

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA
PROF^a ISABELLE BRAZ

ARTESANATO E ETNICIDADE: O LUGAR DAS COISAS NA CULTURA TAPEBA.

CRISTINA PEIXOTO BATISTA

FORTALEZA, OUTUBRO DE 2012.

ARTESANATO E ETNICIDADE: O LUGAR DAS COISAS NA CULTURA TAPEBA.

CRISTINA PEIXOTO BATISTA

Orientação: ISABELLE BRAZ PEIXOTO DA SILVA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção de título de mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia, à banca examinadora na Universidade Federal do Ceará, sob orientação da Profa. Isabelle Braz Peixoto da Silva.

Figura 1: Artesanato Tapeba. Foto: Helosa Araújo

FORTALEZA, OUTUBRO DE 2012.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Isabelle Braz Peixoto da Silva

Prof. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho

Prof. Peregrina Fátima Capelo Cavalcante

MESTRANDA

Cristina Peixoto Batista

Fortaleza, ____ de _____ de 2012.

Aos Tapeba, povo forte de luta, que me ensinou a superar muitos desafios.

Primeiramente aos índios Tapeba pela construção conjunta desse trabalho. Aos demais povos indígenas pelo exemplo que são do que pode ser um mundo melhor. Agradeço a Mainha, Painho e Azinha que sempre com paciência e dedicação me deram forças nessa luta. Nana, foi você quem me ensinou a dar os primeiros passos como pesquisadora. Téta, você foi peça fundamental na mudança da minha visão de mundo e na minha capacidade de enxergar o mundo sob uma ótica mais humana. Professora Isabelle, minha orientadora, agradeço às orientações, ao vivo e virtuais e, aos lanches de fim de tarde que foram imprescindíveis para meu desenvolvimento sociológico. A todos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, professores e servidores, sem estes eu não teria crescido como pesquisadora. Meus companheiros de mestrado que, em meio a discussões, abraços, tetos e sambas, conseguimos avançar teoricamente. @Daniel Valentim, @Érika Bezerra, @Vinícius Frota, @Gabriel Andrade, @Ricardo Gadelha e @André Mindoso, em especial pelos risos e choros. Aos demais amigos da graduação e da vida que sempre serão lembrados aqui e em todos os lugares. Dra. Juliane Anjos, que com seu mundo de conhecimentos médicos me fez superar esta etapa. À cidade de Fortaleza, por ter me ensinado que o mundo era maior. Caucaia, pelas suas belas lagoas e belo povo. Buenos Aires, pois sem ti esse trabalho não teria tanta “buena onda”. Enfim, agradeço a todos que participaram direta ou indiretamente desse processo. Gracias.

RESUMO

O trabalho aborda as relações entre construção de identidade e o artesanato do povo indígena Tapeba, que reside em diversas áreas do município de Caucaia, Ceará. Através de uma etnografia realizada entre fevereiro de 2010 à outubro de 2011, trabalhando diretamente com as práticas produtivas dos artesãos, indo a feiras e eventos de comercialização, além de entrevistas com índios usuários e lideranças em eventos oficiais (sejam realizados pelas comunidades ou pela sociedade nacional como um todo), buscamos a compreensão que o citado povo tem sobre o artesanato local. À luz de diversos autores e movimentando as teorias sobre dominação, etnicidade, identidades, além de referências sobre a história do povo Tapeba, podemos enxergar que o artesanato está para além de necessidades materiais mantendo uma íntima relação com o campo do simbólico.

Palavras- chave: Tapeba; etnicidade; artesanato.

ABSTRACT

The work addresses the relationship between identity construction and handicrafts of the indigenous people Tapeba, residing in various areas of the municipality of Caucaia, Ceará. Through an ethnography conducted between February 2010 to October 2011, working directly with the production practices of artisans, going to trade shows and marketing events, and interviews with indigenous leaders and users in official events (whether held by communities or society national as a whole), we sought to understand that people have said about the local crafts. In light of several authors and theories about moving domination, ethnicity, identity, and references on the history of the people Tapeba, we can see that the craftsmanship is beyond material needs while maintaining a close relationship with the symbolic field.

Keywords: Tapeba; ethnicity; crafts.

Lista de Figuras

Figura 1 – Artesanato Tapeba	Capa
Figura 2 – CPC Tapeba	2
Figura 3 - Marcha do dia do Índio Tapeba	7
Figura 4 - Terreiro dos Pau Branco e toré	8
Figura 5 - Oca	9
Figura 6 - Aldeia Digital Tapeba	16
Figura 7 - Liderança Dourado Tapeba	22
Figura 8 - Marciane Tapeba Desfile da Festa da Carnaúba 2010	34
Figura 9 – Desfile Infantil na Festa da Carnaúba	36

Lista de Fichas

Figura 1 – Artesanato Tapeba	Capa
Figura 2 – CPC Tapeba	2
Figura 3 - Marcha do dia do Índio Tapeba	7
Figura 4 - Terreiro dos Pau Branco e toré	8
Figura 5 - Oca	9
Figura 6 - Aldeia Digital Tapeba	16
Figura 7 - Liderança Dourado Tapeba	22
Figura 8 - Marciane Tapeba Desfile da Festa da Carnaúba 2010	34
Figura 9 – Desfile Infantil na Festa da Carnaúba	36

SUMÁRIO

Introdução	1
1 – História e artesanato: caminhos entrelaçados	6
1.1 – O artesanato e a luta: um só nascimento	6
1.2 – Entre criações e tradições: o artesanato e a prática atual	11
1.3 – O artesanato Tapeba e seu enfoque econômico e social	11
1.4 – Panorama sobre a produção artesanal Tapeba	11
2 – O étnico e o estético: artesanato e etnicidade	13
2.1 – Antropologia das coisas e cultura material	13
2.2 – Processos criativos	16
2.3 – O traje do desfile e a Festa da Carnaúba	20
2.4 – Artesanatos diferentes: o que é de índio e o que não é de índio	11
3 – Entre o material e o social: características técnicas do artesanato e relações comunitárias Tapeba.	26
3.1 – Processos, feitura e as tramas sociais do artesanato Tapeba.....	26
3.2 – Coleta, seleção e fabricação: realidade no campo.	31
Considerações finais	33

Introdução

Este trabalho propõe a análise do artesanato fabricado pelos Tapeba a partir da observação do lugar que ocupa dentro da referida sociedade. O objetivo é seguir a arte indígena a partir dos caminhos apontados pelos sujeitos envolvidos com ela. Através do mapeamento da trajetória do artesanato, busco entender a relação que este têm com aquele grupo social.

A tentativa de unir a moda às Ciências Sociais veio a partir dos estudos de minha monografia em 2008, onde buscava abordar a percepção que as moradoras da periferia de Fortaleza tinham da moda. Essa experiência se deu através do projeto Sociomoda onde fui bolsista de extensão no curso de graduação em Estilismo e Moda da Universidade Federal do Ceará, no qual ministrava cursos profissionalizantes que buscavam o resgate e a revitalização do artesanato tradicional nessas comunidades. Neste projeto realizávamos oficinas de corte e costura, prática do artesanato e grupos focais sobre os relatos das experiências com o artesanato na vida dessas mulheres.

Desde que decidi guiar minha carreira para o caminho, principalmente da Antropologia, percebi que sempre estive atenta aos focos de resistência em meio à tentativa de massificação que muitos teóricos relatam no mundo capitalista globalizado. Vivendo em um universo em que as fábricas dominam a produção e, onde peças e mais peças de roupa são vendidas em lojas todos os dias; um mundo que tem a visão de que a moda é algo que surge dos gostos das elites e “respinga” até chegar às classes populares como se fosse uma mera imitação de gostos e estilos, muito me surpreendeu quando entrei na favela e vi pessoas que ignoravam quase por completo o que ocorria nessa chamada elite “lançadora de moda”.

Dessas e de outras experiências, meu olhar ascendeu para as maneiras subalternas de vida que não estão nos holofotes do mundo da moda, despertando ainda mais meu interesse sobre questões que relacionavam saberes tradicionais e relações sociais de populações que, dentro de um mundo globalizado, mostravam certa afeição aos saberes de conhecimento tradicional.

Após estas experiências pude perceber a existência de uma relação entre saberes indígenas e saberes populares. Isso se tornou mais aparente quando iniciei contato com alguns índios, através do Grupo de Estudos e Pesquisas Étnicas (GEPE) da Universidade Federal do Ceará (UFC), e fui realizando conexões das

práticas destes com os muitos saberes que algumas mulheres relatavam em suas memórias, principalmente da Barra do Ceará¹.

Outro fator que me chamou a atenção, foi a proximidade geográfica entre o município de Caucaia, onde vivem os Tapeba, e a Barra do Ceará, bairro limítrofe entre Fortaleza e a referida cidade. Separados apenas por uma ponte, notava que sempre havia referência em relação aos que viviam “do outro lado da ponte”, e inclusive existiam algumas alunas que estavam nessa situação e que se beneficiavam do projeto. Afinal, bastava “atravessar a ponte”. Estas não eram indígenas. Porém no município de Caucaia, os Tapeba vivem de forma tão misturada aos não-índios que sua presença se torna muito natural aos vizinhos e não causa estranhamento.

A partir do grupo de estudos (GEPE) pude conhecer indígenas de diversas etnias, alguns locais de moradia dessas populações, além de pesquisadores e suas produções acadêmicas que tratam esta temática. Meu contato mais constante foi com as etnias Jenipapo-Kanindé, Pitaguary, Tapeba e Tremembé, já que o GEPE, através do Observatório dos Direitos Indígenas, realiza trabalhos com essas etnias. Antes disso, conheci algumas peças artesanais dos Tapeba em viagens para o interior, passando pelo Centro de Produção Cultural Tapeba² (CPC), porém sem o devido olhar etnográfico, somente a título de curiosidade.

Meu primeiro contato “propriamente sociológico” com os Tapeba, foi em um evento ocorrido do Ministério Público Federal (MPF) para o lançamento do Relatório³ do Observatório dos Direitos Indígenas⁴, momento importante para a pesquisa já

¹ A monografia de título: *Condição Social e Vestuário: a moda como elemento identificador*, tem pesquisa de campo realizada em três bairros da periferia de Fortaleza, Barra do Ceará, Conjunto Palmeiras e Pirambu.

² O Centro Cultural Tapeba está localizado as margens da BR 222, em Caucaia na localização Ponte.

³ *Direitos Humanos e a questão indígena no Ceará – relatório do biênio 2007-2008.*/ Isabelle Braz Peixoto da Silva e Max Maranhão Piorsky Aires (organizadores) – Fortaleza, Imprensa Universitária, 2009.

⁴ O Observatório dos Direitos Indígenas funciona no mesmo espaço físico do GEPE.



Figura 2: Centro de Produção Cultural Tapeba (CPC) visto de fora.

Fonte: <http://arquiteturaanimar.wordpress.com/2010/08/11/sobre-a-arquitetura-ecologica/>

que ali decidi parte da delimitação do objeto de pesquisa. Tal objeto, o artesanato, abrange diversas vertentes analíticas em diversos enfoques. Este encontro, juntamente com as leituras realizadas no Mestrado em Sociologia⁵ foi de extrema importância para saber que meus interesses se voltavam à maneira como o artesanato, uma das expressões de sua cultura material, se configurava em meio às relações sociais vividas pelos índios. Durante todo o evento, o que mais me chamou a atenção foi a forma como índios das diversas etnias ali presentes estavam vestidos. É importante esclarecer que em nenhum momento vi ninguém sem roupa ou vestindo somente um traje indígena ainda que seja remanescente a idéia preconcebida pelo senso comum de um índio pré-colonial, seminu e caricato tal qual Pero Vaz de Caminha descreveu em sua carta de chegada ao Brasil. A forma como os índios vestiam itens industrializados mesclando ao seu artesanato criava uma harmonia visual compacta, tanto que a sensação que tive é que em momento algum, um havia existido sem o outro.

Aquele ambiente público, de certa maneira refinado em sua arquitetura, com seus procuradores, juristas, funcionários, entre outros, praticamente parava à chegada de cada grupo indígena. Os olhares por vezes admiravam, recriminavam ou celebravam aquele povo que estava claramente usando adornos distintos dos que estamos acostumados a ver e a usar em nosso dia-a-dia. Descobri depois que no cotidiano dos índios aquelas roupas e acessórios ficam na maioria do tempo em

⁵ Cito especialmente o livro *A vida social das coisas* da Arjun Appadurai, 2008.

seus armários, sendo utilizados somente os adornos mais simples, como paus de cabelo, brincos e colares, ficando os trajes mais elaborados reservados a momentos especiais como aquele.

A chegada de cada etnia trazia consigo pessoas vestidas de diversas maneiras tanto dentro da etnia como entre elas. As diversidades internas eram mais notadas entre jovens e adultos e entre figuras públicas do movimento indígena e pessoas comuns. As diversidades entre etnias se davam mais em relação ao tipo de artesanato, que se diferenciava em pequenos detalhes, na escolha de material, trançados e até mesmo peças ditas como exclusivas da cada etnia. Observei que as pessoas que estão a frente do movimento como líderes e que, conseqüentemente aparecem mais, se vestem de maneira mais formal usando calças jeans, blusas pólo, vestidos mais compridos e blusas fechadas adornadas com peças artesanais sempre mais rebuscadas. Alguns dos outros índios (os “não-públicos”) vestem-se mais informais, com bermudas, shorts, saias curtas, blusas sem alça e peças de artesanato mais simples, como se fossem de uso diário.

O meu encantamento pelos adereços que cobriam aquelas pessoas era algo antes nunca experimentado. Repito que não imaginava encontrar índios tais quais os pré-colombianos, mas tampouco esperava ver pessoas tão caracteristicamente adornadas, com peças tão elaboradas. Tudo me chamava atenção, o som que as sementes faziam ao caminhar dos índios; as cores fortes, principalmente os vermelhos e castanhos em seus diversos tons; a maneira como as palhas estavam trançadas, formando tramas de diversas padronagens; a forma como as penas de animais eram distribuídas nas peças, enfatizando certa cumplicidade que poderiam ter com a natureza.

No evento, haviam pessoas de diversos setores da sociedade, desde pesquisadores renomados, líderes do movimento indígena, juristas, estudantes a pessoas comuns (índios ou não), um público bem variado prestigiando uma conquista comum à todos. Ao fim das falas dos convidados da mesa ouviam-se os aplausos e o som das maracas em perfeita harmonia, sempre me deixando a sensação que os índios estavam muito próximos a nós, mesmo sendo diferentes.

Algumas mulheres levaram artesanato para a venda e ofereciam colares, brincos e pulseiras, parecidos aos que estavam usando. As formas eram as mais diversas possíveis. O material que pude observar era basicamente sementes, palha e penas, vendidos a um preço razoavelmente baixo, que variava de uma artesã para

a outra e, também, de acordo com o trabalho investido na peça.

Após a cerimônia, houve um coquetel para recepcionar os convidados, momento no qual pude ter o que considereei uma “visão panorâmica” sobre as dezenas de indígenas confraternizando com os demais. A partir disso, notei que os mais jovens, em sua maioria, estavam vestidos com roupas da moda⁶ e adornados somente com brincos, colares e/ou cocares indígenas. Já os mais velhos (pajés, caciques e lideranças tradicionais) usavam mais elementos indígenas (tangas, pitchulas, cocares, colares, brincos, e maracas) em suas composições. Senti como se houvesse, por parte dos mais jovens, uma discrição maior no uso das peças indígenas; não havia a necessidade de “choque” visual e sim uma tentativa de harmonia entre os elementos do vestuário do índio e do não-índio.

Meses depois ouvi uma declaração de um jovem indígena a uma outra pesquisadora que perguntou porque este não estava vestido , naquela ocasião, “como índio”. A resposta foi que se fosse no início da “luta” ele iria pra qualquer local caracterizado no intuito de reforçar que era índio. . Porém, após tantos anos, acreditava ele que isso já estava resolvido e que não precisava mais chocar o outro, pois a certeza da existência do indígena no Ceará já havia sido naturalizada na sociedade. A partir de momentos assim percebi como esses sinais diacríticos e essas peculiaridades visuais me convidavam ao estudo do artesanato indígena. Portanto tomei como objeto de estudo a relação dos indígenas com o artesanato, no contexto identitário Tapeba.

Esta experiência me fez atentar para muitos questionamentos sobre como se dava esta “tensão” entre índios e não-índios, entre pós-modernidade e identidade coletiva, saberes locais e globais, relações que mais parecem se complementar do que se dividir. Comecei, então, a pensar sobre o papel do artesanato neste emaranhado de saberes, histórias, práticas, conflitos e, principalmente, negociações identitárias do povo Tapeba.

Como já foi dito, o artesanato aparece a mim como uma ponte entre moda e Sociologia/Antropologia. A partir de diversas leituras, principalmente sobre de como o artesanato indígena influencia a moda cearense (Aguiar, 2006) percebi mais ainda que o saber artesanal Tapeba está presente no dia-a-dia dos usos e costumes das

⁶ Conceituo moda como um “sistema de frivolidades em movimento perpétuo ... um jogo de inovações e de reações sem fim” (Lipovetsky, 1989. p.12), a partir de um ciclo organizado com início, meio e fim.

peças de nossos estados, sendo importante elemento de troca de relações entre “brancos”⁷ e índios. Os *insights* que apareceram durante as primeiras leituras, fizeram-me perceber porque havia tanto interesse de minha parte no tema da cultura material. Ademais das experiências citadas acima, a percepção sobre objetos em geral que adquiri na graduação apareceu como a semente de toda essa “descoberta”. O fato de sempre estar trabalhando pessoas e coisas como construtores sociais certamente abriram meus caminhos em relação à visão antropológica sobre cultura material, assunto sobre o qual tratarei mais em breve.

Levando em consideração as vivências em campo, nas idas a reuniões e encontros com participação indígena, confirmei que o meu interesse em estudar artesanato, principalmente pelo fato dos índios sempre estarem utilizando algum tipo de adereço que remetesse o “olhar do outro” à diferença. Além desses encontros, onde estavam presentes índios e não índios, notei que o tema artesanato aparecia em projetos, feiras, festas locais ou em atos políticos, nem sempre de forma direta, às vezes em meio a uma discussão sobre como se apresentar publicamente, por exemplo.

Ao perceber a importância do artesanato para os índios Tapeba, pude compreender a necessidade de um olhar especial sobre este ponto de sua cultura material. Muitos estudos sobre terras, políticas e educação são realizados com o referido povo, porém a materialidade relacionada ao artesanato desses índios me parece um tema ainda pouco explorado pelos antropólogos.

Diante de um tema tão presente na vida dos índios, fui em busca de estudos que já pudessem ter sido realizados sobre artesanato indígena e encontrei diversos artigos e publicações que relatavam a questão deste artesanato tanto em situações de aldeias próximas a dos Tapeba (índios urbanos), bem como de índios isolados. A minha maior dificuldade estava em encontrar um aprofundamento entre a metodologia escolhida e um caso como o Tapeba, de reconfiguração étnica recente.

No caso escolhi uma abordagem etnográfica, pois à espelha de Ribeiro (1979) penso que

[essa abordagem por ser] mais descritiva do que interpretativa, [com] ênfase na cultura material, lembra a produção etnológica dos fins do século passado e início do presente, [e] aflui em quase cada página. O que, no meu entender, não é um defeito. Primeiro porque retoma temas relegados e desacreditados nos estudos modernos de etnologia [...] a

⁷ Nomenclatura nativa para qualquer pessoa que não seja índio.

economia de citações se justifica pela própria natureza deste tipo de trabalho. (Ribeiro, 1979, p.13)

O universo do campo aparecia cada dia mais abrangente quando tratava-se do tema artesanato. Isso porque a proposta aqui colocada foi a de analisar estas produções a partir dos locais onde estas se situam na terra indígena Tapeba. Através de uma etnografia das coisas utilizo métodos em que se confundem constantemente a teoria com as vivências, pois, como afirma Peirano (2008), “etnografia não é apenas uma metodologia ou uma prática de pesquisa, mas a própria teoria vivida, uma forma de ver, ouvir, uma maneira de interpretar a própria teoria em ação”.

As idas ao campo se deram entre junho de 2010 e outubro de 2011. Estas se iniciaram a partir de participações em eventos públicos realizados nas mais diversas aldeias Tapeba, na tentativa de me aproximar de algumas pessoas e me tornar conhecida ao menos para os líderes, inicialmente. Isso porque, ao conversar com colegas que já tinham experiência com os Tapeba, fui avisada de que esta era a melhor forma de inserção, já que os líderes políticos tinham grande aceitação entre os demais. Entre os Tapeba, se destacam diversos líderes de diversas idades, cada aldeia tem ao menos uma liderança, desde os “troncos velhos” que são os mais antigos, até jovens que presidem associações e estão a frente de projetos.

Visitei algumas Assembléias Indígenas no intuito de apresentar minha proposta de pesquisa aos líderes, iniciando meu contato com o grupo. Fui informada de que deveria apresentar-me de maneira formal, por meio de cartas, à Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e à Associação das Comunidades dos Índios Tapeba (ACITA) e, logo após, apresentar a proposta para a apreciação do grupo em geral, além de conseguir colaboradores. Aproveitei uma reunião dos diretores das escolas indígenas para esse momento, estavam ali representantes de todas as escolas Tapeba, além de diversos membros das aldeias, em torno de 50 pessoas.

Era um sábado de manhã e a reunião acontecia no Terreiro dos “Pau Branco”⁸. A mesma foi marcada para as 7:30, porém iniciou-se em torno das 8:30. Estavam pautados assuntos relacionados à Marcha do Dia do Índio Tapeba, que acontece todos os anos no centro de Caucaia. Uma caminhada de caráter etno-político para comemorar esse dia e garantir a reivindicação de direitos. O mencionado Terreiro está a beira da Lagoa e tem cerca de 7 ocas construídas em

⁸ Terreiro considerado sagrado pelos Tapeba, localizado na aldeia da Lagoa 2. Este espaço é uma espécie de centro de encontros políticos, festejos e rituais.

taipa, madeira e palha, onde cada uma representa uma escola indígena, além de uma oca “extra” representando o CPC Tapeba. Essas ocas ficam vazias durante boa parte do ano, tornando-se ponto de apoio na época da Festa da Carnaúba, que irei tratar mais adiante. O clima era agradável, apesar de seco e de árvores com poucas folhas, além do baixo nível de água na lagoa. Encontrei alguns artesãos com peças para serem vendidas, estes me relataram que essa prática serve para atender a encomendas de “parentes”⁹ quando há esses encontros mais gerais da terra indígena Tapeba¹⁰.

Muitas eram as pautas da reunião, todas envolvendo a organização da Marcha, assuntos como a quantidade de ônibus, os lanches, quais aldeias poderiam participar, a programação a ser cumprida, entre outros. Durante a reunião, pude perceber que os trajes eram temas centrais em algumas pautas, no sentido de que eles decidiam como iriam se vestir crianças e adultos na intenção de dar unidade ao grupo nesse momento de grande visibilidade social.



Figura 3: Marcha do dia do Índio Tapeba, Caucaia – CE.
Fonte: <http://auladecampo-cme.blogspot.com/2011/05/tapebas.html>

O problema a ser solucionado era que muitos indígenas não tinham como adquirir o traje completo¹¹, ou porque não sabiam fabricar ou por falta de tempo ou dinheiro para fazer ou adquirir o traje completo. A solução encontrada pelos

⁹ Os Tapeba se tratam como parentes, para além do sentido genético. Os parentes são aqueles pertencentes ao mesmo grupo étnico.

¹⁰ A partir daqui me reportarei à esta terra indígena como T.I. Tapeba.

¹¹ O traje completo é composto por 2 peças básicas para os homens: saiotê e cocar; e por 3 peças básicas para as mulheres: saiotê, pitchula e cocar. Mais adiante trato de detalhar essa composição de peças indígenas.

professores foi a realização de um mutirão nas escolas a fim de garantir ao menos os trajes infantis completos. Essa decisão levou a um outro questionamento, “como os adultos deveriam estar trajados no dia da Marcha?”. O impasse se dava todo em relação à permissão ou não do uso de roupas industrializadas. Por fim a decisão foi de que o traje a ser usado deveria ser composto, em sua maioria, por peças indígenas.



Figura 4: Toré no terreiro sagrado. A foto mostra o Toré, que é a dança tradicional dos Tapeba, dançado no Terreiro dos “Pau Branco”, onde nos reunimos a primeira vez. Alguns índios vestem trajes completos e alguns mesclam roupas industrializadas com partes do traje tradicional. Foto: Helosa Araújo

Ao fim da reunião, fui apresentada ao grupo através de uma líder que havia conhecido anteriormente, e mostrei o projeto de maneira bastante informal e descontraída (como havia sido orientada por outro líder). Estávamos todos sentados em troncos de árvores nos moldes de uma conversa, onde primeiramente falei e, logo após, eles perguntavam suas dúvidas em relação às minhas intenções e também me tiravam dúvidas sobre como chegar aos artesãos, como era feita a produção, ou seja, os caminhos para a minha inserção no campo. Ao final da conversa senti que muitos haviam mostrado interesse, principalmente artesãos, inclusive me entregaram diversos telefones para que eu pudesse entrar em contato com alguns deles, além de apresentações dos que levaram trabalhos para serem vendidos

A partir desses contatos, marquei algumas visitas na casa desses artesãos para conhecer melhor o trabalho que eles executavam. Percebi que estava constantemente construindo meu objeto, à medida em que me inseria no campo. Vinha com percepções anteriores que foram sendo transformadas a partir do contato

mais próximo com os Tapeba. Por exemplo, acreditava que os Tapeba trabalhavam de forma organizada por linha produtiva, ou por grupos de produção, realidade a qual estava acostumada a partir das cooperativas e associações de grupos populares de produtores de artesanato, com os quais havia tido contato em minha trajetória. Os Tapeba produzem e comercializam seu artesanato de maneira independente, sem obrigações expressas de horários, quantidade ou qualidade. Conheci artesãos que mandam suas produções para o CPC Tapeba e artesãos que não têm essa via de venda e que não se interessam em tê-la. Os casos são tão diversos como os tipos de artesanato que fabricam. Essa realidade só pôde ser percebida através das visitas nas casas, nas escolas, no Museu Cacique Perna-de-Pau e no CPC Tapeba.

Outro momento de grande importância para a aproximação com os índios Tapeba foi a ida à Festa da Carnaúba e à Feira Cultural¹² que aconteceram de 18 a 20 de outubro de 2010 no Terreiro dos Pau Branco. A partir desse evento pude ter dimensão da qualidade dos informantes poderia ser necessária ao trabalho, além de conhecer mais pessoas que iriam ser importantes ao longo da pesquisa. Ao chegar na feira, caminhei por todas as ocas, dessa vez lotadas de gente, artigos de artesanato e alimentos típicos disponíveis para a venda. Como já explicitado, cada oca representa uma escola Tapeba, e necessariamente, uma aldeia, pelo menos. Todas elas estavam devidamente identificadas e adornadas com os produtos do trabalho artesanal dos produtores daquelas aldeias.

