O primeiro é a “a centralidade da linguagem: tudo que é dito, é dito para alguém em algum lugar” (op. cit., p.33); ou seja, uma linguagem que tem um referencial de gênero, étnica ou cultural. O segundo ponto é a “redefinição profunda da relação entre observador e o campo” (op. cit., p.33), no qual ele enfatiza o observador-no-campo. O sujeito que pesquisa, possui relações sociais e com o campo, estreitando assim o elo do observador e seu objeto de pesquisa. E por fim, “a apresentação dos resultados que tende a aceitar a polifonia, o pluralismo possível das formas de relatos e uma atitude auto reflexiva” (op. cit., p. 34).

Esta pesquisa tem um viés etnográfico com o foco na história oral. A respeito do método etnográfico de pesquisa Peirano (1995) em seu livro “A favor da etnografia” argumenta que para além da mitificação em torno da obra de Malinowski⁹, considera a sua obra o começo de toda uma discussão sobre a teoria e prática antropológica ao consagrar o método etnográfico como uma prática de pesquisa de campo, “esta verdadeira descoberta, resultado do confronto entre a teoria (e, por que não, do senso comum europeu da época) e a observação dos nativos melanésios, talvez explique por que voltamos constantemente a essa

9. Tudo começou com o desafio que Malinowski lançou ao confrontar trobriandeses de carne e osso e as grandes teorias evolucionistas do início do século. Mitificado por haver introduzido a pesquisa de campo intensiva, conhecido pela obsessão pelo native's point of view, criticado pelo funcionalismo que um dia julgou ter inaugurado, Malinowski talvez tenha desempenhado um papel ainda mais fundamental que todas essas proezas. É que coube a ele confrontar as teorias sociológicas, antropológicas, econômicas e linguísticas da época com as ideias que os trobriandeses tinham a respeito do que faziam. Esta verdadeira descoberta, resultado do confronto entre a teoria (e, por que não, do senso comum europeu da época) e a observação dos nativos melanésios, talvez explique por que voltamos constantemente a essa experiência para desvendar a peculiaridade do fazer antropológico (PEIRANO, 1995, p.16).

experiência para desvendar a peculiaridade do fazer antropológico” (PEIRANO, 1995, p. 17).

Esta autora afirma que a etnografia não se faz apenas com a espontaneidade ou com o talento, e não se presta a meras descrições de fenômenos. É com base no conceito sobre a descrição densa (GEERTZ, 2008) desses fenômenos, que a etnografia apresenta uma maneira descritiva, mas não superficial. A respeito desta descrição Geertz, aponta que o etnógrafo encontra

Uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar (GEERTZ, 2008, p.7).

Para entender tais “estruturas conceituais”, utilizei entrevistas semiestruturadas com os sujeitos envolvidos com a fabricação de peças com a fibra do caroá e com a palha do ouricuri e, no ensino aprendizagem na escola da aldeia Baixa da Alexandra. No “Manual de História Oral” de Albertini a autora afirma que “sendo um método de pesquisa, a história oral, não é um fim em si mesma, e sim um meio de conhecimento” (op. cit. 2004, p.29). O pesquisador da história oral volta sua atenção para a versão dos sujeitos envolvidos com a pesquisa, por considerar o que eles falam sobre o objeto de análise.

A escolha dos entrevistados segundo Albertini se dá por uma “unidade qualitativa” em que os sujeitos escolhidos tenham um “conhecimento prévio do objeto de estudo” (ALBERTINI, 2004, p. 32). Quanto ao quantitativo de pessoas entrevistadas a autora argumenta: “é somente durante o trabalho de produção das entrevistas que o número de entrevistados necessários começa a se descortinar com maior clareza” (op. cit., p.36). Contudo a autora chama atenção para o aspecto quantitativo, para que ele seja suficientemente representativo para desenvolver esta pesquisa.

Optei pelo tipo de entrevista semi-estruturada, por acreditar que as informações coletadas podem revelar um potencial na construção narrativa da escrita, e são nessas respostas que encontramos as brechas para o diálogo com a pesquisa. Dessa maneira ao considerar as respostas dos entrevistados levando em

conta as suas vivências e experiências, coloco a atenção para as suas trajetórias como ponto relevante nesta pesquisa.

A dissertação apresenta três capítulos em sua estrutura. No primeiro capítulo apresento algumas considerações sobre o que se reconhece como uma identidade étnica dos índios no Nordeste, compreendendo o aspecto de uma construção cultural, social, política e étnica inventada, propondo estabelecer relações com os caminhos da construção histórica do povo Kambiwá, tendo como foco questões pertinentes à formação das etnias na Região Nordeste, tecendo possíveis características culturais e regionais indígenas.

No segundo capítulo dediquei-me aos estudos que trazem questões da produção artesanal, das visualidades e visibilidades dos artefatos indígenas e suas relações com os sujeitos que a usam e com minha criação visual, buscando entender os aspectos conceituais e técnicos na literatura acadêmica sobre a cultura material indígena.

No terceiro capítulo apresento a pesquisa de campo na qual vivenciei em duas etapas os encontros com os sujeitos que colaboraram de maneira muito significativa para esta pesquisa. No capítulo apresento os saberes próprios da confecção de objetos trançados do povo Kambiwá que dialogam com o ensino e aprendizagem na Escola-anexo Aimberé na aldeia Baixa da Alexandra. E por fim, nas considerações finais exponho e analiso os dados produzidos na pesquisa de campo, os resultados e possíveis contribuições para o ensino aprendizagem da cultura e da arte indígena do povo Kambiwá.

Imagem 1 - Sem título, s. d., técnica mista sobre papel.



Fonte: Coleção Luiz Cardoso Ayres.

2 PARTE I - TRAMAR: CONSTRUÇÃO, INVENÇÃO E IDENTIDADE ÉTNICA DOS POVOS INDÍGENAS NO NORDESTE

2.1 Considerações histórico-culturais sobre os índios do Nordeste Brasileiro

O que atualmente se reconhece como uma identidade étnica sobre os índios no Nordeste está amparada em uma formação histórica, social e cultural desta região¹⁰. Pensar o Nordeste como um campo fértil de intensos conflitos étnicos proporciona uma calorosa reflexão sobre esta unidade¹¹ regional. Considerando esta unidade, Albuquerque Jr. (2011) irá argumentar que

O Nordeste não é recortado só como uma unidade econômica, política ou geográfica, mas, primordialmente como um campo de estudos e produção cultural, baseado numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica. O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder (ALBUQUERQUE JR. 2011, p. 33).

Para Albuquerque Jr. (2011), a noção de espacialidade diz respeito “as percepções espaciais que habitam o campo da linguagem e se relacionam diretamente com um campo de forças que as institui” (op. cit. p. 33). Moacir dos Anjos (2005), ao abordar ideias sobre esta unidade regional, comenta:

É ilustrativo considerar como foi primeiro construída a identidade do Nordeste do Brasil - talvez a mais intensamente (auto) proclamada como regionalista - e de que maneira, iniciando na década de 1990, a produção cultural ali surgida se legitima como construtora ativa de outras ideias do país (op.cit.2005, p.54).

A ideia de um discurso regionalista, segundo Albuquerque Jr. (2011) “não é emitido, a partir de uma região exterior a si, é na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta” (p. 34). Assim, em seu, texto Albuquerque Jr. considera o Nordeste como invenção de suas práticas e discursos,

10. Definir a região é pensa-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não a pensar uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza (ALUQUERQUE JR., 2011, p. 35).

11. A unidade que interessa ao historiador é a unidade do enredo, de trama, não estas unidades identitárias forjadas no próprio processo histórico e que são elas também pluralidades de séries (ALBUQUERQUE JR. 2011, p. 39).

pretende desnaturalizar a região¹², abordá-la como campo movente, como espaço de poderes, com fronteiras móveis. Contudo, h de se considerar a formação de uma unidade regional denominada Nordeste, naquilo que no início do séc. XX, convencionalmente a coloca como o oposto da região Sul do Brasil.

Toda essa ideia de Nordeste é concebida por parte dos intelectuais, romancistas, artistas e músicos das décadas de 20 e 30, que proporcionaram um discurso permeado por um “resgate *seletivo* que individualizaria aquele espaço - permeado, evidentemente, por conflitos de classe, raça, gênero e crença” (ANJOS, 2005, p. 55). Nesse sentido, o caráter regionalista, que contribui para a ideia de nordestino, está associado ao que Ribeiro (1995, p.19) afirma da identidade brasileira:

Nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um *povo novo* (RIBEIRO, 1970), num novo modelo de estruturação societária. (op. Cit. p. 19).

A construção de um imaginário simbólico por parte da difusão regionalista é alimentada pelos “habitantes dos seus mais distintos recantos, constroem um lugar simbólico comum e passam, gradualmente, a se imaginar como pertencentes a uma comunidade única” (ANJOS, 2005, p.55).

Entretanto, Albuquerque Jr. (2011) ao tratar da criação imagética e discursiva do que é o Nordeste, afirma que é preciso pensar a que interesses e serviços se estabelecem as relações de poder a elas instituídas. Portanto, em uma sociedade em que

A formação discursiva nacional-popular pensava a nação por meio de uma conceituação que a via como homogênea e que buscava a construção de uma identidade, para o Brasil e para os brasileiros, que suprimisse as diferenças, que homogeneizasse estas realidades. Esta conceituação leva, no entanto, a que se revele a fragmentação do país, a que seus regionalismos explodam e tornem-se mais visíveis (ALBUQUERQUE JR. 2011, p. 61).

12. A região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes. As regiões são aproveitamentos estratégicos diferenciados do espaço (

Assim, a noção de um único Brasil se esvai de acordo com as discrepâncias de uma região para outra, de um discurso para outro, quando se revela um Nordeste precário, subalterno e decadente; e um Sul moderno e intelectual.

A construção de uma identidade nacional¹³ será discutida no embate entre o discurso Regionalista nordestino e o Modernismo paulistano, no qual o primeiro estaria ligado a disseminação das ideias produzidas por Gilberto Freyre; e o segundo por Mário de Andrade. A proposta de Gilberto Freyre para o Regionalismo seria trazer a noção de uma identidade nordestina como “guardiã das raízes culturais da nação” (ANJOS, 2005, p. 56). O Nordeste dentro deste discurso proporcionou uma ampla criação visual, de cunho regional, fomentando assim um imaginário do ser cultural, histórico e geográfico desta região, e redefinindo os conflitos e processos de conhecimento de uma identidade nacional.

O campo das artes visuais, na produção de um discurso regionalista no início do século XX, trata como afirma Albuquerque Jr. (2011) “a pintura seria esse inventário e a cristalização dessas diversas manifestações do nacional. Uma pintura naturalista, registrando o regional como o lado primitivo da nação, que tendia a desaparecer” (op.cit. 2011, p. 64). Assim, a obra de Lula Cardoso Ayres reflete esse painel regionalista em que se cria todo um repertório imagético sobre o Nordeste. No ano de 2017, a Caixa Cultural - Recife, realizou uma exposição retrospectiva intitulada Lula Cardoso Ayres - Arte Região e Tempo e considera:

A obra de Lula Cardoso Ayres (1910-1987) atravessou o século XX e, com ele, viveu as transformações que a modernidade traria a arte brasileira. Mas especificamente, foi agente ativo na invenção de uma identidade cultural para Pernambuco e, de modo geral, para o Nordeste do Brasil, num momento em que - histórica, simbólica e geopoliticamente - esse pedaço do país se afirmava enquanto *região* (catálogo da exposição Lula Cardoso Ayres - Arte, Região e Tempo, 2017).

O intuito de trazer para pesquisa as obras de Lula Cardoso Ayres é por estarem inseridas nessa tendência do que vem a ser uma imagem do índio no

13. Questionamos a própria ideia de identidade, que é vista por nós como uma repetição, uma semelhança de superfície, que possui no seu interior uma diferença fundante, uma batalha, uma luta, que é preciso ser explicitada. A identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 38).

Nordeste. Entendendo que as ideias do regionalismo estão imbricadas a uma imagem do índio pernambucano e nordestino e proporcionam o diálogo com o pensamento de intelectuais que abordavam as questões sobre esse processo de construção de uma identidade nacional, a herança indígena e africana e sobre a cultura popular.

Albuquerque Jr. (2011) afirma que a pintura de Lula Cardoso Ayres “se fixa na abordagem da relação entre homem e natureza, bem como no “desvirtuamento” que a civilização impõe nesta relação” (op.cit. 20011, p. 169). E complementa dizendo que “sua imagética do Nordeste constrói este espaço como aquele onde, segundo via, esta harmonia entre homem e natureza tropical havia se dado completamente, na sociedade dos engenhos (op.cit. 20011, p. 169)”.

As imagens 2 e 3, que seguem, apresentam os índios da etnia Fulni-ô, pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI)¹⁴ primeiro grupo a ser reconhecido como indígena em Pernambuco, ao qual Lula Cardoso Ayres manteve um olhar atento e cuidadoso:

Foi atento também à presença indígena em Pernambuco, especialmente ao povo Fulni-ó da região de Águas Belas. Seus desenhos, pinturas e fotografias revelam um interesse em descrever as moradias, as técnicas corporais e as formas de trabalho com cestaria. Alguns retratos, muito próximos e intimistas ou tomados de baixo para cima, apresentam homens e mulheres Fulni-ó, em posições altivas, semelhante àquelas fotografias tiradas dos trabalhadores rurais (catálogo exposição Lula Cardoso Ayres: Arte, Região e Tempo, 2017).

14. O SPI foi o órgão criado pelo Estado Republicano em 1910 para dar assistência aos índios imbuído de um projeto de integração nacional.

Imagem 2 - Índia Fulnió de Águas Belas, déc. 1940.



Fonte: Coleção Luiz Cardoso Ayres Filho

Imagem 3 - Índio Fulnió de Águas Belas, déc. 1940.



Fonte: Coleção Luiz Cardoso Ayres Filho

Neste contexto de discussão sobre identidade nacional, as artes plásticas atuavam de maneira a se inserir nesta produção intelectual a fim de representar visualmente a identidade nacional. Em relação a essa produção artística no início do século XX, alguns pintores estavam preocupados em produzir, especificamente na pintura, obras que representassem o Brasil da época e que fizessem uso de temas e técnicas “genuinamente brasileiras”, como afirma Chamberlland (1927) em entrevista a Agyone Costa:

Ora, não é possível pintar essa natureza desigual, pelos mesmos métodos que se pinta a natureza europeia. Tudo aqui pede nova técnica, nova maneira, novos processos pictoriaes. E a geração actual de pintores brasileiros, vai compreendendo essa necessidade, procurando, tacteante, atingir essa expressão pessoal, que há de caracterizar a nossa pintura com os mesmos traços typicos diferenciaes, das pinturas flamenga, espanhola, francesa ou italian. E como para essa obra de criação é preciso em primeiro lugar estudar o povo, no que ele oferece de mais tipicamente regional, cumpre-nos perlustrar o interior pesquisando o que resta de original, não maculado pela influência estrangeira, para tentar, verdadeiramente, a pintura brasileira, a arte nacional (CHAMBERLLAND, 1927, p. 147).

O pensamento regionalista permeava a concepção tanto técnica quanto temática das obras do início do século XX, dando ênfase a uma postura pautada em um essencialismo, em uma pureza de modo de vida que teria sido corrompido na região Sul pela influência do estrangeiro, da cidade cosmopolita. Na obra de Lula Cardos Ayres, por exemplo, Albuquerque Jr. (2011) aponta que “na década de trinta, sua pintura se volta para a produção de quadros de faturas expressionista, onde se flagram paisagens e tipos, homens, mulheres e crianças na intimidade de seu cotidiano de trabalho ou de festas (op.cit.2011, p. 169). Essa produção deriva de suas andanças pelo interior de Pernambuco, visava uma busca de caráter antropológico com o olhar que contemplava a paisagem e a figura humana como traços de um nordeste a ser estudo plasticamente. Nessas andanças, como mostra as imagens 4, 5, 6, 7 encontrou nos seus registros fotográficos “referências para a sua obra, que, assim, tornavam-se também um significativo exercício de tradução

entre a linguagem fotográfica e a pintura” (catálogo da exposição de Lula Cardoso Ayres, 2017).

Imagem 4 - Índias Fulni-ó trançando com palha de ouricuri.



Fonte: Coleção Luiz Cardoso Ayres Filho

Imagem 5 - Índia Fulni-ó com artesanato de palha do ouricuri.



Fonte: Coleção Luiz Cardoso Ayres Filho

Imagem 6 - Índia Fulni-ó com artesanato de palha do ouricuri.



Fonte: Coleção Luiz Cardoso Ayres Filho

Imagem 7 - Calendário para Moinho Recife, 1951, reprodução gráfica.



Fonte: Coleção Luiz Cardoso Ayres Filho

A discussão sobre a formação de uma identidade nordestina, cruza-se a noção do conceito de globalização¹⁵ que redefiniu diferentes espaços nacionais, e consequentemente reconfigurou as identidades que ali estavam. Sobre esta relação Stuart Hall (2006) afirma:

O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal "começo-meio-fim"; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo (HALL, 2006, p. 19).

Abordar os impactos da globalização sobre as identidades culturais, Moacir dos Anjos (2005) aponta como um dos problemas implicados nesta relação da globalização com as identidades culturais¹⁶ ao afirmar que: “uma das mais frequentes questões que surgem em análise sobre a globalização é o processo de homogeneização cultural” (ANJOS, 2005, p. 11). A problemática que se estabelece entorno da homogeneização diz respeito ao discurso que culturas *locais*, essencialmente pautadas em costumes tradicionais estariam sujeitas a perderem suas identidades ao se subjugarem ao processo de globalização.

O termo globalização por ter sido incorporado ao uso cotidiano, por vezes acaba sendo simplificado, como afirma Fialho (2003): “às vezes se torna até difícil discuti-los, considerando que muitos dos conceitos trabalhados nas ciências sociais foram incorporados ao discurso cotidiano da população em geral” (op.cit., 2003, p. 112). Entretanto pensar a conceito de globalização e seus cruzamentos caminha na perspectiva que Fialho (2003) estabelece:

15. À constatação que se entendermos por globalização o fluxo massivo de bens, pessoas, informações e capital entre várias áreas de forma que as partes dependem do todo, então o mundo tem sido global desde o século XVI (FIALHO, 2003, p. 113).

16. É prudente, inicialmente, proceder ao afastamento de qualquer noção essencialista de identidade, a qual se contraporía ao movimento de homogeneização em uma estrutura de confronto binário e fixo entre- para usar termos que claramente expressam relações assimétricas de poder-periferia e centro. Ao contrário do que aquela noção sugere, identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizam, desde e para sempre, um local entre outros quaisquer (ANJOS, 2005, p. 12).

Tais tentativas de relativizar a dicotomia entre local e global são de extrema importância para se evitar abordagens simplistas, mas a questão da interdependência não deve negar que há uma separação, operada na cultura local pela identidade, por mais que seja híbrida. Assim como destacado por Grünewald (2001, p. 31) a globalização não aponta para uma unidade do tipo *nós somos um no mundo* (FIALHO, 2003, p. 115).

Contudo Moacir dos Anjos (2005), afirma:

É justamente por provocar respostas e posicionamentos locais às suas tendências homogeneizantes - induzindo, assim ao reconhecimento ampliado da natureza contingente e provisória das construções identitárias - que a globalização assume, paradoxalmente, um caráter desmistificador e crítico (ANJOS, 2005, p. 13).

É neste momento que trago a relação das dinâmicas identitárias locais e globais para o meu campo de pesquisa específico: a técnica do trançado do povo indígena Kambiwá.

Ao “caráter desmistificador e crítico”, que Moacir dos Anjos (2005) refere-se aos processos globalizantes que culturas *locais* sofrem, relaciono o costume no qual as crianças e jovens da comunidade indígena Kambiwá tinham há uns vinte ou trinta anos atrás, em relação à confecção de objetos trançados. A prática do trabalho trançado atualmente é em sua maioria responsabilidade da educação escolar indígena. As crianças e jovens no ambiente não escolar, têm outros interesses, buscam filmes, jogos, músicas e outros tipos de entretenimento da chamada cultura *global*. A intenção não é mensurar as ações deste processo, mas deixar claro que tais processos homogeneizantes mexem na estrutura de organização de diversos setores de uma comunidade *local*.

Entender a dinâmica da relação do *local* com o *global*, possibilita ver a rede de interações simbólicas em que lugares distintos flexibilizam suas fronteiras e demarcam seus espaços em embates que registram as especificidades de grupos e seus fluxos de estranhamentos e conflitos intersocietários. Dentre tais embates, destaca-se o processo de territorialização por ser através dele que os povos indígenas irão garantir a condição básica para acessar os recursos que estão ligados

diretamente à terra.No caso dessa dissertação a fibra do caroá e a palha do ouricuri.

O contexto intersocietário, proposto por Oliveira (1999), diz respeito a ações de natureza política nas quais “a dimensão estratégica para se pensar a incorporação de populações etnicamente diferenciadas dentro de um Estado-nação é, a meu ver, a territorial” (op.cit., 1999, p. 21). Ao abordar o processo de territorialização¹⁷ Oliveira (1999) reforça a ideia de caráter político ao defini-lo:

É precisamente o movimento pelo qual um objeto político-administrativo [...] vem a se transformar em uma coletividade organizada, formulando uma identidade própria, instituindo mecanismos de tomada de decisão e de representação, e reestruturando as suas formas culturais (inclusive as que o relacionam com o meio ambiente e como universo religioso) (op.cit., 1999, p. 21).

Entender os conceitos que envolvem o processo de formação de um grupo étnico possibilita tecer ideias de maneira a pensar as suas práticas culturais em estâncias e contextos diversificados - político, social, religioso, entre outros. Moacir dos Anjos (2005) vai distinguir o *global* e *local* em uma perspectiva de uma rede de interações “constantes de (re) invenções” (op. Cit. p.14).

Nesse contexto de reinvenções, entender o sentido de formação de identidade étnica dos grupos¹⁸ indígenas no Nordeste é fundamental.

Esses grupos são *remanescentes* porque foi difícil designá-los simplesmente como índios: eram caboclos supostamente descendentes de indígenas aldeados, mas que “não possuíam mais”, como veremos, os “sinais externos” reconhecidos pela “ciência etnológica”. São *emergenhtes* porque se apresentam sob novas identidades indígenas, que, todavia, reivindicam uma ancestralidade autóctone que não é manifesta: resultado de recuperações e recriações étnicas que lhes permitem destacarem-se na superfície da rica indistinta cultura nordestina sertaneja (ARRUTI, 1999, p. 230).

17. É uma intervenção da esfera política que associa - de forma prescritiva e insofismável- um conjunto de indivíduos e grupos a limites geográficos bem determinados” (OLIVIERA, 1999, p. 21).

18. A noção de grupo étnico com que o autor trabalhava era retirada de Barth (1969), podendo ser definida nesse contexto argumentativo, como um “grupo organizado (*organizational type*)” que se utiliza das diferenças culturais de forma contrastiva para demarcar suas fronteiras com relação a outros grupos (ARRUTI, 1999, p. 231).

O processo de formação dos grupos étnicos indígenas no Nordeste assume em uma primeira fase a necessidade de reconhecimento histórico. Entendê-los como remanescentes/emergentes em um processo de busca de suas histórias e de reconhecimento da diferença entre seus pares, assegurou os enfrentamentos políticos, sociais e culturais quanto à existência de uma etnicidade nesta região.