¹² O citados eventos são de importância central neste trabalho, não só por serem momentos onde os Tapeba “materializam” vários aspectos de sua cultura, bem como por esse momento ter como uma das chaves centrais o artesanato.



Figura 5: Oca Tapeba, localizada no “Terreiro dos Pau Branco”.
Foto: Josilene Fernandes.

Fixei lugar em uma das ocas, pois, anteriormente já havia combinado com uma das líderes que ficaria na oca de sua comunidade como apoio, já que iria estar ali muito tempo e precisava de um apoio de descanso e dormida, o que não me fez deixar de entrar em todas as outras, sentar e conversar com as pessoas. Em todas elas fui muito bem recepcionada. Existiam pessoas que já conhecia, e outras que me foram apresentadas e se apresentavam a mim, quando sabiam no que eu estava estudando. Isso porque na festa principalmente de dia, a maioria dos participantes eram Tapeba fazendo com que os três ou quatro pesquisadores que estavam lá, se destacassem claramente como os “de fora”.

Durante os três dias, a feira iniciava às 8:00 da manhã e terminava às 22:00. De início, meus planos eram dormir à noite na oca que me recepcionou. Porém acreditei ser muito cedo para estabelecer esse nível de intimidade, já que ainda não conhecia a todos e, acabei conseguindo transporte de volta, no ônibus que deixava os índios nas aldeias mais distantes, e passava pelo centro de Caucaia, para de lá me dirigir à Fortaleza. A ida era mais tranqüila, pegava 2 ônibus que demoravam mais ou menos uma hora e meia além de uma caminhada de 4km da estrada até o local da feira, momento que me serviu para analisar a natureza local. Em certos momentos o deslocamento tornava-se cansativo e de uma exigência física a qual não estava acostumada. Os momentos mais críticos eram a caminhada na ida de

4km, pois exigia disposição embaixo do “sol quente”¹³ a uma temperatura em torno de 30° ou 35°. E a volta para Fortaleza, que por conta da hora avançada, me expunha à falta de segurança da capital.

Percebi alguns pontos cruciais para a construção do objeto, bem como para a escolha teórico-metodológica a ser seguida. A partir de conversas informais, às vezes gravadas, às vezes não, entrevistas semi-estruturadas, e observação pude destacar elementos que me guiaram a uma lapidação melhor do que pretendia realizar com o tema escolhido.

Ao chegar em cada oca, buscava conhecer os artesãos, os professores indígenas e as lideranças antigas de cada comunidade, pois notei que estes eram os informantes necessários para o enfoque que desejava. Em certos momentos, principalmente à noite, conversava com indígenas que compravam o artesanato e que andavam caracterizados ou não durante a Festa. Percebi que a Festa era o momento ideal para a seleção de parte dos informantes. E assim, criei uma seqüência de ações específicas para tal atividade. Chegava na oca e me informava sobre os artesãos, com os que estavam lá, já estabelecia contato; os que estavam ausentes, pegava o telefone com alguém que os conhecessem. Nesse momento pude perceber os artesãos mais e menos famosos nas aldeias. Questionava sobre o tipo de sua produção, quando começou a realizar a prática, como realizava a venda, quais materiais utilizava e qual sua relação com a comunidade em geral. Tudo isso me fez perceber que existiam pontos convergentes e divergentes, além de discursos comuns como por exemplo o dos materiais naturais, sendo “proibido” o uso de material sintético e não-local, por mais que isso não correspondesse em alguns casos, na prática.

Até a visita à oca do CPC Tapeba observei uma liberdade do fazer entre os artesãos, estes faziam desde objetos considerados tradicionais, até objetos não tradicionais, com diferentes temas. Neste espaço institucional, observei que existe uma tentativa de padronizar este artesanato Tapeba para ser mostrado ao “outro” como unidade étnica, percebendo que não eram todos os artesanatos que eram aceitos, pois passavam por uma seleção, como também nem todos os artesãos gostavam de colocar suas peças em consignação com o CPC Tapeba, já que nem

¹³ No Nordeste, utilizamos a expressão “sol quente” para alertar sobre os dias de calor e muito sol.

sempre a venda era garantida e “o dinheiro ficava parado” como muitos relatavam.

Outro elemento que se mostrou importante ao trabalho foi a história desse artesanato, percebido na conversa com os mais velhos. Percebi que os discursos eram discrepantes em relação à intencionalidade do “resgate” do artesanato étnico, ocorrido na década de 1980. Isso porque fui informada que antes da década de 1980 eles não tinham a prática desse tipo de artesanato e que iniciaram a mesma, buscando dos “troncos velhos” algumas referências para o reconhecimento deles como índios Tapeba. Essa etapa se deu através da revitalização do uso (antes motivo de medo e vergonha) e da realização das práticas ditas como tradicionais.

Os jovens e os adultos discursavam no sentido de que faziam o artesanato desde pequenos, ensinados pelos avós, pais e parentes. Disso percebi mais um elemento deveras importante ao trabalho, que seria traçar a história desse artesanato. E assim tentei realizar de forma que deixei que os Tapeba me contassem essa história.

Algumas vezes, realizei visitas ao campo a fim de aprofundar meus conhecimentos em relação às sementes, as palhas, as linhas, as penas, ou seja aos diversos materiais utilizados na fabricação do artesanato. Este momento considerei um dos mais focados da pesquisa, foi aí que consegui sentir a compactação de meus conhecimentos técnicos e teóricos da área do design com a antropologia em si. A partir disso, consigo tratar a materialidade como tema central envolvendo diversos “jogos sociais”.

Pude perceber algumas divergências quanto ao nome das sementes, o que enriquece o trabalho, percebendo que a realidade é muito mais ampla do que o que podemos apreender enquanto pesquisadores. O discurso comum era o da exaltação da natureza e da impossibilidade de continuar o fabrico artesanato caso a demarcação da terra indígena Tapeba não seja realizada, pois a escassez de sementes pela tomada de terras por posseiros já é uma realidade em diversas aldeias.

Por fim, percebo que estar presente em reuniões esporádicas, ir à casa de alguns índios e estar três dias inteiros com os Tapeba na Festa da Carnaúba me fez ser conhecida entre eles, além de vislumbrar minha abordagem sobre o tema artesanato, no sentido de definir a metodologia a ser utilizada.

Ao longo do trabalho de campo fui percebendo que o recorte empírico não estava focado somente nos trajes do desfile da Festa da Carnaúba. O que gostaria de frisar

é que a observação que realizei sobre o artesanato não está separada de seu conjunto social. Sendo assim, meu interesse maior é a relação dos Tapeba com essas coisas, ou seja o artesanato.

Aponto, então, que o objeto da pesquisa é o estudo do artesanato Tapeba a partir do lugar que ocupa para este povo, priorizando a abordagem da nomeada “Antropologia das Coisas”. Para a realização de um recorte mais objetivo, proponho como ponto central de interesse a relação que os Tapeba têm com o artesanato, trazendo como cenário a preparação de peças para a Feira Cultural que ocorreram nos dias 18,19 e 20 de outubro dos anos de 2010 e 2011, bem como a preparação dos trajes tradicionais para os desfiles da Festa da Carnaúba que ocorreram nos dia 20 de outubro dos mesmos anos. Além dessas datas específicas busco entender também outros momentos nos quais os Tapeba estão em contato com seu artesanato.

O evento ocorre todos os anos nos dias 18, 19 e 20 de outubro, onde os três dias são reservados à realização da Feira Cultural e no último dia ocorre concomitantemente a Festa da Carnaúba. No primeiro momento, são realizadas atividades durante todo o dia, desde jogos indígenas, apresentações culturais, feira gastronômica e feira de artesanato. Tanto de dia como a noite a movimentação de visitantes é intensa. Sejam estes índios Tapeba, índios de outras etnias, e também a presença de “brancos” (estudantes, políticos, pesquisadores, ongs, população local, etc).

Na Festa da Carnaúba, o dia inteiro é dedicado a reverência à esta árvore. São apresentadas peças de teatro, um desfile de trajes tradicionais, e o fechamento ocorre com a dança do toré por todos os tapeba presentes. Nesse momento, todos os “parentes” são convidados à dança que, inicialmente, fica restrita aos tapeba, depois é aberta ao público.

O desfile anual de trajes ocorre na Festa da Carnaúba, onde crianças e adultos desfilam peças criadas por artesãos, professores e alunos das escolas indígenas, “representando a cultura” e a relação que estes têm com a carnaúba. Uma das premissas básicas para que as peças participem do desfile é que o traje deve ter como material principal derivados desta planta. Nesse momento as atividades acontecem com tom de brincadeira, ocorrendo uma competição de maneira leve e descontraída, que ao mesmo tempo demanda a atenção de todos

como um dos momentos de encerramento¹⁴ da Festa.

Após participar da Feira e da Festa de 2010, percebi então, que esse era um grande evento em torno das peças artesanais. Assim como a Feira Cultural o momento colocava o artesanato no centro das atenções. A partir disso, o cenário escolhido como campo de observação foram os citados eventos. É importante deixar claro que o tempo dedicado ao campo foi dividido entre os eventos e as visitas às aldeias do Trilho, Lagoa 1 e Lagoa 2, buscando entender outros espaços onde se fazia presente o artesanato e as pessoas ligadas a ele.

Estive em campo mais freqüentemente entre os meses de junho a outubro de 2011, pois nessa época se dá a fabricação das peças escolhidas para a Feira Cultural e a Festa da Carnaúba. Em relação à coleta das sementes e materiais, ocorreu também o acompanhamento de algumas pessoas (artesãos e não artesãos) que realizam esta tarefa na aldeia, pois este é um processo que se inicia bem antes da feitura das peças e que demanda um tempo de secagem e preparação dos materiais.

A escolha das citadas aldeias se deu devido à facilidade de acesso aos interlocutores das mesmas. Como iniciei meus contatos através de duas lideranças em específico, meus laços foram se firmando no Trilho e na Lagoa 2, e, posteriormente Lagoa 1. É importante salientar que não se trata de acesso geográfico, pois existem outras aldeias que permitem um deslocamento mais facilitado à mim. A facilidade se dá num âmbito de relações e empatias, vínculos conseguidos ao longo do tempo de pesquisa de campo. O exemplo disso é que para o deslocamento às localidades escolhidas, necessitava pegar 3 (três) ônibus e caminhar cerca de meia hora o que, como já foi dito, não faz parte dos meus esforços diários.

A importância do espaço físico está relacionada às práticas que o artesanato envolve. A partir da metodologia apontada, estar sempre ao lado das coisas escolhidas analisando como estas são relacionadas às pessoas e acompanhando todo o processo de vida (ou ao menos uma parte dessa vida) dos artefatos, é o mais essencial. Assim, proponho acompanhar desde a coleta de sementes que serão utilizadas para o fabrico das peças, passando pela criação, feitura e uso. A intenção

¹⁴ A Festa realmente se encerra após a reverência à árvore sagrada, a carnaúba, e quando dançam o toré ao redor da árvore.

é preocupar-se com as relações sociais que estão envoltas ao objeto, envolvidos em uma trama simbólica a partir da dimensão material, fazendo com que este se torne ação, agência e nexos de intencionalidade (Gell, 1998; Lagrou, 2009).

Baseado nas redes de intencionalidade Gell (1998) mostra que até mesmo uma simples armadilha de pescador “pode ser vista como um texto que fala sobre o caçador, a presa, o comportamento do animal, a violência, dentre outros significados que as mais diversas etnografias podem esclarecer” (Tragante, 2009, p.2). Dessa forma:

[...]essas armadilhas comunicam a idéia de um nexos de intencionalidades entre caçadores e presas, através de mecanismos e formas materiais. Eu diria que essa evocação de intencionalidades complexas é de fato o que serve para definir obras de arte, e que, devidamente enquadradas, armadilhas animais poderiam ser feitas para evocar intuições complexas de ser, alteridade, parentesco (Gell op cit.: 203)¹⁵.

Sendo assim, porque não começar a perceber o artesanato Tapeba a partir dessa perspectiva que propõem os autores? Percebê-lo como ação e intenção, como étnico e estético, como história construída são os pontos chave deste trabalho.

¹⁵

Tradução própria .

1. História e artesanato: caminhos entrelaçados.

1.1. O artesanato e a “luta”: um só nascimento.

Entrando em campo, o pesquisador se depara com uma realidade muito mais abrangente do que a pensada anteriormente ao contato com os sujeitos. Ao escolher o tema do artesanato entre os Tapeba, pude perceber que não poderia abordar esse assunto sem me reportar à história de sua cultura material. A partir de algumas entrevistas e conversas fui descobrindo caminhos e percursos pelos quais a prática do artesanato passou (e vem passando) ao longo da trajetória Tapeba.

Ao longo deste capítulo, trago uma abordagem relacional entre história oficial, pesquisada na bibliografia e documentos analisados e história oral, com a qual tive contato em campo. A partir disso, decidi que a história do artesanato Tapeba iria ser um tema relevante na pesquisa e que eu buscaria tentar entender as nuances envolvidas nos processos de (re)configuração de suas práticas.

De acordo com dados do FUNAI de 2006, o Estado do Ceará teria uma população de 11.726 indígenas distribuídos pelos municípios de Poranga, Aquiraz, Crateús, Trairi, Itarema, Maracanaú, Pacatuba, Viçosa do Ceará e Caucaia. Em 2011, esse número aumentou para 22.400 índios registrados, distribuídos em 13 etnias: Anacé, Gavião, Jenipapo-Kanindé, Kalabaça, Kanidé, Kanindé, Kariri, Pitaguary, Potyguara, Tabajara, Tapeba, Tapuia-Kariri e Tremembé¹⁶. Esse aumento considerável do número de indígenas deve-se a um intenso processo de reelaboração cultural e étnica, presente em diversas regiões do mundo e que não será abordado nessa etapa da pesquisa.

A escolha da etnia Tapeba para a realização do trabalho se deu, inicialmente, aos fatores anteriormente citados (proximidade com a cidade de Fortaleza e conhecimento prévio do artesanato). No entanto, o que me convenceu de maneira definitiva a trabalhar com esta etnia foi a peculiaridade de sua história e das relações que permeiam seu percurso.

Este povo, assim como diversas etnias do Nordeste, passou por um processo de englobamento pela sociedade nacional, o que provocou uma aproximação à cultura ocidental em sua maneira de se organizar, de se vestir e de se comportar. É comum ouvir falas que retratam esse sentimento de “invasão-adaptação” presente

¹⁶ Dados fornecidos pela FUNAI (2011) – Coordenadoria Regional de Fortaleza.

em todos os índigenas: “a gente não quer invadir a terra de vocês, vocês é que invadiram a nossa terra, a gente tava aqui antes”, “depois que vocês começaram a perseguir a gente, nossos parente teve medo e se escondeu ... as culturas, as roupa, as comida, tudo virou de branco”.

Ao mesmo tempo em que eles assumem essa postura adaptada, justificam suas diferenças através de heranças culturais únicas. Seria a partir dessas heranças que eles buscam o “resgate” de algumas práticas atuais. “Nós dissemos que o artesanato é uma forma da gente dizer pra sociedade branca que nós estamos aqui, que nós existimos, então assim é uma forma de... não de diferenciação mas de se caracterizar né” (liderança, campo, 2010).

O discurso sobre o passado aparece quase que único no relatar dos fatos pelos Tapeba. Algumas diferenças entre as falas são percebidas, maiormente na maneira de tratar o assunto ou no uso de expressões distintas que na divergência dos fatos em si. Por exemplo: quando tratamos com os índios mais velhos, as histórias giram muito em torno da chegada da Arquidiocese de Fortaleza e da sua afirmação enquanto índios, já que ser Tapeba (e não “índio Tapeba”) já era uma realidade vivida. Os mais jovens tomam para si o reconhecimento como índigenas (se reconhecem como “índios Tapeba”), o que se reflete também no discurso sobre artesanato, como se verá adiante.

Em um momento do trabalho onde a abordagem histórica torna-se tema central, a percepção relacionada às idades e às atividades dos informantes deve ser bastante aguçada, pois as épocas em que vivem e o envolvimento com a etnia de maneira geral direcionam a produção de sentido dos discursos para diferentes caminhos.

De fato, logo no início desta etapa, senti dificuldade na conexão dos discursos, a sensação era que os mesmos não iam por um único caminho. Porém, o exercício sociológico da busca de conexões foi de grande valia na tentativa de “dar um curso” a essas divergentes falas, além de perceber a riqueza que essas falas poderiam me proporcionar. Assim, descobri que estes caminhos não necessariamente se contradizem, por muitas vezes até se completam. É importante lembrar que a pesquisa busca o entrelaçamento das muitas realidades observadas em campo, a fim de ser uma espécie de tradução ou versão das mesmas, e não algum tipo de verdade absoluta.

Para este capítulo, os fatores que me levaram à escolha dos informantes

foram principalmente o papel ocupado por eles nas aldeias. Selecionei uma base de informantes fixos e depois foram surgindo informantes informais. Dos fixos, com os quais mantive contato durante toda a pesquisa, cinco são professores indígenas, cinco são lideranças, três são índios velhos e nove são artesãos. Dos professores, dois eram também lideranças e dos artesãos, quatro também eram professores. Prefiro não compartilhar os nomes dos indivíduos por uma questão de preservação dos discursos e das identidades pessoais, e também porque ao trabalho o que mais interessa é o papel que exerce o ator dentro do campo.

Parti então para a prática da pesquisa: entrevistas, observações e ampliação da rede de informantes foram as estratégias utilizadas para essa fase. Dividi os grupos de informantes em quatro: liderança, professor indígena, índio velho e artesão, sem esquecer que os atores podem atuar em um ou mais grupos ao mesmo tempo.

Na própria lógica organizacional dos Tapeba, eles assumem diversos papéis sociais ao mesmo tempo. Aos olhos dos “de fora” essa lógica geralmente não parece muito clara. Por exemplo, ao mesmo tempo existe um índio que compra, faz e vende artesanato; é professor e líder de aldeia. Noutro exemplo, alguém que é “índio velho”, exerceu o magistério anteriormente. Para eles, a política e as práticas diárias são parte da mesma vida e não lhes ocorre uma separação entre mundo do trabalho, mundo de casa. Citando DaMatta(1986), tudo se relaciona entre si. A política-vida faz com que estas pessoas tenham múltiplos papéis ao longo de sua vidaXXXX, pois como chama a atenção Guiddens (2002, p.198), “as questões da política-vida (...) clamam por uma remoralização da vida social e demandam uma sensibilidade renovada para as questões que as instituições da modernidade sistematicamente dissolvem”.

Dessa forma, a divisão em “grupos” de informantes serve apenas como um guia de esquema racional para a abordagem dos sujeitos. Do contrário, os múltiplos papéis assumidos pelos atores seria algo muito confuso para os padrões científicos da sociedade nacional.

Após essa explanação introdutória sobre o primeiro capítulo, a intenção a partir de agora é traçar uma possível história social do artesanato Tapeba. A trajetória social dessa importante prática está baseada, como dito acima, nas diversas fontes de informação conseguidas ao longo da pesquisa.

A busca por esse entendimento de uma história integrada (social e material)

veio a mim em um momento estagnado da pesquisa, a partir de uma entrevista com uma liderança - que também era artesã - no ano de 2010, durante a Festa da Carnaúba., Iniciei questionamentos sobre quando ela começou a fazer artesanato e sobre as heranças familiares envolvidas nestas práticas. No meio da entrevista, houve uma intervenção de uma índia velha que começou a discursar sobre o início da “luta” e como era o artesanato nesse tempo. No começo, não consegui assimilar como aquelas informações poderiam influenciar a pesquisa. Porém, logo a entrevista virou uma conversa a três. Os assuntos iam desde o toré, passando pela fome que passaram, até chegar ao artesanato. Naquele momento, percebi então o quão amplo e rico era o tema do artesanato para os Tapeba.

Os Tapeba são um povo indígena que vive em diversas aldeias que compõem a T.I. Tapeba situada no município de Caucaia, estado do Ceará. Sua história está marcada por diversas lutas de reconhecimento étnico e de demarcação de terra. Até a década de 1980, a FUNAI não reconhecia populações indígenas nos estados do Ceará, Piauí e Rio Grande do Norte. Acreditava-se que existiam remanescentes dos índios, que não eram totalmente indígenas, e sim miscigenados com população branca ou negra.

A expropriação dos direitos desses povos como indígenas, após a implementação da Lei de Terras em 1850 (SILVA, 2011), além do trabalho de tentativa de extinção física e simbólica através da inserção forçada desses povos em uma sociedade com uma lógica distinta da sua, ocasionou, conseqüentemente, uma mudança não só simbólica como também no âmbito material dessa população. É importante perceber que a antropologia realizou um trabalho de legitimação da idéia de “não há mais índios” no Nordeste, muitas vezes baseada na idéia purista da não transformação cultural desses povos.

Esse pensamento foi difundido nacionalmente, influenciando negativamente o senso comum e o interesse científico dos etnógrafos na região. Pacheco de Oliveira (2004) afirma que a falta de interesse dos etnógrafos pelas aldeias indígenas do Nordeste pode dever-se à exposição cultural que esses índios tiveram às influências européias e negras, o que causou uma reconfiguração das práticas culturais.

Darcy Ribeiro é ainda mais incisivo. Utilizando-se de imagens fortes, fala em “resíduos da população indígena do nordeste”, ou ainda em “magotes de índios desajustados”, vistos nas ilhas e barrancos do São Francisco (Ribeiro 1970:56). Recorda com tristeza que até mesmo “os símbolos de sua origem indígena, haviam sido adotados no processo de aculturação” (Ribeiro 1970:53), o que exemplifica com os Potiguara, que em suas danças

utilizavam instrumentos africanos, zambé e puitã "acreditando serem tipicamente tribais" (Ribeiro 1970:53 apud Oliveira p.50, 2004)

Perceber que os sinais diacríticos estão intimamente ligados a essas transformações é admitir que uma mudança material e visual, juntamente a uma mudança simbólica, definem caminhos a que diversos povos levam-se e são levados. No caso dos Tapeba, o medo de assumir a indianidade, junto aos processos de industrialização foram cada vez mais tolhendo algumas práticas artesanais antes praticadas no dia-a-dia.

Por exemplo: uma simples substituição de bacias de cerâmica por bacias de metal, colocou a prática da "loiça" para segundo plano na frequência das práticas atuais. Esse é somente um dos fatores que podem ter ocasionado essa mudança. Porém, o fato é que os relatos mostram que a feitura de artigos com argila era bem mais freqüente no passado, pela necessidade de seu uso constante.

Na primeira metade da década de 1980, a Arquidiocese de Fortaleza iniciou um trabalho junto aos Tapeba a fim de tentar garantir o reconhecimento étnico baseado em coletividades e características tradicionais que haviam sido "esquecidas"¹⁷ ao longo do processo de colonização e construção social nordestina. Essa história é encontrada em diversos autores como também em Aires (2009).

Por volta da primeira metade dos anos 80, a Arquidiocese de Fortaleza inicia suas ações junto aos índios de Caucaia e a população regional com a intenção de solucionar o problema do acesso à terra no município, a uma só vez, para índios e "brancos". Neste empreendimento uma estratégia merece destaque: a intervenção de ordem cultural que procurava realizar o "resgate da verdadeira história e cultura" dos tapeba. (Aires, 2009, p.02).

Barreto Filho (1994) considera que nos processos de reconhecimento étnico, onde os envolvidos são oriundos de diversos setores da sociedade (índios, população local, etnólogos, juristas, igreja, entre outros) e, portanto, orientados por diversos interesses, ainda assim convergem para a constatação de que houve sufocamento e negação das diversas etnias indígenas do Nordeste.

Em relação aos Tapeba, Barreto Filho, (1994) expõe que não há dúvidas em relação à origem indígena deste grupo. Relatos de indígenas abordam a expropriação cultural forçada que viveram desde a época colonial:

¹⁷ Este termo se refere ao encobertamento que foi feito pelo Estado e pela sociedade nacional. O termo é também utilizado pelos índios como justificativa de se proteger contra abusos, preconceitos e violência.

“(…) Então eles [os Tapeba] foram expulsos. Eles foram se saindo e, por isso, os Tapeba foram se acabando. Aí, quando ouviam falar em Tapeba eles corriam, se escondiam. Chegava uma pessoa, um branco, na casa do Tapeba e perguntava “Aqui mora Tapeba?” Eles corriam mato a dentro e ia se esconder. Então é por esse negócio que eles não querem ser reconhecido como os Tapeba” (fala nativa, Barreto Filho p.519,1992).

Levando em consideração estudos atuais sobre etnias, os elementos considerados para o reconhecimento étnico são relacionados mais à memorialidade, do que a questões como continuidade cronológica dentro de uma lógica linear, ou seja uma seqüência de datas, por exemplo.

Os povos indígenas hoje estão tão distantes de culturas neolíticas pré-colombianas quanto os brasileiros atuais da sociedade portuguesa do século XV, ainda que possam existir, nos dois casos, pontos de continuidade que precisariam ser melhor examinados e diferencialmente avaliados. (Pacheco de Oliveira p.22, 2004)

De acordo com Barreto Filho (1992), os Tapeba são o resultado de remanescentes de quatro sociedades indígenas originárias: Potiguara, Tremembé, Cariri e Jucá, que foram reunidos através da administração colonial, a partir dos aldeamentos missionários para onde os índios eram levados a fim de serem doutrinados ao catolicismo. Na atualidade, os Tapeba compartilham terras com os demais moradores de Caucaia, fato que se deve aos empreendimentos governamentais e particulares não indígenas de venda ou doação da terra indígena à “brancos”.

Nos dias de hoje, “eles vivem em imensa e permanente relação com os não-tapebas (“brancos”) no desenvolvimento de atividades produtivas, em razão de casamentos, pela manutenção de relações de proximidade social (através da constituição de relações de parentesco fictícias) ou pela cordialidade (em alguns casos) de relações de vizinhança com brancos (Dantas, 2009 apud Barreto Filho, 1992, p.105)

Na busca de entender mais sobre essa abordagem da Arquidiocese de Fortaleza em relação aos indígenas, tendo como tema central o “artesanato”, realizei diversas entrevistas com diferentes indígenas, dentro dos modelos já citados acima. Entrevistei uma artesã, liderança e professora indígena e ao entrarmos no assunto herança familiar relacionada às técnicas do artesanato, percebi que a referência a um saber anterior, vinha de mais de três gerações e estava sempre relacionada aos “antepassados”, de maneira indireta. Quando mais objetiva, a entrevistada conseguia falar sobre a bisavó.

Outra informante, que fazia parte do grupo dos índios velhos, trouxe a mim fatos novos à pesquisa como, por exemplo, que até o momento da organização dos Tapeba junto à Arquidiocese de Fortaleza, o uso do artesanato corporal (adornos, vestes) e os artigos decorativos não eram uma prática comum entre os índios. Quando muito, estes utilizavam maracas e tambores para dançar o toré à noite, escondidos à beira da lagoa.

Aires (2009) traz em seu trabalho uma análise sobre as fotografias da época que fazem parte de uma série de produções documentais feitas em conjunto com a Arquidiocese. Essas fotos ilustravam folhetos e jornais para a reivindicação de direitos dos Tapeba. A mudança no que está representado nas fotos consegue ser percebida ao longo do tempo, onde cada vez mais os índios aparecem adornados, e realizando práticas locais de artesanato, toré, caça, jogos e rituais.

Noutro esforço pedagógico da Arquidiocese, citado pelo mesmo autor, apareceu um conjunto de cartazes elaborados pela Arquidiocese com a finalidade didática de auxiliar nas apresentações públicas dos tapebas, em que o material era utilizado para explicar a “verdadeira história” ou a “cultura”, e era também utilizado nas exposições que aconteciam nas reuniões da Associação das Comunidades do Rio Ceará, criada em agosto de 1985 e que congregava índios e não-índios (Aires, 2009, p.07).

O autor chama a atenção para as “estratégias de orientalização” dos tapebas elaboradas pelos agentes indigenistas, tendo como a referência as lutas simbólicas em torno de questões como autoridade, autenticidade cultural, imposição, resistência e negociação de identidades e cultura” (Aires, 2009, p.01).

É interessante perceber que, na prática, o uso e a feitura do artesanato podem se vistos como uma das “estratégias de orientalização” para os fins acima citados pelo autor. Pode-se perceber a intensificação do uso dessa estratégia ao longo das necessidades das disputas étnicas. A intenção é colocar em evidência os costumes que estão relacionados aos seus antepassados como “comprovação” da continuidade histórica. “Os Tapeba pescam peixes com as mãos [...] transformam a palha da carnaúba em pince, vassoura, espanador, surrão, uru, chapéu, esteira e bolsa para guardar farinha” (Mirad, 1986, p.06 apud Aires, 2009, p.09).

Nas fotografias iniciais estavam retratadas pessoas simples, com roupas características dos sertanejos da época (para os homens, blusas de botão, ‘shortes’ velhos e sandálias de dedo; para as mulheres, vestidos com tecidos florais,

desgastados e também sandálias de dedo), realizando atividades locais como pesca, caça e venda de frutas.



Fig.6: Mãe Tapeba amamenta duas crianças. A fim de ilustrar como se vestiam com roupas velhas e sertanejas. Foto: Eduardo Queiroz. <http://www.difusorart.com/2012/04/focando-com-eduardo-queiroz.html>



Fig. 7: Tapebas com trajes urbanos e com pouca preocupação com os acessórios indígenas. Ano: 2006. Fonte: arquivo pessoal.

No ano de 1988, é realizada uma exposição do fotógrafo José Albano, na qual são registradas cenas de crianças Tapeba. A mesma é lançada em 1989 com o título de Criança Tapeba. Aires (2009) chama a atenção para o fato de as fotos serem “simplesmente as faces das crianças, deslocando as imagens de qualquer vinculação com o contexto sociocultural.” (ibidem, p.13).



Fig. 8: Livro com as fotografias de José Albano. Foto: Arquivo pessoal.

Com o passar dos anos, o tema da etnicidade exige dos Tapeba representações imagéticas mais focadas na cultura indígena para a reivindicação da luta. Dessa forma, nas fotografias começam a aparecer alguns tapebas utilizando cocares e, timidamente, tangas. Os adereços compactuam de uma feitura bem rústica, sem muitos detalhes, utilizando apenas o tucum da carnaúba e penas. O que se pode perceber é que vai sendo criado um ambiente “com o objetivo de 'resgatar a memória' dos tapebas

'através de práticas”
1994, p.20
p.02).



inúmeros artifícios e
(Barreto Filho,
apud Aires, 2009,

Fig. 9: Os índios Tapeba. Percebe-se uma forma rústica de se apresentar. Foto: Arquivo pessoal.

No início da “luta” o uso do artesanato corporal ainda não era uma prática comum entre os índios. Alguns cocares simples (feitos somente de tucum) acompanhavam o uso de vestidos de algodão pelas mulheres e de bermudas curtas pelos homens. Quando muito utilizavam também as maracas para a dança do toré, sempre realizado à noite e escondido dos “brancos”. “Então fumo lutar pela vida: fumo pescar no rio caranguejo, siri, camarão, tarrafiar, fazer tapagem, trabalhar com

artesanato: pincel, vassoura de tucum. Tirar areia do rio para poder sobreviver.” (O POVO, 1985).

O artesanato muda de configuração pois, ao longo dos anos, foi se apoderando de um sentido étnico necessário aos processos políticos. Antes, significava somente sustento das famílias, e muitas vezes passava despercebido o seu lado estético/étnico. Essa mudança também está relacionada ao dificultoso processo fundiário pelo qual até hoje passam os Tapeba. A contestação relacionada à legitimidade de sua indianidade está presente em todo o processo e “isto aponta para o fato de que as estratégias da Arquidiocese não aconteciam à toa; à medida que o processo jurídico foi sendo deflagrado e avança, as estratégias para dar 'visibilidade' aos tapebas também acentuam-se” (Aires, 2009, p.11).

Pode-se perceber, por exemplo, na fala de uma índia velha de 86 anos, entrevistada em campo, uma percepção diferenciada sobre o artesanato. Para ela, o artesanato, antes somente agregado ao seu valor utilitário, não se relacionava com o tema da etnicidade, apesar de sempre estar relacionado a contextos específicos daquele povo.

Cabaça, colher, pandeiro, passava a noite todinha ali, debaixo das mangueiras, debaixo dos pés de pau, que chamava né? [Os índios que tinham essa prática] Tudo já morreram. Nós passava era a noite batendo pandeiro, colher, aquelas cabaça, aquelas coisinha de ferro? Triângulo! (índia velha, campo, 2010)

Além dos instrumentos musicais, existia a fabricação de vassouras, cordas, pincéis e chapéus de palha. Toda essa produção se relaciona com o significado étnico que o artesanato toma nos moldes atuais, principalmente quando se fala de afirmação identitária.

O artesanato nesse tempo não era usado também, não existia artesanato, foi começar agora né? Antigamente era só eles mesmos, fazendo a zuada deles, dançava era a noite todinha. Agora que veio mudar tudo, de certo tempo prá cá mudou tudo. (índia velha, campo, 2010)

Outros relatos apontam ao fato de que a perseguição e o elevado preconceito aos Tapeba inibia as feitura e a utilização de adornos fabricados por eles mesmos. A fala, a seguir, de uma liderança mostra a versão contada por eles a respeito de sua própria história. Pode-se perceber que o relato traz à tona os preconceitos e as dificuldades financeiras vividas pelos Tapebas, bem como as mudanças ocorridas em seu estilo de vida em decorrência dessas condições.

Em 1863 foi publicado um decreto pelo Raimundo Figueira Lima, se não me falha a memória, que era o presidente da província do Ceará. Esse decreto foi aprovado pela Assembléia Legislativa na época, que não havia mais índios no Ceará e nem no Nordeste. A partir daí muitos índios que viviam, foram embora para o Acre, para Amazônia, para o Pará, para a região norte. Embarcaram aí, muitos se suicidaram. Meu pai conta que meu tataravó foi embora para o Acre, na época. Muitos da família foram para a Amazônia... então a partir daí houve um silêncio. Em 1863, os índios foram proibidos de falar a própria língua tanto que hoje não temos mais o dialeto principal que é o tupi. Nossa língua é o tupi e nós temos apenas algumas palavras soltas. Houve o silêncio e quando foi a partir dos anos 70... houve o silêncio mas o povo de Caucaia nunca deixou de reconhecer que tinha os Tapeba, tanto que qualquer coisa que o índio falava por ali eles chamavam “olha os tapebanos!”, como maneira pejorativa, como maneira de discriminar, chamava de urubu porque caia bichos das carrocerias de caminhão... caia porco, eles vendia lá e aproveitava, o carro matava uma vaca e ia lá e aproveitava... a fome era grande no nosso meio. (liderança, campo, 2011)

A percepção que os índios têm do passado reflete os momentos de sufocamento cultural ao qual estiveram submetidos. Isso se torna claro quando se reportam às referências como língua, artesanato e rituais. O sentimento de que estiveram abafados por muitos anos é evidente ao pesquisador, podendo-se enxergar um processo de dominação cultural tão eficaz que eles passaram a não acreditar serem mais índios, e a desconsiderar suas práticas como algo relacionado a essa condição.

Nesse contexto, o artesanato feito era: vassouras, cestos, cordas, redes, utensílios com barro (potes, pratos, quartinhas, copos), além da venda do tucum retirado da carnaubeira. Este artesanato era vendido no Mercado Municipal de Caucaia e estava relacionado com a condição de ser tapebas. Porém este povo não era o único a fabricar este tipo de arte.

A partir do contexto acima exposto, pode-se perceber que o início da “luta” e a revitalização de certas práticas artesanais, bem como a criação de novas técnicas, estão estreitamente relacionadas. Estou nominando esta como a **primeira fase** da história do artesanato Tapeba. A necessidade de delimitar uma identidade e de criar uma imagem do que é “ser Tapeba” está relacionada às necessidades de terras, reconhecimento social e busca de direitos. Na próxima sessão, continuo desenhando a rota do artesanato até os dias atuais.

Com o passar dos anos, a “luta” foi cada vez mais ganhando destaque no movimento indígena, e com isso, a necessidade da divulgação das práticas e costumes tapebanos foi aumentando, assim como seu material iconográfico. A partir da década de 1990, percebe-se uma mudança no que diz respeito às fotografias e

ao material de divulgação. O artesanato como adorno corporal ganha destaque, além da sua associação às atividades diárias desse povo. Os índios começam a empregar trabalho mais especializado e com consciência étnica às peças, além de sempre estarem buscando alternativas mais esteticamente agradáveis, através da inovação e criação de novas peças. Isso está relacionado às fotografias exploradas neste trabalho e mais adiante irei abordar a história esse processo de etnização e estetização do artesanato.

O trabalho de divulgação do que seriam as tradições e a cultura Tapeba encontra-se especializado e adequado aos padrões imagéticos dos tempos atuais. Tive acesso ao material de divulgação da Festa da Carnaúba, Feira Cultural, fotografias aleatórias que foram divulgadas em jornais e outras mídias, material de venda do CPC Tapeba, além de fotos pessoais de alguns indígenas.



Fig.10: Material de divulgação da Feira Cultural e Festa de Carnaúba de 2011. Percebe-se todo o cuidado estético como forma de “promoção” da cultura Tapeba. Foto: arquivo pessoal.

1.2. Entre criações e tradições: o artesanato e a prática atual.

“O artesanato na verdade, ele entra porque ele faz parte da nossa vida” (professora indígena, campo, 2011). O relato retrata a visão que os Tapeba têm em relação ao incentivo da prática do artesanato nos espaços de convivência diária. Isso porque, a partir de todo o processo de reconhecimento étnico, o incentivo a essa prática e o cultivo da mesma passaram a estar em cursos de treinamento no

magistério indígena, em cursos de capacitação para aprendizado de novas técnicas, além de ter se transformado em uma disciplina formal da escola diferenciada.

Segundo Aires (2009), a escola diferenciada não é objetivo inicial da Arquidiocese de Fortaleza no início das disputas pelo acesso à terra entre os Tapeba. Porém, a partir da década de 1990, em alguns textos e reivindicações começam a aparecer alusões ao desejo de uma escola que pudesse “resgatar” os costumes tradicionais. O autor também traz algumas considerações sobre um material lançado por volta de abril de 1993, para a *Campanha pela Demarcação das Terras Indígenas no Ceará*, onde as escolas indígenas (não nominadas ainda de “diferenciadas”) aparecem como pauta do material. O mais importante para esse trabalho é perceber que os Tapeba colocaram no material “uma foto dos tapebas que foram representados por duas mulheres e uma criança confeccionando o artesanato de tucum” (ibidem, p.17), como ilustração da forma “específica” de vida. Com isso buscavam justificar a necessidade de uma escola indígena. Essa importância dada ao artesanato caracteriza a sua inserção no contexto étnico e de apoio à dimensão política.

O período no qual os Tapeba iniciaram a inserção do artesanato na “luta” buscando a naturalização do contexto étnico dessa prática é o que chamo de **segunda fase** do artesanato Tapeba. Essa inserção como “estratégia de *orientalização*” me pareceu um tema um pouco polêmico quando tratado em campo. Exigiu de mim uma análise detalhada dos fatos relatados e uma boa dose de sutileza ao tratar alguns assuntos que tornavam-se polêmicos ao longo das entrevistas como, por exemplo, os cursos de capacitação.

Durante a pesquisa, este assunto foi imaginado antes mesmo dos assuntos da seção anterior. Como eu venho de uma realidade de cooperativas de artesãos que sempre passam por cursos, logo, imaginei que os Tapeba igualmente haviam passado por vários cursos de capacitação dados por artesãos de fora das aldeias.

Percebi a dificuldade de tratar esse assunto entre alguns grupos entrevistados, pois era como se o tema “originalidade” fosse posto em questão. O descrédito e a desconfiança que sofreram e sofrem os Tapeba, fazem com que alguns assuntos naturalizados em outros ambientes virem assuntos velados para alguns grupos dentro da comunidade indígena.

Dos grupos entrevistados, os únicos que trataram o assunto dos cursos de capacitação como natural ao processo de aprendizados de novas técnicas

artesanais foram os grupos de artesãos e professores indígenas. Os relatos sobre os cursos eram remetentes à época em que a Arquidiocese de Fortaleza iniciou seus trabalhos entre os Tapeba, estando presentes até os dias atuais e as novas parcerias. A maior resistência relacionada ao assunto foi encontrada nos grupos das lideranças que - a partir de um discurso purista - quando não negavam a realização dessas capacitações, diziam que elas aconteceram uma ou duas vezes, no máximo.

Relacionado aos relatos que afirmaram a existência de cursos, obtive com detalhes a narração de como foi um deles:

Eu fiz vários cursos com o pessoal da ADELCO, eu fiz um que era só aperfeiçoamento do trabalho que a gente já conhecia, que era com os talos da carnaúba. Nós já sabia, só que ele veio e foi uma troca de experiências, a gente aprendeu a fazer de um jeito com o mesmo material que nós fazia, só que de outro jeito diferente. Esse último trabalho que nós fizemos foi com o talo da carnaúba que me aperfeiçoei a fazer os calangos. Sim, aí esse rapaz veio parece que era de Beberibe, aí a gente fez uma troca de experiências, ele mostrou o que já fazia e nós também mostramos o nosso. A gente também trabalhou com a quenga de coco. (professora indígena, campo, 2010).

Diante das observações e dos relatos conseguidos na pesquisa, constatei que os cursos de capacitação foram iniciados primeiramente pela Arquidiocese de Fortaleza. A intenção era resgatar as técnicas já conhecidas por alguns indígenas. Provavelmente quem trabalhava com a palha, o tucum e a “loiça” teve acesso inicial à esses cursos, com a intenção de difundir o conhecimento aos demais que fossem aderindo à “luta”.

Outro momento marcante relacionado às capacitações foram os cursos de magistério indígena realizados pela Secretaria de Educação – SEDUC, em conjunto com pesquisadores, antropólogos e lideranças indígenas.

[Sobre um possível curso de capacitação] existiu já, mas eu não me lembro de quem que veio do CDPH?. Faz uns 3 anos, e no curso de magistério [ocorrido há 9 anos] a gente também teve assim um [...] Eu fiz um com um artista plástico, é conhecido ele. Tenho até uma obra que foi feita com ele, eu construí junto com ele, trabalho de barro. (professora indígena, campo, 2011).

De acordo com Aires (2009) os primeiros cursos de educação indígena implantados no Estado do Ceará foram:

[...] implantados em 1996 junto às comunidades dos Tapebas, em Caucaia e Tremembés, em Itarema, o projeto 'Reafirmando a Cultura do Índio Cearense', é um trabalho pedagógico que envolve 48 professores índios, pais e lideranças comunitárias, totalizando cerca de 3.800 participantes de oito núcleos da comunidade Tremembé e 2.300 dos cinco núcleos dos Tapebas, em Caucaia. Em 1998, estão sendo

atendidas 06 etnias em todo o Estado, beneficiando cerca de 2.000 índios cearenses. (SEDUC, s.d. *Apud* Aires, 2009, p.18)

Os projetos que sucederam esse início de formalização educacional dos Tapeba tinham como temas centrais a “afirmação”, a “reafirmção” identitária, além de buscar a “cidadania” e a manutenção de conteúdos e práticas ditas específicas da cultura indígena. Assim, na tentativa de colocar a educação escolar indígena como ferramenta “daquilo de que não estava muito firme, vacilante (por isso a necessidade de ser 'reafirmada' ou 'afirmada')” (Aires, 2009, p.20), iniciaram-se os cursos de capacitação de professores.

Em outros exemplos, como a intervenção da Associação Missão Tremembé (AMIT) para a formação do professor indígena, são colocados como importantes o domínio da matemática, do português, da geografia e da arte indígena. Além disso, pode-se observar orientações (externas) para a fabricação das peças artesanais. “Ela [diretora da ONG] disse para a professora tapeba que na confecção do cocar, ela não deveria usar material de plástico, pois descaracterizaria o elemento 'tradicional'”. (ibidem, p.21).

O artesanato é implementado no currículo da escola diferenciada como parte de uma disciplina que trata diversos assuntos relacionados à cultura indígena. Nas escolas as quais tive acesso, esse trabalho era realizado às sextas-feiras com atividades que duravam todo o dia letivo. Os alunos tinham aula de história da etnia, artes indígenas, cantos, danças, mitos, entre outros temas relacionados ao saber local.

Sou professora da escola já há 8 anos, eu tenho 30 anos... e questão da escola... como que entrou o artesanato? O artesanato na verdade ele entra porque ele faz parte da nossa vida, então a nossa função como professor é justamente essa de estar tentando não deixar cair essa questão do artesanato que é uma coisa que é fruto pra gente, então assim tem uns artesões próprios que são aquelas pessoas que dominam realmente a pratica de construir o cocar, de construir o colar, mas a gente leva pra dentro da sala de aula porque a gente tem uma noção de como se fazer, utilizando principalmente as sementes que a gente tem, que é das nossas árvores, que tem dentro da nossa própria mata mesmo a gente usa. Quando tem uma competição de colar por exemplo aí ou a gente leva alguém da comunidade que já tem esse domínio ou a gente mesmo senta com os alunos e tenta organizar, fazer da nossa forma de construir... tanto que na feira cultural a gente leva tanto os colares que foram construídos pelo nossos alunos como os colares que foram construídos pelos artesões que tem dentro da nossa comunidade. É questão de saia e cocar não é todo mundo que sabe fazer, eu até sei fazer a saia e sei fazer o cocar mas não sei passar corda, que eu acho mais complicado isso mas os meninos, tem alguns alunos que já dominam porque, justamente, vai uma vez ou outro o artesão... a gente trabalha isso principalmente na sexta-feira que a gente

tenta botar a questão do artesanato, tanto que tem aula de sexta-feira que a gente usa mais para fazer a confecção de artesanato dentro da escola (professora indígena, campo, 2011).

A exposição acima é uma explanação geral sobre o que seria esse trabalho dentro da escola diferenciada. O ensino do artesanato como parte da função do professor, mesmo que este não domine tão bem as técnicas de fabricação, a organização de eventos relacionados à produção de peças, a relação com a identidade “ser Tapeba”, a dedicação imposta em criar um estoque de materiais a ser apresentado na Feira Cultural, além da fabricação de trajes para a Festa da Carnaúba são algumas das atribuições que permeiam as relações professor-aluno na escola diferenciada Tapeba.

Outro fator importante nessa trama de relações é a manutenção das antigas técnicas e a pesquisa por novas técnicas que são trazidas para a realidade de sala de aula. As oficinas de pintura em telha, a fabricação de brinquedos antigos, a reciclagem e pintura de sabonetes, o trabalho com as garrafas pet, foram algumas novidades trazidas este ano em diversas escolas para a Feira Cultural.

Como agora a gente tá fazendo uma oficina na escola mas é de confecção de brinquedos que na feira cultural a gente espera estar colocando a questão dos brinquedos mais antigos que de primeiro o povo usava, a gente não quer deixar morrer essa parte, a gente quer tá trazendo de volta como que era os brinquedos antes, a gente tá fazendo isso aí leva a questão da caça, como que era os tipos que eles usavam pra fazer, a gente tá levando esse ano pra feira cultural, tá construindo agora aí é assim a gente com tudo assim de exposição por ser índio mesmo da comunidade tá contribuindo com a escola pro bem dos alunos e do próprio povo. (professora indígena, campo, 2011).

Ao longo dos anos a estratégia de acesso à feitura do artesanato entre os Tapeba não só através da escola, como também a continuidade do trabalho para sobrevivência de muitas famílias, foi desenhando o atual sentido que possui o artesanato para este povo, ou seja, sentido étnico. É comum ouvir falas como “eu faço artesanato porque eu gosto, sou índia e tenho que mostrar a minha cultura”, quando, na maioria dos casos os ganhos financeiros não estão associados a essa prática. Já que há uma desvalorização dos trabalhos manuais, a grande maioria exerce outras atividades dentro ou fora da aldeia.

Agora como o tempo tá sendo muito pouco pra nós, eu trabalho de manhã na escola, como professora, tomo de conta da educação infantil, e à tarde, quando eu tenho um tempinho é que eu me sento pra fazer. A [minha filha] também, só quando vai ter um evento, que eu tô fazendo, aí eu digo, me ajuda aqui filha. Mas o tempo dela também é muito pouco, que ela trabalha de manhã na sala de aula e fica na escola até três horas, sabe, fica lá mexendo nos computadores [...] Eu amo o artesanato que eu faço. E eu acho que a gente trabalhar com artesanato

é uma terapia. A gente esquece os problemas, fica ali, eu acho tão bom quando eu tô fazendo. (liderança, campo, 2010).

1.3. O artesanato Tapeba e seu enfoque econômico e social.

Os Tapeba vivem em regiões rurais e da periferia de Caucaia, divididos em dezesseis aldeias localizadas em boa parte da extensão do citado município. Segundo dados da FUNAI (2011) a população tapebana conta com 6.542 indivíduos habitando as aldeias de: Bolso, Caco, Capoeira, Capuam, Coité, Itambé, Jardim do Amor, Jandaiguaba, Lagoa I, Lagoa II, Lameirão, Ponte I, Ponte II, Sobradinho, Trilho e Vila Nova. Desse modo, atualmente, o povo Tapeba está distribuído dentro da T.I.¹⁸ Tapeba em áreas de tamanho, padrão, densidade e localização diferentes, em pontos diversos do Município de Caucaia. As áreas não são habitadas somente por tapebanos¹⁹, como também por vizinhos “brancos”.



Fig. 11: Mapa de povos indígenas Ceará em 2010. Foto: Arquivo Pessoal.

A proximidade geográfica que os índios Tapeba têm com a população urbana de Caucaia me desperta curiosidade sempre que me deparo com algumas singularidades em meio a tantas similitudes com a nossa sociedade. Na verdade, nunca tive dúvidas sobre a indianidade dos Tapeba. Porém trato com estranhamento

¹⁸ T.I. significa Terra Indígena.

¹⁹ Estes podem ser nominados de Tapebas, Tapebanos ou Pernas-de-Pau. O primeiro nome faz referência a uma lagoa afluente da lagoa da Barra Nova na zona rural do município. O segundo nome é uma locução adjetiva para o "Tapeba", enquanto o terceiro nome faz referência a um dos líderes falecido em 1955, da família de Zabel.

essa separação entre sociedades indígenas e sociedade nacional, já que noto muitos imbricamentos e articulações em diversos pontos, sejam estes convergentes ou divergentes. Proponho um avanço ao conceito antropológico de sociedades indígenas integradas, lembrando que a integração não é unilateral e que podemos repensá-la a partir de Oliveira (2004), dado que essa integração se deu desde o momento em que os colonizadores chegaram a estas terras (há mais de 500 anos). Proponho pensar a sociedade brasileira (índios e não-índios) como resultado irreversível a esse contato permanente.



Fig.12: Aldeia Digital Tapeba. Essa foto mostra a integração completa em que vivem os Tapeba, e fazem da tecnologia também ferramenta de luta. Foto: Taís Santiago.

Em termos laborais, os Tapeba estão, em sua grande maioria, inseridos no mercado da sociedade nacional, seja este formal ou informal. Barreto Filho (1994) observa que os mesmos trabalham atuando na atividade extrativista da carnaúba, como funcionários das diversas fábricas e lavouras do município de Caucaia, com a pesca de peixes e crustáceos típicos da região, com o artesanato e com a venda de frutas nos mercados de Caucaia e Fortaleza. Além dessas atividades produtivas, atualmente nota-se um aumento na atuação dos Tapeba em outras áreas do mercado de trabalho, inclusive na educação básica, além da área de saúde. Casos em que índios trabalham fora da aldeia são freqüentemente relatados “minha filha trabalha na cidade (referindo-se a Caucaia) como enfermeira, a outra é vendedora de uma loja no centro... e todas duas são Tapeba”. (artesã Tapeba, 2010)

Por mais que os Tapeba estejam inseridos em um contexto de convivência com a sociedade nacional, seu artesanato percorre um caminho distinto ao do

artesanato cearense de maneira geral. A própria configuração do artesanato em sociedades indígenas se distingue à configuração importada da Europa medieval, com suas corporações de ofícios e aprendizes (Porto Alegre, 1994) e que se mostra muito “viva” nas aldeias de artesãos espalhadas pelo Ceará.

“[Artesanato] é um meio de sobrevivência antigo e bastante diferenciado. Reproduz-se até hoje, de forma continuamente recriada e adaptada, de maneira um pouco semelhante ao que ocorre com a agricultura de subsistência, com a qual possui vínculos também antigos e profundos.” (Porto Alegre, 1987, p.III)

A autora segue mostrando historicamente que o artesanato importado de Portugal ao Brasil colônia seguia regras, fiscalizadas pela Igreja, que controlavam o formato de produção bem como as pessoas que poderiam exercer esta prática. Assim, “o sistema corporativo privilegiou os trabalhos dos mestres brancos, criando restrições a índios, mulatos e negros aos quais estavam destinados os 'ofícios vis' formando-se uma pequena oligarquia mesteiral” (Porto Alegre, 1987, p.IV).

Não se pode negar a existência do trabalho indígena, principalmente o escravo, como sendo uma realidade no fabrico do artesanato colonial. Porém, este, além de ser um mecanismo conveniente aos brancos, que não se interessavam por estas atividades “menores”, funcionava a partir de imposições das técnicas ditas portuguesas, contribuindo ao enriquecimento das elites, principalmente as açucareiras (Ibidem, 1987). Nesse contexto, a prática artesanal indígena apropriada pelos senhores pouco significava para a lógica interna tribal de produção artesanal, mas muita acrescentava no âmbito de influências de estilos e trocas de saberes.