Ao referir-se a essa fase, Arruti esclarece que “esta será uma crônica relativa apenas a um primeiro período dessas emergências étnicas no Nordeste, que vai da década de 1920 à de 1940 (1999, p. 230). A esta fase inicial Arruti descreve a figura do Pe. Dâmaso que “insiste na importância do Serviço e de sua atuação na região com uma argumentação que oscila entre o humanitarismo e o pragmatismo político e econômico” (1999, p.234). O Serviço ao qual ele se refere é ao Serviço de Proteção ao Índio (SPI), órgão indigenista que atuava sob ação de proteção e tutela dos índios. O argumento empreendido pelo padre para o investimento na região seria de

Proteção do indígena nordestino, além de representar uma prestação de contas em razão da violência colonial, responderia a uma racionalidade política ao tutelar uma população rural pobre assediada pela ebulição revolucionária da época e uma racionalidade econômica que, diferente da que guiava as elites, percebia nesta população marginalizada os “braços” que as “classes produtoras” e o governo reclamavam (ARRUTI, 1999, p. 234).

A participação desse padre no serviço de proteção e tutela sobre os índios no Nordeste foi instalado sob uma ótica econômica que viabilizaria o próprio órgão indigenista¹⁹, e não mais uma economia nacional ou regional. A instalação do primeiro posto indígena no Nordeste foi disputada, como menciona Arruti, (1999) pela concorrência entre os grupos indígenas Fulini-ó, de Águas Belas, PE; e os Potigura, de Baía da Traição, PB. O primeiro grupo garante a instalação do posto

19. Em uma área de colonização antiga, com as formas econômicas e a malha fundiária definidas há mais de dois séculos, o órgão indigenista atuava apenas de maneira esporádica, respondendo tão-somente às demandas mais incisivas que recebia. Mesmo nessas poucas e eventuais intervenções, o órgão indigenista tinha de justificar para si mesmo e para os poderes estaduais que o objeto de sua atuação era efetivamente composto por “índios”, e não por meros “remanescentes” (OLIVEIRA, 1999, p.18).

indígena por apresentarem os sinais externos²⁰ reconhecidos pela ciência etnológica, como afirma Arruti (1999), “apesar de alguma miscigenação racial e despossuídos de suas antigas terras por políticos locais, conservavam a língua e os costumes de seus antepassados, assim como sua coesão social” (ARRUTI, 1999, p. 235).

O outro fator que garantiu a instalação do posto foram as indenizações a pagar para os posseiros que estavam em terras indígenas. No caso Potiguara (PB), seriam um valor alto. Os Fulni-ó reuniam as condições ideais para o “*empreendimento* indigenista” (ARRUTI, 1999, p.236) e justificavam a entrada do órgão SPI no Nordeste: “uma racionalidade etnológica ou folclórica (os tais sinais externos) e econômica” (ARRUTI, 1999, p. 236).

A instalação do posto indígena pelo SPI e o reconhecimento etnológico do povo Fulni-ó como índios, oficializa o início da ação indigenista²¹ na região Nordeste. Tal ação viabiliza dois tipos de reações, uma por parte dos próprios índios que ao saberem que o SPI fornecia proteção aos remanescentes contra os posseiros que habitavam suas terras, aumentaram suas viagens para as terras dos Fulni-ó, no sentido de viabilizarem um posto indígena em seu território. A segunda reação diz respeito aos pesquisadores universitários, que ao saberem da existência desses remanescentes indígenas, voltam-se para o Nordeste, a fim de empreender expedições etnográficas que reconhecessem tais comunidades.

Arruti (1999) menciona Carlos Estevão de Oliveira, diretor do museu Goeldi nesta empreitada etnográfica:

Como se vê, os Fulni-ó servem a Estevão de Oliveira como base a partir da qual mais tarde, por um longo mimetismo, ele teceria a legitimidade etnológica de outros grupos de “remanescentes” que, apesar de não partilharem, mas daqueles “sinais externos”, participariam de uma espécie de *área cultural* (ARRUTI, 1999, p. 237).

Ao trazer uma unicidade para a questão de identificação dos grupos remanescentes que se encontravam em seus processos de ressurgências, Estevão de

20. “Dos sinais externos geralmente admitidos pela ciência etnográfica”, fossem eles fisionomia, índole, costumes ou idioma (ARRUTI, 1999, p. 235).

21. No caso do Nordeste, o desafio à ação indigenista é restabelecer os territórios indígenas, promovendo a retirada dos não-índios das áreas indígenas, desnaturalizando a “mistura” como única via de sobrevivência e cidadania (OLIVEIRA, 1999, p.18).

Oliveira empreendeu uma série de investigações identificando outros grupos indígenas em Pernambuco o que levouos demais estados nordestinos a também prestarem atenção aos *remanescentes* que por ali deveriam estar. A movimentação entre os grupos indígenas se tornou maior, e a mediação entre eles próprios favoreceu as negociações com o órgão indigenista, efetivando assim uma série de processos de lutas para obterem novamente suas terras.

O povo Kambiwá, também foi mencionado por Arruti (1999), nas dinâmicas que compuseram o que hoje vem a ser conhecido como o Nordeste indígena, relacionando o povo Kambiwá diretamente ao povo Pankararu, da aldeia Brejo dos Padres (PE). Dessa maneira, os remanescentes segundo Arruti atuam “como mediadores entre o órgão e outros grupos em um segundo ‘circulo’²² de emergências” (1999, p. 240).

Ao iniciar este segundo “círculo” de criação de uma rede de relações intergrupais, Arruti (1999) configurou a autonomização dos remanescentes frente a sua busca por direitos. Assim como Oliveira (1999) afirmou que “é a partir de fatos de natureza política - demanda quanto à terra e assistência formuladas ao órgão indigenista - que os atuais povos indígenas do Nordeste são colocados como objeto de atenção para os antropólogos sediados nas universidades da região” (OLIVEIRA, 1999, p. 16).

O fato é que desta organização intergrupar nasceu a ação política dos povos indígenas na região Nordeste. Por isso sempre a relação de *parentes*²³ que se estabeleceu entre os povos indígenas, o processo coletivo de formação e reconhecimento de suas identidades e direitos.

Arruti afirmou que este processo de autonomização intergrupar é caracterizado como um “fluxo de indivíduos e informações entre as comunidades citadas, a partir do qual monta-se a rede de emergências” (op. cit. 1999, p. 242) e atribuiu como um “fato social” as viagens que proporcionaram a articulação dessa

22. Arruti cita vários casos de grupos de remanescentes que atuam como mediadores nessa segunda fase de reconhecimento e busca de direitos, como exemplo “Os Xocó da Ilha de São Pedro são o primeiro exemplo de como a presença de órgão na região permite que essa rede de relações intergrupais se automeassem com relação aos mediadores políticos e acadêmicos na produção de novas emergências” (ARRUTI, 1999, p. 240).

23. Parentes é uma categoria utilizada pelos próprios índios para fazer referência a crença em uma origem comum.

rede. As viagens as quais, Arruti (1999) fez referência²⁴ poderiam ser descritas segundo dois modelos (op. Cit. p. 243), viagens rituais e viagens de fuga²⁵. O fator social e cultural que estas viagens representam na formação dos povos indígenas no Nordeste e na busca pelos seus direitos estão além de uma mera comunicação ou transmissão de informações entre eles, identificam um caráter coletivo que os grupos vivenciam, configurando fatos históricos.

Os fatos históricos citados compreendem a questão interétnica da deriva dos processos de aldeamento que os índios foram submetidos desde a colonização - “a presença colonial - que instaura uma nova relação da sociedade com o território, deflagrando transformações em múltiplos níveis de sua existência sociocultural” (OLIVEIRA, 1999, p. 20). O termo “mistura” é marcado pelos processos de desapropriação de terras pela qual os índios passaram desde o início da presença colonial, quando chegaram ao litoral brasileiro no século XVI os colonizadores extraíram o pau-brasil e domesticaram os índios do litoral.

As transformações ocorreram em dois processos de territorialização aos quais os índios do Nordeste foram submetidos, ligados a esta presença colonial Oliveira (1999) afirma:

Famílias de nativos de diferentes línguas e culturas foram atraídas para os aldeamentos missionários, sendo sedentarizadas e catequizadas. Desse contingente é que procederam as atuais denominações indígenas do Nordeste, coletividades que permaneceram nos aldeamentos sob o controle dos missionários, e distantes dos demais colonos e dos principais empreendimentos (como as lavouras de cana-de-açúcar, as fazendas de gado e as cidades do litoral) (OLIVEIRA, 1999, p. 22).

24. Dessa forma, as viagens ligam grupos, de origem diferentes ou não, por laços de afinidade e parentesco na produção de uma *comunidade ritual* mais abrangente e em expansão, levando a construção de circuitos abertos de trocas de homens, informação e culturas. Em muitos casos, a presença das viagens e mesmo dessa comunidade ritual são fundamentais na formação dos próprios indivíduos, cuja memória pessoal é indissociável desses vínculos coletivos (ARRUTI, 1999, p. 244).

25. As viagens rituais consistiam no trânsito temporário de pessoas e famílias entre as comunidades, marcados por eventos religiosos que podia corresponder ou não a um calendário anual. As viagens de fuga eram migrações de grupos familiares em função das perseguições, dos faccionalismos, das secas ou da escassez de terras de trabalho; migrações por tempo indeterminado, mas muitas vezes reversíveis, pequenas diásporas, se atribuirmos ao termo também um sentido econômico, além de político e religioso (ARRUTI, (1999, p. 243).

Então a primeira mistura a qual Oliveira (1999) faz referência foi o processo colonial ao qual os índios “mansos” aqueles que não se rebelaram frente a atuação missionária, foram aldeados e misturados sendo incorporados na política estatal da colonização, a “intenção inicial explícita de promover uma acomodação entre diferentes culturas, homogeneização pelo processo de catequese e pelo disciplinamento do trabalho” (OLIVEIRA, 1999, p. 23).

Em seguida ocorreu a “mistura” que promoveu “os casamentos interétnicos e a fixação dos colonos brancos dentro dos limites dos antigos aldeamentos” (OLIVEIRA, 1999, p. 23). Assim ocorreram os processos de misturas e os índios foram sumariamente incorporados à população regional. A expansão colonizadora, segundo Fialho (2003), visava agora uma frente pastoril, “foi introduzido o gado a fim de alimentar a população escrava e mover os engenhos da Bahia e Pernambuco, cujos sertões forneciam pastagens naturais mais acessíveis, no limite das quais irá se desenhar a fronteira de expansão econômica, caracteristicamente pastoril” (FIALHO, 2003, p. 205).

Outro fato que consolidou a implantação da criação de gado pelo sertão foi a Lei de Terras de 1850, que “inicia-se por todo o Império um movimento de regularização das propriedades rurais” (OLIVEIRA, 1999, p. 23). São de fato extintos os antigos aldeamentos indígenas e ligados a municípios em formação por todo o território nacional. A este fato Oliveira (1999) tratou como a terceira mistura, a qual os índios são de fato ditos como extintos, desapropriados de suas terras e tratados como não mais coletividade e sim como indivíduos remanescentes.

O segundo processo de territorialização ao qual Oliveira (1999) mencionou diz respeito à implantação dos postos indígenas já referidos por Arruti (1999), que segundo Oliveira (1999):

Em linhas gerais, esse processo de territorialização trouxe consigo a imposição de instituições e crenças características de um modo de vida próprio aos índios que habitam as reservas indígenas e são objeto, com maior grau de compulsão, do exercício paternalista da tutela (fato independente de sua diversidade cultural). Dentre os componentes principais dessa *indianidade* (OLIVEIRA, 1988) cabe destacar a estrutura política e os rituais diferenciados (OLIVEIRA, 1999, p. 25).

Em relação à estrutura política, tais relações com o Estado, provocaram uma certa homogeneidade, ainda que vivenciada e ajustada de acordo com cada povo indígena. Em linhas gerais, cada povo indígena possui um cacique, um pajé e um conselho (formado por representantes das aldeias). Durante a atuação indigenista do SPI, o chefe de posto era quem exercia a maior autoridade designando vários benefícios do Estado.

Aliada a essa estrutura política, encontram-se os vestígios dos indicadores de uma cultura específica dos povos indígenas no Nordeste. O toré, dança ritual da maioria dos índios nordestinos, é apresentado como um definidor do processo de territorialização pelo qual as comunidades passaram ou ainda passam, de maneira a afirmar sua indianidade. Arruti (1999), ao abordar o tema do Toré, uma dança ritual característica dos povos indígenas nordestinos, e dos Encantados, entidades espirituais, afirma

Por isso, transmitir a semente e ensinar o Toré não implica o simples ensino de uma coreografia, nem o “resgate” de uma tradição por motivos de uma preservação cultural. Trata-se na transmissão de um conhecimento de natureza mágica [...]. Ensinar o Toré, portanto, não implica a simples disseminação de uma semelhança, mas também a possibilidade de produzir diferenças (ARRUTI, 1999, p. 273).

O Toré é ensinado de maneira a englobar tanto o aspecto místico e religioso quanto a noção política de representação como “um campo de significados servindo como forma de traduzir e reconverter as experiências vividas ao mesmo tempo em que sendo adaptado por elas na busca de uma autointeligibilidade” (ARRUTI, 1999, p. 274).

Essas experiências, que remontam ao início do século XX, estão presentes ainda hoje nos relatos dos indígenas, como é o caso a seguir, ouvido durante o trabalho de campo entre os Kambiwá. Segundo o Cacique Zuca²⁶, o toré e a proibição de fazer seus rituais no processo de retomada:

Eu acho uma coisa importante dizer que no início do reconhecimento o nosso povo não podia dançar o toré, o nosso

26. ZUCA, Cacique. Entrevista concedida a pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07.06.2017. Ibimirim, 2017.

povo não podia, então quando ia dançar o toré, por que o local onde mais o pessoal dançava, de forma mais frequente era na Baixa da Alexandra. Então se reunia vinha o pessoal de todas as outras aldeias se reunia na Baixa da Alexandra para dançar o toré. E aí tinham o coronel Mané Neto que era quem comandava a região aqui e tinha um cidadão por nome de Mané Ferraz, chamavam com ele de Mané Ferraz que era justamente um comandado do coronel que onde ele sabia que o pessoal estava dançando toré, ele ia para poder ameaçar o pessoal, aí o pessoal ficava com cuidado. Enquanto uns estavam dançando o toré, outros estavam nos arredores para identificar qualquer coisa de anormal para poder apagar o fogo e todo mundo se dispersar. Então foi essa realidade durante um longo período que o nosso povo viveu. E aí só depois do reconhecimento, mas principalmente só depois da Constituição de 1988 é que a gente com a conquista de alguns direitos, de alguns artigos como 231 e 232 é que o nosso povo passou a ter mais liberdade de realizar os seus rituais, de poder praticá-los sem ter o receio de que alguém iria aparecer ali de repente ver e agredir e até matar, como tem a história de João Cabeça de Pena que foi uma das lideranças que sempre lutou pelo reconhecimento desse povo, e que terminou perdendo a vida justamente por conta de uma ação da polícia de Inajá juntamente com a polícia de Floresta e, aí o prenderam e o levaram puxado de burro e tudo e depois que chegou lá ele não conseguiu resistir, poucos dias depois ele veio a óbito. Então um pouco isso, hoje a gente está apenas aqui dando continuidade a uma luta que teve início lá trás, a gente vai aos poucos reelaborando as nossas lutas, as nossas batalhas, mas estamos sempre focados naquilo que deu origem no passado a toda essa história e a toda essa luta (CACIQUE ZUCA, 2017).

Para contextualizar melhor a narrativa exposta pelo Cacique Zuca, no item a seguir abordarei de maneira mais específica a história e as manifestações do povo Kambiwá.

2.2 História e cultura do Povo Kambiwá em Pernambuco

Ao passo que a caatinga o afoga, abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante.

Euclides da Cunha, Os Sertões

Após ler a literatura referente a discussão da identidade nacional, procuro me apropriar do universo indígena Kambiwá, tomando como fio condutor a vegetação imponente do Sertão. caatinga, como um bioma que ocupa boa parte da área indígena demarcada do povo Kambiwá, proporciona um tipo de paisagem que cativa o seu olhar pela exuberância. A imagem 8 apresenta alguns dos aspectos de uma vegetação que exhibe entre seus galhos secos e retorcidos a dureza de um sertão que castiga a vegetação e os habitantes, pelos longos períodos de estiagem.

Imagem 8 - Fotografia da flor do caroá em meio aos arbustos secos da caatinga.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017

Em outra parte do livro *Os Sertões*, Euclides da Cunha fez referência a este tipo de vegetação que se adapta as condições de seu local,

Ora, quando ao revés das anteriores as espécies não se mostram tão bem armadas para a reação vitoriosa, observam-se dispositivos porventura, mas interessantes: unem-se, intimamente abraçadas, transmudando-se em plantas sociais. Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se (CUNHA, 2005, p.24)

A metáfora “plantas sociais” associa-se aos sujeitos, que também compõem essa paisagem sertaneja, essa vegetação catingueira que os une e dela retiram parte da sua sobrevivência. O povo Kambiwá está localizado nessa paisagem sertaneja, árdua e viva, que festeja e luta pelos seus direitos. No Sertão

Pernambucano, entre os municípios de Ibimirim, Inajá e Floresta na região do Vale do Moxotó. A imagem 9 apresenta a longa estrada de barro, com seus 18 km de extensão, que leva as pessoas ao destino das aldeias. Ao chegar nela, no primeiro momento, cria-se uma espécie de entusiasmo e expectativa de onde ela nos levará. Ao percorrê-la, na volta, a sensação de estar saindo de um lugar encantado, rico e forte de saberes e vivências.

Imagem 9 - Caminho de barro para entrar na Reserva indígena do povo Kambiwá.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017

A presença do grupo nesta região é de longa data com registro de que foram perseguidos pelos coronéis na empreitada pastoril, sendo formado por diversos grupos que se deslocaram para a Serra Negra em busca de refúgio, tanto que o etnônimo Kambiwá significa “retorno a Serra Negra”, considerada mãe não só do grupo Kambiwá, mas de todos os povos indígenas de Pernambuco.

Barbosa (1991) citou uma carta endereçada a D. José, Bispo de Olinda, que contem a seguinte fala:

A cabo de dez dias, vendo que já estavam contentes e pacíficos, tratei com eles aonde havíamos de fazer aldeia; e

todos juntos responderam que queriam este lugar do Jacaré, porque há muito mel e bicho para comer, e plantariam mandioca na serra do Periquito, distante d'este Jacaré três léguas boas, e já perto da Serra Negra (FRESCAROLO, Fr. V., 1883, *apud* BARBOSA, 1991, p. 9).

Este registro, segundo Barbosa (1991), consiste nas informações mais antigas sobre os grupos pertencentes à região do Vale do Moxotó. Nele, ainda são mencionados outros grupos de remanescentes bárbaros como os Pipipão, Xocós, Vouê e Umão, sendo os principais grupos pertencentes a Serra Negra.

A formação plural do povo Kambiwá, é derivada também da pressão por passarem os índios desta região que, segundo Barbosa, “assim, acuados pelos pecuaristas de um lado e pelos próprios indígenas - do litoral e cerrado - por outro, só restou aos índios do Sertão a opção entre a miscigenação ou a busca das já mencionadas “áreas de refúgio” (1991, p. 10). As áreas de refúgio serviram para que pudessem fugir dos aldeamentos ainda existentes.

Contudo, com a extinção dos aldeamentos e conseqüentemente a ideia de que os índios no Nordeste haviam sido exterminados, inicia-se um novo período de “ocultamento de sua identidade étnica, assim como de qualquer prática religiosa ou ritual, sujeitos que estavam à repressão das mesmas, inclusive com auxílio de forças policiais” (BARBOSA, 1991, p. 12). Segue-se essa situação até meados do século XX, quando se inicia uma construção coletiva na busca pelos seus direitos e identidades étnicas.

As décadas seguintes foram marcadas pelas ações dos grupos referidos como remanescentes e já mencionados, que, com o apoio de intelectuais e religiosos, empreenderam o movimento indigenista e a criação dos Postos Indígenas (PI) a fim de alcançar seus direitos enquanto povos étnicos.

Muitos foram os mediadores que articularam as ações indígenas, dentre eles o João Tomás²⁷, que auxiliou a criação do posto indígena Kambiwá junto ao grupo, Arruti (1999) comenta:

27. João Tomás, como pajé Pankararu, mas principalmente como liderança peregrina imbuída da missão não só da busca de direitos, mas também do seu anúncio e da sua transmissão, legitimado por uma ordem de exceção, para qual a tutela abria então, assume ele próprio o papel de disseminador do campo de ação indigenista (ARRUTI, 1999, p. 262).

Entre os Kambiwá e os Kapinawá foi necessário apenas apresentar-se às autoridades locais respaldando as pretensões daqueles grupos ao reconhecimento com “remanescentes”. No primeiro caso, em que já existia uma história de auxílios desde a época de Pe. Alfredo Dâmaso, a ajuda agora, na década de 1970, já não dependia de mediador não-indígena e o próprio João Tomás apresenta-se ao delegado local, que na época reprimia o Toré Kambiwá, e o faz compreender a possibilidade de repetir a situação vivida em Glória (ARRUTI, 1999, p. 261).

João Tomás, pajé do povo Pankararu, assumia junto com outros mediadores indígenas um caráter de liderança, que viabilizava a busca pelos direitos de cada povo, articulando a ação indígena. Alguns grupos de remanescentes indígenas, assim como os Kambiwá, buscaram por meio dessas articulações com outros grupos reafirmar os seus direitos como povos étnicos, recuperando assim, seus rituais e festividades, como afirmou Zuca, cacique do povo Kambiwá²⁸:

E aí já um pouco mais encorajados no início da década de 1970 eles começaram a lutar pelo reconhecimento, mais aí faltava conhecimento suficiente para poder de fato ir às instâncias onde poderiam reivindicar esse reconhecimento. Foi quando eles tiveram a informação que tinham dois povos aqui no Estado de Pernambuco que poderiam contribuir para ajudar no reconhecimento do nosso povo que seria o povo Fulni-ô, ou o povo Pankararu. Como o povo Pankararu está mais próximo, então eles resolveram procurar o pajé na época de Pankararu, João Tomás, a gente também chamava de João Pajé, e foi quando ele veio aqui, deu algumas orientações, inclusive acompanhou, segundo pessoal mais velho, acompanhou também em algumas viagens para poder fazer essa reivindicação e quando foi em 1971 começou a construção do posto indígena, da escola e o posto de saúde, mas até então não tinha saído a demarcação (CACIQUE ZUCA, 2017).

Segundo Barbosa, o grupo Kambiwá “é formado por dois grandes subgrupos ‘Os Caboclos da Barra’, e os parentes de ‘João Cabeça de Pena’. Consideram-se ainda, descendentes dos Pi-pi-pã e Umã, antigos moradores da Serra” (1991, p. 29).

28. ZUCA, Cacique. Entrevista concedida a pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07.06.2017. Ibimirim, 2017.

Em entrevista com o Cacique Zuca (CACIQUE ZUCA, 2017 - informação verbal)²⁹, ele afirma que “a distribuição do povo Kambiwá encontra-se dividida em dez aldeias”. A Baixa da Alexandra como a aldeia sede, onde tem a maior concentração de famílias; e as aldeias: Pereiro, Nazário, Serra do Periquito, Santa Rosa, Retomada, Guela, Tear, Peitudo e Ingá. Das aldeias mencionadas só sete encontra-se dentro do território demarcado, ficando três - Ingá, Tear e Peitudo - fora da área demarcada. Existe ainda uma reivindicação pela Serra Negra, que durante certo tempo os Kambiwá foram impedidos de entrar na Serra para realizar seus rituais, como afirma Zuca³⁰:

E ainda há uma reivindicação, que é a nossa reivindicação por Serra Negra. E a gente por muito tempo teve essa luta, a gente não podia sequer visitar a Serra Negra, e aí quando foi em 1994, a gente conseguiu retornar a Serra Negra e realizar o nosso Ouricuri de dez dias que era no mês de outubro, do dia 10 ao dia 20 de outubro de cada ano. Em 1998 teve um problema, uma cisão no nosso povo, no qual um grupo que fica aqui em Travessão do Ouro, Faveleira que hoje se identificam como Pipipã, na época a grande maioria dos que hoje se identificam como Pipipã, se identificavam como Kambiwá. Aí em 98, até por receio de uma rebordosa a gente terminou dando uma pausa na realização do Ouricuri em Serra Negra, não que nós estivéssemos esquecidos que Serra Negra faz parte do nosso território, que faz parte principalmente da nossa história que é onde está a nossa origem. E aí quando foi em 2015 nós retomamos, como o Pipipãs ficou com o dia 10 a 20 de outubro, a gente retomou no dia 10 ao dia 20 de novembro (CACIQUE ZUCA, 2017).