Não apresentar o artesanato Tapeba vinculado ao artesanato cearense, não significa que podemos extraí-lo dessa categoria “cearense”, e sim, que em termos mais gerais, pouco se fala sobre o artesanato indígena separadamente. De fato, muitas vezes são apontadas as influências portuguesas como as principais para o artesanato cearense, esquecendo que o artesanato indígena também exerceu influencia (e também sofreu influencia), tanto em termos de organização como de técnica, das diversas manifestações artesanais que existem no Ceará. Historicamente torna-se claro o lugar de esquecimento em que o artesanato indígena foi colocado, ao longo das políticas governamentais e entre os estudos acadêmicos.

Em 1975 o governo federal iniciou leis de incentivo à cultura a partir do Plano Nacional de Cultura e da criação da FUNARTE, medidas que atingiram diretamente os produtores artesanais do sertão cearense, já que para o Estado a atividade artesanal passou a ser um “mecanismo econômico e ideológico, limitador do êxodo rural e da conseqüente entrada de uma grande força de trabalho nos meios urbanos” (Mendes, 2004, p.49). Nesse mesmo momento, muitos índios do Nordeste ainda viviam “escondidos” em sua identidade indígena, e no caso dos Tapeba, nem gozavam da qualidade de indígenas e sim eram vistos negativamente como uma comunidade peculiar (Barreto Filho, 1992).

Os Tapeba estiveram, durante muitos anos, no papel de “sertanejos pobres e sem acesso à terra, bem como desprovidos de contrastividade cultural” (Pacheco de Oliveira, 2004) e sua atividade artesanal esteve abafada por perseguições ou pela falta da prática artesanal em si. Dessa forma, houve uma interrupção no *habitus*, cuja construção segundo Bourdieu (1989), se concebe nas funções práticas, completamente orientadas para a produção de efeitos sociais.

Assim sendo, seria fora de contexto localizar a produção artesanal tapeba num quadro teórico que ponha em oposição artesanato e indústria, tendo em vista que isso pode desviar o olhar da própria história Tapeba. De fato, o artesanato tapeba deixou de ser fabricado durante anos não pela chegada da atividade industrial, e sim durante um período em que houve um descredenciamento destes como indígenas.

A literatura revisada se compõem de estudos que tratam de produções como cerâmica, plumária, pintura ou tecidos, os mais diversos possíveis em muitas aldeias e com usos relacionados ao ritual, ao religioso, ao utilitário e também à troca (Xavier, 2009; Ribeiro, 1989; Turner, 1969, 1979, 1995; Muller, 1976; Dorta, 1981; Seeger, 1974; Vidal, 1981, 1985). Após a análise desses estudos, percebi que não havia muitas similaridades com o caso do artesão tapeba. Quando muito, os casos mais parecidos foram realizados em aldeias que estão em processos de migração. Nesses casos, percebe-se que a base da busca das diferenças culturais, de fabricação e refabricação da individualidade grupal, se dá sempre “diante daquele com quem se encontra em processo de interação social permante”, no caso, o não índio (Pacheco de Oliveira, 2004, p.22).

Ao iniciar as leituras para esta seção do trabalho, buscava conceitos mais gerais sobre artesanato, incluindo história, concepções teóricas e contextos que me pudessem guiar até o artesanato Tapeba. O que pude perceber é que os casos são os mais variados possíveis, existindo algumas similitudes e muitas diferenças com a proposta aqui apresentada.

Da mesma forma, quando buscava um conceito que pudesse definir o termo artesanato percebi que deveria buscá-lo dentro da aldeia e não através de “fórmulas prontas”, que pudessem estar conceituadas em textos acadêmicos. Ao longo das leituras pude perceber que cada sociedade limita o que é seu artesanato, além de notar a existência de diversas concepções sobre o tema, cada uma legitimada e acreditada pelos seus participantes.

A primeira concepção com a qual tive contato foi a do mundo das “belas artes” onde são classificados dois tipos de arte: Artes Maiores que seriam arquitetura, pintura, escultura, “prevalecendo o momento ideativo ou inventivo”; e Artes Menores, onde se encaixariam todos os gêneros do artesanato, “prevalecendo o momento executivo ou mecânico” (Fleury, 2002, p.36). Nessa concepção, fica clara que a validade existe somente dentro de um contexto cultural que a institue.

Monteiro e Silva (2008) percebem o artesanato, dentro de seus estudos nos Mbya Guarani, como uma prática comum e como “o processo que inclui a busca de matéria-prima [e] a preparação do objeto até a venda, [os artesãos] estão organizados pelos núcleos familiares” (Ibidem, 2008, p.2). A partir de uma visão da tradição, o artesanato é colocado dentro do âmbito das relações familiares e étnicas de um grupo, denominando-o como “aqueles objetos que compõem a cultural material do grupo étnico em questão e que são reproduzidos de maneira tradicional (no que se refere à herança do fazer)” (Santos, 2009, p.02).

O artesanato constitui-se uma prática fundamental no processo de aprendizado e educativo de grupos sociais. O processo de aprendizagem por parte de um artesão ocorre geralmente através da transmissão de conhecimento e informações de pais aos filhos, que, por sua vez, aprenderam com seus pais e avós, transmitindo de geração a geração, todos responsáveis pela tradição e inovação do produto que ao mesmo tempo é identidade, arte, lazer, trabalho, profissão e subsistência (Amaral, 2010, p.63).

Alguns autores preferem incluir a discussão sobre o artesanato no âmbito da diferença entre arte e artesanato devido a uma certa conotação que o segundo

termo poderia vir a adquirir em um mundo pós-industrialização e devido ao *status* de mercadoria que possa ter adquirido o artesanato. Para Paschoalik (2001) o termo artefato seria o mais apropriado quando trata-se de cultura indígena, pois representaria um objeto de arte fabricado para um fim devido.

[...] os objetos indígenas, tanto o utilitário quanto o cerimonial ou lúdico, são denominados *Arte* por possuírem elementos de expressão estética e de singularidade étnica; a noção de *Arte* adotada neste trabalho está relacionada à capacidade criadora de expressar e transmitir sensações, valores e técnicas como forma de identidade e comunicação; foram denominados de arte indígena todos os objetos manufaturados [ou seja, artefatos], independente da categoria em que se enquadra. Preferiu-se não utilizar o termo artesanato pelo sentido que tem adquirido nos últimos tempos, designando objetos produzidos em grande escala para fins de mercado (Paschoalik, 2001, p.02).

Essa associação do artesanato a produtos de mercado advém da separação que houve entre artista, artesão e trabalhador fabril nos tempos da industrialização do mundo ocidental, onde o “*artesão* passou a significar o trabalhador manual que desempenha um trabalho com instrumentos rudimentares, por sua conta própria”, além de seu produto ser visto como mercadoria ou obra de arte a depender das relações que estabelece com o mercado (Queiroz, 2004, p.15). Dessa forma, julgo deveras complicado utilizar essa diferenciação de termos baseada em um processo de transformação ocorrido basicamente no ocidente e na idéia de mercadologização do artesanato.

Baseada na proposta de perceber a arte, o artesanato ou os artefatos indígenas em processos paralelos (às vezes transversais) aos que constituem o artesanato ou a arte ocidental, Lagrou (2009) atenta que não podemos utilizar critérios puramente ocidentais para conceituar ou analisar a produção material indígena de maneira geral. Assim, preferi neste trabalho realizar uma mescla de nomenclaturas e conceitos para definir artesanato. Primeiramente, a escolha da palavra artesanato se dá por uma questão puramente empírica à medida que no campo empírico desta pesquisa não se utilizam termos como arte ou artefato, por parte dos nativos. Em segundo lugar, gostaria de definir que o conceito a ser utilizado – artesanato - neste trabalho está baseado também no que Gell (1998) entende por arte, definindo-a como um “conjunto de intencionalidades”, deixando de lado a distinção entre arte ou artefato, ocidental ou não ocidental. Nessa concepção, o mais importante é perceber estes objetos como portadores de agência de um

contexto social onde as classificações estariam além do universo artístico, pois “independente de pertencerem a este ou àquele lugar, o que está em jogo não é mais uma tradição artística, mas uma rede de intenções e casualidades” (Tragante, 2009, p.02).

Coloco então que, pesquisar este âmbito da cultura material Tapeba vai muito mais além do que uma “catalogação” de objetos fora de seu contexto de intenções. Significa que, diante destas coisas, pode-se recriar a história do artesanato cearense e de redes de relações sociais através dessas coisas mesmas, como agências.

1.4. Panorama geral sobre o artesanato Tapeba.

A produção artesanal entre os Tapeba é feita geralmente pelas mulheres e comercializada em diversas feiras, nas aldeias e no Centro Cultural Tapeba. De acordo com as visitas ao campo observei que as peças mais produzidas são: colares, cocares, bolsas, cintos, pulseiras, saias e pitchulas²⁰.

No artesanato, os tapebas trabalham com a palha de carnaúba, fibras de tucum, cerâmica e sementes que se transformam em utensílios de caça, instrumentos musicais, cocares, brincos e outros adornos. Jeriquiti, bambu, macunã e casca de Cajazeira são apenas alguns dos muitos materiais fornecidos pela flora que eles usam para confeccionar colares, pulseiras e saias.²¹

O tucum é o que os índios chamam a “palha do olho da carnaúba (Copernicia cerfifica) [...] A denominação da carnaúba veio de 'caraná', cheio de escamas, e 'iba', madeira”. (Carvalho, 2005, p.164). Para os Tapeba essa é uma árvore sagrada e que dela “tudo se aproveita”.

Ela protege a água acumulada em suas folhas, da evaporação do sol e dos fungos, com uma camada de cera que, retirada de julho a dezembro, é uma riqueza [...] Esta palmeira é a “árvore da Providência”: o fruto e a amêndoa são comestíveis; os troncos são ideais para armações, tetos das casas, e até para pequenas pontes; as raízes têm utilizações medicinais; as palhas cobrem as habitações e chegam a durar vinte anos (Ibidem, 2005, p.164).

²⁰ Pitchulas são tops femininos usados para cobrir os seios, feitos de coco e palha, ou somente de palha.

²¹ Texto retirado de www.tapeba.com.br .

Os materiais são extraídos da natureza local como palha da carnaúba²², sementes e madeira. Também se utilizam de penas de galinha, pavão e pequenas aves de caça. Eventualmente, as artesãs atendem a encomendas, feitas por empresas, onde a pintura ou a aplicação de palha, madeira ou miçangas servem de ornamentos para peças industrializadas do vestuário. “A gente tem a pintura. Os adolescentes fazem essas pinturas, eles sabem o significado da pintura e já se pintou jeans para exportar. Recebe a peça pronta para ser pintada a mão”. D. Beth, em Aguiar (2006, P.41)

Algumas sementes são compradas em lojas de material para bijouterias em Fortaleza, ou no centro de Caucaia. Uma das maiores explicações dadas ao uso demasiado de sementes como açai²³ é a escassez cada vez maior de material local, devido aos impactos ambientais causados pelos empreendimentos e invasões em terra indígena.

Em decorrência do fato de que lhe foi negado o uso da terra e até sua própria existência foi negada, o índio vê-se numa constante necessidade de afirmar-se em relação ao outro. De acordo com Oliveira (1972), quando o índio identifica-se como tal, ele o faz em função do outro “a categoria índio só existe porque existe a categoria branco.” Em Tófoli (2010) a territorialidade é bastante discutida em íntima relação com a afirmação étnica.

Nas últimas décadas do século XIX, o governo provincial no Ceará, passa a construir um discurso de negação da existência de índios nas aldeias e vilas. Conforme apontado, discurso nem sempre coerente e hegemônico, mas sem dúvida, sistemático e progressivo. A partir desse período a população indígena no Estado passa, continuamente, a ser privada da posse e acesso a terra ou tê-la de forma fragmentada e com dimensões bastante reduzidas em base de propriedades individuais. (Tófoli p.7, 2010)

Essa necessidade de afirmação se dá através da diferença e é visualmente exacerbada quando posta em contraste com o “branco”. O artesanato é utilizado pelos Tapeba na decoração de suas casas e de seus espaços internos de convivência, porém, a maior incidência notada está nos adornos corporais. Em

²² Ao cortar a folha, os índios também fazem uso para a tecelagem, além do uso do tucum.

²³ Semente típica do Norte do Brasil.

momentos festivos, políticos e de exposição²⁴, a utilização de cocares, pulseiras, saias, pitchulas e diversos adornos típicos é bastante comum. Em alguns casos, principalmente em relação às lideranças políticas, essas peças são utilizadas como acessórios compondo um *look*²⁵ misto de roupas do vestuário industrializado com elementos indígenas. Alguns índios utilizam quase que completamente as vestimentas tradicionais. Essa é uma prática geralmente observada em índios mais velhos, porém, os jovens ao dançarem o toré²⁶ também adotam o traje completo.



Fig.13: Liderança Dourado Tapeba trajando um look que mescla roupas industrializadas com adereços indígenas. Fonte: <http://funaiceara.blogspot.com/2011/03/indigenas-do-ceara-em-busca-da-paz.html>

Diante da realidade vivida por estes povos constantemente negados em sua etnicidade, consegue-se perceber que a base das relações internas e externas é a defesa da identidade. Isso faz com que ao defender o que Bourdieu (1989) chama de *região*²⁷, os princípios de identificação sejam aceitos como produtos de sua identidade. Dentro dessa perspectiva, temos a construção do *habitus*, concebido nas funções práticas, completamente orientado para a produção de efeitos sociais. O artesanato funciona para causar esses efeitos na sociedade, não somente a distinção imagética (o uso de cocares, colares, etc em espaços externos), como

²⁴ Utilizo a palavra exposição para nomear os momentos em que os índios aparecem diante do outro.

²⁵ Expressão inglesa que define um tipo visual de composição de peças do vestuário.

²⁶ O Toré é uma dança que inclui também práticas religiosas secretas, às quais só os índios têm acesso. O objetivo ritual do toré é a comunicação com os encantos ou encantados. Quanto à dança propriamente dita, ela assume características diferentes em cada aldeia.

²⁷ Bourdieu (1989) trata região como significado de comunidade ou grupo.

também para uma afirmação interna da propriedade dos saberes (a fabricação e seu uso em rituais e festejos internos).

Assim, o artesanato é percebido como prática de *representação objetiva* (Bourdieu, 1989), onde os agentes transformam em ação “estratégias interessadas de manipulação simbólica a fim de determinar a representação mental que os outros têm de suas propriedades e de seus portadores” (Ibidem, p.112). Dessa forma, há uma tentativa de inverter os sinais, ou seja, a transformação de propriedades simbólicas, geralmente negativas pelos padrões dominantes, em estratégias de afirmação para funcionar como positiva seja simbolicamente ou economicamente.

Noto o artesanato também como instrumento político que pode ser utilizado tanto na relação dos índios com as forças políticas externas (governo do Estado, grupos empresariais, etc), como em disputas políticas internas. Neste âmbito, o CPC Tapeba, aparece como ponto de conflito e entendimento interno e externo.

A importância do CPC Tapeba é apontada em diversos aspectos da vida cultural e material deste povo. Partindo da percepção deste espaço de socialização não só indígena, mas também entre índios e “brancos”, realizei uma entrevista com um dos líderes do Movimento Indígena que colaborou na concepção e construção do Centro.

A história do CPC Tapeba se inicia a partir da chegada de um projeto proposto pela FAP (Fundação Abbé Pierre)²⁸ de ajuda a comunidades brasileiras. Depois de realizada a pesquisa inicial para a escolha das comunidades, os Tapeba foram os escolhidos pela FAP para implantação do projeto. O líder afirma que “ umas das comunidades que foi agraciada com essa pesquisa foi a nossa”. A ONG brasileira ADELCO (Associação de Desenvolvimento Local Coproduzido) foi a intermediária entre a Associação Tapeba e a FAP, promovendo assim, a implantação do projeto. Após três anos, aproximadamente, de obras, em 2005 o Centro Cultural Tapeba foi inaugurado, e conta com um espaço de 200 metros quadrados de área coberta e uma estrutura com expositores, cantina e setor administrativo. Recentemente houve uma reforma no Centro e a reinauguração estava prevista para o ano de 2010 e não ocorreu por falta de verbas. Este projeto e outros, são vistos pelos índios como uma forma de reconhecimento da sociedade, que tem acesso ao seu produto e, através

²⁸ Mais informações sobre a FAP em: <http://www.fondation-abbe-pierre.fr/> .

dele, reconhece a “luta indígena”²⁹.

Um exemplo disso é a seleção do tipo de artesanato que sai das aldeias para a venda aos “brancos”, os critérios definidos internamente entre artesãos, usuários e lideranças sobre alguns trajes cerimoniais, como os da Festa da Carnaúba. Nem todos os produtos podem ser vendidos, ou seja, as fronteiras são traçadas, na intenção de fixar regras, impor definições sobre o que é próprio dos índios e do que pode ser liberado aos “brancos”. São atos de direito como este, que afirmam uma autoridade e têm força de lei, que servem como base para firmar o poder simbólico, o reconhecimento e a existência de tal prática.

Assim, os Tapeba definem o que é seu artesanato dito como legítimo sobrepondo a dominação daquele saber, além de criarem regulações ao dizer o que pode ser ou não retirado da aldeia para o mundo exterior. É comum ouvir falas como “se não for o índio que faça, não é Tapeba”, ou “cada pintura é especial, não vai se repetir”, ou “o traje da festa não é pra vender, é especial daquele momento”³⁰.

Quando questionado sobre a construção do Centro e suas implicações em relação aos órgãos governamentais, um líder de aldeia afirma que: “As obras foram bastante tumultuadas... o Centro foi embargado pela SEMACE³¹ duas vezes, na construção e perto da inauguração”. A SEMACE é um órgão estadual de regulação ambiental e suas ações influenciam diretamente na vida dos índios. Percebe-se que em alguns momentos esse órgão se mostra como “inimigo” e em outros se mostra aliado nas questões de luta do movimento indígena.

No primeiro caso, um artigo escrito pela Comissão Organizadora da Marcha em Comemoração ao Dia do Índio Tapeba, mostra uma crítica à SEMACE por sua postura “contra” o índio: “muitas vezes [empresários e grileiros] tem licença concedida pelas próprias agencias governamentais, que supostamente deveriam zelar pela conservação e preservação do meio ambiente, como é o caso da SEMACE e do IMAC³² e vêm fazendo justamente o contrário.”³³. Em outros

²⁹ Utilizo em alguns exemplos as expressões locais para a definição das práticas de discursos comuns entre os índios

³⁰ Em relação às vestes produzidas para a Festa da Carnaúba, uma data onde homenageiam a árvore típica do litoral cearense.

³¹ Superintendência Estadual do Meio Ambiente do Ceará.

³² Instituto do Meio Ambiente de Caucaia.

momentos, como na Assembléia Geral do Povo Tapeba, aquele órgão se coloca como parceiro da luta indígena com um discurso de proteção ambiental nas terras indígenas. Ademais os índios conseguem parcerias com o Governo Federal para a realização de projetos relacionados também ao artesanato.

Ao longo do tempo, a gente foi vislumbrando outras parcerias, como no caso do Governo Federal, onde a gente aprovou um projeto no Ministério do Turismo, um projeto no Ministério do Desenvolvimento Agrário e um projeto na Petrobrás. (líder Tapeba, 2010.)

A partir do momento em que se inserem nessas iniciativas, do ponto de vista da produção artesanal, os índios mudam sua lógica de produção, sendo cobrados por melhor qualidade de produtos. Em função de uma demanda racional, ou seja, típica de mercados capitalistas, organizam-se de forma distinta a que estão acostumadas. O Centro Cultural Tapeba aparece como integrador que proporciona aos artesãos mais uma opção de comercializar seus produtos, que antes eram vendidos somente nas aldeias e nos eventos.

Na realidade ele faz o seu artesanato, e ele colocava todo no Centro? Não! Uma parte pro Centro e outra parte ele vendia, até porque tem alguns artesãos que já são acostumados a participar de feiras... mas também vendia na casa dele, na aldeia, essa é uma política aberta. (Líder Tapeba, 2010.)

Essa entrada institucional no ponto de vista do índio é encarada como crescimento criativo e aparece nas falas como motivo de orgulho e afirmação étnica. Diante da possibilidade de maior comercialização dos produtos, proporcionando um aumento da renda das famílias. De forma positiva uma apropriação do discurso se dá sobre as inovações proporcionadas pelos projetos.

Está tudo evoluindo e nós não estamos parados no tempo... nós temos mais é que evoluir e mostrar o que nós sabemos fazer... estamos criando, modificando, mas queremos sempre que a coisa tenha a cara do índio Tapeba. (D. Beth, em Aguiar, p.44, 2006)

Antes mesmo de o Centro Cultural Tapeba ser construído, os índios já fabricavam o artesanato para fim comercial. Neste caso, a importância do artesanato aparece ligada à sobrevivência dentro da sociedade nacional. O Centro, além de

³³ Disponível em <http://funaiceara.blogspot.com/2009/10/campanha-pela-demarcacao-da-terra.html> .

proporcionar a visibilidade étnica para os índios, é uma forma de escoar a produção, gerando renda.

Quando se comercializa, gera receita, gera riqueza... o artesanato serviria de pilar para a melhoria habitacional e o próprio sustento das famílias. Melhorando a renda das famílias, naturalmente há uma melhoria na qualidade de vida. (líder Tapeba, 2010.)

A comercialização dos produtos ocorre para diversos grupos: escolas, grupos estrangeiros, turistas, grupos de teatro, além das vendas individuais aos pesquisadores e parceiros. Nesse contexto de trocas não só materiais, como simbólicas, Porto Alegre (1994) observa que:

A recente expansão do lazer e turismo estimula a produção e venda dos denominados produtos 'típicos' ou 'regionais', especialmente daqueles mais carregados de um valor simbólico capaz de remeter o homem urbano e moderno a modos de vida e costumes que lhe pareçam distantes no tempo e espaço. Fazer as coisas ficarem mais próximas é um anseio do homem contemporâneo, diz Walter Benjamin, (1985). Esse anseio deriva do desejo de possuir o objeto... que permanece mergulhado na tradição de uma determinada cultura." (Porto Alegre p.21, 1994)

Para os índios, os conhecimentos adquiridos com os contatos com a sociedade nacional têm valorização positiva. Em diversos relatos eles se referem às novidades aprendidas como "conhecimento especial", devido à junção de valores do "branco" e do índio. Dentro dessa nova perspectiva das experiências vividas através (e com) as coisas, busco explicitar algumas orientações teóricas que pretendem analisar as práticas sociais a partir da cultura material constituídas na partilha cultural, inclusive a étnica.

De acordo com Appadurai (2008), o valor das coisas advém da relação que as pessoas têm com as pessoas, ou seja, "o valor [das coisas] é social, cultural e politicamente construído". O autor afirma que as coisas não são mais simplesmente "objetos"³⁴, mas "possuem uma individualidade própria inscrita em suas formas, em seus empregos, em suas idades. Seguem um ciclo de vida, nascem, amadurecem, envelhecem, adoecem e morrem" (Fontoura, 2007, p.2). Apesar de, inicialmente, serem os indivíduos que atribuem os significados às coisas, estas, quando se encontram em movimentos de rede, transformam o contexto individual e social daqueles (Fontoura, 2007).

³⁴ A palavra objeto se encontra entre aspas pois, o sentido dado pelo autor é de algo puramente material, fora de uma rede de intencionalidades. No presente trabalho, objeto (quando colocado sem aspas) está significando coisa dentro de uma rede de intencionalidades.

Em um contexto de afirmação étnica, como no caso Tapeba, essa relação (indivíduo - coisa) deve ser compreendida como uma constante delimitação dos espaços que os grupos sociais tentam definir. Pois, serão as coisas que facilitarão a construção das singularidades “através da diferenciação, da identidade e das práticas de estilo de vida” (Fontoura, 2007, p.3).

A partir desse panorama geral que realizei sobre o campo, o objetivo é, dentro da perspectiva do artesanato, observar com maior amplitude as coisas que transformam a vida social Tapeba. Tendo como base teórico-metodológica os estudos da cultura material.

2 – O étnico e o estético: artesanato e etnicidade.

O que é ETNICIDADE? É visão de mundo. Ou seja, a cultura de um povo, mesmo sendo residual, ainda reflete a visão de mundo do povo que mudou de ambiente, e que se chocou com outra cultura = fricção interétnica. Contato: pacífico ou violento. De qualquer maneira, algum tipo de adaptação acontece (Cunha, s/n, 2002).

A partir dessa citação inicio um capítulo que irá tratar sobre os processos de etnicidade, entre os Tapeba, e a relação destes com o artesanato. Inicialmente, trago uma discussão teórica acerca de autores que tratam do tema da Antropologia das Coisas como escolha metodológica e, autores que tem como tema os grupos étnicos e a etnicidade, a fim de contextualizar o artesanato dentro de um olhar étnico político.

As discussões anteriores sobre artesanato desembocam em um diálogo que nomeiei entre estético e étnico. A partir desse diálogo tento perceber quais os significados que os índios Tapeba dão à produção artesanal local e como constroem os seus conceitos sobre estética. Além de perceber a etnicidade como uma estratégia social, tendo o artesanato como uma das formas de materialização de sua cultura.

Entre os Tapeba, percebe-se claramente a ligação que a prática³⁵ do artesanato tem com os processos de afirmação e reconhecimento étnicos. A partir da perspectiva de Bello (p.15, 2004) em que, “as identidades formam parte de um âmbito politizado da vida social indígena [...] que também se associa à vida cotidiana e as práticas sociais dos sujeitos”³⁶, percebe-se a importância de apresentar como discussão teórica a etnicidade em relação as seus conceitos.

Já no século XIX, Max Weber em sua obra *Economia e Sociedade* inicia uma discussão sobre grupos étnicos na tentativa de definir sociologicamente o que seriam essas comunidades. O autor realiza proposições teóricas na busca de enquadrar as comunidades étnicas no modelo dos tipos ideais, exercício que causou certo descontentamento em Weber, fazendo-o afirmar que o conceito de étnico “é um termo genérico completamente inoperante para toda investigação rigorosamente exata” (WEBER, 1979, p.342).

³⁵ Reforço que o termo “prática” esta sendo utilizado neste trabalho no sentido que se refere às etapas de criação, produção e usos internos do mesmo.

³⁶ Tradução própria.

Em termos gerais, a expressão “identidade étnica” nos leva um conjunto de informações onde existem a etnicidade e os grupos étnicos. Segundo Oliveira (2006) o conceito de identidade pode ser caracterizado com relativa autonomia à cultura, porém esta, certamente influencia na identidade étnica de um povo, “particularmente em seu caráter simbólico” (OLIVEIRA, 2006, p.35).

Um grupo étnico pode ser definido, segundo Barth (1969) de acordo com as formas de organização social em populações onde os membros se identificam e são identificados como grupo pelos outros. Os aspectos considerados por Weber (1979, p.318) para designar os grupos étnicos são “aqueles agrupamentos humanos que mantinham uma crença subjetiva numa descendência comum de similitudes de tipo físico ou de costumes, ou de ambos, ou devido à memória da colonização e emigração”

Weber (1979) entendia que o grupo étnico era basicamente uma ação política em sua formação, por esse motivo que a crença em uma etnicidade comum poderia persistir mesmo após uma desintegração do grupo, a não ser que acontecessem mudanças drásticas de características físicas ou lingüísticas entre membros do grupo (Sousa, 1999). Ainda de acordo com o autor os pensamentos weberianos colocavam a simbolização como papel central na “materialização” da etnicidade, pois, esse ponto era o que explicava a continuidade da existência de populações subjugadas como “consciência social, cultural e simbólica específica” (Ibidem, p.05).

O termo etnicidade vem tomando, nos tempos atuais, um caráter relacionado a conflitos e a disputas políticas que, em sua maioria das vezes foge ao que poderia ser encontrado de práticas diárias dos grupos. Em muitos momentos a discussão gira em torno da luta de terras, ocupações de espaços, legislação ou direitos, sendo esquecido que a etnicidade e a identidade também estão relacionadas à simples práticas do dia-a-dia percebendo-as como objetos de análise mais profunda. Sousa (1999, p.02) explica esse foco que toma o termo a partir “do colapso e fragmentação dos países e espaços do chamado ‘socialismo real’ e o desenvolvimentos dos conflitos violentos em África [...] fizeram também com que a etnicidade invadisse e totalizasse de forma brutal o campo da disputa e combates políticos.”

Tradicionalmente, porém, consideravam-se factores absolutamente decisivos para definir uma etnicidade as duas variáveis: somática e linguagem [...] o que conduzia a essas constelações de classificações esquemáticas e redutoras que foram taxonomizando povos e culturas [...] É difícil entender qualquer tese próxima da existência de grupos étnicos invariáveis quando existem demasiados exemplos de subgrupos étnicos

que desaparecem ou se ocultam por meio de assimilação e da negação, quando as transações de etnicidade são também evidentes ou quando, por exemplo, se evidenciam com tanta frequência novos grupos étnicos (Sousa, 1999, p.6).

Em termos atuais a etnicidade não pode ser necessariamente percebida a partir de características culturais ou naturais, principalmente quando tratamos da pós-modernidade onde as identidades aparecem multilocalizadas. Talvez, quem classifique um grupo étnico estando de fora do mesmo perceba somente as características físicas ou sinais diacríticos para definir esse grupo, seja no sentido de positivar ou de negatizar o mesmo (Bourdieu, 1989). Pensando nesses termos percebe-se etnicidade como objeto de manipulação identitária utilizados desde quem está dentro ou fora do grupo.

Barth (1998) trata etnicidade relacionando esta com a criação de fronteiras que podem ser móveis de acordo com os interesses dos grupos em questão. O conceito de etnicidade está relacionado à questões de organização grupal auto-atribuídas ou atribuídas externamente que se perpetuam biologicamente ou através das práticas culturais.

Os agentes étnicos, especialmente as associações círculos, são instauradores de novos quadros de socialização e expressão dos sujeitos e transformam as narrativas étnicas passadas em sinais diacríticos. Esses são, por sua vez, os signos e símbolos que o grupo cria para se representar, mostrar que é diferente em certo sentido. (Silva, 2010)

Antes de adentrar especificamente nesses signos e símbolos citados por Barth, gostaria de fazer algumas ressalvas sobre autores da pós-modernidade sobre o tema da etnicidade (Agier, 2001; Bauman, 2001; Castells, 2002; Hannerz, 1997 e Marcus, 1991). Os autores tratam as emergências de grupos étnicos no que se relaciona a afirmação de identidades diferenciadas na tentativa de entender a reestruturação dessas identidades de forma contextual, processual e situacional.

A partir dessa nova forma de sociedade, a chamada sociedade em rede (Castells, 2002), onde a informação circula facilmente nos diversos nichos e onde se acreditou que iria haver uma homogeneização cultural, percebe-se a emergência de novas identidades coletivas que reivindicam reconhecimento e alteridade, além de poder sobre saberes considerados tradicionais por elas mesmas.

Tratando esse fenômeno como algo em constante crescimento, o autor afirma que “vivenciamos o avanço de expressões poderosas de identidades coletivas que desafiam a globalização e o cosmopolitismo em função da singularidade cultural e

do controle das pessoas sobre suas próprias vidas e ambientes” (Castells, 2002, p.17). Sendo assim, a identidade seria constituída a partir do processo de significação de uma cultura “interna” além de um conjunto de atributos conseguidos através do contato com o mundo exterior. A inter-relação entre as culturas e os sujeitos seria o que constrói essas identidades.

O autor inova em sua visão quando trata identidade a partir de uma temática globalizada e envolvente de diversos fatores que contribuem para uma abrangência das manifestações atuais. “[...] sua contribuição foi oferecer uma explicação abrangente, instigante, que renova a teoria da mudança social e apresenta uma visão totalizante que engloba as transformações tecnológicas, a cultura e a sociedade” (Cardoso, 2002, p.10).

Outros autores como Hannerz trabalham também o conceito de movimentação de cultura, no caso desse autor, chama de *culturas em fluxo*. Onde “para manter a cultura em movimento, as pessoas, enquanto atores e redes de autores, têm de inventar cultura, refletir sobre ela, fazer experiência com ela, recordá-la (ou armazená-la de alguma outra maneira, discuti-la e transmiti-la)” (Hannerz, 1997, p.12).

A etnicidade pode ser encarada como um fenômeno social, onde a identidade é atribuída aos grupos, havendo assim nos últimos anos uma necessidade de buscá-la nos mais diferentes grupos. O que pode afastar a idéia de originalidade e exclusividade identitária (Hall, 2000). Esse discurso está atrelado às perspectivas objetivista e subjetivista sobre a identidade. Na primeira, relaciona-se a identidade a fatores de origem comum como língua, religião e território, e na segunda, o mais importante para a identidade é a escolha que o indivíduo realiza, como sentimento de auto-identificação.

Buscando uma atualização da concepção de identidade que esteja de acordo com a realidade encontrada em campo, pode-se buscar o conceito situacional da etnicidade, percebendo, como já dito anteriormente, que ela é movimentada no dia-a-dia dos sujeitos, em forma de estratégia para a convivência com os demais. Chegando aos diversos aspectos da identidade e da etnicidade, é interessante pensá-las como manipulação de fatores sejam culturais, psicológicos, sinais diacríticos ou biológicos, todos unidos e combinados para a disputa de poder entre os indivíduos e a busca de um espaço próprio na sociedade pós-moderna.

Apresento neste capítulo a “Antropologia das Coisas” como base

metodológica de fundo para este trabalho. Esse método propõe a construção de trajetórias e história social dos objetos dentro de contextos sociais, como será explicado adiante. O referido povo interage diretamente com os valores, as criações e as necessidades dos tempos atuais, fazendo com que sua estética, suas tecnologias e suas relações estejam em contato direto e influenciados pelos valores pós-modernos. Por entender estes fenômenos como intrínsecos à cultura Tapeba e que, em segundo lugar, relato processos criativos que presenciei entre os indígenas que me pareceram mais relevantes por sua forma de expor claramente como o senso estético e étnico está pensado entre os Tapeba.

2.1 – O estudo das coisas e sua trajetória nas Ciências Sociais.

Que coisas? Pois são os objetos, essa gama infinitamente variada de coisas cotidianas, artesanais [...] minúsculos e monumentais, íntimos e públicos, materiais e imateriais produzidas pelo homem (Agnaldo Farias, Lições das Coisas).

Os espaços humanos estão cercados de objetos³⁷ estes podem ser de uso, decorativos ou de troca, às vezes perceptíveis, às vezes ocultos, preciosos, desvalorizados, lembrados ou esquecidos, eles sempre estão ali. Estas coisas interagem com os indivíduos mediando e materializando as práticas culturais, bem como intervindo nas relações sociais. Baudrillard (1969) questiona se podemos classificar a “imensa vegetação dos objetos” como uma “fauna e flora” já que, segundo o autor os objetos podem ser transformadores da socialização humana.

Partindo da concepção de que as coisas mantêm relações com os sujeitos, a proposta de colocar os objetos como tema de estudo nas Ciências Sociais ainda encontra resistência tanto em pesquisas empíricas como teóricas. A fim de um entendimento sobre como a concepção do mundo material está presente na sociologia e antropologia, empreendem-se aqui alguns paradigmas teóricos que contribuíram para a abrangência desta área de estudos.

Acerca dessa reflexão, áreas como arte, tecnologia e arqueologia mostraram-se pioneiras e partidárias na análise dos objetos. Nas ciências sociais, a análise material passa por um processo de duas fases, onde, em seu primeiro momento autores como Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Maurice Godelier e Marshall Sahlins iniciavam pesquisas que mostravam como o mundo social poderia ser entendido

³⁷ No presente texto trata-se objetos e coisas como sinônimos.

através da materialidade. Um segundo momento é caracterizado por autores que definiram o olhar sobre a cultura material em um contexto contemporâneo, dentre os quais podemos destacar Arjun Appadurai, Igor Kopytoff, Daniel Miller, Adam Reed, Bruno Latour, Johannes Fabian, Adam Reed, entre outros. A seguir detalho o que seriam as diferenças entre os momentos e as idéias que os separam teoricamente.

Antes das coisas aparecerem situadas como tema central de estudos dos autores acima citados, a manifestação de interesse sobre elas nasce juntamente com o início da antropologia, numa fase que coloca o objeto como dado ou documento afastado de um contexto ou até mesmo desprovido de refinamento, o objeto então era tratado como matéria bruta para analisar civilizações antigas e afastadas da cultura ocidental (Leitão & Machado, 2010).

As autoras consideram, baseadas na visão de Turgeon (2007), que prevalecia a visão eurocêntrica de verificar a historicidade do “outro”, através destes objetos, como consideração da falta da “escrita” e da “não-civilização” destes “selvagens”. É importante perceber que neste início as teorias evolucionistas e difusionistas eram as mais fortes nas Ciências Sociais e que os museus eram a grande tentativa da explicação antropológica. Como observa Miller (2009): “Uma vez que a antropologia começa a utilizar técnicas modernas de trabalho de campo, passa a haver um questionamento do uso de coisas como ilustrações, prática que pertenceria a um passado remoto”.

Sobre esse tratamento eurocêntrico e evolucionista em relação aos objetos coletados para as coleções dos museus, nota-se a tentativa de compreender o que seriam os estágios mais “selvagens” da “evolução” tecnológica humana e, em suma os objetos ao serem tirados de seus contextos culturais de origem, estariam servindo a essas aspirações ocidentais do século XIX, acontecendo uma mudança na sua trajetória de vida (Kopytoff, 2006). As coisas, quando modificado o contexto de sua existência, tomam outros significados para seu “novo lugar”.

[...] as coisas são desmaterializadas, já que fora de seu contexto de origem perdem sua especificidade enquanto “objetos” para se tornarem “artefato etnográfico”. No entanto, elas são também acompanhantes da coisificação de outros domínios que, em princípio, não teriam nada a ver com as “coisas” materiais, como “mitos, canções, rituais, instituições e crenças” (Fabian, 2004, p. 52 apud Leitão & Machado, 2010, p.234.)

Quando a antropologia desloca sua atenção dos museus para as universidades, o estudo das “culturas” é deixado de lado e iniciam-se estudos das

“sociedades”, dessa forma, os objetos se tornam sinais diacríticos que funcionam como base a um esquema teórico onde não interessava a maneira ou para que foram fabricados, muito menos como indicadores de certo “atraso” no processo evolutivo, e sim como distinção de posições sociais ou identidades dentro de determinada sociedade (Boas 1955; Levi-Strauss 1958; Forge, 1973; Geertz 1998: 142-181; Almeida 1998; Price 2000; Lagrou 2000).

Sendo assim, antropologia simbólica foi durante muito tempo uma corrente central nas Ciências Sociais, trazendo uma nova percepção sobre a importância das coisas, a função interpretativa. O objeto carrega significados e enunciações que podem ser lidos e decodificados.

Ao fim da década de 1970 e início dos anos 80, os estudos sobre a cultura material ainda ocupavam um “lugar marginal” nas Ciências Sociais porém:

Se você retornar àquelas discussões sobre estruturalismo e marxismo, encontrará pessoas como Marshall Sahlins olhando para a *cultura e razão prática* (Sahlins, 2003[1976]) ou Pierre Bourdieu e o importante *Esboço de uma teoria da prática* (Bourdieu, 1983 [1972]). Mesmo no centro do estruturalismo, havia Lévi-Strauss com *A via das máscaras* (Lévi-Strauss, 1981 [1977]), baseado na cultura material, e alguém como Maurice Godelier, preocupado com a materialidade a partir da perspectiva marxista. (Miller, 2009).

A inovação conceitual que esses autores trazem à perspectiva puramente simbólica dos objetos é que, ao se tornarem quase que textos a serem lidos, os objetos perdem a especificidade de sua materialidade em si, pois, estes são feitos através de práticas cotidianas para serem usados de diversas maneiras.

No caso de Sahlins(2003), no capítulo intitulado *Cosmologias do Capitalismo*, o autor realiza uma antropologia do chá (como o próprio artigo sugere) através da história social desta coisa. Ao colocar o chá como centro de seus estudos, o autor realiza todo um percurso histórico e social sobre como se deu a inserção (e apropriação) do capitalismo em países como Havaí e China, trazendo à tona críticas e discussões sobre a condição do homem moderno e a expansão capitalista ocidental, além de expor as negociações e práticas de “adaptação” que os supostos colonizados realizavam interna e externamente. O que Sahlins(2003) propôs foi justamente a transformação do material em tema essencial à discussão da sociologia sem que isto se tornasse metodologicamente enunciado.

Chama a atenção também a maneira como Bourdieu(1983) critica a ciência tanto na sua forma de fenomenologia (subjetivismo) como na forma do objetivismo ao

separar sujeito de objeto. O autor afirma que há uma dupla lacuna na abstração do “sujeito do conhecimento e objeto do saber”, além da citada acima, pode-se perceber a separação entre teoria e prática, deixando clara a crítica ao Iluminismo e, conseqüentemente ao etnocentrismo. É importante salientar que Bourdieu(1983) considera ilusória a tentativa da separação entre sujeito e objeto, dando boas indicativas de que a prática seria fundamental às relações sociais de forma ativa, e não apenas como “pano de fundo”.

A partir da percepção de que os objetos são categorias simbólicas que funcionam como meios de comunicação que emitem informações sobre os sujeitos e, ao mesmo tempo fundam essas informações partilhando a construção desse sistema de forma dialética, Miller (2009) reforça que “a taxonomia das coisas, em Bourdieu, é um dos elementos mais importantes para que uma pessoa incorpore o habitus de sua cultura através da prática” (Ibidem, p.420).

Outro autor anunciado como precursor nos estudos das coisas é Godelier (2000) que traz em seu livro *O Enigma da Dádiva*, uma tentativa de associar o marxismo à antropologia e a perceber, dentro de contextos atuais, questões sobre a dádiva de Mauss. O autor acredita que a dádiva está em todas as partes, apesar de não ser a mesma em todas as partes e avança o pensamento de que a existência social está intimamente vinculada aos recursos materiais e à economia. Apesar de deixar claro que não fala da economia puramente utilitária. Sua contribuição se dá quando trata questões particulares sobre os objetos que se doam, as mercadorias, e o sagrado em um constante dialogo com o *kula* e o *poltlach*. O autor deixa claro que sua crítica é sobre a “obrigação” de escolha entre simbólico ou material, pois a seu ver, um não existe sem o outro.

De certa maneira³⁸, ao perceberem os museus e a arqueologia novamente como possibilidade de campo para a pesquisa, os antropólogos começaram a dar mais atenção aos trajetos que aquelas coisas realizaram antes de virarem “artefatos etnográficos” ou “objetos de arte”. Como dito anteriormente, essa fase dos museus seria apenas uma entre muitas das fases da vida das coisas. (Kopytoff, 2008). A preocupação em entender os objetos em si e a sua relação com os sujeitos (e como sujeitos) surge da tentativa em empreender esforços a fim de retirar das coisa valores, identidades e processos assumidos nas relações em que essas coisas

³⁸ Não tão pontual e linear, é importante salientar que esse pode ser um elemento entre vários.

intermediam ou são intermediadas.

Percebi, contudo, que realmente tínhamos a possibilidade de ir além do dualismo que então separava pessoas e coisas. Do mesmo modo como Bourdieu pensou como as coisas estavam na base da socialização, ou seja, de que forma você se torna alguém tipicamente da Melanésia ou de Nova Iorque, quero enfatizar que no plano teórico não interessa tanto como as pessoas usam as coisas, mas como as coisas constituem as pessoas. (Miller, 2009, p.423)

Appadurai (2008) propõe um desafio em sua obra *A vida social das coisas*, que seja permitido aos cientistas sociais deixar de dar atenção somente aos “vínculos sociais que supostamente precedem ou deveriam preceder as coisas” e que comecem a observar as coisas nelas mesmas “por meio das diferentes esferas de circulação” existentes e criados na sociedade. A fim de elucidar mais essa idéia de coisas como habitantes de um mundo social, Ribeiro (2010) afirma que

as coisas habitam, assim como nós, um mundo social e existe uma relação indissociável entre o mundo material e os seres humanos, de modo que o inseparável universo que contém pessoas e coisas é pensando na dialética destas relações: as coisas não podem existir sem nós – que as criamos e guardamos – do mesmo modo que nós não nos configuramos plenamente sem as materialidades. Esta, de fato, não é uma idéia completamente nova ao pensamento antropológico. Desde Mauss (1923), as coisas são tratadas como portadoras de trajetórias e agentes de circulação social. Tal idéia tem adquirido cada vez mais notoriedade em diversas pesquisas antropológicas, cujo foco na circulação e na biografia dos objetos acaba por elucidar os contextos humanos e sociais de sua existência, tornando-os poderosas fontes de informação. É o que indicam as análises perspicazes e pioneiras de Arjun Appadurai, Igor Kopytoff, Marilyn Strathern e Alfred Gell, entre outros, investigadores daquilo que podemos chamar de “agência social” ou “biografia cultural” das coisas. (Ribeiro, 2010, p.01)

Para autores como Latour (2007), Miller (1987), Douglas (1982), Douglas & Isherwood (2004), Turgeon (2007), Appadurai (2008), Kopytoff (2008), Campbell (2001), Reed (2007), Henare (2007), Wastell (2007), Moutu (2007), Bateson (2008), Gell (1998), Pedersen (2007), Bayly (2008), Davenport (2008), entre outros a noção da materialidade (dos objetos, das coisas) é de que ela pode ser transformadora do mundo social capaz não só de expressar identidade e memória como também de criá-las.

É importante deixar a evidência de que a discussão sobre cultura material torna-se muito ampla a medida que os campos de investigação e os pontos de interesse diferenciam-se de autor para autor. Alguns pesquisadores trabalham a questão do consumo especificamente, outros os museus, as mercadorias, o

patrimônio cultural, ou até mesmo os serviços ou os sistemas jurídicos (Wastell, 2007) , porém, acima de seus campos específicos estão as discussões teóricas na busca de uma compreensão mais profunda do que seria essa forma de analisar as sociabilidades através da cultura material.

Os resultados que cada autor encontra em suas pesquisas são importantes a nível de uma evocação teórica sobre novos objetos para os quais as Ciências Sociais pode se debruçar, bem como para dar pistas metodológicas dos encaixes da pesquisa.

E a razão para isto é o argumento que a cultura material com seus fundamentos teóricos, a partir dos estudos que realizamos aqui, mas também, outros paralelos como os estudos latourianos, auxilia na compreensão de algo fundamental sobre a humanidade e acerca de como esta é criada. A cultura material direciona sua atenção aos elementos fundamentais sobre o que queremos dizer quando falamos sobre seres humanos, essa é uma das razões pela qual ela se torna tão influente. Podemos dizer que a cultura material se vê como parte fundamental da antropologia[...] e é por meio da cultura material que encontramos a possibilidade de enfatizar diferentes elementos. (Miller, 2009, p.429)

Dentro dos estudos da cultura material, a *Antropologia das Coisas*³⁹ se mostra como a proposta teórica que mais se conecta a esta pesquisa. O fato da escolha de um norte teórico estar baseado nesta vertente da Antropologia, não exclui outras correntes da movimentação teórica do presente trabalho. Então, em diversos momentos a recorrência à outras conjecturas dos estudos da cultura material serão acessadas de maneira a acrescentar a discussão.

Para Fabian (2004) as coisas constroem as pessoas a mesma medida em que as pessoas constroem as coisas, sendo a proposta analítica na dimensão de realinhar o método etnográfico e as teorias da cultura material. Assim, a proposta metodológica se cria no sentido de pensar (me)diante as coisas, ao invés de falar *de* ou *por* essas coisas. Nesse momento, devem ser afastadas todas as interpretações ou simbolismos que estas coisas podem representar e tentar o exercício de olhar “as coisas por elas mesmas”. (Appadurai, 2008; Basques, 2010).

Latour (2004, p.1) propõe “metodologicamente,[...] [em] seguir as *coisas* através das redes em que elas se transportam, descrevê-las em seus *enredos* — [sendo] preciso estudá-las não a partir dos pólos da natureza ou da sociedade”, e sim proporcional e dialeticamente entre um e outro. Assim, as coisas estariam no

³⁹ Termo utilizado por Appadurai (2008) que remete apenas a uma das vertentes possíveis dentro dos estudos da materialidade.

centro da investigação sociológica como um poço central de análise que abasteceria outras instâncias sociais criadas por elas. O autor traz a construção do que seria uma *antropologia do centro* onde a perspectiva do conhecimento se daria nos híbridos, ou seja, “os quase-sujeitos e quase-objetos dotados simultaneamente de objetividade e paixão” (Ibidem, p.1).

Por mais diversos que sejam os campos de pesquisa onde esta corrente teórica venha atuando, o essencial para este trabalho são as pistas metodológicas que surgem como contribuição destes trabalhos. Em diversas obras o método aparece como sendo a união entre os temas trabalhados. Basques (2010), Appadurai (2008), Miller (2007), Latour (2004), Henare et al (2007).

o exercício desenvolvido [pelos autores da Antropologia das Coisas] trata significado e *coisa* como uma *identidade*; significados não são ‘transmitidos’ por coisas, mas são idênticos a elas. Assim é deslocada a discussão a respeito das ‘teorias’ que poderiam ser mais ou menos apropriadas ao material etnográfico, no sentido de articular um método através do qual o ‘material’ possa enunciar seus próprios significados (HENARE et al, 2007, apud, BASQUES, 2010, p.153).

2.2. - Processos criativos.

Decidi dedicar um tópico a este tema, pois percebi que os processos criativos fazem parte do dia-a-dia não somente dos artesãos, como também dos alunos e professores que criam artesanato nas escolas.

O termo criatividade é de âmbito muito complexo, pois, envolve fatores subjetivos internos e externos oriundos das experiências de cada sujeito. Segundo Weschler e Nakano (2002), o conceito de criatividade é de âmbito multidimensional e existem diversas tentativas de definição para o mesmo. “[...] existe uma grande variedade de olhares sobre aspectos ou facetas da criatividade, ora enfocando a pessoa criativa, ora seu processo, outras vezes o tipo ou qualidade do produto, ou ainda a qualidade do ambiente que estimula ou cerceia a criatividade.” (ibidem, 2002, p.103)

Diversas metodologias , sejam quantitativas ou qualitativas são utilizadas para a compreensão deste fenômeno, no caso deste tópico não irei realizar nenhuma dessas avaliações relacionadas aos processos criativos dos sujeitos estudados, ou seja, pessoas de etnia Tapeba que criam artesanato com diversos fins (como já citado anteriormente).

Isso porque, segundo Ostrower (1977), qualquer ser humano pode ser dotado de criatividade, não sendo esta propriedade exclusiva de alguns “seres raríssimos”.

Observando que o contexto social, político e cultural são incisivos quando se trata o tema criatividade é que percebe-se que os Tapeba estão em constante processo de mudança criativa e que estes câmbios renovam-se de acordo com as necessidades e estratégias que necessitam não somente para afirmar sua etnicidade grupal, bem como para aflorar desejos individuais. Posto isso, nota-se, nesse caso, influências históricas e sociais, vivências pessoais e a necessidade de afirmar-se como grupo.

Ainda permeiam resquícios do antigo pensamento de que a criatividade pode estar originada em algum tipo de loucura ou espontaneidade do artista, visto que durante muito tempo a arte era uma ruptura dos padrões vigentes na sociedade.

Focault (1981)

As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana. Não nos parece correta essa visão de criatividade. O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. (Ostrower, 1977, s/n)

A criatividade desenvolvida pelos Tapeba é encarada de forma coletiva e hereditária, não como um dom e, sim como algo que pode ser passado por gerações como forma de aprendizado formal (escola) e/ou informal (família). Sabendo que “a natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida.” (Ostrower, 1993)

Além disso, na realidade indígena do Nordeste, as influências e os valores externos da sociedade ocidental foram sendo incorporados aos processos criativos, formando assim uma cadeia de processos heterogêneos e que mudam de acordo com cada perfil de criador. Sendo assim, os processos criativos se baseiam em dois níveis da existência humana, o nível individual e o nível cultural.

A partir da explanação acima, pretendo definir dois processos criativos vistos em campo. O primeiro, de um grupo de quatro artesãos que trabalhava em conjunto para a feitura de um traje para o desfile da Festa da Carnaúba. O segundo, que realizado por uma única artesã, tinha como finalidade produtos para a venda na Feira Cultural, em seu atelier, e no Centro de Produção Cultural Tapeba.

Um último processo, que já foi detalhado no capítulo anterior seria o processo criativo ensinado pelos professores nas escolas indígenas, nas aulas de sexta-feira,

que tinha como finalidade o aprendizado e o conhecimento dos “curumins”⁴⁰.

Antes, gostaria de focar em algumas considerações sobre “processo criativo” para que se entenda melhor o porvir da seção do trabalho. De forma mais prática, o processo criativo, primeiramente, foi colocado nos moldes científicos por alguns autores da área da psicologia como forma de racionalizar tal habilidade humana. Os primeiros que tentaram realizá-lo foram os cognitivistas Osborn (1973) e De Bono (1970). Aquele propôs uma estratégia para se obter o maior número de idéias possível, denominado “Tempestade de idéias”, que ainda hoje é utilizado em diversas áreas de trabalho. O segundo, também seguindo a linha cognitivista, definia os pensamentos humanos como vertical e lateral. O vertical seria o pensamento lógico, enquanto o lateral trabalharia as idéias desconexas. Assim foram sendo criados modelos para se obter uma maior eficácia no processo criativo.

Porém, a partir da década de 1970, esses processos começaram a ser questionados como limitativos da criatividade humana, visto que o lado emocional e a carga de informações passadas ao longo da vida, como escola e família, influenciavam diretamente os processos criativos das pessoas (Torrance, 1966).