Nesse trecho, Zuca se refere a uma divisão do grupo, na qual, em 1998, o então pajé Expedito Roseno, seria deposto do cargo e uma nova eleição seria realizada. Contudo o novo resultado não foi satisfatório gerando assim a cisão e o processo de identificação do grupo Pipipã, liderados pelo pajé Expedito. Segundo Arcanjo “o mote da diferença passou a ser a ‘cultura’, a ‘tradição’, simbolizada na Dança do Toré em oposição a dança dos Praiá, esta caracteriza os Kambiwá e os liga aos Pankararu no Brejo dos Padres, Tacaratu-PE” (ARCANJO, 2007, p. 194).

29. ZUCA, Cacique. Entrevista concedida a pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07.06.2017. Ibimirim, 2017.

30. ZUCA, Cacique. Entrevista concedida a pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07.06.2017. Ibimirim, 2017.

A estrutura política dos Kambiwá está organizada com a presença do cacique, do pajé e um conselho, na qual se tem um conselheiro como representante de cada aldeia Kambiwá. A articulação entre estes representantes acontece de maneira a contribuir com a comunicação política, viabilizando a participação de todas as aldeias, a fim de organizar e estruturar a luta pelos seus direitos, articulando-se com diversos outros grupos. O cacique estabelece o diálogo da comunidade com os órgãos externos, ao lado do pajé ou do vice-pajé, que fornecem suporte às decisões tomadas pelo cacique e pelo grupo. O pajé também tem uma ligação com aspectos da cosmologia do grupo e com práticas de curas com plantas medicinais.

2.3 Praiás Kambiwá e os trançados entrando em cena

Ao trazer aspectos da cultura do povo Kambiwá pretendo relacionar com a matéria prima e com os objetos trançados que fazem parte dos seus rituais, manifestações e artesanatos.

Como já mencionado na introdução deste trabalho, foi no ritual dos Praiás e do Toré que encontrei pela primeira vez as vestimentas e adornos feitos da palha e da fibra q que impulsionaram o meu interesse pelo trançado. Apresento a seguir as manifestações no contexto do povo Kambiwá.

Imagem 10 - Detalhe dos pés no ritual do Praiá.



Fonte: frame do documentário Praiás de Kambiwá/ Macunaíma Colorau/ 2010

Na definição apresentada por Arruti (1999), “o praiá é um conjunto de duas peças, máscara e saia, tecidos com fibra de croá (planta da família das bromélias) que encobre absoluta e necessariamente a identidade do dançarino, que então incorpora um Encantado” (ARRUTI, 1999, p. 255). Na imagem 10 acima, um frame do documentário Praiás de kambiwá, do grupo Macunaíma Colorau, publicado no youtube em 2010.

Entre os Kambiwá, o Praiá é praticado em noite de lua cheia, podendo ser também praticado fora de época, quando algum morador paga uma promessa, como afirma Célio³¹: “acontece alguma coisa com a sua família, ou você adoce, você faz uma promessa quando você alcança aquela graça, aí pagasse um praiá vai lá na casa da pessoa que cuida dos praiás, compra e paga com uma festividade o praiá” (Célio, 2017 -informação verbal).

Tem o Terreiro do Praiá, chamado de terreirinho, que fica na área de retomada, na casa de Seu Ivan, pai do cacique, local também onde no mês de agosto acontece a festa do capitão. Tem também o Praiá dos professores, praticado no início de cada semestre. Este acontece na aldeia Nazário, mas toda a comunidade pode participar. Só quem pode vestir os trajes do Praiá são os homens, e esses trajes são chamados de vovô. As mulheres podem participar do ritual, mas só quem usa as roupas são os homens.

Imagem 11 - Detalhe Ritual do Praiá.



Fonte: frame do documentário Praiás de Kambiwá/ Macunaíma Colorau/ 2010

31. CÉLIO, Kambiwá. Entrevista 5. (jun/2017). Entrevistadora: Clarissa Machado Belarmino. Ibimirim, 2017.

Toda a roupa do Praiá é confeccionada manualmente, com a fibra do caroá. Na máscara pode-se ver um tipo trama que une as fibras no topo da cabeça. A imagem 11 a apresenta os Praiás e sua vestes na qual identificamos na parte superior e atrás da cabeça tem um tipo de penacho ou de uma esteira em formato circular trançada com palha de Ouricuri, tem-se também um pano amarrado acima da cabeça. A saiota é presa na cintura e cobre toda a perna do dançarino, escondendo assim a sua identidade. Ainda fazem parte o maracá, uma espécie de flauta, como instrumentos musicais que acompanhados pela dança do Praiá marcada pelo toante, cantado por uma pessoa, mulher ou homem, que encontra resposta nos sons do grupo de dançarinos durante a *performance*.

Arruti (1999) ao definir o significado dos Encantados afirma que nada tem a ver com o culto aos mortos, e sim que “os Encantados são os espíritos de índios que não morreram, mas abandonaram voluntariamente o mundo por ‘encantamento’, passando a compor o panteão virtualmente indeterminado de espíritos protetores de cada grupo” (ARRUTI, 1999, p. 255).

Reesink (2000) definiu o ritual do Praiá como sendo um “ritual em que a veste e o *encantado* representado recebem o mesmo nome: *Praiá*, no qual se manifestam os *praiás*” (REESINK, 2000, p. 365). Mas adiante Reesink (2000) afirma que este ritual se limita aos Pankararu, no Brejo dos Padres (PE), entretanto encontrei durante a pesquisa de campo em depoimentos colhidos a pratica deste ritual entre os Kambiwá, constatando a ligação destes com o grupo Pankararu.

2.4 Toré

Imagem 12 - Toré Indígena, Aledia Mina Grande, povo Kapinawá, Buíque-PE.



Fonte: Vânia Brayner. 2016

O toré apresenta em seu contexto aspectos religiosos, políticos ou lúdicos. É uma dança ritual da maioria dos índios nordestinos que segundo Arruti (1999) é tido como “brincadeira de índio’ ou de ‘caboclo’, como os próprios indígenas o descrevem, consiste basicamente em uma dança coletiva de um número indefinido de participantes” (ARRUTI, 1999, p. 255). Apresentado como um definidor do processo de territorialização pelo qual as comunidades passaram ou ainda passam, de maneira a afirmar sua indianidade. Na imagem 12 detalhe do movimento dos pés dos dançarinos no toré. O movimento circular constante e repetido, embalado pelos maracás e toantes envolve os dançarinos em uma espécie de transe, de repetição como na captura da imagem, borrada, mas a firmeza dos pés presente.

Barbosa (1999), ao falar dos objetos que acompanham o ritual do Toré, traz a “cateoba (saiota de fibra do caroá) e o maracá (também chamado de coité)” (op.cit.1999, p. 210). E complementa afirmando que

O complexo do toré inclui ainda a confecção de objetos rituais, indumentárias, elaboração de coreografias e músicas, (também chamadas de “toantes”); a propagação e consequente reelaboração de ideia e coisas que são inventadas, transformadas e repartidas ou não, dependendo de sua eficácia referencial (Barbosa, 1999, p. 210).

Assim o Toré é ensinado de maneira a englobar tanto o aspecto místico e religioso quanto a noção política de representação como afirma Arruti:

Por isso, transmitir a semente e ensinar o Toré não implica o simples ensino de uma coreografia, nem o “resgate” de uma tradição por motivos de uma preservação cultural. Trata-se na transmissão de um conhecimento de natureza mágica [...]. Ensinar o Toré, portanto, não implica a simples disseminação de uma semelhança, mas também a possibilidade de produzir diferenças (ARRUTI, 1999, p. 273).

O Toré apresenta uma unidade de identificação para os povos indígenas no Nordeste, ao lado da jurema, bebida sagrada para os índios, são tidos como definidores de uma etnicidade, que por muitas décadas foi perseguida por fazendeiros e autoridades, como neste depoimento da entrevista com o Cacique Zuca³² no qual ele fala sobre o Toré e a proibição de fazer seus rituais na época em que eles estavam no processo de retomada. Na imagem que segue, pose-se ver um Toré do povo Kapinawá, em Buíque, na aldeia Mina Grande, no II Fórum Nacional de Museus Indígenas e III Encontro de Museus Indígenas em Pernambuco, nos dias 15 a 20 de agosto de 2016.

Eu acho uma coisa importante dizer que no início do reconhecimento o nosso povo não podia dançar o toré, o nosso povo não podia, então quando ia dançar o toré, por que o local onde mais o pessoal dançava, de forma mais frequente era na Baixa da Alexandra. Então se reunia vinha o pessoal de todas as outras aldeias se reunia na Baixa da Alexandra para dançar o toré. E aí tinham o coronel Mané Neto que era quem comandava a região aqui e tinha um cidadão por nome de Mané Ferraz, chamavam com ele de Mané Ferraz que era justamente um comandado do coronel que onde ele sabia que o pessoal estava dançando toré, ele ia para poder ameaçar o pessoal, aí o pessoal ficava com cuidado. Enquanto uns estavam dançando o toré, outros estavam nos arredores para

32. ZUCA, Cacique. Entrevista concedida a pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07.06.2017. Ibimirim, 2017.

identificar qualquer coisa de anormal para poder apagar o fogo e todo mundo se dispersar. Então foi essa realidade durante um longo período que o nosso povo viveu. E aí só depois do reconhecimento, mas principalmente só depois da Constituição de 1988 é que a gente com a conquista de alguns direitos, de alguns artigos como 231 e 232 é que o nosso povo passou a ter mais liberdade de realizar os seus rituais, de poder praticá-los sem ter o receio de que alguém iria aparecer ali de repente ver e agredir e até matar, como tem a história de João cabeça de pena que foi uma das lideranças que sempre lutou pelo reconhecimento desse povo, e que terminou perdendo a vida justamente por conta de uma ação da polícia de Inajá juntamente com a polícia de Floresta e, aí o prenderam e o levaram puxado de burro e tudo e depois que chegaram lá ele não conseguiu resistir, poucos dias depois ele veio a óbito. Então um pouco isso, hoje a gente está apenas aqui dando continuidade a uma luta que teve início lá trás, a gente vai aos poucos reelaborando as nossas lutas, as nossas batalhas, mas estamos sempre focados naquilo que deu origem no passado a toda essa história e a toda essa luta (CACIQUE ZUCA, 2017).

Na atualidade, o povo Kambiwá dança o toré quinzenalmente nos terreiros de suas aldeias. Nos rituais do toré, costuma-se usar a jurema, bebida sagrada para os índios. A jurema é tida com uma ciência para os povos indígenas, segundo a Nova Cartografia Social dos Povos e Comunidades Tradicionais do Brasil (2010) “existem três qualidades da planta e para o uso ritual somente uma é a certa. A jurema preta é a utilizada para a bebida ritual e é encontrada nas matas das serras e serrotes. A jurema branca ou de imbirá serve para estacas de madeira, para cercas e casas. E ainda há a jurema de espinho. A coleta ocorre preferencialmente na lua cheia” (p.4)

Grünwald (2008) afirma que “jurema e toré são, portanto, elementos sagrados e, apesar de sua difusão ritual ou simbólica em contextos não-indígenas, eles são sempre marcadores nativos que indicam, afirmam e delimitam a presença (inclusive espiritual) indígena na sociedade brasileira” (GRÜNEWALD, 2008). Existe uma ligação entre o uso da jurema e os rituais indígenas, seja o Toré o Praiá ou o Ouricuri, a bebida se apresenta de maneiras diferentes, que configura uma unidade para os rituais mencionados.

O povo Kambiwá também pratica o ritual do *Aricuri*, na Serra Negra, durante dez dias ficam reclusos, na Serra considerada mãe dos Kambiwá, no fim

dos anos 1930 foram impedidos de praticar o Ouricuri, tendo retomado mais recentemente no ano de 2015 a prática deste ritual. Segundo Reesink “o Ouricuri se destaca nesse quadro por mais nitidamente exibir uma ‘linha de continuidade’ com a cultura ancestral” (REESINK, 2000, p. 365). O quadro que se refere é o das práticas de rituais indígenas no qual distingi o Toré, o Praiá, o Ouricuri e o Particular³³.

As performances rituais vivenciadas pelos índios de Pernambuco favorecem a continuidade de suas culturas sendo elemento de luta e de representatividade política, em alguns momentos e em outros e manifestação de sua religiosidade.

Acredito que a dança/ritual represente uma real forma de resistência na historiografia cultural da formação dos povos indígenas no Nordeste. O ato de dançar coletivamente permite unir forças, comemorar, resistir e reinventar os modos de vida de cada grupo. Na imagem 13 que segue estou participando de um toré indígena na Aldeia Mina Grande, em Buíque (PE), terra do povo Kapinawá, vizinhos dos Kambiwá. Na ocasião, acontecia o II Fórum Nacional de Museus Indígenas e III Encontro de Museus Indígenas em Pernambuco, nos dias 15 a 20 de agosto de 2016. O toré que dancei representava a comemoração pelo o dia vivenciado, pelas conversas e saberes trocados durante a ocasião.

Imagem 13 - Artseanato Kambiwá: aió, maracás e saiota.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017

33. Este, na verdade se associa ao Toré quase que automaticamente, porque se considera o Particular como um ritual de menor porte, mas em que se concentra mais sobre a ingerência de “jurema” e a concomitante consulta dos encantados; além do mais, o mesmo rito é uma “obrigação” para os ‘entendidos da ciência’ (as pessoas capacitadas para lidar com o sobrenatural) [...] O Particular tende a ter uma participação bem mais restrita - os que tem obrigação e os que têm uma razão mais forte para participar - se distingue por se realizar normalmente no mato, sem a execução de danças (REESINK, 2000, p. 365).

2.5 O artesanato

A produção artesanal dos povos indígenas é uma prática comum e que está presente em sua vida cotidiana, sendo considerado neste trabalho o artesanato como possibilidade de tecer diálogos com a formação de uma identidade étnica, com a invenção de tradições, ampliando o olhar para além dos objetos étnicos.

Ao apresentar o artesanato como meio de produzir a cultura do povo Kambiwá, Barbosa (1999) considera os aspectos estéticos, culturais e sociais que norteiam o artesanato indígena, relacionados “ao surgimento de ‘novos’ grupos indígenas no território nacional, particularmente no Nordeste” (op.cit. 1999, p. 199). O surgimento de novas etnias proporciona uma discussão na perspectiva de reinvenção de práticas culturais.

Neste novo cenário de reinvenções, os grupos indígenas dão ênfase a uma reelaboração cultural, que ganha mais força a partir da década de 70, quando diversas etnias reivindicam seu reconhecimento junto a órgãos, como a FUNAI, que

passou a incentivar os grupos indígenas a produzir artigos artesanais destinados à venda, através de suas lojas ‘Artiíndia’ [...] mais tarde acabou transformando o artesanato indígena - definido sob determinados parâmetros pelos funcionários do órgão de assistência - em um dos principais elementos de legitimação da identidade étnica indígena (BARBOSA, 1999, p. 200).

Assim, muitos grupos indígenas do Nordeste iniciaram a retomadas de práticas tradicionais, como a produção artesanal, para visibilizar a luta pelo reconhecimento étnico e pela retomada de seus territórios. Ao considerar o aspecto tradicional nas práticas culturais, Albuquerque Jr. (2011) afirma que:

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior, busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 90).

Pontuando, este aspecto de invenção das tradições, pode ser percebido como um fluxo intenso de trocas culturais entre grupos indígenas, favorecendo o aumento da produção de bens materiais, objetos e adornos, que simbolizam as etnias e passam a transitar em âmbito nacional.

A invenção das tradições pode ser entendida, no caso indígena, como um dispositivo de resistência, ou seja, além do discurso impregnado de valores estéticos, que norteiam os artefatos indígenas, as sociedades que emergem das reivindicações políticas, sociais e culturais asseguram em sua prática artesanal os indicadores de uma etnicidade que se manifesta através de suas práticas cotidianas.

As discussões que mobilizam a produção artesanal dos índios proporcionam reflexões quanto à atuação do artesão/artesã como um agente social que veicula a sua prática por meio do artesanato. Outra importante função do artesão/artesã para a comunidade que pertence é trazida por Barbosa (1999) da seguinte maneira:

Outro aspecto indefectível, em se tratando de produção artesanal, é a expectativa de predomínio da estabilidade técnico-formal nos manufaturados. [...] seja nos trançados ou trabalhos em cordoaria de fibras vegetais nativas, testemunha-se a reprodução literal de técnicas registradas nos manuais de etnologia com extrema exatidão em grupos que já não dispõem de uma série de outros traços de sua cultura, com a língua, por exemplo (BARBOSA, 1999, p. 201).

Esse aspecto técnico-formal, tradicionalmente reconhecido e executado pelos índios do Nordeste, agrega ao objeto a noção de certa rigidez formal e continuidade técnica, características visíveis de costumes tradicionais. Embora, na contemporaneidade, elementos tidos como heteróclitos, sejam recorrentes na prática artesanal, seu uso não subverte a técnica empregada nos artefatos.

Quanto à presença de materiais exógenos, o posicionamento para o uso deles gera discussões quanto à autenticidade dos objetos. Ao incorporar materiais que tenham uma origem industrial, entra em discussão tradição e modernidade na confecção desses objetos. Como bem indica Barbosa (1999), “temos a dimensão como todas as ‘tradições’ são construídas, inventadas em momentos históricos específicos, deliberadamente ou, algumas situações, quase que por acaso” (op.cit. 1999, p. 207). Assim, conceber os objetos indígenas, considerando a invenção das

tradições, possibilita compreender o artesanato em um contexto dinâmico, de circulação e de trocas físicas e simbólicas, que envolve o trânsito de bens culturais e materiais, como exemplo as feiras de troca de sementes que os índios compartilham sua matéria-prima, de origem nativa ou industrial.

Portanto, a circulação do artesanato nos centros urbanos populariza os objetos étnicos e os posiciona em outro ambiente, o de mercadoria. A produção que atualmente se estende para fora das aldeias, circula dentro de um sistema econômico, através de feiras de artesanato ou de feiras agroecológicas, em que os índios são estimulados a produzir objetos de uso decorativos e acessórios para a sociedade nacional

Do incentivo à produção de esculturas, Barbosa (1999) aponta que “estimulados pela FUNAI, para incrementar práticas ‘tradicionais’, como a produção artesanal - que os Kambiwá começaram a fazer esculturas” (op.cit. 1999, p. 209).

A produção de esculturas de santeiros em madeira, é bastante difundida na região, Ibimirim, em que se localiza o povo Kambiwá, sendo, portanto, incorporada em sua prática artesanal, embora “os elementos representados (cotias, tatus e máscaras do *praiá*), não encontram similares, quer no interior ou nas lojas de artesanato da capital” (op.cit.1999, p. 209). Com mostra a imagem 15 e 16, a introdução da prática artesanal de esculturas em madeira, reforça essa inserção do artesanato em uma circulação comercial de seus produtos.

Imagem 14 - Tatu em madeira, artesão Seu Manoel.



Fonte: Acervo Pesquisadora, 2017.

Imagem 15 - Praiá em madeira, Seu Manoel.



Fonte: Acervo da Escola Aimberé, 2017

Contudo, mesmo atendendo esta demanda externa, os artesãos não deixam de inserir em seus artefatos elementos nativos de sua cultura. O artesanato entra nesta perspectiva comercial, mas os artesãos agregam valores culturais específicos de sua etnia, sendo uma maneira de se tornar visível na sociedade nacional, como afirma Fialho (2003)

Um outro projeto ainda muito pequeno, mas que vem apresentando visibilidade é o voltado para o artesanato Kambiwá. Tanto os Pipipã como os Kambiwá têm essa atividade como um importante complemento da economia familiar e demonstram sempre interesse em incrementar essa prática e promovê-la, não só como mais uma via de obtenção de recursos, mas por representar uma atividade que expressa a cultura desses grupos indígenas (FIALHO, 2003, p. 229).

O projeto ao qual Fialho (2003) se refere diz respeito à atuação de instituições Centro de Cultura Luiz Freire, Pró-Reitoria de Extensão da UFPE e

SEBRAE, e “consiste na realização de oficinas para a melhoria da qualidade dos produtos para alcançar um mercado mais exigente e a interlocução com outras esferas viabilizadoras de promover o produto indígena nesse referido mercado” (FIALHO, 2003, p. 230).

A atuação dessas instituições é refletida na prática artesanal que hoje se executa nas aldeias. Em entrevista com uma professora³⁴ Kambiwá ela afirma que

Em 2002 veio o pessoal da universidade desenvolver um trabalho aqui, tinha o apoio do SEBRAE, que também se envolveu, e tivemos uma formação de como quanto a gente vai vender, quanto eu vou cobrar por determinada peça, quanto custa em média um dia de trabalho e se eu consigo fazer uma peça dentro de um dia eu vou poder cobrar o valor daquela peça por um dia de trabalho, agora já se eu não consigo então eu tenho que saber cobrar aquele devido valor. Aí então a gente passou a fazer isso através desse projeto, foi onde a gente veio conseguir diante dos governos, os contratos nas escolas indígenas e a gente teve graças a Deus, a gente teve a oportunidade de poder ensinar para as nossas crianças uma forma não só da renda para o artesanato, mas também uma forma de vivenciar, de não deixar esquecida a nossa cultura. E aí a gente produziu para a FENEART em Recife na época, a gente mandou, a gente não foi, mas a gente teve retorno de dinheiro. Algumas peças, a gente perdeu, mas a partir daí as pessoas forma aprendendo, a comunidade foi aprendendo que aquela cultura que a gente vivenciava apenas para os nossos costumes tradicionais também podia ser uma renda familiar (PATRÍCIA,2017).

Nesse depoimento pode-se perceber como a ação do projeto efetivou uma prática, que levou em consideração o artesão que trabalha e que retira uma renda desta atividade, corroborando com este depoimento Fialho (2003) apresenta que para o projeto “a curto prazo, o objetivo era garantir a participação dos índios na FENEART - Feira Nacional de Negócios do Artesanato a ocorrer na cidade do Recife no início do mês de julho de 2002, como primeira experiência a ser vivenciada envolvendo um mercado mais amplo” (op.cit.2002, p. 231).

Contudo, pode-se observar como a ação também repercutiu dentro da questão da educação escolar indígena, viabilizando uma prática artesanal com

34. PATRÍCIA, Kambiwá. Entrevista concedida a pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07.06.2017, Ibimirim, 2017.

professores indígenas, que trabalham junto com a comunidade no ensino-aprendizagem de sua cultura material.

As considerações pertinentes aos aspectos socioculturais que norteiam esta pesquisa dizem respeito à prática cotidiana do povo Kambiwá, que reinventa suas tradições, agregando valores simbólicos e lutas pelos seus direitos políticos, sociais e culturais frente a uma sociedade que ainda os tem como pertencentes a uma cultura estática. Compartilham da construção de uma identidade étnica que viabiliza a pluralidade e os processos interculturais, em processos de organização comunitária em que se reúnem em assembleias, encontros, rituais e festejos, a fim de juntos contribuir para uma unidade étnica, mas que reconhece e respeita a cultura de cada povo.

3 PARTE II - TRANÇAR: ARTE, ARTESENIA E PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

3.1 Artesania na Arte Contemporânea

O homem tende a julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem estática de um Éden perdido. Dessa forma deixa de captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano (VIDAL, 1992, p. 13).

Desde criança, me interessei por atividades manuais que envolvessem tecidos e linhas. Lembro-me que certa vez uma tia começou a ensinar ponto cruz a mim e a minha irmã mais velha. Embora gostasse muito de mexer com linhas nunca fui muito detalhista ao fazer o ponto, ao contrário de minha irmã, que recebia elogios pela primazia do bordado. Fiquei meio frustrada e achei por um bom tempo que esse tipo de trabalho não era bom para mim. Na adolescência resolvi mexer com costura de máquina. Fiz roupas e bolsas, no intuito de entender o funcionamento da máquina de costura. Quebrei algumas agulhas, arrematei pontos tortos e fui construindo dentro de mim essa vontade de trabalhar e criar com materiais têxteis.

No ano de 2007, ingressei como estudante de graduação no curso de Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco, procurei iniciar uma trajetória artística que tivesse como base o uso de linhas (no sentido da materialidade) em minhas criações visuais. As experimentações com linhas só vieram a acontecer mesmo durante a disciplina de pintura 2, orientada pela professora Beth Gouveia. A proposta tinha como base desde a preparação da tela até ao uso de materiais diversos para a criação de estudos em artes visuais. Foi quando senti que poderia incorporar o bordado e a costura, com o pastel e a tinta acrílica. De maneiraintuitiva, fui explorando as possibilidades que resultaram em quatro estudos, como mostro nas imagens (16, 17, 18 e 19) a seguir:

Imagem 16 - técnica mista: bordado e tinta acrílica.



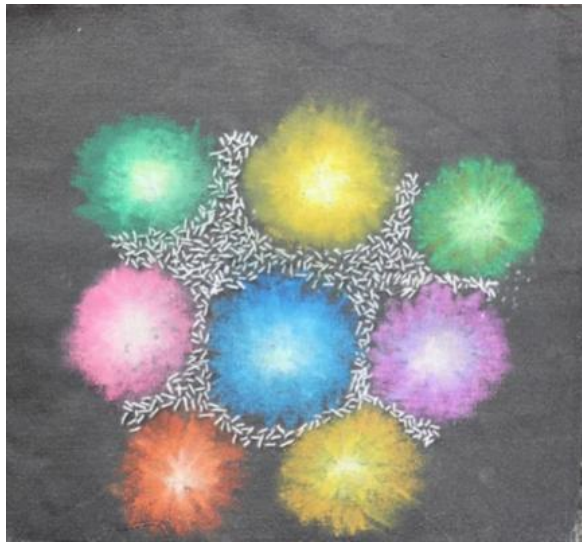
Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017

Imagem 17 - técnica mista: bordado e acrílica.



Fonte: acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 18 - técnica mista: bordado, pastel e acrílica.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 19 - técnica mista: costura de máquina e acrílica.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Mas só consegui realmente dar maior ênfase as minhas criações visuais no ano de 2014, quando iniciei experimentos em casa com as linhas, tecidos e agulhas que estavam disponíveis. Nesse ano, junto com uma grande amiga, a artista-arquiteta, Clara Nogueira começamos a pensar na possibilidade de realizar uma exposição só com bordados. Juntas fizemos a oficina de gravura têxtil, na galeria de arte MAUMAU, outro momento importante que impulsionou a vontade de

realizar a exposição, uma vez que a galeria foi muito receptiva a nossa proposta, embora ela só aconteceria no segundo semestre de 2016.

Enquanto as ideias amadureciam, vivenciei por dois anos a exposição coletiva DELAS, que aconteceu no mês de março com obras só de mulheres artistas, na antiga Casa do Cachorro Preto, em Olinda. Oportunidade que impulsionou a criação de obras finalizadas para serem expostas. Nas imagens 20, 21 e 22. os quadros que fizeram parte das exposições e um convite feito para a exposição:

Imagem 20 - sem título. Bordado sobre algodão cru.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2016.

Imagem 21 - sem título. Bordado sobre algodão cru.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2016.

Imagem 22 - Cartaz da Exposição Delas 3.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2016

Quando finalmente decidimos fechar uma data para a exposição foi como um prazo final para dar continuidade aos antigos bordados e iniciar outros experimentos têxteis como a tecelagem. Assim a exposição teve como título Incomum, e propunha expressar os afetos das artistas por meio do bordado e coabitar o espaço feminino criando situações e reflexões de amplitudes pessoais e de experimentações.

As novas experimentações com tecelagem abriram espaço para compreender melhor a técnica do trançado Kambiwá, uma vez que a trama que se dá para realizar trabalhos com a palha do ouricuri e a fibra do caroá tem em princípio a mesma sistematização.

Nas imagens 23 e 224 fotos da fachada da exposição Incomum, onde junto com Clara Nogueira, vivenciei a possibilidade de expor um conjunto de obras que viabilizam o bordado como forma de expressão, cada qual na sua maneira de dialogar com questões íntimas, mas tendo como o incomum a linha física e subjetiva de suas criações visuais.

Imagem 23 - Fachada da entrada da Exposição



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2016

Imagem 24 - fachada da entrada da Exposição



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2016

Nesse mesmo ano, 2016, eu já cursava o mestrado de Artes Visuais, na UFPE, e, portanto, não desvinculo a minha pesquisa de uma produção que não esteja articulada com os saberes artesanais. De algum modo, os caminhos se encontram e as descobertas aconteceram sem o interesse prévio na busca de uma descoberta pessoal. Por isso entendo a minha prática enquanto artista visual imbricada neste estudo acadêmico, que visa entrar em contato com a produção artesanal de índios do Estado de Pernambuco.

Ao desenvolver esta pesquisa estive motivada a compreender os aspectos materiais e técnicos que envolvem a produção de objetos feitos artesanalmente. A produção de objetos do povo Kambiwá contribuíram para a discussão dos meus processos criativos que tem por base a artesanania como maneira de expressar-se nas artes visuais contemporâneas, possibilitando pensar o artefato manual não apenas pela ótica da sua utilidade ou função, mas aborda aspectos estéticos, históricos, sócias e culturais.

O emprego do termo artesanaria³⁵ possibilitou pensar a produção de objetos manuais dentro de uma ótica que leva em consideração o seu processo de execução técnica³⁶. A artesanaria implica um sentido de processualidade, em que são abordados os aspectos tanto técnicos quanto criativos. O crítico de arte Frederico Moraes, em um depoimento concedido ao programa Brasil Visual³⁷ afirmou que a artesanaria “seria uma atividade que tanto se aplica ao artesanato ou a certos ofícios, e que não envolve, digamos assim processos industriais - no sentido de manualidade- que a base é sempre a mão, o pincel, o lápis ou a máquina fotográfica são extensões da mão” (TV BRASIL, 2015).

O termo artesanal é análogo ao de artesanaria, portanto serão recorrentes durante a escrita tanto um quanto o outro. Em relação a eles pode-se entender como uma produção feita a mão, um trabalho manual. A noção de artesanato está ligada a uma produção em pequena escala, de ambiente coletivo e familiar, que emprega o uso das mãos em boa parte da execução técnica, recorrendo a algumas ferramentas quando necessário. Santos (2006) ao trazer a história da técnica na humanidade afirmou que: “de modo diferente, Ortega y Gasset (1939) também identifica três momentos nessa evolução: a técnica do acaso, a técnica do artesão, a técnica do técnico ou do engenheiro” (op.cit., 2006, p. 111). Na qual a primeira fase não teria um método de transmissão, na segunda existiria uma classe atuante, a dos artesãos, que transmitira de geração em geração as técnicas; e só na terceira fase é que se teria um método consciente de análise das técnicas - a tecnologia.

A artesanaria como produção cotidiana, de pequeno porte e com saberes passados por gerações está associada a esta segunda fase a qual, Santos (2006) se refere. Para ilustrar essa afirmação em relação à arte Canclini (1989) aponta o fazer manual na arte de maneira a caracterizar a diferença no objeto produzido:

35. Se denomina artesanaria tanto al trabajo como a las creaciones realizadas por los artesanos (una persona que realiza trabajos manuales). Es un tipo de arte em el que se trabaja fundamentalmente com las manos, moldeando diversos objetos com fines comerciales o meramente artístico o creativo. Uma de las características fundamentales de este trabajo es que se desarrolla sin la ayuda de máquinas o de procesos automatizados. Esto convierte a cada obra artesanal em un objeto único e incomparable lo que le da um carácter sumamente especial. Disponível em: <https://definicion.de/artesania/>.

36. A vida das técnicas é sistêmica e sua evolução também o é. Conjuntos de técnicas aparecem em um dado momento, mantêm -se como hegemônicos durante um certo período, constituindo a base material da vida da sociedade, até que outro sistema de técnicas tome o lugar. É essa a lógica de sua existência e de sua evolução (SANTOS, 2006, p. 114).

37. Programa Brasil Visual - A Artesanaria na produção contemporânea, criado em 6/11/2015 pela TV Brasil. <http://tvbrasil.ebc.com.br/brasilvisual/episodio/a-artesania-na-producao-contemporanea>

Al concebirse al arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes "espirituales" en los que la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil, las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su sentido práctico (CANCLINI, 1989, p. 224).

Ao abordar a diferença entre objetos direcionados para uma apreciação aos moldes de uma disciplina estética, Canclini (1989) conclui que os objetos que possuem características predominantemente artesanal são identificados como o "outro". Tal relação evidencia o caráter discriminatório e subalterno imposto pelos historiadores e críticos de arte ao longo dos séculos, segregando os objetos produzidos por outras culturas apenas em seu sentido prático e útil.

A discussão que Canclini (1989) aponta na direção das convergências entre a arte e a artesanía, comenta:

las transformaciones de las artes cultas en la segunda mitad del siglo xx, concluimos que el arte ya no puede presentarse como inútil ni gratuito. Se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencias que lo vinculan con el mercado, las industrias culturales y con esos referentes "primitivos" y populares que son también la fuente nutricia de lo artesanal. Si quizá nunca el arte logró ser plenamente kantiano -finalidad sin fin, escenario de la gratuidad-, ahora su paralelismo con la artesanía o el arte popular obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces (CANCLINI, 1989, p. 226).

A de se caminhar na interseção desses dois universos, que articulam saberes tradicionais e modernos em constantes confrontos de afirmação de poderes. Canclini (1989) afirmou que cerâmicas, tecidos e outros artesanatos podem conter uma criatividade formal, uma geração de significados originais e uma autonomia em relação às funções práticas dos objetos artesanais.

A produção manual na arte ao longo da história da humanidade fez-se presente em suas múltiplas representações. Para fins de análise nessa pesquisa não abordarei a historiografia dessas representações ao longo dos séculos. Portanto direciono o meu pensamento para o que convencionalmente passou a ser chamado

de Arte Contemporânea. Wanner (2010) ao abordar o termo refere-se da seguinte maneira:

O contemporâneo, no seu sentido mais obvio, é simplesmente a arte produzida por nossos contemporâneos. Mas como a história da arte desenvolveu-se internamente, “contemporâneo” passou a ser entendido como uma arte produzida no âmbito de uma certa estrutura de produção nunca vista até então na história da arte. Não se referia a algo mais moderno, no sentido de “o mais recente”, e o moderno parecia, cada vez mais, ter sido um estilo que prosperou de 1880 até 1960, aproximadamente (WANNER, 2010, p. 156).

A contrapartida do que se produz na chamada Arte Contemporânea já não se ampara na “procura e a apreciação do ‘Belo’ que marcou a origem da filosofia moderna sobre arte e estética no séc. XVIII” (LAGROU, 2009, p. 12). A Arte Contemporânea encontra os indícios de uma nova produção artística na busca pelos materiais e suportes mais variados; embora seja no questionamento dos conceitos que comporta a maior das problemáticas, passando pelo próprio questionamento do que é ou não é arte. Lagrou (2009) a respeito da arte conceitual³⁸ afirma “o que estes artistas visam com sua obra é provocar um processo cognitivo no espectador que se torna, desta maneira, participante ativo na construção da obra, à procura de possíveis chaves de leitura” (LAGROU, 2009, p. 12). Sendo a arte conceitual uma das maneiras pelas quais os artistas contemporâneos se expressam, a mesma autora identifica uma relação deste tipo de arte com a produção material dos povos indígenas; “pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados[...]” (LAGROU, 2009, p. 13).

A arte contemporânea acaba por fornecer os subsídios teóricos e práticos para o novo discurso da Arte, uma vez que sua produção provoca as rupturas e propõe a desconstrução do conceito de obra de arte com ênfase na “transferência de significado provocada pelo deslocamento constante do signo, do espaço, da matéria, da imagem e dos objetos da vida cotidiana, para o mundo da arte,

38. A arte conceitual, portanto, acontece em um espaço onde o objeto arte não está necessariamente presente, e sua apreensão tem que se dar num espaço mental, intelectual. Trata-se, portanto, de signos que dependem de uma experiência colateral para serem apreendidos (WANNER, 2010, p. 174).

celebrando o rompimento com a autoridade e a homogeneidade das técnicas e materiais tradicionais (WANNER, 2010, p. 172). Dessa maneira procuro relacionar a produção material dos trançados Kambiwá com as possibilidades de uma produção artística contemporânea que envolve a produção de objetos de uso cotidiano.

Müller (2010) ao considerar o cenário da arte contemporânea afirmou:

quando se tomam particularmente alguns de seus aspectos, como o movimento de ruptura dos sistemas de hábitos que a arte conceitual e a arte da *performance* instauraram, as tentativas de reflexão sobre questões sociais que as artes contemporâneas realizam e as funções que assumiram nas definições de identidade, trans e interculturalmente (MÜLLER, 2010, p.8).

Ao perceber a diversidade cultural como referência para a produção da arte contemporânea, percebem-se a pluralidade cultural e que o universo da arte contemporânea sobrepõe os limites antes impostos. Limites esses associados a uma classificação da arte, que separa por categorias artista e suas produções, pensamento tipicamente moderno de concepção da arte. Segundo Costa (2007), tal abordagem agora é

Questionada na contemporaneidade pelo multiculturalismo e pela cultura visual, essa forma de classificação é fruto da carga ideológica em que foi gestada. Na verdade, as novas abordagens contemporâneas na arte privilegiam a diversidade de culturas (COSTA, 2007, p. 16).

Levando em consideração a relação estreita que a arte contemporânea estabelece com as culturas, e conseqüentemente com o cotidiano, os acontecimentos e objetos ligados a vida, Wanner (2010) afirma que segundo Danto (1981);

Aborda a intenção da arte contemporânea em distinguir objetos, situações e acontecimentos, denotados como arte, e suas contrapartidas na realidade. Para ele, a arte é um território cultural livre, que permite interpretações distintas e diferenciadas, tanto para o criador quanto para o espectador. Ao definir a arte como algo que prende nossa atenção e que não sofre a interferência de pensamentos alheios, esse autor diz que a arte tem a ver com a forma de engajamento e de

compromisso do trabalho com algum aspecto do mundo (WANNER, 2010, p. 171).

A arte passa então a ser entendida como parte do mundo, que produz e fala sobre ele, tecendo relações e interpretações com as culturas. Por isso a noção da estética do cotidiano ajuda a pensar tanto esta nova maneira de produzir arte, e como pensar na cultura material indígena. A estética do cotidiano segundo Richter

Subentende, além dos objetos ou atividades presentes na vida comum, considerados como possuindo valor estético por aquela cultura, também e principalmente, a subjetividade dos sujeitos que a compõem e cuja estética se organiza a partir de múltiplas facetas do seu processo de vida e de transformação (2000, p. 9).

A autora toma como base para o entendimento da estética do cotidiano a noção de microestética trazida por Pereira (1996) "se refere ao modo como cada indivíduo se organiza enquanto subjetividade (...) é a ordem da processualidade, dos campos interativos de forças vivas da exterioridade atravessando um sujeito-em-prática" (PEREIRA, 1996, p. 85 *apud* RICHTER, 2000, p. 9). Tal definição corrobora com a prática artística da contemporaneidade, que se volta para uma arte que busca o processo e as relações com os sujeitos e a produção de suas subjetividades.

Ivone Richter (2000), procura expor as suas ideias a respeito desta produção de subjetividades na arte, por meio da expressão "fazer especial"³⁹, termo cunhado pela antropóloga americana Ellen Dissanayake (1999) a qual Richter (2000) se refere como "essa tendência de

Tornar ou fazer especial é tão distinta e universal no ser humano quanto a fala ou a habilidade para produzir e utilizar ferramentas ou equipamentos. O "fazer especial" requer intenção ou deliberação (RICHTER, 2000, p. 9).

39. Ellen Dissanayake (1991), antropóloga americana estudiosa da arte como comportamento humano, chama de "fazer especial" esse fazer estético carregado de sentido, que Villela denomina de "microestética". Dissanayake (1991:91) diz que a noção de arte como um comportamento reside no reconhecimento de uma tendência comportamental fundamental do ser humano, que antecede a arte em toda a sua diversidade, presente nos mais remotos inícios da humanidade até os dias atuais (RICHTER, 2000, p. 9).

A noção do fazer especial na concepção da arte contemporânea segundo Dissanayake (1999) *apud* em Richter (2000) “amplia os horizontes sobre o que é ou não é arte, e nos permite incluir artefatos produzidos por outras culturas, que foram feitos sem uma motivação estética consciente, nos moldes ocidentais, na mesma categoria de arte” (RICHTER, 2000, p. 10). Portanto essa noção do fazer especial ajuda a compreender os objetos produzidos pelos índios sem uma intencionalidade estética, pois se trata de artefatos produzidos para uma função específica.

A estética do cotidiano aqui abordada reforça o caráter popular em que se encontra a cultura material dos povos indígenas no Nordeste. Segundo COSTA; SILVEIRA e SOMMER (2003) os termos cultura e popular pertencem aos estudos da teoria cultural e “concentram-se neste terreno escorregadio e eivado de preconceitos em que cruzam duas noções ou concepções extremamente complexas e matizadas como *cultura e popular*” (2003, p. 36).

A “cultura”, não é mais entendida apenas pela sua erudição ou elitização. Foca-se na pluralidade - culturas - o termo passa a ser “adjetivado, o conceito incorpora novas e diferentes possibilidades de sentido” (COSTA, SILVEIRA E SOMMER, 2003, p. 36). Ao “popular” também se agrega uma “vicejante polissemia” (2003, p. 37), como afirmam os autores:

Popular tanto pode indicar breguice, gostos e condutas comuns do povo, entendido como a numerosa parcela mais simples e menos aquinhada da população, quanto, na nomenclatura política das esquerdas, expressar o fetiche do mundo intelectual politicamente engajado ou mesmo as cruzadas contemporâneas em torno do politicamente correto (op. cit., p. 37).

A ênfase que é dada a cultura na perspectiva dos “estudos culturais” tem um caráter político, no qual enxerga a cultura não como um todo homogêneo e constante, mas sim uma arena de diferenças e lutas sociais. Enquanto que o popular é incorporado “em meio às movimentações de certos grupos sociais que buscam se apropriar de instrumentais, de ferramentas conceituais, de saberes que emergem de suas leituras do mundo” (op. cit., p. 37).

Escosteguy afirma que: “somente na década de 80 [do século XX] que o interesse pela cultura popular suscita estudos que a tomam como um dos elementos de articulação do consenso social” (2010, p. 117). Sua concepção traz certo relativismo e um redirecionamento da pergunta a ser feita, como afirma Martin-Barbero:

[...] eu sintetizaria o avanço numa mudança de perguntas. Creio que a pergunta de um animador cultural, de um trabalhador social, de um educador, de um comunicador, não pode ser o que é que na vida das pessoas fica de autêntico, o que é que na vida das pessoas permanece de parecido a como era antes? Mas sim, o que é que na vida das pessoas está vivo, as motiva, as dinamiza, as apaixona?(BARBERO, 1995a, p. 51 *apud* ESCOSTEGUY, 2010, p. 117).

Esta reformulação é amparada no pensamento de Gramsci sobre a teoria da hegemonia⁴⁰. O deslocamento que esta pergunta permite cria a possibilidade de diálogo e gerou um campo de discussões envolvendo as partes em uma dinâmica de poderes.

A produção da cultura material dos povos indígenas está ligada ao que culturalmente convencionou-se chamar de artesanato. A produção material está inserida neste contexto artesanal que agrega valores simbólicos, políticos, sociais, econômicos, culturais e estéticos, pois dentre as maneiras de ser do povo Kambiwá o artesanato se mostra como uma maneira de (re)existir e protagonizar o cenário da cultura nacional.

Embora existam questionamentos aos tipos de categorização que são impostas pela sociedade, não negligencio o mote de partida pela qual encontrei a cultura material dos índios em Pernambuco. O artesanato foi fonte primária para o entendimento deste tipo de produção, contudo percebo que a cultura material extrapola os limites físicos e simbólicos de uma arte tida como exótica, servindo a coleções de museus ou simplesmente comercial.

40. “A teoria da hegemonia permitiu a construção de um olhar, de dentro do marxismo, que evita ver o popular como um bloco hegemônico de oposição, decorrente somente de uma posição de pertencimento fixo a uma classe. Propiciou, também, pensar na possibilidade de existência da separação relativa de diferentes regiões de enfrentamento cultural como classe, gênero e raça, assim como sobreposições entre essas categorias em diferentes circunstâncias históricas” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 115).

A produção artesanal relacionada à arte contemporânea nesta pesquisa toma um viés pessoal, vinculado a minha produção visual, e a descoberta da relação de saberes artesanais e com práticas artísticas na contemporaneidade. A processualidade encontrada na artesanaria serve como objeto de estudo inicial na minha prática como artista visual. Ao entender a matéria prima, ao saber manejá-la, as possibilidades de criação visual abrem caminho para um desdobramento de processos criativos.

3.2 Visualidades indígenas pernambucanas

Imagem 25 - índio Kambiwá, com cachimbo.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017

(...) é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre o mundo(LAGROU, 2009, p.11).

Os artefatos que os índios do Nordeste usam são apresentados para além de uma fruição estética, como bem afirma Tício Escobar (2016) sobre a arte indígena “todos estes gestos e objetos, antes de apelarem para a fruição estética, buscam

reforçar, certamente mediante a beleza, os significados sociais que crescem muito além dos terrenos da arte” (2016, p. 22).

Identifico esta afirmação com as experiências que presenciei em eventos⁴¹ dos povos indígenas no estado de Pernambuco. A produção de visualidades por parte de alguns indígenas na ocasião de rituais, assembleias e festejos, parte do entendimento de que:

A beleza trabalha clandestinamente para expressar verdades e funções que exigem o aval de sua própria imagem no cenário da representação: sublinha funções, inflama verdades, intensifica figuras fundamentais; tensiona-se até o limite, obriga a dizer o que está fora de seu alcance e, ao fazê-lo, enche o horizonte cultural de resplendores, preocupações e presságios (ESCOBAR, 2016, p. 22).

Assim o belo na cultura indígena é visto por meio do trivial, algo como da ordem do cotidiano, dos objetos que são executados sem uma intenção prévia de se tornarem artísticos. Os objetos com os quais os índios se relacionam são encontrados nessa trivialidade com que a noção do belo⁴² é acionada tanto nos rituais sagrados, como nos encontros e assembleias indígenas. Os objetos são libertados e deixam de serem passivos diante dos sujeitos, configuram-se nas relações sociais e afetam os sujeitos tecendo o diálogo sobre a pessoa e seu mundo.

Dessa maneira a produção de visualidades indígenas em seu aspecto de representação “intensifica figuras fundamentais” tendo em vista as relações com os objetos trançados (aió, vestes de rituais e adereços diversos) colaboram na formação da imagem de ser índio.

Tais objetos fazem parte dos processos de identificação de sua indianidade. A relação que estabeleço com o conceito de indianidade tem como pressuposto uma noção trazida por Reesink (2000) ao abordar o “regime de índio” instaurado após o reconhecimento legal e oficial,

41. São João do povo Xukuru (2012); Dia de Reis do povo Xukuru (2016); Assembleia Xukuru (2016); II Fórum Nacional de Museus Indígenas e III Encontro de Museus Indígenas em Pernambuco na Aldeia Mina Grande do povo Kapinawá (2016); Corrida do Umbu do povo Pankararu (2017).