A ampliação do conceito de criatividade gerou uma série de encontros e congressos internacionais sobre o tema, ressaltando-se um evento de grande porte científico, organizado pela Creative Education Foundation, localizada na Universidade de Buffalo, 1990 [...] foi proposta uma definição consensual e abrangente para a criatividade, sendo esta entendida como resultado da interação entre processos cognitivos, características de personalidade, variáveis ambientais e elementos incoscientes [...] Os pesquisadores destacaram, nesta ocasião, a importância de se procurar novas formas para se avaliar as várias dimensões do fenômeno criativo. (Weschler e Nakano, 2002, p.107-108).

Levando em consideração a explanação acima, onde a criatividade toma o rumo das muitas dimensões do fazer artesanal Tapeba, inicio a descrição dos casos anteriormente citados.

2.3 - O traje do desfile e a Festa da Carnaúba

A Festa da Carnaúba ocorre dia vinte de outubro de cada ano, e reverencia a “árvore da vida”. Considerada assim pelos Tapeba pois, dela se aproveita desde o fruto, para comer, passando pelo “olho” de onde se retira a cera, depois as folhas

⁴⁰ Curumim é uma palavra de origem tupi para designar criança. Apesar de não terem a língua como usual no dia-a-dia, os Tapeba utiliza algumas palavras desse idioma para se referirem a alguns termos, inclusive mais usuais na língua portuguesa, falada no Brasil.

que se transformam em palha e, por último, o tronco que é usado nas construções. Além do total aproveitamento da árvore pelos índios, esse é feito de modo sustentável, visto que utilizam técnicas extrativistas para a utilização da árvore.

Em meados de junho começam os trabalhos de criação dos trajes a serem desfilados no Desfile Anual de Trajes Tradicionais da Festa da Carnaúba. Esse desfile ocorre como um dos momentos de encerramento da Festa, por volta das 17h ou 18h. Existem várias categorias que concorrem entre si o título de vencedor do desfile: crianças até seis anos; crianças de seis a doze anos; adolescentes; e adultos. Os desfiles infantis contam com mais concorrentes que os demais, fato que relacionei com a proposta das escolas indígenas de fazerem trajes para todos os seus alunos deixando-os, assim, mais dispostos a mostrarem suas criações. Ganhar o desfile tem significado de caráter simbólico no sentido de que quem desfilou o traje se esforçou para fazê-lo bem, e assim, representou sua cultura em forma de espetáculo.

Diante de todo esse contexto trago neste tópico processo criativo de um grupo de quatro artesãs que fabricaram um traje para o desfile na categoria adulto. Os processos criativos eram divididos entre elas de acordo com a habilidade de cada uma. Isso, de forma alguma, definia rigidamente os trabalhos. No fim, elas trabalhavam em equipe alternando e mesclando as tarefas.

Primeiramente, uma das artesãs desenhou o traje, que tinha como tema principal a árvore da carnaúba. A partir desse tema maior, os conceitos foram ditados pelo próprio grupo que está realizando o trabalho, já que cada traje deveria trazer consigo um significado e uma encenação na hora do desfile. O desenho em si não dispunha de muita atenção por parte do grupo. Observei que foi realizado em forma de rascunho, numa folha de papel simples, muito mais para ilustrar e “materializar” as idéias do que pela beleza da ilustração.

Os subtemas podiam ser os mais variados possíveis, porém, todos estiveram relacionados à etnicidade, à vida do índio e à sua relação com a natureza. Os exemplos que pude acompanhar em dois anos de pesquisa foram: guerreiros indígenas, árvore de carnaúba (representação de folhas, troncos ou frutos), lagoas, aves e plantas, entre outros diversos temas íntimos de sua cultura.



Fig. 14: Casal Tapeba trajando roupas do desfile 2010. O traje feminino é a criação final do processo aqui citado. Foto: acervo pessoal.

No caso aqui analisado, as artesãs escolheram que iriam trabalhar com partes do talo da carnaúba, pois, queriam realizar um trabalho distinto dos outros anos, onde sempre trabalhavam com o tucum e a palha como base para feitura do traje. Percebe-se aí, a tentativa de singularização e autenticidade do trabalho a partir da inovação do material (talo). Isso pode ser encarado, como invenção e reinvenção de padrões culturais. Porém, também é importante ressaltar que essa busca, sempre está associada às idéias colocadas pelo grupo, ou seja, dentro de uma esfera maior de pensamento geral.

Durante dois meses (julho e agosto) a matéria-prima para a feitura do traje foi recolhida. Por se tratarem de materiais naturais (sementes, tucum e talo) o espaço de tempo poderia variar para mais tempo. No ano de 2011, por exemplo, as chuvas se estenderam mais que o normal, sendo impossibilitada a retirada do tucum até o começo do mês de outubro.

Durante esse tempo, vários testes foram feitos. Com base de tecido (algodão), sem base de tecido, com base de palha e com base de tucum. A escolha

foi pela base de tecido, pois como o talo ao ser cortado ficava com pontas agudas, poderia machucar quem vestisse o traje. Este é somente um dos exemplos do que realizavam as artesãs em seus encontros, que ocorriam de acordo com o tempo disponível de cada uma e nem sempre contava com todas presente.



Fig.15: Índia preparando-se para vestir o traje do desfile na Festa da Carnaúba de 2011. Foto: acervo pessoal.

Assim, os processos de criação do traje podem ser considerados muito mais experimentais do que teóricos. Fator esse que mostra muito as relações de troca de saberes do que a imposição dos mesmos por uma única pessoa.

2.4 - Artesanatos diferentes: o que é de índio e o que não é de índio.

O caso seguinte me chamou a atenção pela singularidade e pelo contexto em que era fabricado o artesanato. Como já explicitiei, opto por não citar nomes a fim de não personalizar os sujeitos da pesquisa e pela necessidade de evitar problemas dentro da comunidade, a exemplo de outros pesquisadores.

A artesã tinha seu próprio ateliê em sua casa e trabalhava sozinha. O artesanato para ela era a sua fonte de renda única e por isso, era reconhecida dentro da comunidade como uma referência modelo de artesã. Isso é comum entre os Tapeba, quando se trata de artesãos que se dedicam em tempo integral ao trabalho artesanal. Eles passam a ter uma espécie de “fama” dentro da comunidade, sendo então indicados por outros índios como pessoas de referência.

O que acontece também com esta categoria de artesão, é que não somente fabricam o artesanato indígena, bem como fabricam outros tipos de artesanato, pois, segundo eles, a venda do artesanato indígena não lhes dá a rentabilidade

necessária para manter a eles e a família. Isso porque as vendas são muito pontuais, em eventos temáticos ou na Feira Cultural, e quando ocorrem visitas de fora nas aldeias. Fora isso, os artesãos vendem pouco o artesanato tipicamente indígena.

Mas o que diferenciaria o artesanato indígena do não indígena, se ambos são feitos pela mesma pessoa, ou seja, um índio?

A arte pode ser feita pela mesma pessoa, mas o jeito de fazer, sabe né? E mais o que ele usa pra fazer. Se for semente, coisa daqui da terra aí a gente diz que é de índio. Mas aí se ele usa uma coisa diferente da nossa tradição, sei lá uma coisa que não é da terra, aí a gente não considera indígena, mas no fim é de índio do mesmo jeito, porque foi um índio que fez [...] só não é indígena, entendeu? (artesanã, campo, 2011).

A citação acima se refere à explicação dada pela artesã entrevistada, quando questionada sobre essa diferença. O que acontece, na prática, é que essas pessoas que se dedicam inteiramente ao artesanato, já trabalhavam outros tipos de artesanato antes do começo da “luta” ou faziam-no aprendendo em cursos não específicos para indígenas. A partir disso, desenvolvem novas técnicas e produtos através de diferentes processos criativos, bem pessoais por sinal.

O ateliê que visitei, encontrava-se dentro da própria casa da artesã. A variedade de produtos era grande. Desde produtos de vestuário, peças infantis feitas com tecidos e trajes típicos de diversos tamanhos e com variados adornos; produtos de decoração para o lar como, panos de prato, abanos de palha, quadros bordados com linha sintética e também com tucum, luminárias, e enfeites de teto; até uma extensa gama de bijuterias indígenas.



Fig. 17: Peças étnicas do ateliê expostas para venda. Foto: acervo pessoal.

A artesã tem um processo criativo bem individual, porém, suas idéias não

fogem dos conceitos de etnicidade, quando realiza o artesanato indígena. Alguns “pré-requisitos” são inerentes ao produto dito indígena como: trabalhar com sementes naturais, de preferência as disponíveis na T.I., usar a carnaúba e seus subprodutos, não usar corantes, miçangas e fio sintéticos, tudo isso a fim de se obter uma unidade nos produtos chamados étnicos.

Já a produção não étnica, a artesã a fabrica de forma mais aberta e adaptada ao mercado. Faz o que se vende mais, não necessariamente de acordo com os padrões de estética indígena, apesar de não se conseguir uma separação total de um para outro, visto que é o mesmo artista que o está realizando.



Fig. 16: Enfeite de casa. Artesanato considerado de não-índio exposto para a venda. Foto: acervo pessoal.

Assim, percebe-se a interlocução que os indígenas têm em seus processos criativos com o mundo exterior, visto que por mais de quinhentos anos estão em contato com a sociedade nacional, adquirindo assim valores e condutas semelhantes. O que não nega o valor de sua etnicidade enquanto artesanato, que acredito que está pautada justo nessa mescla de valores.

Por fim, proponho aqui ir mais além, pensar o artesanato não somente como objeto político e sim com valor estético de usos e gostos. Baseado em tudo o que descrevi acima, não seria válido retirar a validade estética das criações étnicas dos indígenas. Principalmente tratando do caso Tapeba, onde uma série de valores culturais da sociedade nacional são interpretados por eles. Não posso deixar de citar que as criações que consideram mais belas são as que escolhem para estar nos museus, sites e catálogos de apresentação de sua etnia. Fazendo assim do artesanato uma forma bela de chamar atenção à sua luta.

Capítulo 03

3. Entre o material e o social: características técnicas do artesanato e relações comunitárias Tapeba.

Este capítulo se destina às definições mais técnicas sobre o fazer artesanal Tapeba. Trato aqui da relação material/social que permeia os processos que presenciarei. A intenção é utilizar esses exemplos para buscar o entendimento não só técnico ou estético, como também as tramas sociais envolvidas nesses processos.

A elaboração desse capítulo se dá a partir da observação do artesanato indígena fabricado atualmente na T.I. Tapeba. Foram selecionados os momentos de coleta de material, bem como a separação da matéria a ser utilizada, até a sua fabricação. As situações acompanhadas que serão descritas aqui foram basicamente três, contendo também alguns recortes de outros momentos em campo.

A primeira situação foi de a coleta e seleção de matéria-prima nas aldeias Lagoa 2, Lagoa 1 e Trilho. Num segundo momento tem-se a criação e fabricação das peças artesanais na casa de artesãos, dos quais irei reservar a identidade por motivos metodológicos (Lagoa 2 e Trilho). No terceiro, descrevo uma situação vivida na escola diferenciada Índios Tapeba, localizada na aldeia Lagoa 1.

As nomenclaturas locais⁴¹ para as sementes e materiais mais utilizados também estarão presentes no capítulo de forma que se possa entender os contextos sociais nos quais estão inseridos esses materiais, não só aqueles coletados na T.I., mas também os que são adquiridos fora das aldeias de diversas formas⁴². Assim, o capítulo contempla uma espécie de descrição técnica não só do artesanato finalizado, como também das espécies de sementes e outros materiais que eles utilizam com mais frequência, envolvidos em uma rede de relações sociais.

⁴¹ O que denomino “nomenclaturas locais” são justamente os nomes que os indígenas e os moradores locais não índios dão às espécies locais de árvores, sementes e materiais em geral.

⁴² Os artesãos me contaram que compram alguns materiais são comprados em lojas de bijuterias, além de quando visitam outros locais fora da T.I., como por exemplo, a cidade de Fortaleza ou algum outro estado ou país, trazem material coletado ou comprado. Uma das artesãs mais velha contou-me que quando vai à Praça José de Alencar, na cidade de Fortaleza, cata algumas sementes dos coqueiros de frente ao Teatro de mesmo nome localizado na Praça. Outra artesã relatou que seu marido, representante político local, quando viaja lhe traz bastante material e até mesmo idéias de modelos para a feitura de artesanato.

A partir dessa explanação geral, lanço a proposta de um *book*⁴³ composto de fichas técnicas com a intenção de distribuir nas Escolas Diferenciadas Tapeba. Esse *book* servirá para que professores, alunos e comunidade em geral possam efetuar o registro do artesanato que forem criando e também as peças que forem recriando. Isso foi pensado a partir da idéia de que os processos criativos são resultado do diálogo entre o uso, a produção e o consumo de produtos que ligam cultura e objetos em uma rede de produção identitária. Então, os *books* serviriam como estímulo a esses processos criativos e, em consequência disso, ocorre o reforço das características necessárias ao campo étnico.

A idéia foi proposta por mim aos professores indígenas em uma reunião que acontecia para definir metas e planos nas Escolas Indígenas Tapeba durante o ano de 2011. Aproveitando a situação, ao final da reunião, coloquei a idéia em pauta, que pareceu ser bem aceita e inclusive obtive opiniões sobre formato e especificações técnicas mais básicas e essenciais ao aprendizado dos alunos. Conversando com alguns indígenas que não eram professores e, inclusive, com os que eram artesãos percebi que seria aceito de maneira positiva.

Outro ponto forte que me influenciou na decisão de fazer uma seção do trabalho mais voltada aos detalhes técnicos foi a tentativa de contemplar os conhecimentos de minha área de graduação, além de buscar o entendimento de como as características materiais dos artefatos definem e são definidas nas redes de sociabilidade. As formas, as cores, as texturas e inclusive a maneira de fazer dos objetos são importantes para o contexto social e a definição de alguns pontos culturais para os quais muitas vezes não costumamos estar atentos.

A troca com os sujeitos estudados, no sentido de quais benefícios o pesquisador pode proporcionar aos que estiveram presentes construindo a pesquisa em conjunto, também me estimulou a realizar essa contribuição mais direta.

A vontade de ter algum tipo de registro do artesanato feito nas escolas foi externada por alguns professores indígenas. Por mais que exista algum material com fotos e registro do artesanato, este está mais voltado para a venda e/ou divulgação do mesmo do que para uso interno nas aldeias ou até mesmo para fins didáticos. Essa escassez de material interno ocasionou mais um motivo para eu querer desenvolver esse viés dentro da dissertação. Ao final desta seção do capítulo

⁴³ Utilizo *book* (palavra originária do inglês) como referência a um tipo de catálogo como um “livro de figuras/fichas técnicas” do artesanato feito nas escolas indígenas.

trago exemplos da ficha técnica que desenvolvi e foram previamente aprovadas em reunião com alguns professores indígenas.

Entende-se por ficha técnica um informe ou conjunto de dados de identificação que possuem uma pessoa ou uma coisa⁴⁴. Neste caso, a ficha técnica torna-se importante como ferramenta de classificação, catalogação e especificação dos dados de cada peça artesanal. O tipo de ficha que utilizo aqui se baseia na metodologia de projetos de *design*, onde o profissional ou o grupo de profissionais adiciona itens referentes ao produto que mais correspondem ao contexto em que está inserido. Os itens dispostos na ficha foram baseados no que se mostrou mais importante para os índios tanto através do método de observação, como através de entrevistas com os sujeitos da pesquisa. Ao final se tem no trabalho uma ficha concebida com cinco itens escritos e um item imagético (desenho ou foto), os quais estão distribuídos da forma que se encontram na figura abaixo:



Tipo:	_____
Material:	_____
Descrição:	_____

Croqui



Usos:	_____

Obs. adicionais:	_____

Fig. 18: Ficha Técnica concebida para as escolas Tapeba.

⁴⁴ Definição do site: <http://es.thefreedictionary.com>, em 07/08/2012.

3.1 - Processos, feitura e as tramas sociais do artesanato Tapeba.

Os materiais utilizados pelos Tapeba no fabrico do artesanato são, em sua maioria, encontrados na vegetação local. Em alguns casos, eles compram material em casas de bijuterias no centro de Fortaleza. Uma das queixas mais constantes dos artesãos está relacionada à escassez de material que vem acontecendo ultimamente por conta da invasão de diversos posseiros em suas terras e também devido às mudanças climáticas dos últimos tempos. “Mas agora pra gente tá muito escasso por causa de sequeidão, né?” (artesão Tapeba, campo, 2010).

O artesanato tem uma variedade de formas e tipologia abrangente. Durante o período da pesquisa consegui identificar algumas mais notórias e recorrentes entre os muitos artesãos Tapeba. São elas: colares, brincos, pulseiras, cocares, tangas (saias), pitchulas⁴⁵, peças de decoração e utilitárias. As sementes mais utilizadas são pau-brasil, flambô, bambu, mata-pasto, gergelim brabo, linhaça, sabonete, mucunã, catolé, mulungu, jeriquiti, timbaúba. O açaí também é utilizado, porém não é uma semente característica da região Nordeste, sendo adquirido em lojas de bijuterias. “A gente tá usando até o açaí, tem que comprar sabia? O açaí aqui não tem. Só tem em Fortaleza, e a gente já tá usando ele. A única semente que a gente tem que comprar é o açaí.”

Outras compras, realizadas na cidade de Fortaleza, se relacionam a material de apoio, como cola, ganchos, linhas e etc. Há uma mescla entre materiais industrializados, como a linha de náilon ou silicone, utilizados geralmente para a base de pulseiras, colares e brincos, e materiais naturais, mesmo que adquiridos em lojas, como no caso do açaí. O uso desta semente está muito relacionado ao campo estético, já que muitos artesãos apelam para a semente de açaí e assim representar o “natural” pela sua aparência rústica.

⁴⁵ Pitchulas são vestimentas femininas tradicionais que cobrem a parte do busto. Parecidos ao sutiã feminino, fazendo uma referência à peça íntima ocidental.



Fig. 19: sementes de açai. Fonte: acervo pessoal.

As penas são utilizadas em alguns adereços como cocares, colares, brincos, pulseiras, pitchulas e tangas. As aves das quais são retiradas as penas vivem na região, são de propriedade de indígenas ou simplesmente de vizinhos “brancos”. É comum escutar falas em relação às origens do material: “Às vezes alguém passa aqui com um periquito que tem a pena bonita, eu vou lá e arranco, eu peço antes ao dono, né?” ou “Eu trabalho também muito com a pena, fazendo cocar de pena, fazendo alguns brincos de pena, usando pena de galinha, pena de pato, de capote, todas penas que os bichinhos que a gente cria, quando mata um galo, a gente já tira as peninhas pra fazer o artesanato.”



Fig. 20: penas de galinha e de pato armazenadas em sacos plásticos. Fonte: acervo pessoal.

Apesar da diversidade de materiais escolhidos pelos Tapeba para a feitura de seu artesanato, aponto aqui que a base principal (seja material ou simbólica) é a

carnaúba. Esta pode aparecer como palha, talo ou tucum⁴⁶ e todas essas formas utilizam alguma técnica de artesanato local. No caso do produto palha, aparece com menos frequência, em alguns jogos de mesa, abanadores e quadros decorativos. Existe também a fabricação de chapéus e vassouras. No entanto, durante meu trabalho de campo não encontrei nem peças fabricadas e nem artesãos que fabricassem tais artigos. Soube através de relatos que a palha muitas vezes aparece associada às práticas do passado, fazendo referência inclusive à cestaria como surrões e cestos.



Fig.21: trançando palha de carnaúba. Fonte: acervo pessoal.

Em relação ao talo, foi encontrada certa variedade de trabalhos abrangendo diversas técnicas. Nos primeiros momentos da pesquisa, conheci somente um artesão que trabalhava com esta parte da carnaúba e fabricava objetos de decoração com motivos da fauna local, como calangos e pássaros, além também de tartarugas e alguns artigos decorativos para parede. Logo no primeiro desfile da Festa da Carnaúba que presenciei, no ano de 2010, uma das concorrentes estava trajando uma indumentária toda coberta de pedacinhos do talo, medindo cerca de 8 cm de altura. Um traje robusto e pesado composto por tanga e pitchula, que trazia uma mistura de talos e sementes, com poucos adornos de tucum. A novidade foi tanta que, não entendida pelos jurados (artistas, professores universitários ativistas que estão por dentro do movimento indígena) que ali se tratava de carnaúba, ocasionou a desclassificação da candidata no desfile.

⁴⁶ O tucum é produto da retirada das fibras.



Fig. 22: fim do talo e começo da folha seca (palha) da carnaúba. Fonte: acervo pessoal.

Após algumas idas ao campo, percebi que um número maior de artesãos estava fabricando produtos com o talo da carnaúba para peças de decoração. As formas mais comuns são as já citadas anteriormente. “Eu agora também to fazendo uns trabalhos com o talo da carnaúba, que a gente faz umas tartaruguinha de talo, uns calango de talo também.” A técnica de trabalho com o talo da carnaúba já era de conhecimento entre os Tapeba, porém, após passarem por um curso de aperfeiçoamento dentro da comunidade promovido por um grupo de artesãos e a ONG ADELCO implementaram às suas práticas artesanais a citada técnica.

[...] eu fiz um [curso] que era só aperfeiçoamento do trabalho que a gente já conhecia, que era com os talos da carnaúba. Nós já sabia, só que ele veio e foi uma troca de experiências, a gente aprendeu a fazer de um jeito com o mesmo material que nós fazia, só que de outro jeito diferente. (artesã, campo, 2010)

O tucum, retirado do olho da carnaúba, é base para a maioria do artesanato fabricado na região. O “olho” da carnaúba está presente na parte interna superior da planta. Cada carnaubeira possui um olho do qual não se retira muito tucum, cerca de 3 kg por olho. Ao serem retirados, ainda verdes, são feitas marcações na folha com algum material cortante e, a partir dessas, puxado o tucum; material fino e fibroso. Após esse momento, o tucum deve secar para daí, ser utilizado. Em épocas chuvosas, o tucum não é retirado, pois, ao ser molhado fica com aspecto escurecido, não agradável aos gostos locais para uso artesanal. Outra característica importante é o tamanho da fibra. É necessário que seja a mais longa possível e sem falhas, o que define a má qualidade na hora de adquirir o tucum.



Fig. 23: parte central (olho) de uma árvore pequena de carnaúba. Fonte: acervo pessoal.

Nas diversas aldeias, algumas pessoas são responsáveis pela retirada do tucum. Em sua grande parte, os Tapeba conhecem a técnicas de retirar o tucum, porém, são poucos que o fazem com a qualidade esperada. Dessa forma, existem algumas pessoas que retiram e vendem o tucum aos demais, tornando essa atividade uma forma de adquirir ganhos financeiros. As épocas de menos chuva, como nos meses de junho a dezembro, são as mais propícias à venda de tucum. Porém, existe demanda durante todo o ano.

A citada técnica e outras são ensinadas na escola indígena, como parte do calendário de aulas. Um exemplo a ser dado é o da escola da aldeia Lagoa 1 que, no ano de 2011, realizou uma gincana cultural onde os alunos realizavam a colheita de material e a feitura dos artesanatos, ensinados pelos seus professores. Esta prática (de ensino do artesanato) como ensino da cultura tradicional é comum nas escolas indígenas, e é obrigatório nos currículos da escola diferenciada. No caso das escolas visitadas, Lagoa 1, Lagoa 2 e Trilho, um dia na semana é dedicado à diversas atividades culturais, inclusive ao artesanato.

Essa inclusão aparece associada ao discurso da naturalização das práticas de artesanato, como legítimas e próprias dos índios.

O artesanato na verdade ele entra porque ele faz parte da nossa vida, então a nossa função como professor é justamente essa de estar tentando não deixar cair essa questão do artesanato que é uma coisa que é fruto pra gente, então assim tem uns artesões próprios que são aquelas pessoas que dominam realmente a pratica de construir o cocar, de construir o colar, mas a gente leva pra dentro da sala de aula

porque a gente tem uma noção de como se fazer, utilizando principalmente as sementes que a gente tem, que é das nossas árvores, que tem dentro da nossa própria mata mesmo, a gente usa. (professora, campo, 2011)

As técnicas ensinadas nas escolas não se restringem somente às que já são trabalhadas pelos artesãos. De fato, são desenvolvidas diversas outras técnicas, como reciclagem, fabricação de brinquedos caseiros, pintura em telha, etc. Percebo a heterogeneidade que envolve toda a cultura Tapeba, onde a preocupação por parte dos sujeitos esta muito relacionada ao aprendizado de novas técnicas associadas ao saber local do que a uma possível “cristalização” dos saberes, mostrando o dinamismo como uma característica sempre presente entre os Tapeba.

O trabalho nas escolas é mais intensificado para a Festa da Carnaúba. Os alunos entram em verdadeiras maratonas para fabricarem os trajes que usarão na Festa, além de fabricarem produtos para venda e exposição. Um exemplo disso é uma gincana organizada pela direção da escola da Lagoa 1, onde os alunos são responsáveis pela coleta de sementes na natureza, retirada de tucum, de talos (fabricação de arapucas), separação de materiais, até a feitura das peças. Essas atividades são realizadas em forma de competição, e serão melhor explicadas ao longo do texto. Na escola do Trilho os alunos se reúnem às sextas-feiras e também fora do horário de aula para agilizarem os processos de feitura do artesanato que será utilizado na Festa.

O trabalho acontece de forma parecida nas outras escolas indígenas. O processo se dá durante todo o ano, com o aprendizado de técnicas que os professores trazem para a sala de aula.

[...] a gente leva alguém da comunidade que já tem esse domínio ou a gente mesmo senta com os alunos e tenta organizar, fazer da nossa forma de construir... tanto que na feira cultural a gente leva tanto os colares que foram construídos pelo nossos alunos como os colares que foram construídos pelos artesões que tem dentro da nossa comunidade. (professora, campo, 2011.)

As técnicas variam de acordo com a vivência dos professores. Desde cursos feitos fora, cursos levados às aldeias e também técnicas de interesse pessoal dos professores e alunos. Muitas das atividades são aprendidas na internet e levadas à realidade local. É comum encontrar trabalhos com reciclagem de materiais, como por exemplo garrafas pet pintadas com motivos tradicionais. Esse é um exemplo de inclusão de novas técnicas nas atividades da escola, e os professores que as levaram relataram que aprenderam olhando em sites da internet e programas de TV.



Fig. 24: reciclagem com pintura de telhas velhas feita por alunos da escola indígena. Fonte: acervo pessoal.

Em relação às sementes, existem técnicas específicas de tratamento dos materiais, para a utilização no artesanato. A grande maioria das sementes é colhida em processo de amadurecimento: na linguagem local, a semente é apanhada quando está “de vez”, e é furada com um arame ou agulha, quando ainda moles. Quando elas secam ficam endurecidas e prontas para o uso. Geralmente, essas sementes são de vagens e têm uma durabilidade cerca de 3 ou 4 anos.

A seguir, mostro um relato sobre como o artesão sabe se a semente está boa para uso e, também sobre como trabalha com ela. O exemplo é da semente de pau-brasil, muito comum nas diversas tipologias do artesanato: “Ela é amarela, e se fura no arame, depois fica vermelha”.

De vez é mole e você fura com arame. Quando está amadurecendo ele fica laranja. O furo é feito nessa fase, pois, facilita o manuseio, mais do que quando está seco. Antes de tirar as sementes o barulho e o toque já denunciam se está ou não, boa para o uso. Algumas dá né, porque as que já tão seca balança dentro da baige, e quando ele tá verdinho a gente balança e num ouve a zuadinha. Às vezes se fura ela seca, com a furadeira, caso você tenha prática. (artesã, campo, 2010)

Trago aqui algumas informações conseguidas em campo sobre o tratamento dado às sementes e aos materiais mais significativos na utilização da produção do artesanato local. O **flambô** ou **flamboyant** (*delonix regia*), é uma semente comprida e amarronzada, colhida de sua árvore está dentro de vagens com uma casca dura e depois a semente é retirada dessa casca com uma faca ou facão. Ao ser colhida verde, pode-se furar com agulha, caso contrário somente pode ser furada com

furadeira. Existem muitos pés na comunidade, mas a utilização para o artesanato aparece quase sempre em finalizações e detalhes das peças, visto que tem um tamanho que varia entre 3 e 6 cm, considerado grande para fazer o corpo da peça. Observei também, que sua retirada é de certa dificuldade e que cada vagem não está completamente cheia de sementes, o que pode também ser um fator importante para sua pouca utilização.



Fig. 25: vagem e semente de flambo. Fonte: acervo pessoal.

O **mata-pasto** (*chromolaena maximiliani*) se encontra em abundância na T.I., geralmente nas beiras de estradas. Sua semente é utilizada principalmente para colares, brincos e pulseiras para uso pessoal. É uma semente pequena que se apresenta dentro de vagens, tem pouca durabilidade (cerca de um ano) e ainda verde é furada. As peças feitas com a semente começam por um furo no meio da mesma com agulha e linha, formando uma espécie de cordão. Assim, cheio de sementes e sem espaço entre elas, o nó de fechamento do cordão é feito somente após a secagem, para que não haja espaços grandes entre as sementes, visto que estas diminuem após secarem. Não utilizado para o traje indígena (pitchula e saiote), pois este precisa ser conservado durante, dois, três anos e esta semente não dá essa possibilidade.



Fig. 25: semente verde de mata-pasto. Fonte: acervo pessoal.

O **gergelim-bravo** (*crotalaria anagyroides*) é uma semente comprida, também abundante na região. Pode ser colhida “de vez” ou já seca e depois cozida. Em campo, vi as duas variações de tratamento. Uma das reclamações relacionada ao cozimento é o fato de que a semente escurece e perde o brilho com mais facilidade, porém há a opção de cozer em óleo de soja para amolecer sem perder o brilho. Nas duas técnicas, as sementes são furadas ainda moles, seja naturalmente, ou induzidas.



Fig.26: sementes verdes de gergelim-bravo. Fonte: acervo pessoal.

Em relação à **linhaça** (*linum usitatissimum*), existe um tempo certo para sua colheita, denunciado pela cor da casca da semente. Em épocas de chuva, a linhaça não é retirada justo por conta do fator coloração. Assim como o gergelim-bravo, a linhaça não tem um uso muito voltado aos trajes tradicionais, e é preparada da mesma forma para seus outros usos, que são colares, brincos e pulseiras.



Fig. 27: sementes verdes de linhaça. Fonte: acervo pessoal.

Outra semente bastante utilizada é o **sabonete** (*sapindus saponaria*). Em relação ao primeiro, existem poucos pés na comunidade, ouvi falar em dois no máximo, o que faz com que os mesmos sejam para uso comum a todas as aldeias. É uma semente preta que somente pode ser furada com furadeira, pela sua dureza. Em técnicas antigas, era utilizado um espeto de ferro para fazer o furo, sua durabilidade é alta.



Fig. 28: semente de sabonete como é colhida. Fonte: acervo pessoal.

O **mucunã** (*dioclea grandiflora*). é uma semente bastante popular nos artesanatos do local. De tamanho grande, cor marrom é utilizada mais para compor acabamentos de peças. Antigamente, era utilizada para alimentação, “Na seca de 58 a fome era tão grande que eles faziam beiju de mucunã. Lavava a mucunã em sete água. Nove? Nove água.” (artesã, campo, 2010). Os relatos, dados por índios velhos, a semente era lavada em diversas águas para amolecer e depois ralada para daí se fazer uma massa chamada goma que, depois de assada em pranchas de metal forma o beiju.



Fig. 29: vagem e semente de mucunã. Fonte: acervo pessoal.

O **pau-brasil** (*caesalpinia echinata*) é uma planta nativa do Brasil que tem os frutos em forma de vagens, de onde se extraem as sementes. Quando ainda verdes as vagens encontram-se fechadas. Porém, quando maduras essas se abrem e liberam espontaneamente as sementes de cor vermelho. Para a coleta das sementes com finalidade de artesanato, as sementes devem estar amarelas, pois nesse ponto podem ser furadas com agulhas e deixadas secar já com o furo. Se não furadas quando amarelas, podem ser furadas vermelhas, com furadeira elétrica, o que demanda mais trabalho. Essa semente é bastante utilizada para artesanatos em geral, seria um símbolo da cultura Tapeba, tanto pela sua natividade, como pela sua cor vermelha.



Fig. 30

: sementes de pau-brasil em processo de amadurecimento. Fonte: acervo pessoal

Em relação ao **bambu** (*bambusa vulgaris*), que não é uma semente e sim um talo, furado ao meio naturalmente, é bastante utilizado para fazer “pontes” entre as sementes, como uma espécie de conector, devido ao seu comprimento e à sua espessura fina. Nos diversos tipos de artesanato, sejam bijuterias, decoração de ambiente ou trajes tradicionais, ele é muito utilizado. Existe na aldeia Lameirão, onde pode ser comprado ou buscado em um local mais distante e de difícil acesso. Outra opção para o bambu é comprar em lojas de artesanato⁴⁷.



Fig. 31: talos de bambu cortados e prontos para uso. Fonte: acervo pessoal.

Tão importante para esse capítulo quanto às descrições sobre a matéria-prima é também a descrição do “fazer” a peça final e todo o contexto social que a envolve. Assim sendo dediquei outra sessão para este assunto, no próximo tópico.

3.2- Coleta e fabricação: realidade no campo.

A seguir irei descrever três situações vividas em campo para ilustrar momentos que foram cruciais à pesquisa. O primeiro momento foi a coleta de materiais com duas artesãs. Em outro momento, acompanhei a fabricação de algumas peças que seriam expostas na Feira Cultural, ocorrida de 18 à 20 de outubro de 2010, bem como a fabricação de um traje que seria desfilado na Festa da

⁴⁷ O tema da compra fora das aldeias é bastante polêmico em todas as aldeias que estive. Alguns indígenas, com pensamento mais purista, acreditam que a compra aparece como uma descaracterização do artesanato Tapeba, já que esta semente não foi criada em nenhuma parte da T.I.. Os que compram levam em seu discurso a falta de recursos naturais em demanda suficiente para a realização do artesanato, o que de fato acontece pela diminuição de suas terras tomadas por posseiros. Assim, é de comum acordo que eles necessitariam mais terras, e, acima de tudo, a regularização destas para evitar este tipo de prática com dúbias interpretações.

Carnaúba, dia 20 de outubro de 2011. No terceiro momento a ser descrito aqui, relato a visita feita a uma escola indígena no dia em que estavam realizando a fabricação de trajes tradicionais para a Feira Cultural / Festa da Carnaúba. As descrições são feitas a partir do diário de campo e inclusive com a inserção de algumas falas de informantes em meio ao texto.

Cheguei às 7h manhã à aldeia Lagoa 2 para não pegarmos o “sol quente” tão comum no dia-a-dia do cearense. A visita havia sido agendada com duas artesãs e ficou combinado que visitaríamos algumas pessoas que fornecem matéria-prima aos artesãos locais. Marcamos o ponto de encontro no começo da estrada que leva até o “Terreiro dos Pau-Branco”, local que seria nosso ponto final do percurso. No caminho, fomos explorando as árvores locais, desde o pau-brasil que se encontra em grande quantidade na aldeia até o sabonete, que só dispõe de uma árvore na terra indígena que serve à quase todas as aldeias Tapeba.

Observei, logo de início, a maneira como estavam vestidas as duas artesãs, ambas de bermuda jeans e camiseta de malha, uma roupa comum que se utiliza no dia-a-dia. Porém, me chamou a atenção a quantidade de bijuterias indígenas que adornavam as mesmas. Portavam colar, cocar, brincos, pulseiras e adereços de prender cabelo, todos feitos com sementes e penas, bem característicos das produções locais. Percebi também que à medida que íamos visitando as casas, não encontrávamos pessoas com esse cuidado estético. A maioria vestia somente roupas “de casa”, bem simples e sem nenhuma bijuteria.

As primeiras árvores encontradas em quantidade foram o pau-brasil e o flambo, apesar de a primeira ser encontrada com mais frequência, ao longo do trajeto. Fomos encontrando diversas plantas que serviam de material para o artesanato. Recebi diversas explicações sobre o manuseio, a utilidade (por objeto a ser fabricado), a durabilidade e até mesmo uma espécie de seleção no que deve ser feito para quem “é de casa” e para quem “é de fora”. No caso, algumas sementes mais frágeis e com menos durabilidade serviriam somente para o uso próprio do artesão, ou das pessoas mais próximas. Enquanto que as sementes com maior durabilidade podiam ser utilizadas tanto para uso e venda entre eles, como para a venda aos não indígenas. “O mata-pasto dura um ano, depois ele vai ficando sequinho sequinho e a gente não consegue mais usar porque o colar fica frouxo.” (artesã, campo, 2011).

No período da caminhada pude conhecer mais a vegetação local, que mescla

mata serrana com semi-árido. O Serviço Meteorológico do Brasil (CPRM) define que “A vegetação local é composta de floresta à retaguarda das dunas ([gramíneas](#) e ervas) e a vegetação de tabuleiros, com espécies da [caatinga](#) mescladas com espécies de mata serrana.”⁴⁸, comum aos espaços de praias e lagoas do Ceará.

Pude perceber uma lógica peculiar de divisão da matéria-prima entre os vizinhos: as plantas estão tanto dentro dos cercados das casas como na beira da estrada, o que não impede o uso comum das sementes pelos diversos “parentes”. A única diferença quando se vai colher alguma planta que está no limite das casas é o pedido antecedente ao dono, que já se coloca no papel de “doador” da semente, por ser, às vezes, o único possuidor daquela em toda a aldeia.

Observa-se assim, uma prática singular dos Tapeba, que ao estabelecerem e naturalizarem o costume, anteriormente citado, entre eles, estão reafirmando laços de solidariedade distintivos de sua etnicidade. Estes contribuem para a preservação não somente ambiental como, principalmente, étnica de certa cultura, no caso a cultura Tapeba.

Outro ator importante a esse momento de coleta de materiais é o taboqueiro que retira o tucum da carnaúba. Essa é a base de boa parte do artesanato Tapeba, pois muitas produções são feitas a partir dos fios que são conseguidos com a retirada do “olho do tucum”. Na casa de um taboqueiro⁴⁹, o mais conhecido na região da Lagoa 2, pude presenciar a retirada do tucum e a sua colocação para secagem, além de termos levado alguns fios já prontos, que o senhor tinha em estoque para a fabricação de peças que ocorreria pouco depois.

Primeiramente, o taboqueiro utiliza a taboca, uma espécie de vara com uma foice na ponta para retirar tanto a folha - que depois de seca vira palha - como o “olho” da carnaúba. De ambos se retira a cera, porém o “olho”, que é a parte interna, fornece bem mais cera do que a palha. O tucum é retirado da parte interna, pois da palha não se consegue a textura da fibra desejada. Na árvore existem de um a três olhos e sempre é deixado um para que a mesma não morra. Afinal, se trata de uma atividade extrativista.

Após a retirada do “olho”, que se parece a uma folha verde comum, só que de

⁴⁸ Web site do CPRM <http://www.cprm.gov.br/>, visitado em 12 de setembro de 2011.

⁴⁹ Termo local para designar o homem que vai à mata e retira a palha e o olho da carnaúba com um instrumento chamado Taboca, que é uma haste longa de madeira, com um metal na cortante na ponta e quando empurrada contra topo da carnaubeira derruba a quantidade desejada de folhas e de “olho”.

tom mais forte e encerada, faz-se um vinco com a parte traseira de uma faca e se puxa a folha de forma que se soltem as fibras, ou seja, o tucum. Esse processo deve ser feito com o “olho” amadurecendo para se conseguir fibras longas e fortes. A próxima etapa é a secagem do tucum, quando se deve tomar cuidado para que as fibras não se umedeçam nem se molhem. Caso isto aconteça, o tucum escurece e apodrece, perdendo sua utilidade. A retirada do tucum se dá em períodos de estiagem, pois durante a chuva não se consegue a secagem desejada. Cada quilo de tucum é vendido a 10 reais. Levando em conta que é bastante leve, consegue-se muita fibra a um custo muito baixo para os padrões locais.

O taboqueiro vende o tucum aos artesãos que o solicitam, mas também existem alguns artesãos que fazem a retirada do seu próprio tucum. Nas famílias em que o homem e a mulher se envolvem na prática do artesanato, é comum que haja uma certa divisão do trabalho, onde possivelmente o homem retira o tucum e realiza a colheita de sementes, por ser um trabalho mais pesado, mas também fabrica o artesanato junto ao restante da família. Outro momento em que realizam a retirada do tucum ocorre nas escolas, como forma de aprendizagem de um conhecimento específico. Como dito anteriormente, a retirada do tucum por índios não especializados nas tabocas afeta diretamente a qualidade do mesmo, o que se avalia pelas características de coloração, tamanho e resistência da fibra.

Passamos em diversas casas onde havia sementes estocadas em sacos de olefina (geralmente utilizados para guardar alimentos em quantidade). Isso porque algumas plantas, como o sabonete, existem somente em uma ou duas casas e dão sementes algumas vezes ao ano e por isso há a necessidade de estocar. Como dito anteriormente, essas sementes ficam disponíveis para o uso comum dos índios que as necessitam para fabricar o seu artesanato.

Durante essas visitas à aldeia Lagoa 2 também fomos buscar a plumagem em casas onde se criavam aves. Estas penas e plumas adornam a maioria das peças fabricadas pelos Tapeba. A utilização de penas cria uma diferenciação diacrítica bastante visível aos olhos dos “brancos”, fazendo com que os “de fora” e os “de dentro” identifiquem com mais facilidade aquilo como artesanato indígena. As penas são em sua maioria de galinha, capote e periquitos, e eventualmente de pavão, ave de criação mais escassa que a galinha, já que seu uso culinário não é comum na região. Essas são arrancadas quando há algum animal morto para consumo alimentício, ou simplesmente quando algum proprietário de ave circula pela aldeia e

doa as penas para os interessados. Pode-se perceber aqui novas particularidades tapebas: explorar circunstâncias atreladas (alimentação e produção artesanal) e a não mercantilização/venda de plumas, que representa uma lógica comunitária própria.

Ao fim da caminhada que durou cinco horas, fomos separar as sementes na casa das artesãs, que vivem na mesma residência, e identificar as que estavam próprias para o uso. Depois, sentamos e elas começaram a furar com agulha as que estavam amadurecendo (“de vez”), e a separar as mais duras que deveriam ser furadas com a furadeira, à noite, quando o marido de uma delas chegasse do trabalho. Essas sementes foram recolhidas em sacos plásticos ao longo do caminho, e na hora da separação eram postas em recipientes feitos com garrafas pet cortadas ao meio, ou em caixas de papelão, a depender da quantidade. As demais sementes (que não estavam próprias para o uso) eram descartadas no próprio quintal da casa, servindo de adubo para o solo ou até mesmo alimento para as aves. Algumas eram furadas e já colocadas nos fios de náilon manualmente. Estas iriam servir de base para colares e enfeites. Outras eram furadas e deixadas para secar, sem serem postas em fio algum, pois assim seriam usadas somente para colagem em superfícies, como enfeites que formam flores e desenhos de diversos tipos. Tudo isso acontecia enquanto o almoço ficava pronto, uma peixada - cozido de peixe com legumes feita com peixe da lagoa que existe detrás da casa - acompanhado de baião de dois, que é um prato típico do Ceará composto de arroz com feijão, além do suco de maracujá. A dona da casa se dividia entre o artesanato e a cozinha, tratando de que durante o intervalo de descanso pudéssemos comer a comida quente e recém preparada.

Ao final, as fibras de tucum foram guardados em sacolas para que não entrassem em contato com a umidade. As sementes foram estocadas em garrafas pet cortadas ao meio que foram alinhadas dentro de uma caixa, contendo linha de náilon, alicate, tesoura, cola quente, agulha, outras sementes e algumas peças prontas, trazidas de outras comunidades indígenas do Brasil inteiro e fabricadas na aldeia Tapeba. A caixa foi fechada e guardada encima de um armário e na parede ao lado estavam diversas peças prontas e expostas, penduradas como se fosse uma espécie de vitrine.



Fig. 32: exposição de colares em casa indígena. Fig. 33: caixa de materiais Fonte: acervo pessoal.

A segunda descrição, como dito anteriormente, trata de outro momento, na aldeia do Trilho, onde fui entender como se dava o processo de feitura do artesanato.

Chegando à aldeia do Trilho fui até a escola indígena esperar minha informante, pois sua residência encontrava-se próxima àquele local. Chegando lá, esperei cerca de dez minutos e logo nos encontramos. Essa informante foi escolhida porque além de fabricar artesanato para a venda, ela estava fabricando peças para a referida escola na qual trabalha como professora, isso a qualifica para a pesquisa como um sujeito com duas atividades, já que venho explicando que elegi meus informantes pelo papel exercido nas aldeias. A mesma vestia uma roupa comum e portava bijuterias indígenas que ela mesma havia fabricado.

Fomos até a sua casa, onde encontrei diversas fibras⁵⁰ de tucum estendidas na sala, como se estivessem esperando para serem utilizadas. Também estavam algumas sacolas com variados tipos de semente, tubos de cola, alicates, furadeira, linhas de náilon, ganchos de metal (utilizados para fazer brincos) e cordas esticadas de um lado a outro com diversas fibras de tucum laçadas. A artesã disse que trabalha com diversos tipos de artesanato, e que fabrica cocares, tangas e pitchulas quando acontece a Festa da Carnaúba.

Palha, sementes, vários tipos de semente, bambu, coco da praia, também com coquinhos catolé. Deles a gente faz o anel do coquinho, faz anel, faz o brinco. E da quenga de coco a gente faz brinco também, faz anel, esses arranjos, colares. Da palha a gente costuma trabalhar mais com os colares grande que da palha a gente trabalha a palha e a semente. Colar trabalhado com palha, semente, a gente usa o coco também. (artesã, Trilho, 2011)

⁵⁰ Fibras são as partes extraídas do “olho” e fios são essas fibras quando torcidas ao redor de si mesmas.

Logo após, nos encaminhamos a uma espécie de varanda que tinha abertura para o quintal da casa e sentamos, enquanto sua filha buscava o material para elas iniciarem a fabricação das peças. Naquele dia, como era uma visita demonstrativa, elas decidiram fabricar um exemplo de cada objeto, ou seja, iriam fazer um par de **brincos**, um **colar**, uma **pulseira**, um **cocar**, uma **tanga** e uma **pitchula**. Porém, me explicaram que geralmente não seguiam uma ordem de fabricação, iam fazendo de acordo com as necessidades das encomendas e também a partir da quantidade de peças prontas existente em estoque.

Os membros da família que viviam na casa eram: artesã, esposo, que também era artesão, e filha. O artesanato não é a função principal da artesã que trabalha na escola indígena como professora; porém, ela dedica um tempo extenso a essa atividade, além de praticar a venda de suas peças em eventos e no CPC Tapeba. A renda de sua casa é complementada pelo artesanato, apesar de não só ela, como a maioria dos artesãos, relatarem que o artesanato não rende muito financeiramente, mas que a continuação da atividade está mais relacionada ao caráter étnico do “ser índio Tapeba”.

Então, eu comecei trabalhando [há trinta anos] e quem me ajudava muito era o meu marido. Ele também fazia muito artesanato bonito da casca da cajazeira, aí ele começou a me incentivar e hoje em dia ele faz alguns de semente. E eu vivo direto, nunca deixei, ou que eu venda ou que eu num venda, mas eu nunca fiquei sem nenhuma peça de artesanato. Às vezes, quando tem algum evento que a gente vai, eu levo, vendo. Às vezes eu não vendo, às vezes viajam, vão pra fora a gente manda os artesanatos. Mas nunca desisti não e ainda hoje eu faço. (artesã, Trilho, 2011)

Assim, no caso analisado, a distribuição do trabalho ficava entre os três membros da família e em horários encaixados no tempo livre das outras atividades que realizam dentro e fora da aldeia.

É só eu e meu marido, e minha menina, às vezes ela trabalha, a minha filha [de 20 anos]. Agora como o tempo tá sendo muito pouco pra nós, eu trabalho de manhã na escola, como professora, tomo de conta da educação infantil, e à tarde, quando eu tenho um tempinho é que eu me sento pra fazer. A minha menina também, só quando vai ter um evento, que eu tô fazendo, aí eu digo: “me ajuda aqui, filha”. Mas o tempo dela também é muito pouco, que ela trabalha de manhã na sala de aula e fica na escola até três horas, sabe, fica lá mexendo nos computadores. Ele [o esposo] trabalha de vigilante, no nosso posto de saúde, posto indígena. Já eu faço faculdade, né? Faço pedagogia aí quando eu chego dez e meia da noite, é que eu vou sentar lá e vou fazer até 4 da manhã. Eu faço pedagogia na UVA lá em Caucaia. (artesã, Trilho, 2011)

Em relação às funções exercidas, o marido ficava responsável pela retirada do tucum, mas também fazia alguma parte de fabricação do artesanato. A esposa

fabricava as peças menores e mais delicadas e ele as peças grandes. A filha ficava com a parte de acabamento. Essas funções não se caracterizam como fixas e, a depender da demanda de trabalho e do núcleo familiar, podem se modificar.

É eu e meu marido quem faz, a gente trabalha junto. Ontem passamos o dia trabalhando. Ele vai pegar as sementes, mais ele porque tem mais tempo, eu tenho menos tempo. Mais é ele que pega porque ele fura, isso aqui tem que furar tudim. Eu gosto mais de trabalhar com as coisas miúdas, ele já trabalha mais com os colares, ele se dedica mais a parte de colar grande, eu já não. Ele trabalha muito bem essas coisas assim, eu já não parto muito pra essas coisas de colar grande não, trabalhado, mais é ele. Eu já parto mais pra parte das gargantilha, das partes dos brincos. (artesã, Trilho, 2011)

O material levado até a varanda foi: sementes, ferramentas, material de apoio e cordas com as fibras de tucum penduradas e penas que eram manuseadas com muito cuidado para não voarem. A primeira peça que foi feita, considerada a mais simplória pela artesã, foi o **brinco**. Iniciam-se com a feitura de uma pequena corda de tucum conseguida através da torção de algumas fibras. Na ponta, foi enfiada com o auxílio de uma agulha uma semente furada previamente, e dentro da parte inferior foi pregada, com cola transparente, uma pena. Após isso, a artesã esperou secar um pouco e, tomando um gole de café iniciou a colocação de outras sementes alternando entre nós na cordinha e semente. Por ultimo foi amarrado um gancho que serviu para pendurar o brinco na orelha.



<p><i>Nome: Brinco simples com pena.</i></p> <p><i>Materiais: Cordinha de tucum, semente de pau-brasil, penas de avestruz e penas de galinha.</i></p> <p><i>Passos: 1- Fazer a cordinha de tucum torcendo as fibras de tucum e amarrar a ponta. 2- Colar a pena na ponta com cola transparente. 3- Alternar os nós com as sementes de pau-brasil. 4- Finalizar na ponta de cima amarrando ao gancho e pregando uma semente para o acabamento.</i></p>	
<p><i>Imagem</i></p>	<p><i>Objeto:</i></p> <p><i>Bijuterias em geral</i></p> <hr/> <hr/> <hr/> <p><i>Material:</i></p> <p><i>cordão simples</i></p> <hr/> <hr/> <hr/>

Ficha 1: brinco.

O **colar**, feito logo em seguida, utilizou um fio de náilon como base para a colocação das sementes. Na ponta, foi feita uma amarração para ser posto um pingente de mucunã. O restante das sementes era alternada entre pau-brasil, sabonete e açai. A última, como já dito, não é semente local e sim adquirido em comércios de bijuteria.


TAPEBA

<p><i>Nome: Colar pingente mucunã.</i></p> <p><i>Materiais: Fio de náilon, sementes de mucunã, sabonete e pau-brasil.</i></p> <p><i>Passos: 1- Amarrar duas pontas do fio de náilon. 2- Colocar as sementes em ordem pau-brasil, sabonete e açai. 3- Finalizar colocando a semente de mucunã. 4- Amarrar e soltar as pontas do fio para dentro.</i></p>	
---	--

COLAR



Nome:

Objetivo ou finalidade:

Material:

Ficha 2: colar.

A base colocada na **pulseira** foi de um fio mais elástico, o qual a artesã definiu como silicone. O flambô e o pau-brasil foram as sementes escolhidas para essa produção. Por ser comprida e ter uma forma elíptica, a semente de flambô é furada nas duas extremidades e o fio passa nas mesmas, sendo esta semente intercalada com duas outras sementes de pau-brasil, uma em cada extremidade. Após o preenchimento total do fio de silicone com as sementes, de acordo com o tamanho desejado. A artesã faz uma amarração e cola na ponta outra semente para dar o acabamento.



Tipo: <i>Fita de flandri</i>	
Materiais: <i>Fio de algodão, sementes de flandri e por-brasil</i>	
Instruções: <i>1- Separe as duas fitas de algodão. 2- Inicie montando as sementes de flandri e por-brasil alternadamente.</i>	
<hr/> <hr/>	
Exemplo	Classificação: <i>Bijuterias em geral</i>
	Obs. adicionais: <i>modelo simples</i>
	<hr/> <hr/>

Ficha 3: Pulseira.

Em relação ao **cocar**, a base de palha é comprada feita com artesãos indígenas especializados em tranças, ou em lojas de artesanato. Trata-se de uma trança comprida que se vende por metro, feita de palha da carnaúba. Alguns artesãos fazem e vendem essa fita como bases tanto para cocares como para cós de tangas e sustentação de pitchulas. Os cocares femininos utilizam a trança de palha com duas cordas na ponta para amarrar e ajustar o tamanho. Geralmente são colocadas sementes penduradas em uma corda pequena de tucum e fixadas penas nas pontas dos pingentes. Os masculinos utilizam uma base feita de corda ou trança, onde são amarradas as fibras de tucum e feita uma armação para que as fibras se sustentem para cima.