42. O belo aponta para além da harmonia e da fruição: desperta os poderes adormecidos das coisas e as investe de surpresa e estranheza; remove-as, rompe sua presença comum e as arranca de seu enquadramento habitual para analisa-las frente à experiência, sempre inacabada, do extraordinário (ESCOBAR, 2016, p. 23).

Desse modo, o *regime de índio* exige, como pré-requisito fundamental, dominar a “*tradição indígena*”, cujo núcleo por excelência é algum ritual, geralmente o Toré (...). Ou seja, o ritual quer que seja o Ouricuri, o Toré ou Praiá (cujas relações entre si merecem esclarecimentos mais preciosos), no seu *todo* funciona como sinal diacrítico de indianidade e legitimador externo de ser *índio*, sujeito ao *regime de índio* e com direito ao *reconhecimento* oficial pelo Estado (REESINK, 2000, p. 361).

Se Reesink (2000) traz o sinal diacrítico⁴³ de indanidade associado a um ritual como prática do “regime de índio”, Barbosa (1999) amplia e aponta que a partir de uma série de mudanças na política indigenista na década de 1970, diversos grupos irão procurar esse reconhecimento enquanto grupos indígenas em “um processo de retomada de práticas tidas como ‘tradicionais’, como a produção artesanal; de diversas modalidades de rituais e, sempre que possível da utilização de um idioma próprio” (BARBOSA, 1999, p. 199).

Esses dois autores sinalizam um espaço temporal de produção de visualidades que gira entorno dessa construção de ser índio em um processo de visibilidade e da retomada de suas práticas culturais e sociais. Acredito que a construção da indianidade no que diz respeito a produção artesanal indígena na contemporaneidade ainda carrega o peso de uma ressignificação cultural, mas ela encontra-se bem fincada na estrutura organizacional dos povos indígenas em Pernambuco, tendo em vista o reconhecimento e prática de seus saberes artesanais, no currículo escolar indígena, por diversos grupos.

Os artefatos indígenas são associados à personificação, ou seja, o objeto trançado toma dimensões para além da sua forma e função ao se relacionar com o sujeito que o usa. Como afirma Lagrou:

São objetos que condessam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam se produzem e existem no mundo (2009, p. 13).

A imagem dois apresenta um índio da etnia Xukuru do Ororuba (PE) com a tradicional barretina, espécie de chapéu feita com palha de bananeira, um dos

43. São características, podendo ter caráter material ou imaterial, que marcam a diferença entre os grupos sociais (FIALHO e SANTOS, 2016, p. 195)

símbolos de identificação dessa etnia. Nesta imagem o objeto e a pintura corporal tornam-se indicadores de uma identidade étnica.

Imagem 26 - Índio Xukuru do Ororubá.



Fonte: Vavia Brayner, 2016.

Os Estudos Visuais como campo exploratório trazem o conceito de visualidade em uma perspectiva da produção de imagens e suas relações com aspectos diversos como afirma Pegoraro (2011):

Não se trata de mais um estilo de pesquisa no campo da história das imagens, e sim de pensar nas formas pelas quais as imagens, através de interesses específicos, são produzidas, circulam e são consumidas, com o objetivo de reforçar ou resistir a articulações com os mais variados objetivos políticos, econômicos, culturais, etc. Pode-se dizer que é uma abordagem influenciada pelos Estudos Culturais, a partir da relação entre visibilidade e discurso. Os Estudos Visuais questionam como e por que as práticas de ver (visualidade e visibilidade) têm transformado nosso universo de compreensão simbólica, nossas práticas de olhar, nossas maneiras de ver e fazer (PEGORARO, 2011, p. 45).

Na perspectiva dos Estudos Visuais as imagens são pensadas pelos interesses específicos sejam eles políticos, econômicos, sociais ou culturais, gerando uma produção visual que circula e é consumida por diversos setores.

A interface com os Estudos Culturais como argumenta Pegoraro

deve-se, entre outros fatores, a compreensão da cultura como um campo de diferenças sociais e lutas, como um espaço de contestação e conflito de práticas de representação erguidas com os processos de formação e re-formação de grupos sociais (2011, p. 45).

A proposta caminha para uma transdisciplinaridade, com o intuito de entender as práticas discursivas visuais nas arenas socioculturais, como afirma Brea:

Transformaciones que afectan de modo directo e inmediato a las propias construcciones metodológicas y epistemológicas de las disciplinas - acaso ya irrevocablemente *transdisciplinas*- y que consecuentemente deben em primera instancia trasladarse a las propias organizaciones académicas que articulan su producción e transmisión. Pero que, y más allá, afectan también e igualmente a la propia- significación- de los objetos y las formas en que su recepción social puede cumplirse (2003, p. 1).

Ao caminhar em uma perspectiva da diversidade cultural existente no Brasil, encaro as visualidades indígenas como afirma Hernández (2011) “a noção de visualidade, que enfatiza o sentido cultural de todo o olhar ao mesmo tempo em que subjetiva a operação cultural do olhar” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 33). Portanto

pensar a arte indígena no sentido cultural de seus objetos aponta na direção de uma reflexão das visualidades/visibilidades construídas histórica, social e culturalmente no Brasil. Fialho e Santos (2016) ao abordar a situação de um imaginário social⁴⁴ questiona a representação de pinturas feitas pelo pintor holandês Albert Eckhout (1610 - 1665, Groninga, Países Baixos) tendo em vista a considerar o contexto em que foram executadas, para que a imagem do índio não fique cristalizada em um passado, ou em um presente de estereótipos visuais.

Dessa maneira a imagem número três traz para o cenário visual contemporâneo o índio conectado, o índio que usa como ferramenta a tecnologia digital como meio de expressão. Os artefatos compõem e identificam aquele sujeito como índio, mas não o deixa completamente à margem, ele está inserido em uma dinâmica social que estabelece o uso de dispositivos móveis como possibilidade de interação com o mundo. Há nele a necessidade do registro, do compartilhamento futuro, seja em um âmbito particular ou público.

Imagem 27 - Índio na aldeia Mina Grande, Povo Kapinawá em Buíque - PE.



Fonte: Vânia Brayner, 2016.

44. Compreende um conjunto de ideias resultantes da experiência coletiva de um grupo social (FIALHO e SANTOS, 2016, p. 189).

Enquanto que a visualidade diz mais sobre os aspectos visíveis e sensoriais daquilo do que se vê e que segundo Martins (2011) é “um processo de sedução, rejeição e cooptação que se desenvolve a partir da interação do indivíduo com imagens ou objetos/artefatos artísticos” (MARTINS, 2011, p. 12); ao abordar a ideia de visibilidade em relação aos artefatos produzidos pelos índios Wayana,⁴⁵ Velthem (2007) afirma:

Um cesto ao ser referido passa a ser referido pelos Wayana como “pendurado na viga central”, uma metáfora que indica que os objetos não ficam soltos no espaço, mas são sempre armazenados. O ato de pendurar constitui-se no paradigma da ordenação dos trançados e dos demais artefatos e de tudo que está depositado em lugares não adequados é considerado como algo que está apodrecendo. Paralelamente, deve ser ressaltado que, entre os povos indígenas, os registros de visibilidade do universo material são muito diversificados. Assim, muitas vezes é fundamental que o local de armazenamento de um trançado ou outro objeto qualquer seja conhecido. Esse conhecimento confere atributos de visibilidade aos trançados que ultrapassam o ato concreto de “ver”. Artefatos que estão deslocados de seu lugar original tornam-se simplesmente “invisíveis” (VELTHEM, 2007, p. 129).

A importância da visibilidade do objeto está ligada à sua funcionalidade, que por sua vez destaca outros aspectos como o estético, simbólico ou o representativo. Assim o objeto trançado é compreendido em primeiro lugar pela sua função. Está alusão a função faz referência ao questionamento aos objetos de coleções museológicas, que retirados de seus contextos perdem a sua existência, e acabam apenas por ser contemplados.

Na comunidade Kambiwá durante a pesquisa de campo estive na casa de alguns artesãos que deixavam pendurados os seus artefatos na parede da sala, como nesta imagem 29, na qual estão presentes o cocá, a borduna e o aió. Acredito que esta relação faz sentido com a visão exposta por Velthem (2007), tais objetos se fazem visíveis, estão presentes e são destinados a uma função previamente pensada.

45. Os Aparai e os Wayana são povos de língua Karib que habitam a região de fronteira entre o Brasil (Rio Paru de Leste, Pará), o Suriname (Rios Tapanahoni e Paloemeu) e a Guiana Francesa (alto rio Maroni e seus afluentes Tampok e Marouiri). No Brasil, eles mantêm há pelo menos cem anos relações estreitas de convivência, coabitando as mesmas aldeias e casando-se entre si. Por conseguinte, é muito comum encontrar referências a essa população com um único grupo, embora sua diferenciação seja reivindicada com base em trajetórias históricas e traços culturais distintos. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/wayana>.

Imagem 28 - Índio Kambiwá mostrando seu artesanato.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

O aió é uma bolsa a tira colo, que os índios Kambiwá costumam carregar seus pertences tanto do cotidiano, como carteira, documentos e outros tipos de objetos, como para rituais, o maracá, fumo, cachimbo, ou outros acessórios para o uso no ritual ou cotidiano. Na imagem 29 ela está pendurada na parede junto aos demais artefatos usados pelos índios. É comum ver os índios, não só da etnia Kambiwá, usando esse tipo de bolsa em eventos, fora e dentro das aldeias. A fibra do caroá produz o aió tanto arredondado quanto o retangular, sendo o primeiro, mas comum.

Durante a pesquisa de campo, entrevistei o cacique Zuca em sua casa, na aldeia Retomada. Ao entrar na sala, em cima do sofá encontrei um aió em processo de construção que estava sendo feito por ele, como mostra a imagem três.

O material que usava não era a fibra do caroá, mas sim uma espécie de corda nas cores preta e amarela. Em relação ao uso de materiais heteróclitos (fios de *nylon*, cordas, anilinas e outros), Barbosa (1991) aponta dois tipos de produção

artesanal dos índios Kambiwá. Um seria para uso interno, destinando-se a objetos ritualísticos e utensílios para casa ou caça; e o outro seria uma produção para fora, com fins comerciais que atenderia uma demanda de turistas e comerciantes. Assim segundo Barbosa (1991):

Desta forma, o que se deve opor não é a *tradição* contra a *modernidade*, mais dois modos estéticos de conceber artefatos. Ambos se referem, de uma forma ou de outra, ao contexto cultural dos grupos de origem, porém traduzem-se por formas distintas de interpretação da realidade (BARBOSA, 1991, p. 65).

A produção dos artefatos, e neste caso em específico o aió, pertencem a está concepção de distintas interpretações da realidade, trazida por Barbosa (1991) ao estarem associados a essa origem. Enquanto técnica, o aió não deixará de ser reconhecido como tal, por fazer uso de um material que não seja o tradicional; ele ainda será um objeto de origem indígena pela sua maneira de ser confeccionado. Outro exemplo encontrado em relação a materiais heteróclitos foi na casa de um artesão na aldeia da Baixa da Alexandra, como mostra a imagem 30 a seguir:

Imagem 29 - Aió em corda industrial.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017

Portanto a constante técnica do fazer manual de um aió, não será diferente se empregado pela fibra do caroá ou por *nylon*, ou corda industrial. Um contraponto a esta ideia aconteceu durante a pesquisa de campo, em uma conversa informal com uma das artesãs, ela comentou que certa vez aplicou em um dos seus cestos feitos com palha de ouricuri, um *spray* metálico. Contudo as pessoas não se agradaram do objeto com a interferência do material exógeno, não havendo saída do artefato. A artesã afirmou que as pessoas preferem o cesto na cor da palha mesmo.

O caráter de experimentação que é dado pela artesã encontra os desafios de atender um público externo as aldeias, visando a incorporação de uma produção que incremente o artefato para uma demanda de exigências mercantis. Embora exista uma recusa no produto com a interferência do *spray*. O mesmo ocorre ao acabamento que é dado, quando se tem uma finalidade comercial. Existe uma preocupação maior com a manufatura, para que ela seja bem aceita no mercado de bens materiais. Este tipo de mercado tem procurado além de valorizar a cultura dos povos indígenas tem fomentado a produção material, gerando renda para as famílias que vivem do artesanato. Barbosa (1991) aponta que:

Deve-se ressaltar ainda que, em alguns casos, o artesanato indígena com destinação mercantil contribui de forma notável para a reafirmação da identidade étnica de alguns grupos, através da invenção de novas formas a partir de material industrializado ou de inovações temáticas sugeridas pela demanda (BARBOSA, 1991, p. 63).

A inserção desses materiais lida com a resposta do público como já mencionado, mas articula outras possibilidades de afirmação étnica, de resignificação da identidade e concepção de mundo. Retira os povos indígenas de um Éden perdido, viabiliza ações comunitárias e proporciona o diálogo que parte do local para o global.

3.3 Objetos de arte e arte de objetos

Em meio às várias dimensões que o objeto encerra, encontramos um eco da gestualidade humana, de forma mais flagrante em sua dimensão ético-estética (DOHMANN, 2010).

Os objetos aqui apresentados buscam dentro da minha prática enquanto artista visual serem abordados de maneira a produzir novas imagens, ao trazê-los para o campo da produção contemporânea de artes visuais. Busco entender os objetos indígenas como fonte de estudo; e porque não dizer inspiração para minhas produções visuais, a fim de estabelecer a troca de conhecimentos para com as comunidades indígenas. Dessa maneira abordo os artefatos produzidos pelos índios a fim de resignificá-los em minha prática visual, que ao longo desta pesquisa procuro observar cuidadosamente os objetos produzidos pelos índios com fibras e palhas de plantas nativas, como no caso do caroá e do ouricuri. Procurei abordar os objetos trançados com suas manifestações e representações dentro deste universo étnico; associados com a minha prática de criação visual, que experimenta a técnica do bordado como meio de expressão visual.

Os artefatos indígenas estão historicamente ligados ao processo de estudos etnográficos que durante o fim do século XIX e início de século XX foram segundo Gonçalves (2007),

Alvo de colecionamento, classificação, reflexão e exibição por parte de autores cujos paradigmas evolucionistas e difusionistas situavam-nos no macro-contexto da história da humanidade. O destino desses objetos era não somente as páginas das obras etnográficas (não necessariamente produzidas por antropólogos profissionais, mas por viajantes e missionários) e das grandes sínteses antropológicas do período, mas sobretudo os espaços institucionais dos museus ocidentais, ilustrando as etapas da evolução sócio-cultural e os trajetos de difusão cultural (GONÇAVES, 2007, p. 16).

Assim, os artefatos colecionados serviam como ilustração para a narrativa construída sobre a humanidade, dando materialidade as diversas sociedades exploradas pela expansão mercantil, comparando-as e classificando-as conforme seus critérios de evolução. Segundo Gonçalves (2007), este seria o momento em

que “fundadas numa concepção de cultura como um agregado de objetos e traços culturais, que veio a se delimitar uma área de pesquisa: os chamados estudos de cultura material” (op.cit.2007, p. 17).

Tais estudos voltados para a concepção evolucionista e difusionista desses objetos, são criticados a partir do início do século XX, por novos paradigmas, que consideram os objetos etnográficos não apenas pela sua descrição técnica ou material, e sim, por “suas funções e significados no contexto específico de cada sociedade ou cultura onde foram produzidos e usados” (GONÇALVES, 2007, p. 18). Ao tomar esta nova perspectiva, os estudos da cultura material serão marginalizados, sendo incorporados novamente a prática dos estudos antropológicos após a II Guerra Mundial, pelos antropólogos sociais britânicos⁴⁶ que irão considerar os artefatos etnográficos “como sinais diacríticos a indicar posições sociais, pouco importando a descrição e análise da forma e do material e da técnica com que eram produzidos esses objetos” (GONÇALVES, 2007, p. 19).

Nos anos de 1960, os estudos voltados para o simbolismo na vida social passaram a questionar a mera descrição dos artefatos como indicadores de uma posição e identidade sociais. Assim a antropologia simbólica e estrutural considera

A relevância social e cognitiva do estudo dos objetos materiais no contexto da vida cotidiana, dos rituais e dos mitos. [...] E vão sugerir que os objetos não apenas demarcam ou expressam tais posições e identidades, mas que na verdade, enquanto parte de um sistema de símbolos que é condição da vida social, organizam ou constituem o modo pelo qual os indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente suas identidades e status (GONÇALVES, 2007, p.19).

Dessa maneira Gonçalves (2007), mostra que para além de um “desempenho de funções identitárias”, os objetos enquanto materializações categorizadas fornecem “a percepção que temos de nós mesmos individual e coletiva” (op.cit. 2007, p. 27).

46. A formação desses antropólogos não passava necessariamente pelos museus e pela atenção à “cultura material” e as teorias antropológicas com as quais operavam vieram a deslocar o seu foco de discussão dos objetos materiais para as relações sociais e para os significados dessas relações. Os objetos vão ser interpretados com base num esquema teórico onde eles existiam não em função de estarem respondendo a necessidades práticas universais, nem como indicadores de processos evolutivos e de difusão, mas como meios de demarcação de identidades e posições na vida social (GONÇALVES, 2007, p. 19).

Os objetos são produzidos segundo Dohmann (2010), pela forma e pelo conteúdo⁴⁷, ou seja, “o objeto traduz em sua materialidade a intenção do ato pré-existente que lhe deu origem, e sua forma é produto de uma performance imaginada até mesmo antes de sua própria configuração física” (op.cit. 2010, p. 71). Os objetos são apresentados pela sua forma e conteúdo que materializados pelos sistemas de técnicas se fazem presentes no mundo e na vida cotidiana dos sujeitos. Convivem com os sujeitos de maneira a identificá-los como pertencentes a um grupo, e atribuem valores e status.

Levando em consideração estes aspectos históricos da cultura material procuro desenvolver uma relação com os objetos étnicos a fim de compreender os “limites da representação etnográfica do ‘outro’” (GONÇALVES, 2007, p. 26).

Assim envolvo minha prática artística na discussão de uma representação visual dos artefatos indígenas em Pernambuco, como afirma Dohmann (2010)

Criar, desenvolver, construir e operar formam um conjunto de ações pertinentes aos mais variados objetos, em distintos lugares. O objeto reflete simbolismo que envolve universos mentais, em atribuições de sentidos caracterizados por fluxos imagéticos de diferentes graus de subjetividade, desde simples experiências de “estar no mundo” até a aura criada pelo próprio artefato, em sua condição de ícone, na tarefa de comunicar experiências culturais (op. cit. 2010, p. 72).

Refletindo sobre a prática visual que Dohmann (2010) apresenta, tenho como estudo visual a imagem 30 que tem por base o artefato indígena do povo Xukuru, de PE, a barretina, um adorno para a cabeça que identifica este grupo. A partir de um artefato, tento me aproximar de uma leitura visual e contemporânea do mesmo para compreender os modos de ser e fazer indígenas.

47. Forma e conteúdo compuseram os fatores que, juntos, podem responder a muitas questões sobre a natureza dos objetos, sejam naturais ou fabricados pelo homem. Entendendo que o fundamento principal entre o homem e o meio é dado pela técnica, pode-se afirmar que as técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem constrói sua vida através dos sistemas de objetos (DOHMANN, 2010, p. 71).

Imagem 30 - estudo borda da barretina.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Portanto o objeto aqui estudado tem como proposta sintetizar a experiência pela qual passei com os povos indígenas no estado de Pernambuco, com ênfase na prática artesanal destes grupos, que tem em suas práticas culturais os saberes reinventados em suas tradições. Assim compartilhando do pensamento de Dohamn (2010)

O fluxo de sentidos e imagens que os objetos veiculam através dos canais de comunicação é capaz de despertar aspectos singulares das reminiscências dos indivíduos, recordações de vivências passadas que alternam tensões entre esquecimentos e lembranças, a partir do contato da materialidade do objeto com os sentidos e sensações possíveis que ele encerra (op.cit., 2010, p. 72).

Dentro das possibilidades de entrecruzar minha prática artística com a cultura indígena, enxergo como um exercício do olhar para o “outro”, na tentativa de se aproximar dos seus saberes, de rememorar minhas vivências, de tramar novos objetivos. Os objetos que relacionados com esta pesquisa desvela muito desse processo de “despertar aspectos singulares das reminiscências dos indivíduos”. Busco por meio desta pesquisa entender o poder da representação do outro, e os objetos produzidos por eles; de diversas maneiras, por isso a necessidade de se ter uma produção artística autoral como afirma Geertz

A arte pode servir, refletir, desafiar, ou descrever, mas não, por si só, criar, se congregam ao redor da arte para conectar suas energias específicas à dinâmica geral da experiência humana. “O objetivo de um pintor”, escreveu Matisse, a quem ninguém pode acusar de dar pouco valor à forma, não deve ser considerado separadamente de seus meios pictóricos, e, por sua vez, estes devem ser tanto mais completos (e não quero dizer mais complicados) quanto mais profundo for seu pensamento (op.cit.1997, p. 145).

Propor este tipo de estudo por meio da criação visual que parte do princípio de entender a técnica artesanal produzida pelos índios kambiá de Pernambuco, em seus artefatos trançados a fim de compreender plasticamente as subjetividades as quais os objetos fornecem. Perceber o objeto, por meio do bordado, possibilita entrecruzar técnicas que ocupam o mesmo lugar - de artesanato - para afirmar o seu espaço legitimamente já conquistado, no discurso da arte contemporânea. Dessa maneira Geertz irá colocar o seguinte ao comparar a produção de Matisse com os escultores ioruba

A não ser muito indiretamente, os rabiscos coloridos de Matisse (em suas próprias palavras) e as composições de linhas dos ioruba não celebram uma estrutura social nem pregam doutrinas úteis. Apenas materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tomando-o visível (GEERTZ, 1997, p. 150).

O tornar visível ganha outras dimensões que não textuais. Por isso a prática visual é incorporada nesta pesquisa, por acreditar que outros campos de estudos

devem ser inseridos nas discussões sobre as artes visuais; assim a imagem 31 apresenta um estudo visual sobre a forma que compõem o aió, espécie de bolsa comum entre os Kambiwá, representada por um ponto que no bordado é conhecido como o caseado, e que se assemelha ao ponto que é confeccionado o aió.

Imagem 31 - estudo bordado do aió.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

A escolha por esse ponto no bordado é por trazer o objeto tridimensional para o formato bidimensional. Compreender o artefato a fim de desconstruí-lo, decompor seu formato original, na busca de comunicar-se para além do objeto, com afirma Geertz

Se é que existe algo em comum, é que em qualquer lugar do mundo certas atividades parecem estar especificamente

destinadas a demonstrar que as ideias são visíveis, audíveis e - será preciso inventar uma palavra *tactíveis* - *que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva. A variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas. Na realidade, são uma única variedade* (GEERTZ, 1997, p. 181).

Produzir o diálogo com a prática visual e os objetos trançados propõe conceber a produção artesanal indígena como um dispositivo de criação e percepção a fim de entender os artefatos nas múltiplas concepções que os seres humanos têm. Os objetos tendem a ser para os índios algo com o qual eles lidam com suas maneiras de se identificar tanto entre os próprios indígenas, como na sociedade nacional. Fazer e usar os seus artefatos propõe o diálogo com a técnica, com a estética e com questões sociais; e estão envolvidos com os processos de afirmação étnica e de caráter religioso. Ou seja, fazem parte da vida cotidiana dos índios pernambucanos impregnada de resistência cultural e luta pelos direitos étnicos.

Dohmann (2010) aponta ideias sobre o conceito de objeto e dentre elas apresenta a visão de que o objeto em sua “constituição material, de fato, caracteriza a realidade do objeto *per se*. Se tomado isoladamente, teria um valor apenas como coisa, porém assume um valor como dado social, determinado por sua existência relacional (op.cit. 2010, p. 72). A noção de uma existência relacional do objeto está diretamente ligada ao sujeito que viabiliza estes objetos em suas várias dimensões, Dohmann (2010) irá incluir as considerações trazidas por Barthes, em que

Parte de dois conceitos diferentes para melhor compreender o objeto, dividido em duas conotações distintas, uma de caráter existencial, externa ao indivíduo e, por sua vez, direcionada ao subjetivismo; e outra, tecnológica, segundo a qual o objeto se define como o que é fabricado, como elemento de consumo, direcionado ao social (op.cit. 2010, p. 73).

Considerando as duas conotações levantadas Dohmann (2010) apontará que “o objeto tem presença garantida em todos os lugares, assumindo diversas

configurações, nas mais variadas funcionalidades, do desejável ao inútil” (op.cit. 2010, p. 73). Os valores simbólicos que são atribuídos aos objetos entram nessa perspectiva de entendê-los para além de uma dimensão prática, são agregados valores e intenções que provocam os sujeitos em suas posições de subjetividade, de encontro de si, mas que buscam também o enfrentamento com o estar no mundo e com o coletivo. Os objetos emergem de sua função prática, para comunicar-se com os contextos aos quais estão inseridos, e assim

Os objetos que nos cercam não têm apenas aspectos utilitários, porém, mais do que isso, atuam como espelhos que refletem nossas próprias imagens. As coisas com que convivemos no dia a dia influenciam diretamente nosso comportamento social (DOHMANN, 2010, p. 74).

Assim os estudos dos objetos aqui apresentados partiram da minha necessidade como pesquisadora em mostrar por outras vias a materialidade dos objetos e suas relações com os sujeitos, que por ora os traduzem enquanto como ferramentas de diálogo com a sociedade; como resistência cultural étnica, ou como expressão de suas subjetividades em estar no mundo.

4 PARTE III - PONTO CRESCENTE: SABERES ENTRE TÉCNICAS E EDUCAÇÃO

4.1 Pesquisa de Campo

A pesquisa de campo foi realizada em dois momentos. O primeiro teve início no dia 10 de março de 2017, fui acompanhada por Daniel Fialho e Luanda⁴⁸, que ajudaram na coleta de dados, quando me desloquei para o município de Ibimirim, Sertão pernambucano, a fim de estabelecer um primeiro contato com o grupo pesquisado, o povo da etnia Kambiwá. A viagem durou cerca de seis horas, com uma parada para almoço. Todo o trajeto da viagem foi permeado pela paisagem semi-árida com animais mortos nas margens da estrada e uma vegetação extremamente seca. O segundo momento ocorreu durante os dias sete, oito e nove de junho de 2017, no qual pude estreitar os laços com os professores e artesãos da comunidade. Paulo, meu companheiro foi quem me acompanhou a nesta segunda ida a aldeia do povo Kambiwá. A paisagem já tinha sofrido algumas alterações devido às chuvas que finalmente chegavam às regiões do interior pernambucano.

4.2 Primeiro momento da pesquisa de campo

Chegando a Ibimirim, no dia 10 de março de 2017, adentramos por uma estrada de barro por 18 km de distância até chegar ao povoado de Nazários, onde Francisca⁴⁹, coordenadora da Escola Pedro Ferreira de Queiroz, esperava para nos encontrar. Ela nos recebeu de maneira muito atenciosa, contudo estava organizando uma novena para São José, ela e sua família seriam os primeiros a organizar a festa. Ela já havia mobilizado uma pessoa que nos acompanharia nessa primeira etapa de reconhecimento do campo.

A próxima aldeia conhecida como Baixa da Alexandra, considerada aldeia sede, por conter maior número de famílias residentes, fica a uns 5 km do povoado de Nazários. Seguimos em direção a Baixa da Alexandra e fomos à casa de

48. Serão mantidos os nomes próprios e os nomes dos lugares com autorização por escrito dos participantes da pesquisa e para que o protagonismo dos representantes da Etnia Kambiwá seja registrado nesta pesquisa.

49. Coordenadora da escola Pedro Ferreira de Queiroz, no povoado de Nazários, Ibimirim-PE.

Nilza⁵⁰ artesã que trabalha com a palha do Ouricuri, ela aprendeu a fazer trançado com a mãe e as irmãs mais velhas, segundo Nilza

desde criança, mais ou menos uns dez anos. Para minhas brincadeiras eu mesmo fazia. Assim quando a gente faz criança aí elas ficam malfeitas, aí brincava, brincava quando era depois sacudia fora, aí dizia: vou fazer outra (NILZA, 2017).

Tivemos uma agradável conversa com Nilza, sentadas embaixo de uma sombra cercada por outras pessoas, que jogavam dominó, mas também ouviam atentamente a conversa que acontecia.

Em seguida fomos à casa de Edilson que trabalha como professor de artes na Escola Aimberé, na Baixa da Alexandra com a fibra do caroá e na construção de maracás. A produção dentro da escola com a fibra do caroá é destinada na maioria das vezes para uso em apresentações ou rituais que envolvam os estudantes, como aconteceu na apresentação que eles fizeram no segundo momento em que fomos ao campo. Finalizamos o primeiro dia de pesquisa de campo conhecendo Maurício, artesão e agente de saúde, que acabava de chegar do mato com uma coleta de caroás. Conversamos com Maurício e ele se dispôs na manhã seguinte a nos mostrar o processo de transformação da fibra do caroá.

Encaminhamo-nos para a aldeia Nazários. Lá chegando conhecemos Jéssica e Lucivaldo, donos da residência em que ficamos acomodados durante a pesquisa. Os dois nos receberam muito bem e ficamos devidamente acomodados. Após o jantar fomos ver a novena na Igreja de Nazários. A sensação de festa de interior, com fogos e bandinha tocando.

Pela manhã fomos encontrar Maurício em sua casa, na Baixa da Alexandra. Maurício nos aguardava em sua casa e prontamente nos recebeu. Sentamos e iniciamos a conversa sobre a sua produção artesanal, a feitura do aió entre outras coisas. Essa primeira ida ao campo me proporcionou a aproximação com o grupo Kambiwá, conversar com as pessoas que fazem e vivem da produção do trançado. Perceber as possibilidades de relações desse campo com o ensino de Artes Visuais, com a minha prática enquanto pesquisadora e professora.

50. NILZA, Kambiwá. Entrevista realizada pela Pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 03 de março de 2017. Ibimirim, 2017.

4.3 Segundo momento da pesquisa de campo

A segunda ida ao campo foi acompanhada de um cenário diferente da primeira. As fortes chuvas do mês de junho proporcionaram uma paisagem mais verdinha e fria. Nesta segunda parte do campo a minha atenção voltou-se para a prática do ensino e aprendizagem da técnica do trançado na Escola Indígena Aimberé. Quem nos recepcionou, mas uma vez foi Francisca, que nos aguardava na Escola Pedro Ferreira de Queiroz. Conversamos um pouco com ela e como já tínhamos certa familiaridade com o local, como ela mesma disse, seguimos para Baixa da Alexandra, no qual iríamos ter contato com o coordenador da Escola Aimberé, Célio.

Ao chegarmos ao Anexo João Amâncio da Escola Aimberé ficamos sabendo que Célio não estava, e então fomos procurar por Seu Manoel, mais conhecido por Seu Bezinho, mestre e coordenador de artes na Escola Aimberé. Fomos até a sua casa, e lá chegando, encontramos ele e sua mulher trabalhando nas peças em madeira para a FENEART, na qual ele participa na ala dos mestres há alguns anos. Seu Bezinho nos mostrou seu trabalho, ferramentas e como confeccionava suas peças. Ao final, acertamos as coisas para o dia seguinte na escola em que vivenciaríamos a prática do ensino do trançado.

Por fim, nos despedimos e fomos nos acomodar novamente na casa de Jéssica e Lucivaldo⁵¹ no povoado de Nazários. Mas uma vez a acolhida foi muito calorosa e aconchegante por todos que nos receberam na comunidade.

A vivência a qual participei aconteceu no anexo João Amâncio, da escola Aimberé, na aldeia da Baixa da Alexandra no período da manhã do dia 8 de junho de 2017. Iniciaram as atividades com o ritual do Toré, como mostra a imagem 34 com algumas crianças da escola sob a coordenação do professor de história e cultura Kambiwá. Todo o anexo estava presente, entre funcionários, professores e estudantes. O ritual do Toré congrega a união dos saberes aprendidos nas salas de aula, uma vez que une a dança, a música, a história, a cultura e os artefatos produzidos pelas crianças durante suas aulas.

51. Moradores da Aldeia Nazários que gentilmente nos acolheram em sua casa.

Imagem 32 - Apresentação do toré na Escola - anexo João Amâncio.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

A imagem 35 traz o professor de história e cultura Kambiwá finalizando o ritual do toré. Após a apresentação do ritual do toré, os estudantes ficaram pelo espaço tirando as saiotas. Enquanto isso algumas crianças brincavam como mostra as imagens 36 e 37 para em seguida se organizem e iniciar as atividades. A vivência com os professores de arte aconteceria no salão onde estávamos. Alguns estudantes iriam participar junto com os professores da confecção dos artefatos que estavam produzindo.

Imagem 33 - Apresentação do Toré na Escola-anexo João Amâncio.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 34 - Após a apresentação do toré, recolhendo as saiotas.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 35 - Brincando com a saiota após a apresentação do Toré.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

A primeira observação foi com o Professor Edilson, que trabalha com a fibra do caroá. As imagens 38 e 39 pertencem ao acervo da escola-anexo João Amâncio e são o registro de uma aula de campo para a extração do caroá.

A vivencia com o processo de extração da planta propicia aos estudantes um encontro rico com os saberes da natureza e com práticas da agricultura, pois enquanto eles extraem o professor vai orientando qual a melhor época para fazer a retirada, a forma adequada de corte, que tipo de planta deve ser tirada e como.

Imagem 36 - Detalhe aula de campo: Retirada do caroá da mata.



Fonte: Acervo da Escola-anexo João Amâncio, 2017.

Imagem 37 - Crianças no preparo da fibra do caroé.



Fonte: acervo da escola - anexo oão amâncio, 2017.

Os estudantes durante o período adequado para a extração tanto do caroá quanto do ouricuri, tiveram a prática de campo para vivenciar o processo de transformação da matéria-prima. Este contato com a vegetação e com o meio ambiente próprio da região corrobora com a inclusão do eixo “Agricultura” proposto na Assembleia Xukuru em 2016, e atesta a importância dos saberes dessas práticas como caminho de ações políticas para garantirem a preservação de suas terras.

As aulas que envolvem a produção material dos índios são orientadas pelos professores de maneira a integrar esses conhecimentos em uma prática artesanal, comum aos índios, que ao estarem envolvidos em diversas posições na organização política e social de sua comunidade, articulam seus saberes dentro da educação indígena, sendo uma maneira de passar para as futuras gerações, como afirma Belé⁵²

⁵² BELÉ, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 06 de junho de 2017. Ibimirim, 2017.

E quando nós chegarmos em uma idade mais avançada, aí essa turma de jovens e crianças vão procurar o mesmo lugar para trabalhar. Aí eu já passei para eles, hoje eu sou um professor de arte, hoje sou uma liderança, aí lá na frente vão ser vocês. Vocês vão ser os mesmos educadores que nós somos. Porque essa raiz nunca se acaba. Vai se acabando os mais velhos e os novos vão chegando procurando o mesmo ritmo que vem dos nossos troncos antepassados, que vem do meu bisavô, tataravô, que vem do meu pai. E aí a gente continua e nunca deixa cair (BELÉ, 2017).

Na aula com a fibra do caroá os estudantes aprendem a confeccionar principalmente o aió e a saiota. O aió é uma bolsa a tiracolo que serve para carregar os pertences usados em rituais como o fumo, o cachimbo e a maraca. Embora tenha sido incorporado no uso cotidiano sendo comum ver os índios usando o aió.

O artefato é dividido em três partes: o corpo da bolsa confeccionado com um trançado do tipo costurado, o gancho também chamado de “azeia” que liga a alça; e por último a alça. O bloco 1 com as imagens de 38-49 mostram uma sequência da construção do artefato. Nesta atividade cada estudante estava confeccionando uma parte do aió.

Imagem 38 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 39 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 40 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017

Imagem 41 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 42 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 43 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 44 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 45 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 46 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 47 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 48 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 49 - Construção do Aió



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Outro tipo de confecção que utiliza a fibra do caroá é a saiota, espécie de saia usada em rituais e apresentações sendo um elemento característico da indumentária dos índios Kambiwá. A amarração da saiota pode ser simples apenas com uma corda torcida do caroá na qual a fibra solta é entretrançada; ou com uma trança confeccionada do mesmo jeito que a alça do aió. A seguir a imagem 50 mostra a confecção da saiota, na imagem 51 um detalhe do trançado da cintura da saia e a imagem 52 a saia em algumas crianças no ritual apresentado na escola.

Imagem 50 - Confeccionando a saiota.



Fonte: Acervo da Escola-anexo João Amâncio, 2017.

Imagem 51 - Detalhe da azeia, alça da bolsa ou espécie de cinto na saiota.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 52 - Estudantes vestindo saiota durante a apresentação do Toré.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

A segunda vivência foi com a professora Patrícia que trabalha com a palha do ouricuri. Patrícia iniciou a atividade com um grupo de cinco estudantes que estavam aprendendo a confeccionar alguns tipos de cestos, descanso de panela e chapéu.

A feitura de peças trançadas com a palha, assim como a fibra requer um conhecimento sobre a matéria-prima trabalhada. Patrícia⁵³ conversava sobre o processo depois de retirada a palha do coqueiro

Também é muito importante esse processo do preparo quando a gente ripa a palha quando a gente processa ela tem que deixar pelo menos uns vinte minutos ela mergulhada na água no tempo de calor. Nesse tempo frio não precisa é só mergulhar na água e o ideal que seja um pano de tecido de algodão porque a palha fica mais umedecida, se for com um paninho fino ela seca mais rápido e fica difícil de preparar, você pode ver que ela fica com uma espessura diferente, ela seca é mais digamos assim mais rígida, mais dura e assim ela já está macia (PATRÍCIA, 2017).

A palha precisa ter certa maleabilidade para que a pessoa consiga fazer os pontossem que ela quebre, por isso ela precisa estar sempre úmida, como mostra a imagem 53 de maneira a fornece uma maior flexibilidade durante a execução da peça.

Imagem 53 - Detalhe dos pés no ritual do Praiá.



Fonte: frame do documentário Praiás de Kambiwá/ Macunaíma Colorau/ 2010

O talo, parte da palmeira ouricuri é uma espécie de vareta que é enrolado pela palha para dar forma a peça que se deseja fazer. Patrícia demonstra como

53. PATRÍCIA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07 de Junho de 2017. Ibimirim, 2017.

iniciar uma peça redonda para os estudantes. Ao explicar as crianças que os dedos, polegar e indicador tem que estar sempre firmes segurando o talo que será enrolado pela palha ela inicia a confecção como mostra a sequência a seguir das imagens 54-61:

Imagem 54 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 55 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 56 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 57 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 58 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 59 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 60 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 61 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

O talo é trabalhado de maneira a moldar a forma que se deseja fazer, no caso das imagens acima o resultado será um cesto redondo. Patrícia afirma que a “palha tem de estar bem molhada, esses talos também, porque se não eles quebram porque ele é uma madeirinha”. Dessa maneira a medida em que se acrescenta, mas palha umedecida, vai dando a forma que se deseja, como nas imagens 62- 73:

Imagem 62 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



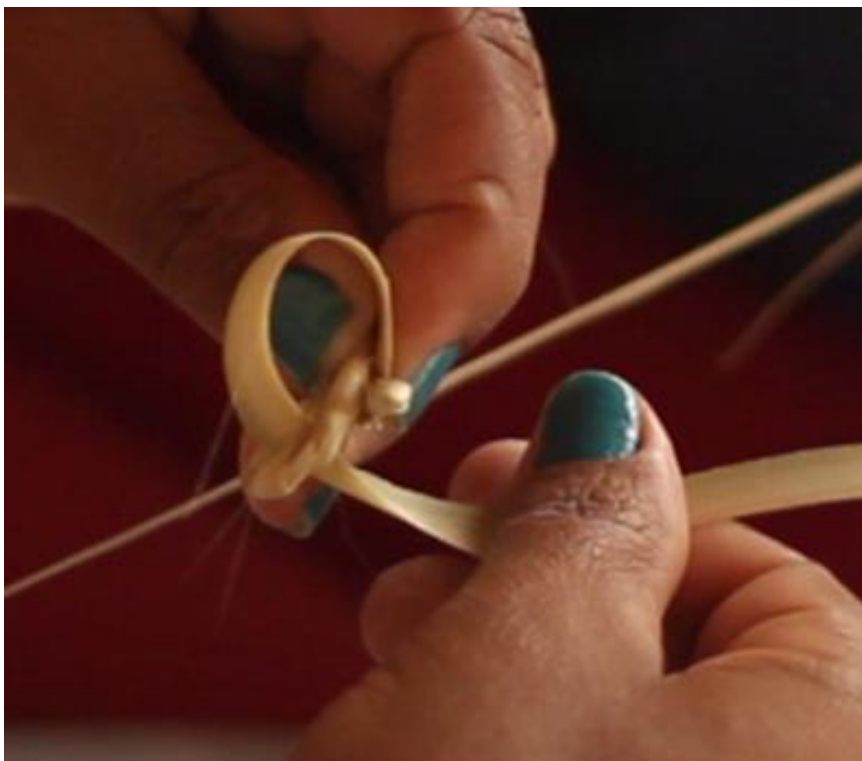
Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 63 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 64 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 65 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 66 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 67 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 68 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 69 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 70 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 71 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 72 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 73 - Iniciando uma peça com palha de ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Patrícia⁵⁴ orienta que para manter a rodinha é preciso fazer dois pontos em uma mesma casa. Tal ponto se assemelha a estrutura do ponto utilizado para fazer o aió, que a medida que vai aumentando se faz dois pontos em uma mesma casa. Nas imagens 74 - 79 segue o processo mais adiantado da feitura inicial de um cesto redondo.

54. PATRÍCIA, Kambiwá. Entrevista 7. [jun. 2017]. Entrevistadora: Clarissa Machado Belarmino. Ibimirim, 2017. Arquivo 1, mono (17:44 mim). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Imagem 74 - Ponto crescente na peça de palha do ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 75 - Ponto crescente na peça de palha do ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 76 - Ponto crescente na peça de palha do ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 77 - Ponto crescente na peça de palha do ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 78 - Ponto crescente na peça de palha do ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

Imagem 79 - Ponto crescente na peça de palha do ouricuri.



Fonte: Acervo pesquisadora, 2017.

O trabalho com a palha, assim como com o caroá requer uma dedicação e tempo para a confecção, acredito que a prática escolar colabora de maneira significativa para perpetuação deste tipo de técnica, pois as crianças indígenas hoje já não vivem diretamente na roça, em contato cotidiano com a matéria-prima. Portanto o contato com este tipo de trabalho encontra-se ligado ao movimento de formalização do ensino, com a estadualização da educação indígena, uma vez que a geração anterior convivia em contato direto e regular com a roça, sendo uma prática familiar.

Embora saiba que a relação com a roça ainda existe, mesmo diante das dificuldades do tempo como afirma Patrícia⁵⁵

A agricultura, vivíamos mais da agricultura, também chovia mais, não tinha esse verão como tem há sete anos a gente vem enfrentando esse verão, essa seca e não tem nem como a gente plantar (PATRÍCIA, 2017).

O que fica evidente é uma prática na qual o cultivo por uma educação escolar indígena abarque todos os saberes próprios de cada grupo, torna-se um dispositivo político de afirmação étnica, capaz de assegurar uma educação diferenciada e específica que fomente uma prática artesanal e tradicional.

4.4 A técnica do trançado do povo Kambiwá

Alguns estudiosos como a Berta Ribeiro (1987), Edna Luisa de Melo Taveira (2012), Wallace de Deus Barbosa (1991), em sua maioria, oriundos do campo da etnologia, empreenderam investigações que falam sobre artefatos étnicos. Ao adentrar neste universo encontrei a produção técnica do trançado indígena no emaranhado das definições as quais ela está inserida. Na literatura tais definições encontram algumas nomenclaturas que considero adequadas para serem utilizadas nesta pesquisa.

Taveira (2012) ao abordar o tema da cestaria Karajá afirma:

De uma maneira geral, vimos que cestaria diz respeito a todo tipo de trabalho da classe dos têxteis, feito com fibras vegetais, rígidas ou semirrígidas, limitando-se, de um lado,

55. PATRÍCIA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07 de junho de 2017. Ibimirim, 2017.

com as redes, e de outro com trabalhos executados com auxílio do tear (TAVEIRA, 2012, p. 15).

Este autor afirma ter dificuldade para distinguir a cestaria dos trançados, por ser impreciso o conceito de ambos. No livro *Suma Etnológica Brasileira*, Ribeiro (1987) tem um capítulo dedicado à arte de trançar com foco na técnica do trançado, a matéria-prima empregada e o estilo de vida dos índios; em outro capítulo aborda a cestaria, como uma produção mais específica desta técnica.

No livro *Arte Indígena, Linguagem Visual*, Ribeiro (1989) também aponta a distinção da nomenclatura da seguinte maneira: “a técnica de tecelagem exige o uso de um dispositivo - o tear - para a tensão dos fios a serem entramados. Essa é a principal diferença entre trançado e tecido” (op. cit. 1989, p. 39).

Na distinção entre trançado e tecelagem, a matéria-prima joga um papel importante como critério de classificação. Tratando-se de fios, foi preciso a invenção do tear e de seus acessórios: liços, separadores, lançadeiras, espátulas-batedores (op. cit. 1989, p. 40).

Abordo nesta pesquisa, os objetos trançados como aqueles que fazem uso de matérias-primas de origem vegetal e produzem objetos artesanais que em sua maioria não usam ferramentas intermediando sua execução; possuem uma distinção técnica em relação à tecelagem, já que essa depende do uso do tear.

Neste capítulo contextualizo os objetos produzidos pelo povo Kambiwá de maneira a abordar o seu ensino/aprendizagem, a execução da técnica e seus aspectos socioculturais, abordando o reconhecimento enquanto produção de sua cultura material.

Entendo a cultura material em seu aspecto tecnológico e considero o trançado como a expressiva produção dos índios brasileiros utilizando matérias-primas de origem vegetal. Segundo Ribeiro (1989) o trançado é “a mais importante técnica de manufatura, que utiliza a mão desarmada, ou os dedos em atividade prensil, é a dos trançados” (op. cit. 1989, p. 38). A matéria-prima encontrada na

fabricação dos artefatos trançados, no caso em particular do povo Kambiwá, concentra-se na palha do ouricuri⁵⁶ e na fibra do caroá⁵⁷.

Sendo uma importante manufatura na qual o índio brasileiro tem um significativo desempenho, apresentando “a mais ampla distribuição geográfica e se apresenta segundo uma apreciável variedade de formas, técnicas de confecção, usos e efeitos decorativos” (RIBEIRO, 1989, p. 38).

Uma possível origem para a utilização dos objetos trançados pelos índios teria sido o seu uso indispensável para o transporte de mantimentos trazidos pelos primeiros imigrantes nômades, como afirma Ribeiro (1989). Os trançados sendo matéria perecível e de fácil acesso foram incorporados ao uso diário, em formatos de cestos, esteiras e utensílios domésticos, visando uma exímia execução em sua forma.