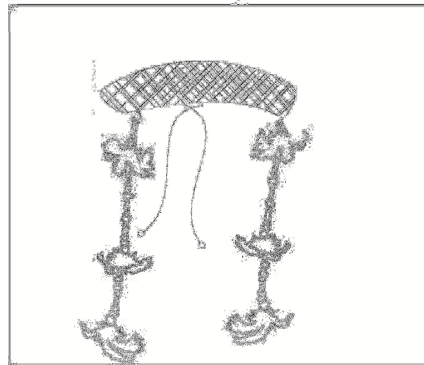


Nome: *Cocar feminino*

Materiais: *Trama de palha, cordões de tucum, pau-brasil, penas de pavão, bamba e fio de algodão.*

Passos: *1- Nas laterais da trama de palha amarra-se dois fios de algodão. 2- Nas linhas são colocadas as sementes e bamba, alternando e com as penas. 3- Para amarrar as pontas da trama, fechar as duas costurando linhas de tucum para servir de ganchos.*

Crocqui



Nome: *Traje tradicional.*

Outros detalhes: *modelo feminino com penas.*

Ficha 4: cocar feminino

A artesã tinha metade de um cocar masculino feito e demonstrou como se fazia o restante. Isso porque, segundo essa informante, essa peça demandava um certo tempo de feitura. A complexidade estava em alinhar as fibras e deixá-las na posição vertical para o encaixe da trama horizontal. Já o cocar feminino foi feito por completo, inclusive foram colocados adornos feitos com pau-brasil e açai, formando rosas na base de palha além de pingentes com penas brancas nas pontas.

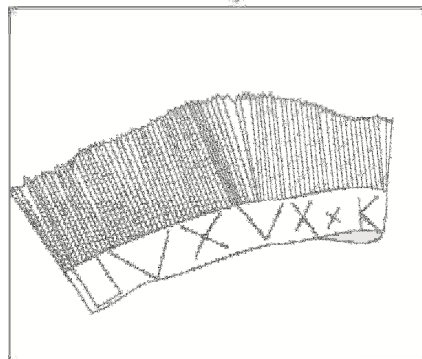


Nome: *Cocar masculino.*

Materiais: *Fio de tucum, fibras de tucum, tucum de urucum.*

Passos: *1- Estende-se um fio de tucum amarrando as duas pontas para que em toda o fio tem esticado. 2- Amarra-se as fibras de tucum a esse fio estendido de forma que fiquem bem alinhadas. 3- Desde a base corta-se cerca de 5 cm (pode ser mais ou menos) e costura-se um fio de tucum paralelo à base a fim de dar sustentação ao cocar. 4- O cocar é ligado a os pontos são costurados para dar o formato final.*

Crocqui



Nome: *Traje tradicional.*

Outros detalhes: *modelo masculino simples, as pinturas podem variar de acordo com cada artesão.*

Ficha 5: cocar masculino

A **tanga** utiliza a mesma lógica de feitura do cocar masculino. Amarra-se uma

corda em duas extremidades fixas para que esta fique esticada, depois vão se colocando as fibras de tucum e alinhando-as para que fiquem na mesma altura. Ao longo dessa colocação, as fibras também são penteadas. Outra corda é passada na transversal por entre as fibras para reforçar a sustentação, e por fim, o acabamento com o acerto das pontas, que ficam maiores. Alguns enfeites são colados ou costurados no cós da peça, geralmente sementes e penas.



Ficha 6: saiote.

A **pitchula** (que é a parte superior do traje feminino) tem diversas variações e maneiras de se fazer. No caso que eu acompanhei, foi feito primeiramente uma corda de tucum, mais grossa, com quatro torções. Esta era enrolada ao redor de si mesma em forma de espiral, presa com pontos feitos na agulha e uma espécie de linha do próprio tucum. Dois espirais são unidos por uma trança de palha de carnaúba, formando uma espécie de *top*, as alças e a amarração traseira também são costuradas com a mesma linha de tucum. Os enfeites são colados ao longo da estrutura, e geralmente, são sementes e pingentes de pena.



<p>Nome: Pitchula</p> <p>Descrição: Costurada de tucum, tirado 4 varas, fio de tucum simples, cordão de tucum, amarrado de pau-brasil, lenda.</p> <p>Material: 1- Cordão de tucum, fio de tucum simples, cordão de tucum, amarrado de pau-brasil, lenda.</p> <p>Passos: 1- Costurar as pontas com o processo feito antigamente de virar o tecido e costurar as pontas e as laterais para formar formas. 2- Costurar as partes laterais e superiores com a fibra de tucum. 3- Finalizar colocando os pingentes de pau-brasil e tucum.</p>	<p>Nome: Traje tradicional</p> <hr/> <hr/> <hr/> <p>Descrição:</p> <p>costura feita os espelhos podem virar de acordo com o modelo.</p>
--	---

Ficha 7: Pitchula

Acompanhei a fabricação dessas peças por mais de 4 horas, onde tirávamos intervalos para cafés e bolachas. A artesã quase nunca faz essas peças em tempo corrido como foi feito devido à minha visita. O trabalho é feito nos intervalos das outras atividades e, somente quando os eventos e as feiras estão próximos é que a artesã intensifica a atividade, tanto para aumentar o estoque como para atender às encomendas. As peças fabricadas durante a visita foram estocadas e seriam vendidas durante os três dias da Feira Cultural. Porém, como havia dito anteriormente isso não se caracteriza como uma regra, pois, esporadicamente essas peças são compradas em datas inespecíficas, dentro da aldeia ou quando a artesã sai para eventos externos.

A terceira e última descrição é de um momento peculiar que vivi na escola da Lagoa 1, localizada da aldeia de mesmo nome. Antes de ir à escola, marquei um encontro com o diretor que geria a escola naquele momento e fiquei a par do calendário de atividades previstas para o mês de setembro de 2011. As atividades a serem realizadas eram a fabricação de trajes para o desfile da Festa da Carnaúba e de peças artesanais para a Feira Cultural. No primeiro momento, fui numa sexta-feira que seria o dia “oficial” da escola dedicado à aula sobre cultura indígena, quando eles estavam fabricando artesanato a partir de diversas temáticas. Os professores haviam lançado o tema geral de resgate, cultura e sustentabilidade. Dentro desse tema maior havia sub temas a serem trabalhados em específico pelos

alunos. Estes eram: fabricação de brinquedos antigos usando material natural local (madeiras, talos e sementes); reciclagem de lixo industrializado produzido nas casas dos alunos para a fabricação de telas de pintura, sabonete e artigos de decoração para casa; fabricação de adornos corporais e instrumentos de caça como forma de resgate da cultura indígena.

Da outra vez fui num sábado, pois eles alteraram o calendário letivo para deixarem dias exclusivos à feitura dos trajés dos alunos. A alteração se deu por conta do tempo curto que teriam até a o desfile da Festa da Carnaúba, visto que, em dias letivos normais esta atividade era oficialmente executada na sexta-feira.

Na visita da sexta, presenciei a gincana cultural e a oficina de brinquedos que diretor e professores da escola havia organizado para incentivar os alunos a realizarem novas produções para a Feira Cultural.

Como agora, que a gente tá fazendo uma oficina na escola, mas é de confecção de brinquedos que na Feira Cultural a gente espera estar colocando a questão dos brinquedos mais antigos. De primeiro o povo usava, a gente não quer deixar morrer essa parte, a gente quer estar trazendo de volta como que era os brinquedos antes. A gente tá fazendo isso aí que leva a questão da caça, como que era os tipos que eles usavam pra fazer. A gente tá levando esse ano pra Feira Cultural. Tá construindo agora aí é assim a gente coloca tudo assim de exposição por ser índio mesmo da comunidade. De tá contribuindo com a escola pro bem dos alunos e do próprio povo. (professora indígena, Lagoa 1, 2011.)

No local, havia duas professoras, o diretor, um artesão e cerca de 20 alunos na faixa etária entre cinco e dezesseis anos. Todos estavam bem ocupados e trabalhando em diversas atividades relacionadas ao artesanato. As oficinas, como dito anteriormente, se dividiam em: fabricação e pintura de sabonete, reciclagem de garrafas PET, pintura em telhas e fabricação de brinquedos e artefatos de caça antigos.

As atividades mais complexas ou que demandavam uso de ferramentas cortantes e algum tipo de técnica específica eram sempre monitorada por um adulto, que não necessariamente era um dos professores. Às vezes até um ex-aluno mais velho realizava esse auxílio para que os mais jovens fossem orientados. O espaço ocupado eram duas salas de aula, o alpendre externo e uma parte do terreiro que fica nas imediações da escola. Obedecendo a uma lógica de grupos de trabalho, os

alunos realizavam as tarefas com bastante atenção, inclusive as crianças se dedicavam bastante.

Ao longo do ano letivo, todas as sextas-feiras são dedicadas a atividades específicas da cultura local, exceto no mês de setembro e começo de outubro, onde são selecionados alguns sábados para intensificar a produção. No caso dessa escola, as gincanas fazem parte da programação especial (dos sábados), para a Feira Cultural e Festa da Carnaúba. Durante todo o restante do ano, alunos e professores trabalham em forma de oficina. Com essa lógica de trabalho é possível que seja criado um estoque de produções artesanais que a serem expostas na Feira Cultural. As peças podem ser vendidas para arrecadar verba para a escola e para o artesão que auxiliou na feitura, apesar de o intuito real não ser a venda, e sim o empoderamento dos alunos sobre os saberes de sua cultura. Nem sempre existe um artesão disponível o tempo inteiro, mas sempre que podem ministrar oficinas as fazem tanto para professores como para alunos.

Quando tem uma competição de colar por exemplo aí ou a gente leva alguém da comunidade que já tem esse domínio ou a gente mesmo senta com os alunos e tenta organizar, fazer da nossa forma de construir [...] tanto que na Feira Cultural a gente leva tanto os colares que foram construídos pelo nossos alunos como os colares que foram construídos pelos artesões que tem dentro da nossa comunidade. Questão de saia e cocar não é todo mundo que sabe fazer, eu até sei fazer a saia e sei fazer o cocar, mas não sei passar corda, que eu acho mais complicado isso. Mas os meninos, têm alguns alunos que já dominam porque, justamente, vai uma vez ou outro o artesão. A gente trabalha isso principalmente na sexta-feira que a gente tenta botar a questão do artesanato, tanto que tem aula de sexta-feira que a gente usa mais para fazer a confecção de artesanato dentro da escola. (diretor indígena, Lagoa 1, 2011).

No sábado seguinte pela manhã, estive novamente na escola onde todos os alunos estavam novamente dedicados a fabricarem seus respectivos trajes para a Festa da Carnaúba. Nesse dia, estavam professores, diretor, alunos e alguns pais. Uns estavam reciclando seus trajes de anos anteriores e outros fabricando novos trajes para a festa do ano corrente. Cheguei por volta das oito da manhã e pude ver a gincana começando. A coleta de materiais foi realizada em forma de gincana, assim o trabalho se daria em conjunto, onde a intenção dos professores que planejaram o dia era dar mais dinamismo ao momento.

A gincana começou com a divisão das equipes que iriam à mata colher sementes e retirar tucum da carnaúba. Cada equipe tinha várias crianças e no mínimo um adulto. O objetivo final era voltar com o máximo de sementes possível e das mais variadas espécies. A intenção era retirarem uma quantidade suficiente de tucum para fabricar trajes a fim de que ninguém estivesse até a festa sem a roupa tradicional.

Ao chegarem com as sementes os grupos se dividiram para classificar e furar as mesmas. Como dito antes, essas são furadas ainda amadurecendo, pois depois de secas essa tarefa só pode ser feita com furadeira e por alguém que possua bastante habilidade. Como essa gincana estava sendo realizada há algumas semanas, eles já dispunham de algum material guardado para iniciarem os trabalhos naquele dia. Assim, cada aluno ficou responsável não só pelo seu traje, bem como dividiriam a responsabilidade dos trajes com outros colegas. Estavam todos sentados no chão, e alguns andavam entre eles dando instruções, que se fez necessário, pois nem todos possuíam o mesmo nível de habilidade para a fabricação do artesanato.

Têm alguns que aparentam ter um certo interesse em continuar mas assim, com eles ainda aprendendo ainda não posso dizer que vai... mas com certeza vai, porque a nossa vida enquanto índio, enquanto povo é justamente isso. Se hoje eu sou professora, amanhã posso ser outra coisa. Hoje se eles são alunos e se interessam, amanhã eles podem ser um artesão ou outra coisa também. Existir, existe alguns que tem um domínio até bom. (professora indígena, Lagoa 1, 2011).

No fim do dia, quase todos já estavam com seus trajes prontos e os levariam para casa somente para realizar alguns ajustes e enfeitar com as sementes e penas. O mais importante é perceber o sentido de comunidade que este momento traz aos participantes dessas atividades.

Considerações Finais

A partir de uma percepção do artesanato Tapeba como agência, nota-se a abrangência das possibilidades de análise social, no sentido de realizar um panorama de relações históricas e políticas, através das práticas cotidianas. No caso estudado é notório o entrelaçamento das diversas áreas da vida desse povo com a sua construção étnica.

Entre os Tapeba, percebe-se claramente a ligação que a prática⁵¹ do artesanato tem com os processos de afirmação e reconhecimento étnicos. A partir da perspectiva de Álvaro Bello em que, “as identidades formam parte de um âmbito politizado da vida social indígena [...] que também se associa à vida cotidiana e as práticas sociais dos sujeitos”⁵², aponto como essencial o estudo do artesanato para um maior entendimento do que é “ser Tapeba”.

A percepção metodológica de que o artesanato funciona como agência, centraliza este ponto da cultura traçando, assim, quadros sociais complexos onde diversos personagens surgem em um trançado vivo de uma cultura coletiva em meio a um mundo globalizado onde as idéias individualistas são reforçadas. Observar que a cultura material não se dilui dos simbolismos é aceitar que somos pessoas que fazemos coisas e que as coisas também nos fazem, tentando assim mudar uma perspectiva moderna de separação da realidade em “caixas”. (Latour, 2007)

Dessa forma, a constituição do valor é sinalizadora nas relações políticas entre os grupos sociais. Os sentidos simbólicos estão em construção com a realidade social em uma relação constante com a cultura material. Dentro de uma crítica às análises modernas e etnocêntricas sobre o artesanato, que o entende como produto pretendido para a troca dentro do sistema socioeconômico do capital, propõe-se a possibilidade de observar com maior amplitude estes objetos como sujeitos repletos de representações.

Assim, fica claro que as respostas, tanto teóricas como metodológicas, desta pesquisa estão sendo traçadas ao longo do trabalho de campo. Deparar-me com as

⁵¹ Reforço que o termo “prática” esta sendo utilizado neste trabalho no sentido que se refere às etapas de criação, produção e usos internos do mesmo.

⁵² Tradução própria.

coisas em certo contexto, e mediante isso, traçar um panorama sobre o povo Tapeba e sua relação com a materialidade, é a proposta maior desta pesquisa. Descrevo este estudo como um processo de constante construção material e imaterial do objeto, na intenção de entender melhor a relação dessas pessoas com suas coisas.

Bibliografia

- AGUIAR, Ivy Colier de. *O índio Tapeba: sua influência na vestimenta do povo cearense*. Monografia - (Graduação em Estilismo e Moda) UFC - Fortaleza, 2006.
- AIRES, Max Maranhão Piorsky. (Org.). *Escola indígenas e políticas interculturais no Nordeste brasileiro*. Fortaleza: EdUECE, 2009.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AOKI, Renato Fujisaki; Farias, A.J.T.Pinto. Uma antropologia do consumo étnico: Estudo Bibliográfico dos Mbya Guarani de Estado de São Paulo e a comercialização de seu artesanato. *Anais do XIII Encontro de Iniciação Científica da PUC*. Campinas: PUC, 2008.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Tradução: Agatha Barcelar – Niterói: Editora da UFF, 2008.
- ARAÚJO, Danielle M. Moura de. *Deuses de Barro: universo do em fazer em Pucará - Peru*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - UFRS – 2010.
- ASSUNÇÃO, Jorge Pureza Amaral. *Artesanato Quilombola: identidade e etnicidade na Amazônia*. Cadernos do CEOM – Ano 23, n. 31 – ETNICIDADES. 62-74 ANO 2010.
- BAHBAH, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BARRETO FILHO, Henyo Trindade. *Tapebas, Tapebanos e Pernas-de-Pau de Caucaia, Ceará: etnogênese como processo social e luta simbólica*. Dissertação de Mestrado – Museu Nacional UFRJ – Rio de Janeiro, 1992.
- BARTH, Fredrik. *Grupos étnicos e suas fronteiras*. Trad. Élcio Fernandes. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- BASQUES, Messias. Uma Antropologia das Coisas: etnografia e método. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 150-165, jan./jun.2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Trad. Francisco González Aramburu. México: Letra E , 1969.
- BAUMAN, Zigmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2003.
- _____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- BELLO, Álvaro. *Etnicidad y ciudadanía en América Latina: la acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: CEPAL, 2004.
- BERGER, Peter L. *A construção social da realidade: tratado de sociologia*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2009.
- Boas, Franz. As limitações do método comparative na antropologia. In: Franz Boas: *Antropologia Cultural* (org. Celso Castro), Rio de Janeiro: Zahar, 2004 .
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ilceci, 2009.

- _____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2004.
- _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Uninsinos, 2006.
- CAMPBELL, Colin. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____. *Consumidores e Cidadãos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- CARVALHO, Gilmar de *Artes da tradição: mestres do povo*. Fortaleza: Expressão Gráfica /Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2005.
- _____. (Org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- _____. *Ceará feito a mão: Artesanato e arte popular*. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2000.
- CARVALHO, Maria Rosário G. De índios 'misturados' a índios 'regimados'. In: M. Rosário de Carvalho & E. B. Reesink (orgs.): *Negros no mundo dos índios: imagens, reflexos, alteridade*: 82-99 (no prelo).
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2008. (Coletânea: Economia, Sociedade e Cultura. V.2.).
- CUNHA, Manuela Carneiro. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.)
- _____. *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- DANTAS, Beatriz Góis. A mão e o torno: a divisão sexual do trabalho entre produtores de cerâmica. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza; EUFC. V.18/19. N° 1/2. p. 157-177. 1987/1988.
- DANTAS, Gina de Oliveira. *"Eu existo, eu sou índio": o toré como elemento étnico-político dos Tapeba*. Monografia - (Graduação em Ciências Sociais) UFC - Fortaleza, 2009.
- DOUGLAS, Mary. *Implicit meanings: essays in anthropology*. Londres: Routledge, 1975 . _____. Goods as a system of communication. In: *In the active voice*. Pp. 16-33. London: Routledge & Keagan Paul, 1982.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- FABIAN, Johannes. *The ethnic artefact and the ethnographic object*. L'Homme, Paris, n. 170, Apr./June. 2004.
- FERNANDES, Florestan. *A investigação etnológica no Brasil e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- FLEURY, Catherine Arruda Ellwanger. *Renda de bilros, renda da terra, renda do*

- Ceará: a expressão artística de um povo*. Fortaleza: SECULT, 2002.
- FONTOURA, Miriam Silva. Fetichismo Metodológico na pesquisa do consumo contemporâneo. *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Recife: UFPE, 2007.
- Forge, Anthony. *Primitive art and society*. Londres: Oxford University Press, 1973.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local*. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. *Nova Luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Edições Guanabara, 1989.
- GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. *The art of anthropology*. Oxford: Berg Publishers, 1999.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GODELIER, Maurice. *O enigma da dádiva*. Edições 70: Lisboa, 1996.
- GOMES, Alexandre Oliveira; NETO, João Paulo Vieira. *Museus e Memória Indígena no Ceará: uma proposta de construção*. Fortaleza: SECULT, 2009.
- GOMES, Mercio Pereira. *Os índios e o Brasil*. Ensaio sobre um holocausto e sobre uma nova possibilidade de convivência. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.
- HEMMING, John. *Ouro Vermelho: A conquista dos índios brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- HENARE, Amiria. Taonga Māori: encompassing rights and property in New Zealand. In: HENARE, Amiria et al. *Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically*. London/New York: Routledge, 2007.p.47-67.
- HENARE, Amiria; HOLBRAAD, Martin; WASTELL, Sari. *Thinking Through Things. Theorising artefacts ethnographically*. New York: Routledge, 2007.
- HERSOVICI, Alain. *Elementos teóricos para uma análise econômica das produções culturais. Anél, a Conl*. Belo Horizonte, v. S, n.e 3, let./del:. 1990.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER Terence. Org. *A invenção das tradições*. 3.ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press. 2006, p. 64-94.
- LAGROU, Elsje. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/ Arte. 2009.

_____. Prefácio à edição brasileira. In: Price, Sally. *Arte Primitiva em centros Civilizados*. pp. 9-13. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2000.

LATOUR, Bruno. Une Sociologie sans objets? Remarques sur l'interobjectivité. In: TURGEON, Laurier; DEBRAY, Octave. *Objets & Mémoire*. Paris: Presses de l'Université de Laval, 2007.

LEITÃO, Débora K; MACHADO, Rosana Pinheiro. Tratar as coisas como fatos sociais: metamorfoses nos estudos sobre cultura material. *Mediações*, Londrina v. 15, n.2, p. 231-247, Jul/Dez. 2010.

LIPOVESTKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

MALINOWSKY, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné; Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

MAUSS, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

MEDEIROS, B.F.; CAVALCANTI, M. Entrevista com Arjun Appadurai. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol.23, n°45. P 187 – 198, janeiro – junho de 2010.

MENDES, Francisca Raimunda Nogueira; PORDEUS, Ismael; Universidade Federal do Ceará. *Remodelando tradições : os processos criativos e os significados do trabalho artesanal entre as louceiras do Córrego de Areia*. 2004. 122 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de Sociologia, Fortaleza-CE, 2004.

MILLER, Daniel. Sobre pessoas e coisas: entrevista com Daniel Miller. *Revista Antropologia*. v.52, n.1, São Paulo, 2009.

_____. O consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MONTERO, Paula. *Globalização, identidade e diferença*. *Revista Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n° 49, p. 47-64, Nov. 1997.

MONTEIRO, Aloísio J. J.; SILVA, Ana Paula da. *Uma Antropologia do Consumo Étnico: Estudo bibliográfico dos Mbya Guarani do Estado de São Paulo e a comercialização do seu artesanato*. Anais do XIII Encontro de Iniciação Científica da PUC-Campinas - 21 e 22 de outubro de 2008.

OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. 2ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Contra Capa Livraria, 2004.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos da Identidade: Ensaio sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. *Sociologia do Brasil Indígena*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: São Paulo, Editora da USP, 1972.

_____. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo, São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1976.

_____. *O índio e o mundo dos brancos: A situação dos*

Tukúna no Alto Solimões. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1962.

ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PALITOT, Estêvão Martins (Org.). *Na Mata do Sabiá: Contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. 2.ed. Fortaleza: SECULT/Museu do Ceará/IMOPEC, 2009.

PASCHOALICK, Lelian Chalub Amin. *A arte dos índios Kaiowá da reserva indígena Dourados-MS: transformações e permanências, uma expressão de identidade e afirmação étnica*. Dissertação de Mestrado UFMS/Dourados – 2001.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2008.

PINTO, Estêvão. *Os indígenas do Nordeste*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltesse, 1994.

_____. *Arte e ofício de Artesão*. História e Trajetórias de um meio de sobrevivência. Tese de doutorado. FFLCH – USP: São Paulo, 1987.

PORTO ALEGRE, Sylvia; MARIZ, M.S.; DANTAS, Beatriz Góis (Org.). *Documentos para a história indígena no Nordeste: Ceará, Rio Grande do Norte e Sergipe*. São Paulo: NHII - USP FAPESP, 1994.

POUTIGNAT, Philippe. *Teorias da etnicidade*. Seguindo de Grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Prefácio in PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltesse, 1994.

RATTS, Alex. *Traços Étnicos: espacialidades e culturas negras e indígenas*. Fortaleza: SECULT, 2009. (Coleção Outras Histórias).

REED, Adam. Smukis king: the action of cigarettes in a PapuaNew Guinea Prison. In: HENARE, Amiria et al. *Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically*. London/New York: Routledge, 2007. p. 32-46.

RIBEIRO, Berta G. *Arte indígena, linguagem visual*. São Paulo: EDUSP, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

SAHLINS, Marshall. 2003. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

SAMPAIO, José Augusto Laranjeiras. *De Caboclo a Índio: Etnicidade e Organização Social e Política entre Povos Indígenas Contemporâneos. O Caso Kapinawá*. Projeto de Pesquisa, Mestrado em Antropologia, Unicamp, 1986.

SANTOS, Daiane Amaral dos. *Fazer, vender, trocar: Uma análise da produção e comércio do artesanato de um grupo Kaingang*. RAM : UFSM, 2009.

SANTILLI, Márcio. *Os brasileiros e os índios*. São Paulo: SENAC, 2000. (Série Ponto Futuro).

SANTOS, B.S. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo:

Cortez, 2006.

_____. As tensões da modernidade. *Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. Ensaio disponível em: <<http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio/boaventura.htm>>. Acesso em: 15 set. 2010.

_____. *A crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência*. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, São Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993.

SCHODER, Peter. *Economia indígena: situação atual e problemas relacionados a projetos indígenas na Amazônia legal*. Editora Universitária: UFPE, 2003.

SILVA, E.K.Ribeiro. *Quando a cultura entra na Moda: A mercadologização do artesanato e suas repercussões no cotidiano de bordadeiras de Maranguape*. Dissertação (Mestrado Sociologia) UFC - Fortaleza, 2009.

SILVA, Isabelle. *Vilas de Índios no Ceará Grande: Dinâmicas locais sob o Diretório Pombalino*. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

_____; AIRES, Max Maranhão Piorsky (Org.). *Direitos Humanos e a Questão Indígena - Relatório do Biênio 2007-2008*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves et al. *Antropologia e seus espelhos: a etnografia vista pelos observados*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.

STRAUSS, C. Lévi. La science du concret In: *La pensée sauvage*. Pp. 3-42. Paris : Plon, 1962.

_____. O desdobramento da representação nas Artes da Ásia e da América. In: *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

TÓFOLI, A. L. *Retomada de Terras Tapeba: Dinâmicas territoriais e sociabilidade na ocupação dos espaços*. Dissertação (Mestrado Sociologia) UFC - Fortaleza, 2010.

TRAGANTE, Christiane A. Resenha de “Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação” . *Campos* 10(2): 147-151, 2009

TURGEON, Laurier. La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire. In: TURGEON, Laurier; DEBRAY, Octave. *Objets & Mémoire*. Paris: Presses de l’Université de Laval, 2007.

VASCONCELOS, Fátima; BARROS, Rosa (Org.). *Diversidade Cultural e Desigualdade: dinâmicas identitárias em jogo*. Fortaleza: Editora UFC, 2004.

WASTELL Sari. The ‘legal thing’ in Swaziland: *res judicata* and divine kingship. In: HENARE, Amiria et al. *Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically*. London/New York: Routledge, 2007. p. 68-92.