A técnica abordada pela autora é organizada de maneira que os estilos do trançado possuem uma relação estreita com o estilo de vida dos índios, segundo Ribeiro:

Existe uma correlação entre os referidos estilos de trançado e modos de vida: campestre, silvícol-canoieiro e silvícola-interiorano. Os grupos que chamo campestres (ou campeiros) quase todos filiados ao grupo linguístico macro-Jê, executam um trabalho predominantemente de *palha* (folíolos do limbo da folha nova - “olho” ou broto - de palmeira), resultando um estilo de trançado monocromo, de padrões ornamentais variados, porém menos chamativos que os trançados bicromos. Estes são elaborados com lâminas (talas, taliscas) de material córneo, mais rígido, cuja superfície raspada pode ser pintada, permitindo esboçar padrões marcheteados em claro/escuro. Constitui o segundo macro estilo - de *tala* - próprio, mas não privativo, dos grupos silvícolas-canoieiros (Tupí, Aruak, Karib, Pano, Tukâno e outros). Um terceiro estilo, ou subestilo,

56. “Nome científico: *Syagrus coronata*. Registrada ao sul de Pernambuco, em Alagoas e Sergipe, no leste da Bahia e norte de Minas Gerais. Comum na vegetação da caatinga, penetrando no cerrado e restinga ou nas áreas de transição entre floresta e caatinga, principalmente em regiões de serras e vales. Folhas pinadas de pecíolo longo; bainhas e pecíolos apresentando fibras achatadas e rígidas nas margens. O estipe é usado em construções rústicas e suas folhas são usadas para cobertura de casebres e confecção de artefatos como chapéus, esteiras e abanos.

Fonte: <http://www.cnip.org.br/PFNMs/ouricuri.html>.

57. Nome científico: *Neoglaziovia variegata*. Ocorre em largos trechos do litoral, desde o Piauí até a Bahia, e no Sertão, desde o Ceará até o Vale do São Francisco. Frequente em quase toda a área de caatinga, embora com limitações climáticas. Ervas perenes, terrestres até 1 m de altura. Folhas variegadas, lineares, com cerca de 1,5-3 m, margens com espinhos curvados para o ápice. As folhas fornecem fibras já usadas pelos indígenas e bastante empregadas na confecção artesanal de cordas, barbantes e papel, bem como na tecelagem. Fonte: <http://www.cnip.org.br/PFNMs/caroa.html>.

menos difundido, é praticado pelos grupos silvícolas-interioranos (Makú, Yanomâmi), desprovidos de canoas e de cerâmica (ou com a cerâmica muito rudimentar), do mesmo modo que os campestres, que fazem um trançado tipificado por cestos de *fasquias* de cipó (RIBEIRO, 1987, p. 283-284).

A classificação dos estilos de trançado segundo Ribeiro reúne dois grandes grupos, que são Monocromos feitos em sua maioria com palha, e os Bicromos, geralmente elaborados com talas. Pode-se então dizer que entre esses dois macroestilos têm-se duas classificações: os entretrançados e os trançados costurados. A autora define o entretrançado como sendo um “termo genérico compreendendo as técnicas de entrecruzar (*to twill*), entrelaçar (*to warp*), cuja tradução literal seria embrulhar; entretorcer (*to will*); ou seja, enroscar, misturar, dobrar, rotar. Entretrançar equivaleria “*interwork*” (RIBEIRO, 1987, p. 318). O trançado costurado “*coiled*”, segundo Ribeiro (1987):

Compõe-se de dois elementos: 1) uma base de fibras e tiras de folhas de palmeira ou outro material compondo um rolo achatado, que corresponde à urdidura, a partir do qual evolui a espiral formada por: 2) uma trama que entrança o rolo. Comumente usa-se um implemento pontiagudo (*awl* - sovela, instrumento de sapateiro) que produz uma abertura por meio da qual é passada a trama (RIBEIRO, 1987, p. 320).

Em seguida a autora estabelece três categorias: entrecruzado ou cruzado, entrelaçado ou laçado e o entretorcido ou torcido, sendo as duas primeiras categorias da classe entretrançado e a última do trançado costurado. A autora ainda distingue os grupos e os tipos.

Ao fazer essa classificação dos tipos de trançados com os estilos de vida dos indígenas trazendo como referência os povos da região Norte do Brasil, procuro fazer um paralelo com os estilos de vida dos índios em Pernambuco. A distribuição geográfica dos índios pernambucanos ocorre da seguinte maneira (Figura 80):

Imagem 80 - Mapa dos povos Indígenas de Pernambuco.



Fonte: LACC/UPE, Recife, 2016.

QUADRO 01 - relação dos povos indígenas de Pernambuco.

Relação dos povos indígenas de Pernambuco com sua área geográfica		
Etnia	Município	Área geográfica
Atikum	Carnaubeira da Penha; Salgueiro	Sertão Itaparica, Sertão central
Entre Serras Pankararu	Petrolândia	Sertão Itaparica
Fulni-ó	Águas Belas	Agreste Meridional
Kambiawá	Ibimirim; Inajá	Sertão Moxotó
Kapinawá	Buíque, Ibimirim e Tapanatinga	Agreste Meridional e Sertão Moxotó
Pankararu	Jatobá; Petrolândia e Tacaratu	Sertão Itaparica
Pankaiuká	Jatobá	Sertão Itaparica
Pankará da Serra do Arapuá	Carnaubeira da Penha	Sertão Itaparica
Pankará de Itacuruba	Itacuruba	Sertão Itaparica
Pipipã	Floresta	Sertão Itaparica
Truká	Cabrobó	Sertão do São Francisco
Truká de Orocó	Orocó	Sertão do São Francisco
Tuxá	Inajá	Sertão do Moxotó
Kukuru	Pesqueira; Poção	Agreste Central
Xkuru de Cimbres	Alagoinha; Pedra e Venturosa	Agreste Central e Agreste Meridional

Fonte: Elaborada pela pesquisadora, 2016.

Considerando os aspectos ambientais como vegetação e clima em que o povo Kambiwá se encontra entendendo a sua produção de trançados localizada no Sertão pernambucano região de clima quente e seco, típico do semiárido, com grandes períodos de estiagens. Na região predomina uma vegetação de caatinga caracterizada por arbustos, bromélias, palmeiras e cactos. Este tipo de vegetação é extremamente resistente aos períodos de seca, compondo uma paisagem média e de galhos bem secos. É da matéria-prima retirada desse tipo de vegetação (a palha do Ouricuri e a fibra do caroá) que derivam os trançados do grupo Kambiwá.

A produção dos trançados que envolvem a palha do Ouricuri do povo Kambiwá, apresenta características de um trançado monocromo, segundo a descrição de Ribeiro (1987): “executam um trabalho predominantemente de palha [...] resultando um estilo de trançado monocromo” (p. 283). A produção artesanal concentra-se em: cestos, esteiras, bolsas, abanos e utensílios variados para casa. Já a fibra do caroá é usada principalmente para o fabrico de cordas. Da transformação da matéria são confeccionadas bolsas e vestimentas para rituais, em um estilo monocromo. A utilização do tingimento natural (angico, aroeira, bom nome, cajueiro roxo) ou artificial (corante para tecidos) acrescenta uma característica no estilo do trançado de aspecto bicromo, embora a produção artesanal seja mais voltada para o monocromo.

Relacionar os estilos de vida com a prática artesanal dos trançados da Etnia Kambiwá serve como um reconhecimento de campo ao qual os objetos trançados são vinculados. As características que envolvem a produção artesanal dos índios no grupo Kambiwá são entendidas

Como um esforço político de articulação interna, preocupados que estão em estabelecer distinções frente à sociedade envolvente, enquanto unidades étnicas diferenciadas, valendo-se para isso de legitimadores de sua cultura (BARBOSA, 1991, p. 22).

A transformação da matéria-prima para a confecção dos objetos trançados passa por um processo inteiramente manual, desde a sua retirada na natureza até o ponto final para uso. As duas plantas, ouricuri e o caroá, que envolvem a execução do trançado são resistentes ao clima árido do sertão nordestino.

O caroá cujo nome científico é *Neoglaziovia variegata* é da família da bromeliaceae, uma planta como mostra a imagem 81 resistente no período da seca, usada para fins artesanais e para a produção de corda e barbantes.

Imagem 81 - Planta do Caroá (*Neoglaziovia variegata*).



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

A transformação que acontece com o caroá é vivenciada no dia a dia de artesãos que se dedicam a colheita e prática desse tipo de planta. Em uma das idas ao campo de pesquisa fui apresentada ao agente de saúde e também artesão Maurício que acabava de chegar da mata com uma coleta de caroá em sua moto. A nossa conversa só aconteceu no outro dia pela manhã. Nas imagens 82 -114. Maurício mostra o processo pelo qual a planta sofre após a sua retirada da mata.

1º PARTE: RETIRADA DOS ESPINHOS- IMAGENS 82 - 89

Imagem 82 - Caroá colhido.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 83 - retirando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 84 - Retirando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 85 - Retirando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 86 - Retirando a fibra



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 87 - Retirando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 88 - Retirando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 89 - Retirando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

2º PARTE: TIRAR A FITA PARA OBTER A FIBRA IMAGENS 90- 92

Imagem 90 - Tirando a fita.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 91 - Tirando a fita.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 92 - Tirando a fita.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

3º PARTE: TRANÇANDO A FIBRA IMAGENS 93- 98

Imagem 93 - Trançando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 94 - Trançando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 95 - Trançando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 96 - Trançando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 97 - Trançando a fibra



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 98 - Trançando a fibra



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

4º PARTE: BATER PARA SOLTAR A FIBRA - IMAGENS 99 - 104

Imagem 99 - Soltando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 100 - Soltando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 101 - Soltando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 102 - Soltando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 103 - Soltando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 104 - Soltando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

5° PARTE: LAVAR A FIBRA E SECAR - IMAGENS 105 - 114

Imagem 105 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 106 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 107 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 108 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 109 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 110 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 111 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 112 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 113 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 114 - Lavando a fibra.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Maurício⁵⁸ conta que aprendeu com a avó a fazer o aió quando tinha entre dez a onze anos. Ele relatou que:

Isso aí eu aprendi com a minha avó. Há muito tempo, quando eu aprendi, eu tinha onze anos eu vendo ela. Ela trabalhava muito, a vida aqui era muito difícil, no começo assim era muito difícil na minha idade de 10, 11 anos, aí a minha avó, ela tirava o caroá no mato para vender para o pessoal que fazia carvão, para costurar saco. Eu e meu primo a gente estudava de manhã, entrava de sete saía de onze, saía da escola e ia para o mato, ela já estava esperando lá para tirar o caroá. Arrancava, tirava o espinho, rolava para tirar a fita, aí quando nós chegávamos lá a gente ia ajudar. Aí ela fazia uns aió, aí eu fui vendo e fui aprendendo com ela (MAURÍCIO, 2017).

O ato de trançar estava no cotidiano da maioria dos índios que a uns vinte ou trinta anos atrás eram crianças que conviviam com seus familiares na roça. Aprenderam a retirada da planta da mata até o seu processo de transformação, servindo de matéria-prima para a venda como corda ou para a confecção de seus objetos de uso doméstico.

O Ouricuri cujo nome científico é *Syagrus coronata*, pertence à família *Arecaceae*, a imagem mostra uma espécie ainda pequena, embora cresça até aproximadamente uns dez metros, ocupa um importante lugar na flora e na paisagem, da faixa costeira ao interior de diversos estados nordestinos.

Imagem 115 - Ouricuri (*Syagrus coronata*).



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

58. MAURÍCIO, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 02 de março de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

O Ouricuri é um tipo de palmeira que proporciona diversos usos. Da sua extração podem ser usadas as folhas, da qual é retirada a palha utilizada pelos artesãos e professores da comunidade. Em relação ao processo que a folhagem sofre Nilza (informação verbal)⁵⁹, moradora da aldeia Baixa da Alexandra comenta que “depois que a gente tira do pé tem que por ela para secar, não pode levar chuva, água porque senão ela fica toda pintada, aí depois de seca para trabalhar a gente vai com a faca fazendo todo o manejo”(2017). Ou seja, após a extração da natureza a folha é colocada para secar por cerca de quinze dias, após a secagem é feito o manejo com faca para separar a tala (parte mais resistente da planta) da palha. Como demonstrado nas imagens 116- 127 a seguir por Nilza⁶⁰:

Imagem 116 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

59. NILZA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 03 de março de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

60. NILZA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 03 de março de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

Imagem 117 - Cortando a palha. Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 118 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 119 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 120 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 121 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 122 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 123 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 124 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 125 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 126 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Imagem 127 - Cortando a palha.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Nilza⁶¹ em outro momento relatou que ela compra a palha na Feira em Inajá, por conta das dificuldades que a seca e da idade que já não possibilita ela estar na roça, como ela mesma disse:

É por que a gente já trabalhava diretamente onde tinha aí agora a gente já não trabalha mais lá nesse lugar. Antigamente já ia para roça, passava a semana lá, já tinha, a gente convivia com a palha mesmo, agora não tem mais como a pessoa ir, estou mais afastada de lá por isso. É mais longe (NILZA, 2017).

Segundo este relato de Nilza a palha estava presente no cotidiano indígena sendo uma importante matéria-prima, fornecia os produtos necessários à existência para a vida cotidiana do indígena do Sertão pernambucano. Ao dizer que “convivia com a palha”, ela reforça a importância da preservação e cuidados com a vegetação da caatinga.

61. NILZA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 03 de março de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

Em outro momento Nilza comentou sobre a retirada do ouricuri por parte de um criador de gado:

Aqui mesmo no setor tem alguns né. Que dê para gente tirar não tem não, mas descambando essa serra para lá tem muito, muito mesmo. Tem canto que é um em cima assim do outro. Só que por causa da seca o gado está comendo. Aqueles que eram pequenos não tem mais, o gado não tem mais o que comer, e está comendo a palha. Tem até um senhor aí que para essas catingas que era um fazendeiro que estava, estava não deve ainda está tirando mesmo. Esse menino aí era trabalhador dele, para ir cortar para dá para o gado. Para alimentar o gado. A seca está terrível aqui para gente (NILZA, 2017).

A extração desenfreada tem provocado uma escassez do ouricuri e do caroá. Sendo um tipo de vegetação que sobrevive por longos períodos de escassez de água, passando a servir para diversos tipos de uso, como no caso mencionado, para alimentar o gado.

O aprendizado do trançado da palha era aprendido desde cedo com os mais velhos, que viviam na mata e lá mesmo produziam cestos para coletar os alimentos da roça. Outra maneira de aprender o trançado era de mãe para filho/a Nilza⁶² traz o seguinte relato de como aprendeu a traçar:

Agora aí na verdade, eu aprendi com a minha mãe né, mas assim mesmo não é de dizer que ela se interessasse muito a fazer que ela sabia. Aí, eu ia perguntando e às vezes ela nem queria ensinar e aí eu depois começava a ir na casa das amigas chegava lá ficava prestando atenção elas fazendo né, e por meu interesse mesmo(...) Eu tô vendo elas fazer vou tentar e vou fazer. A gente quando quer uma coisa aprende, aí depois de aprender (NILZA, 2017).

Ao se referir a “casa das amigas” Nilza⁶³ explica o seguinte:

Não, era sempre assim no dia a dia mesmo. Tem um pessoal aí onde eu antigamente morei, em um era mesmo aqui, quando eu era bem mais nova, que lá eles fazem direto né. Para as feiras. Fazia para vender nas feiras. Aí eu ia, ao invés de estar brincando, correndo eu chegava e ficava olhando o que elas estavam fazendo, dizia: começa uma para eu que vou fazer

62. NILZA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 03 de março de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

63. NILZA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 03 de março de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

também. E a gente vai aprendendo assim né. Começa um aí para mim, que aí ela começava ali eu já ia olhando como ela colocava a palha, aí eu já ia fazendo e depois eu perguntava: mãe está certo? Não está errado deixa eu fazer. A gente vai aprendendo assim (NILZA, 2017).

Nesses dois relatos percebi a coletividade na produção dos artefatos, quando os moradores da comunidade se reuniam em uma casa a confeccionar objetos trançados para fins comerciais; a ligação com a matéria-prima e o estilo de vida do Sertão ao qual viviam e o seu interesse desde pequenos no manejo com a palha.

A produção para venda de artefatos trançados requer um tempo e uma dedicação, sendo um tipo de atividade que envolve boa parte da família, pois é precisohaver ou ter uma quantidade significativa de material para que se possa vender nas feiras. A confecção deixa de ter o caráter de subsistência doméstica e passa a ter a noção de mercadoria e comercialização.

Dessa maneira os dois tipos de plantas estão presentes no estilo de vida do indígena do Sertão pernambucano. Sendo uma fonte de renda para muitas famílias, que ainda fazem o uso da matéria-prima encontrada em sua região, visando uma maneira de encontrar caminhos para driblar as difíceis situações econômicas e sociais, presentes em grande parte da região Nordeste.

Apesar de todas as situações adversas, o pensamento em manter viva e ativa a cultura do povo da Etnia Kambiwá, existe a mobilização dentro das escolas indígenas, por meio de práticas de ensino aprendizagem da técnica e memória dos objetos produzidos a partir da vegetação local.

Portanto a conservação de práticas tidas como tradicionais, por meio da técnica de trançados aponta dois sentidos no meu ponto de vista. O primeiro diz respeito à ideia de manter vivos os saberes tradicionais de confecção de determinados objetos indígenas, e o segundo aponta na direção de uma profissionalização técnica, ou seja, a partir do ensino do trançado aqueles que quiserem poderão desenvolver uma profissão como artesão, compreendendo que o ensino e a aprendizagem de uma técnica presente na escola levantam indícios de uma cultura viva e ativa, que valoriza seus conhecimentos e sua identidade indígena.

4.5 O ensino/aprendizagem do trançado Kambiwá

Ao ter contato com os sujeitos que produzem o artesanato indígena em kambiwá, encontrei também alguns deles envolvidos com a prática do ensino em escolas indígenas. Na perspectiva de uma educação indígena voltada para os saberes próprios de cada grupo, encontrei o trançado da comunidade Kambiwá em uma relação com o ensino de artes na escola indígena.

A história do processo de uma escola diferenciada e específica para os povos indígenas em Pernambuco está relacionada com toda a ação que os povos indígenas e indigenistas realizaram e ainda realizam, por políticas públicas que reconheçam os saberes específicos de cada etnia.

Historicamente a educação indígena foi tomada por uma série de violências, físicas e culturais por parte dos que aqui invadiram e colonizaram os índios. Os processos políticos voltados para uma integração⁶⁴ do índio a sociedade visava atender as novas demandas políticas de interesse na posse de territórios indígenas.

A luta pela retomada de seus territórios durante as décadas de 1980 e 1990, possibilitaram para os povos indígenas nas décadas que seguiram pensar a organização dos seus territórios a fim de assegurar novos direitos para a população que ali residia. Como afirma Zuca⁶⁵ cacique Kambiwá “uma vez conquistado o território a gente começou a perceber outras necessidades, como por exemplo, ter em cada localidade uma unidade escolar para atender a população local” (ZUCA, 2017). Portanto a educação escolar indígena específica e diferenciada entra como mecanismo institucionalizado de assegurar a perpetuação da cultura de cada povo, e conferindo assim aos próprios índios a atuação como agentes ativos na formação de seus direitos diante da sociedade não índia.

A Constituição de 1988 configura-se como importante marco nas conquistas dos direitos dos povos indígenas. As ações que seguiram após 1988, reconfiguraram

64. Em 1909, Nilo Peçanha assumiu a presidência após a morte de Afonso Pena, de quem era Vice, e no ano seguinte criou o Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), oportunamente como forma de consolidar a nova colonização no interior do país e a fixação de trabalhadores, liberando territórios indígenas para os novos colonos (CUNHA JÚNIOR, 2016, p. 46).

65. ZUCA, Cacique. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 01 de junho de 2017. Ibimirim, 2017.

as políticas educacionais para as escolas indígenas, como afirma Cunha Júnior (2016):

Em 1991, durante o governo Collor, por meio do Decreto Presidencial nº 26/91, em seu Art. 1º, o Governo Federal transferiu para o Ministério da Educação/MEC a atribuição para coordenar “[...] as ações referentes à Educação Indígena, em todos os níveis e modalidades de ensino, ouvida a Funai”, propondo que fosse desenvolvida, dentro do pacto federativo, em regime de colaboração com estados e municípios convênios e acordos por meio de suas respectivas secretarias de educação, visando sua efetivação (CUNHA JÚNIOR, 2016, p. 59).

O que se seguiu após este decreto culminou em uma série de ações voltadas para o aprimoramento legislativo e normativo das políticas públicas relacionadas a educação escolar indígena.

Em Pernambuco, mas especificamente a necessidade de ter uma educação que respeitasse os saberes culturais e ancestrais, a identidade, o território sagrado, a interculturalidade e os sujeitos envolvidos na educação indígena; proporcionou a luta pela garantia de uma educação diferenciada e específica.

Segundo Célio⁶⁶, coordenador da Escola Aimeré, “ressurgiu em 2002, 2003 com a estadualização das escolas indígenas” (2017). A essa afirmação Cunha Júnior (2016), ao se referir as articulações que os povos indígenas travaram com órgãos institucionalizados, comentou:

Os povos indígenas em Pernambuco passaram então a promover, com apoio dos novos aliados, CIMI, CCLF, universidades e pesquisadores, diversos encontros, reuniões, assembleias e articulações, nos quais debatem sobre os novos cenários e criaram gradativamente agendas e estratégias reivindicativas e propositivas comuns. Com isso, suas mobilizações deixaram de ser apenas localizadas e circunscritas a povos, passando a ter um caráter regionalizado e estadualizado em função de diálogos e dos apoios de pesquisadores, universidades e organizações indigenistas citadas (CUNHA JÚNIOR, 2016, p. 56).

Ainda no ano de 1993, o cacique Xicão, do povo Xukuru convidou as lideranças dos outros povos indígenas para uma reunião na aldeia São José, para

66. CÉLIO, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 05 de junho de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

que houvesse uma luta a favor da educação específica para os povos indígenas em Pernambuco. Nessa época foi criada a Comissão de Professores Indígenas de Pernambuco (COPIPE)⁶⁷. Segundo Célio⁶⁸:

E nesse momento eles travaram uma luta que pretendia que os professores que não eram índios retornassem à cidade, e a gente tomasse conta das escolas indígenas, e os professores que fossem lecionar fossem professores indígenas de cada etnia, e também nesse meio tempo foi traçado o perfil do professor indígena. Tem que ser professor indígena, tem que morar na aldeia, tem que ser aceito pela comunidade, tem que respeitar as lideranças e praticar seus rituais. E então nós retomamos as escolas, foram retirados os professores que não eram índios, só ficou na época o que eram índios e eram poucos, e a partir daí a gente travou uma luta com o Estado (CÉLIO, 2017).

Com a COPIPE então criada, os professores/as e lideranças indígenas junto com órgãos como o Centro de Cultura Luís Freire (CCLF) e o Conselho Indigenista Missionário-NE (CIMI-NE) se organizam de forma a discutirem em encontros anuais as novas demandas necessárias para a formação de uma educação escolar indígena.

Foi possível perceber que os primeiros encontros da Copipe se caracterizaram pela análise das novas normatizações, principalmente o Parecer 14/99 do CNE38, que regula a criação da categoria Escola Indígena, da formação e contratação de professores indígenas, do currículo e das atribuições dos sistemas estaduais de ensino neste processo. Favorecia a participação ativa na construção de uma escola que dialogasse com as suas visões de mundo; as demandas comuns quanto à estrutura física das escolas indígenas; as incompreensões e propostas de soluções junto a SEE-PE; a consolidação e fortalecimento da Comissão; o perfil de um professor/a indígena; o lugar da EEI no sistema educacional nacional e estadual (CUNHA JÚNIOR, 2016, p. 72).

O caminho ao qual continua a percorrer a luta por uma educação escolar indígena vem se firmando no decorrer dos anos seguintes com as ações voltadas

67. A Comissão de Professores/as Indígenas de Pernambuco - COPIPE - foi criada em novembro de 1999, durante o I Encontro de Professores Indígenas de Pernambuco, na aldeia Pé de Serra no Povo Xukuru, município de Pesqueira. É composta por 3(três) representantes de sete das 10 em Pernambuco, sendo dois professores/as e uma liderança por povo. (http://rodaviva.org.br/brasilangola/textos/artigos_pdf/AComissaodeProfessoresIndigenasdePernambuco.pdf).

68. CÉLIO, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 05 de junho de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

para uma normatização e cumprimento das políticas de educação para os povos indígenas. Dessa maneira, entender o papel político desses encontros promovidos pela COPIPE, tendo como protagonistas os povos indígenas, favoreceu o fortalecimento para a construção de uma educação diferenciada e específica.

No ano de 2016 foi realizada a XVI Assembleia do Povo Xukuru, no município de Pesqueira, com o tema “Limolaigo Toípe⁶⁹ - Nossa Educação é nossa resistência” na qual foi elaborada ao final da Assembleia uma carta que visa o registro das discussões ocorridas durante os dias 17 a 20 de maio de 2016. O conteúdo da carta faz menção no repensar a trajetória da educação escolar indígena, nas novas conquistas a serem feitas e as mudanças necessárias no Projeto Político Pedagógico - PPP no qual é composto por cinco eixos temáticos: Terra; Identidade; História; Interculturalidade; e Organização. Durante a Assembleia foi discutida a possibilidade de acrescentar mais um eixo “Agricultura”, uma vez que a relação e o respeito pela terra estão presentes no cotidiano dos povos indígenas, e entendendo a agricultura como ferramenta de organização e cuidado com o território sagrado. Ribeiro (1995) ao falar da matriz Tupi na formação do povo brasileiro, afirmou que:

A agricultura lhe assegurava fartura alimentar durante todo o ano e uma grande variedade de matérias-primas, condimentos, venenos e estimulantes. Desse modo, superavam a carência alimentar a que estão sujeitos os povos pré-agrícolas, dependentes da generosidade da natureza tropical, que provê com fartura frutos, cocos e tubérculos durante uma parte do ano e, na outra, condena a população a penúria (RIBEIRO, 1995, p. 32).

A relação que os povos indígenas têm com o seu território físico por meio da ação da agricultura me leva a reconhecer a articulação dos saberes. Penso essa agricultura não apenas como fonte única de alimentação, mas como um entendimento funcional da terra, seja ele para a plantação de tubérculos, frutas e outros alimentos ou para a colheita da matéria-prima a qual esta pesquisa se debruça, a palha do ouricuri e a fibra do caroá.

69. Expressão indígena que significa: Guerreiros da terra.

Patrícia⁷⁰, professora de artes da Escola Aimberé, ao falar com seus estudantes sobre a coleta da palha afirmou:

A gente usa outros artefatos para a coleta da palha, nós usamos foice, para tirar, coletar o olhinho da palha. Para que o coqueiro não morra a gente tem que saber qual é aquele olhinho certo que a gente tem que tirar, de coletar, que é uma cultura, mas que tem que ser vivenciada de forma que você produza com as coisas da natureza, mas que você não mate aquela planta. É essencial que a gente ensine isso para as crianças (PATRÍCIA, 2017).

A produção da cultura material indígena na perspectiva da educação escolar é uma maneira de colocar-se politicamente, de demarcar seus territórios simbólicos a partir da sua diversidade cultural. Portanto fica claro que com os saberes articulados e construídos tendo em vista um projeto político pedagógico que reconheça e valorize as especificidades de uma educação escolar indígena voltada para a realidade de cada grupo e região são fundamentais para entender a elaboração de suas políticas e direitos.

SILVA (2016) apontou que as ações ocorridas na construção de uma escola indígena diferenciada e específica estão pautadas na ideia da interculturalidade crítica, ao afirmar:

Tal perspectiva, pensa a interculturalidade como um projeto social a ser construído, tendo como princípio o questionamento às relações de poder que historicamente foram impostas por sociedades consideradas superiores, em detrimento da subalternização e exploração de grupos sociais “minoritários”, considerados de cultura inferior (SILVA, 2016, p. 59).

Assim a educação escolar indígena ampara em um discurso intercultural que respeite e valorize as suas manifestações culturais dentro de um currículo em que pese os saberes tradicionais de cada grupo e que dialoguem com os conhecimentos não indígenas. Tal caminho ainda percorre um longo processo de lutas e garantia de direitos em uma perspectiva de consolidar as especificidades as quais a educação escolar indígena propõe.

70. PATRÍCIA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07 de junho de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

Após abordar um pouco da trajetória da educação escolar indígena procuro aproximar as vivências em que tive o prazer de participar e que geraram um fértil material de análise para esta pesquisa, propondo assim algumas interlocuções com o objeto de estudo analisado.

Ao entrar no campo propriamente dito da minha pesquisa fui podendo entender a relação que o povo Kambiwá tem com a produção de objetos artesanais e seu ensino aprendizagem dentro da educação escolar indígena. A experiência em vivenciar uma atividade de artes que teve a intenção de atender a minha ida ao campo proporcionou ver a alguns aspectos da produção artesanal que é elaborada dentro da escola, portanto deixo claro que o intuito da visita não era o de observar a aula de artes, mas sim de identificar elementos da prática artesanal do trançado indígena dentro da escola.

O ensino de arte, contemplado na educação escolar indígena procura intensificar a prática artesanal do povo Kambiwá, identificando-o como elemento de articulação com a história e a cultura desse povo. A imagem 128 é uma cartolina, já manchada pelo tempo, que a professora Patrícia guarda em sua casa. A imagem traz o desenho de um índio de Pernambuco, feito por uma de suas filhas, em que Patrícia havia trabalhado em certo momento com as crianças na escola. Ela abordou questões ligadas a quem era esse índio? Que elementos ele tinha para ser reconhecido como índio? Como o povo Kambiwá se identifica?

Imagem 128 - Índio de Pernambuco.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

Assim, a professora traz elementos visuais para falar sobre o seu povo, identificar os aspectos de sua cultura. Propõe despertar o diálogo entre a representação do índio com o que de fato eles se reconhecem como indígenas.

Em outro momento Patrícia, também mencionou uma atividade com a prática do trançado em palha que seria destinado ao dia das mães, como mostra a imagem 129:

Imagem 129 - Artesanato para o dia das mães.



Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017.

A prática artesanal e o ensino de artes na escola-anexo João Amâncio estão inseridos de diversas maneiras no cotidiano escolar dos estudantes. Comporta um importante caminho de articulação entre os saberes artesanais e a visão do que é ser índio, criando uma prática artesanal efetiva dentro da escola.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objeto de pesquisa o trançado indígena do povo Kambiwá, com o intuito de responder o seguinte problema de pesquisa: Qual a função da prática do trançado na Educação Escolar Indígena da etnia Kambiwá? Considerei nesta pesquisa o diálogo entre os saberes artesanais do povo Kambiwá, entrecruzando com suas manifestações, festejos, lutas e relacionando com os processos de ensino-aprendizagem da arte na educação escolar indígena.

Tive como objetivo geral analisar as técnicas e o papel educativo dos objetos produzidos por meio das técnicas do trançado da etnia Kambiwá; e como objetivos específicos: 1. Catalogar a técnica do trançado da etnia Kambiwá; 2. Relacionar a influência do trançado artesanal na produção visual contemporânea da pesquisadora; 3. Compreender os aspectos educativos, socioculturais e simbólicos do uso da técnica do trançado no Ensino das Artes Visuais na Escola Indígena da etnia Kambiwá.

Os povos indígenas no Estado de Pernambuco são povos articulados política, social e culturalmente. Vivenciam durante todo o ano, seus costumes, rituais e tradições. Suas assembleias, reuniões e encontros que discutem e problematizam as questões que envolvem a vida do indígena dentro e fora das aldeias; comemoram e festejam as conquistas e novos direitos adquiridos. Suas manifestações são intensas e regadas de muitos saberes e vivências que resignificam e afirmam os saberes de cada povo.

O povo da etnia Kambiwá busca a articulação entre seus rituais, objetos de decoração, adornos e utensílios domésticos, preocupados em ser e se fazer presentes perante a sociedade, usam deste refinamento da aparência para firmarem suas lutas e manterem sua cultura viva e ativa. A arte indígena pernambucana percorre assim caminhos diversos em busca de sua afirmação em pleno no século XXI.

Procurando caminhos alternativos para a compreensão do objeto de estudo fui apresentada a diversas leituras e conceitos que teceram considerações com os saberes advindos da comunidade étnica a qual me relacionei. No encontro desses conhecimentos busquei articular saberes artesanais do povo Kambiwá com a formação de ser índio; com as práticas artísticas contemporâneas e com o ensino-

aprendizagem do trançado indígena, na escola-anexo João Amâncio, na perspectiva de estabelecer contato com a cultura material e possíveis relações, quer seja pelos sujeitos que as fazem ou usam quer seja pelo meu olhar como pesquisadora.

Nesta pesquisa procurei demonstrar que a prática artesanal do povo Kambiwá está inserida em um contexto educativo, presente na prática cotidiana da educação escolar indígena, fazendo parte do currículo escolar, como parte integrante do contexto sociocultural, em que a produção artesanal é reconhecida dentro e fora da comunidade Kambiwá, como uma cultura viva, que se reinventa e que também pode gerar renda familiar. Ainda como resultado desta pesquisa percebi como a técnica do trançado afeta a produção de visualidades dos Kambiwá, possibilitando criações com base nas tramas, ora vislumbrando a técnica, ora o objeto, ora a matéria.

Dessa maneira acredito que a contribuição dos estudos sobre etnogenese (OLIVEIRA, 1999) que amparam toda uma literatura de estudos etnográficos sobre populações indígenas em Pernambuco, propõe discussões relevantes para entender as circunstâncias em que se processou a formação dos povos indígenas. Arte indígena não está desvinculada da formação das novas identidades étnicas, durante todos os processos de lutas e retomadas de territórios a produção de artefatos étnicos encontra-se sedimentada nas conquistas de direitos dos povos indígenas.

Os processos de territorialização que todos os povos originários passam são fundamentais para a compreensão inicial de estudos que versam sobre povos indígenas, sejam eles de origem antropológica, sociológica ou de artes visuais. A formação de uma identidade étnica no Nordeste está amparada nas suas lutas pela posse de terras que foram violentamente tomadas pelos invasores estrangeiros e logo em seguida por fazendeiros e posseiros que arrendavam terras indígenas e usavam disso para após a Lei de Terras em 1850, registrar em cartórios a posse legal.

A partir dos confrontos de natureza política e social é que as práticas culturais foram articuladas como ferramentas de comprovação de indianidade, como processos de retomadas de territórios e como afirmações de suas identidades que por ora são resignificadas, ou reinventadas.

A resignificação de suas identidades deriva dos processos de mistura em que foram submetidos os índios no Nordeste. Em primeira instância a mistura

ocorreu com os índios mansos em aldeamentos criados para o empreendimento colonial. Em seguida ocorreram os casamentos interétnicos e a saída das missões de catequese dos aldeamentos. Por fim uma terceira mistura que extingue os antigos aldeamentos e os índios são de fato perseguidos e tidos como extintos. Assim presença indígena permaneceu ameaçada pelos vários processos em que se estabeleciam os aspectos econômicos, sociais e culturais, que se formaram ao longo da historiografia brasileira.

A resistência por parte da cultura indígena brasileira foi resignificada com as misturas as quais os índios foram sendo expostos e somado a isso ocorreram os processos de retomadas de territórios e afirmação étnica.

Na perspectiva de suas lutas com a sociedade os índios resolveram bater o pé, como quem dança um toré, para que sua cultura, sua arte e seu modo de ser permanecessem viva. Incorporaram as reinvenções para mostrarem que não estavam exterminados. Dentre as maneiras de se firmarem enquanto etnias legalmente reconhecidas, a educação escolar indígena tem se mostrado um dos principais caminhos, presente no ativismo indígena. Inserido em um contexto ainda maior, que diz respeito às ações sociopolíticas na organização contemporânea do Brasil.

Os povos indígenas pernambucanos estão inseridos nesta nova configuração, atuam de maneira significativa e estão organizados em prol da garantia de seus direitos, tendo representatividade em várias esferas sociais, políticas e culturais.

Este estudo sobre a arte do povo Kambiwá, tendo como foco a técnica do trançado com a palha do ouricuri e a fibra do caroá, proporcionou um diálogo com os saberes artesanais da comunidade, considerando seus aspectos socioculturais e educativos. A abordagem da cultura material e suas possibilidades visuais agregaram novas maneiras de entender os objetos com os quais os índios produzem e se relacionam em suas manifestações culturais.

Como pesquisadora encontrei o caminho para propor o diálogo entre a cultura material indígena com as instâncias sociais, culturais e educativas por meio de um viés etnográfico, busquei suportes na história oral desse povo por meio de entrevistas semiestruturadas, nas quais o diálogo com os sujeitos aqui apresentados foi estabelecido de maneira horizontal, atendendo as necessidades de uma pesquisa qualitativa que considera os relatos em seus aspectos étnicos e culturais,

levando em consideração a presença da pesquisadora no campo visando estreitar os laços com o objeto de pesquisa e por fim, considerando a pluralidade dos resultados.

Esta pesquisa está amparada nas ideias sobre uma formação étnica dos povos indígenas pernambucanos, naquilo que se constitui na atualidade como os índios do Nordeste, para tanto os estudos de Oliveira (1999); Arruti (1999); Wallace de Deus Barbosa (1991, 1993) e Albuquerque Jr. contribuíram para compreender os processos de reinvenção do Nordeste, numa perspectiva étnica entrelaçadas com fatores sócias, políticos e culturais. Ainda buscando aporte teórico para entrecruzar diálogos a pesquisa contei com os estudos sobre artesanato, do Néstor García Canclini (1989), que amparados a uma ideia sobre a arte contemporânea apresentada por Wanner (2010) e sobre a arte indígena Els Lagrou (2009) e Müller (2010) discutem a noção do fazer especial Ellen Dissanayake (1999) e a arte ligada ao cotidiano apresentada por Richter (2000).

Para relacionar esses conceitos com as visualidades indígenas busquei fundamentos nos Estudos Visuais de Pegoraro (2011); BREA (2003), Hernández (2011) e Martins (2011); as possibilidades de entender as relações estéticas apontadas por Escobar (2016) e a visibilidade Velthem (2007) com que os objetos indígenas dialogam com o contexto em que são compartilhados. O conceito de “objeto” apresentado por Gonçalves (2007) e Dohmann (2010), ao proporem diálogos entre os objetos tradicionais e a arte contemporânea, são apresentados como atores, protagonistas de suas relações, carregados de ação e significados.

Os artefatos indígenas deixam de ser coadjuvantes e tomam para si a relação de uma identidade étnica podendo proporcionar novos diálogos de criação visual Geertz (1997) na contemporaneidade.

Para análise busquei entender os objetos aqui apresentados em sua dimensão técnica e educativa. Sabendo que a educação escolar indígena é pautada em eixos norteadores em seu currículo, e que entre eles está a arte indígena. Nos estudos de Cunha Júnior (2016); *Silva (2016)*, Berta Ribeiro (1987), Edna Luisa de Melo Taveira (2012), Wallace de Deus Barbosa (1991), busquei relacionar o conceito de cultura material em uma perspectiva educativa levando em conta os processos técnicos que estão envolvidos na confecção dos artefatos da comunidade Kambiwá.

Nesta pesquisa busquei salientar a importância de se estudar a arte indígena do grupo Kambiwá pautada na necessidade de propor diálogos com questões estéticas, étnicas, culturais, sociais e educativas, uma vez que a arte indígena se encontra sedimentada na prática cotidiana de cada povo, mantendo-se viva e resistente, estando representada na Lei 11/645/2008.

Compreender os artefatos indígenas como documentos materializados em sua forma e conteúdo foi uma abordagem pertinente para a minha análise, para catalogar os objetos visando a sua interlocução com estudos de representações artísticas e imagéticas. Nesta pesquisa salientei o caráter intuitivo e horizontal, entendendo os múltiplos caminhos, as idas e vindas, nas quais algumas ideias podem ser sempre melhor desenvolvidas, o que pode ser uma possibilidade para uma futura pesquisa em nível de doutorado.

Espero ter contribuído com esta pesquisa para o campo do Ensino das Artes Visuais, de maneira a propor o diálogo com outras disciplinas, como a Antropologia. A necessidade de troca entre campos epistemológicos variados contribuiu de maneira significativa para a análise aqui desenvolvida. Também espero ter colaborado com os sujeitos e com a comunidade Kambiwá a fim de manter a interlocução com os mesmos, e assegurando a permanência de suas práticas culturais e artísticas, auxiliando na busca e garantia de seus direitos.

Acredito no potencial de comunidades que reinventam suas práticas culturais, festejam suas lutas e manifestações. Habitam e trabalham em uma perspectiva coletiva, de respeito à natureza e aos seres encantados. Minha gratidão é imensa ao povo Kambiwá pela oportunidade de ter conhecido de perto essa realidade.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro RJ: Editora FGV, 2005.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: Arte em trânsito**. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2005.
- BARBOSA, Wallace de Deus. **Índios Kambiwá de Pernambuco: Arte e Identidade étnica**. Dissertação de mestrado em Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.
- _____. Ficha de terras indígenas: Kambiwá. In. **Atlas das Terras Indígenas do Nordeste**. Rio de Janeiro: PETI/ MN/ UFRJ, 1993.
- BREA, José Luis. Estudios Visuales. Nita del Editor. In.: **Los Estudios Visuales em el siglo 21**. Nº 1, dezembro, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégia para entrar y salir de la modernidade**. México, ed. Grijalbo, 1989.
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO LULA CARDOSO AYRES - **Arte, Região e Tempo**. Recife: CEPE, 2017.
- CHAMBELLAND, Rodolpho. In: COSTA, Agyone (Org.). **A inquietação das abelhas**. 1927. Rio de Janeiro: Revista 19&20, v. III, n 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac.htm. Acesso em 01 de janeiro de 2017.
- COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER e Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº23, Belo Horizonte: [online] 2003. p. 36 a 61.
- COSTA, Robson Xavier da. **Trajetórias do olhar: pintura naif e História na arte paraibana**. João Pessoa. Dissertação (mestrado em História) - Programa de pós-graduação em História: UFPB, 2007.
- CUNHA JÚNIOR, José Lopes da. **Educação escolar indígena em Pernambuco: interculturalidade, retomadas e sujeitos indígenas**. Dissertação de Mestrado em Educação, Culturas e Identidades. Recife PE: Universidade Federal Rural de Pernambuco/Fundação Joaquim Nabuco. Departamento de Educação da UFRPE, 2016.
- DOHMANN. Marcus. Objeto e a experiência material. In: **Revista Arte & Ensaios**. Nº 20, Revista do Programa de Pós-graduação em artes visuais, Rio de Janeiro RJ: EBA UFRJ, 2010. Disponível em:

<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-20/>. Acesso em: 08 de janeiro de 2017.

ESCOBAR, Tício. Arte Indígena: o desafio do universal. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Escrita da história e (re)construção das memórias: arte e arquivos em debate**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** - Uma versão latinoamericana/ Ana Carolina D. Escosteguy - ed. on-line - Belo Horizonte.

FIALHO, Vânia. SANTOS, Hosana Celi Oliveira e. Antropologia indígena - territorialização. In: ANDRADE, Juliana Alves de e SILVA, Tarcísio Augusto Alves da (Orgs.). **O Ensino da Temática Indígena: subsídios didáticos para o estudo das sociodiversidades indígenas**. Recife PE: Edições Rascunhos, 2017. Horizonte: Autêntica, 2010.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis RJ: Ed. Vozes, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. Rio de Janeiro RJ: Editora Garamond Ltda, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Orgs.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria RS: Ed. UFSM. 2011.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

MARTINS, Raimundo. Arte e Cultura Visual: Aproximações e Conceitos em discussão. In.: **Módulo 28: projeto interdisciplinar de ensino e aprendizagem 2**. Organizadores da série GTArtes: Sheila Maria Conde Rocha Campello e Leda Maria de Barros Guimarães. Brasília, 2011.

MÜLLER, Regina Polo. **As artes indígenas e a artes contemporânea**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n1, p. 7-18, 2010.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. In: **Revista Domínios da imagem**. Londrina PR: UEL, ano IV, n. 8, p. 41-52, maio 2011.

PEIRANO, Mariza. **A favor da Etnografia**. Rio de Janeiro. Relume-Dumará, 1995.

REESINK, Edwin. O Segredo do Sagrado: O Toré entre os índios do Nordeste. In: ALMEIDA, L. S. e GALINSO, M. e ELIAS, J. L (Orgs.). **Índios do Nordeste: temas e problemas - II**. Maceió: EDUFAL. 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Berta G. A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida. In: RIBEIRO, Berta G. **Suma Etnológica brasileira**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. p. 283-313.

_____. Glossário dos Trançados. In: RIBEIRO, Berta G. **Suma Etnológica brasileira**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. p. 314-321.

_____. **Arte Indígena, Linguagem Visual**. São Paulo: EDUSP, 1989.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Tese (doutorado) - Faculdade de Educação. Campinas: UNICAMP, 2000.

SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço: técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: EDUSP, 2006.

SILVA, Maria da Penha da. Educação Intercultural: a presença indígena nas escolas da cidade e a Lei 11.645/2008. In.: Edison Silva, Maria da Penha da Silva (Org.). **A Temática Indígena na sala de aula: Reflexões para o ensino a partir da Lei 11.645/2008**. 2º Ed. Recife: Ed. dos organizadores, 2016.

SILVA, Edson. SILVA, Maria da Penha da. As diversidades étnicas no Brasil: desafio às práticas escolares. In.: Edison Silva, Maria da Penha da Silva (Org.). **A Temática Indígena na sala de aula: Reflexões para o ensino a partir da Lei 11.645/2008**. 2º Ed. Recife: Ed. dos organizadores, 2016.

SOUZA, Vânia Rocha Fialho de Paiva e. **Desenvolvimento e Associativismo Indígena no Nordeste Brasileiro: mobilizações e negociações na configuração de uma sociedade plural**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia. Recife PE: Universidade Federal de Pernambuco: 2003.

TAVEIRA, Edno Luíza de Melo. Etnografia da cesta Karajá. Goiás, ed. UFG, 2012.
VELTHEM, Lucia Hussak van. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. In: **Revista de Estudos e Pesquisas**. Brasília DF: FUNAI, v.4, n.2, p.117-146, dez. 2007. Disponível em:
http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/revista_estudos_pesquisas_v4_n2/Artigo_3_Lucia_Hussak_Trancados_indigenas_norte_amazonicos_fazer_adornar_usar.pdf. Acesso em: 08 de janeiro de 2017.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena: Estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens SÍgnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFAB, 2010.

Entrevistas Coletadas:

CÉLIO, Kambiwá. Entrevista concedida a pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 05 e 07 de junho de 2017. Ibimirim PE, 2017.

MAURÍCIO, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 02 de março de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

NILZA, Kambiwá. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 03 de março de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

PATRÍCIA, Kambiwá. Entrevista concedida a pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 07 de junho de 2017. Ibimirim PE, 2017.

ZUCA, Cacique. Entrevista realizada pela pesquisadora Clarissa Machado Belarmino em 01 e 07 de junho de 2017. Ibimirim - PE, 2017.

Sites consultados:

Caroá. Disponível em: <http://www.cnip.org.br/PFNMs/caroa.html>. Acesso em: 02/06/2017.

Programa Roda Viva. Disponível em: http://rodaviva.org.br/brasilangola/textos/artigos_pdf/AComissaodeProfessoresIndigenasdePernambuco.pdf. Acesso em: 16/07/2017.

TV BRASIL. Programa Brasil Visual - A Artesania na produção contemporânea. Criado em 6/11/2015 pela TV Brasil. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/brasilvisual/episodio/a-artesania-na-producao-contemporanea>. Acesso em: 01 de janeiro de 2017.

Ouricuri. Disponível em: <http://www.cnip.org.br/PFNMs/ouricuri.html>. Acessado em: 02/06/2017.