



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

JULIANA FREITAS FERREIRA LIMA

**CÓDIGOS EM RETOMADA – GRAFISMOS KAPINAWÁ: Encontros e
(r)existências no Vale do Catimbau**

**Recife
2019**

JULIANA FREITAS FERREIRA LIMA

**CÓDIGOS EM RETOMADA – GRAFISMO KAPINAWÁ: Encontros e
(r)existências no Vale do Catimbau**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Área de concentração: Design, tecnologia e cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Oriana Maria Duarte de Araújo

**Recife
2019**

L732c Lima, Juliana Freitas Ferreira
Códigos em retomada – Grafismos Kapinawá: encontros e
(r)existências no Vale do Catimbau / Juliana Freitas Ferreira Lima. – Recife,
2019.
233f.: il.

Orientadora: Oriana Maria Duarte de Araújo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2019.

Inclui referências e apêndice.

1. Experiência estética. 2. Agenciamentos. 3. Simbolismo Kapinawá.
I. Araújo, Oriana Maria Duarte de (Orientadora). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-214)

JULIANA FREITAS FERREIRA LIMA

**CÓDIGOS EM RETOMADA – GRAFISMO KAPINAWÁ: Encontros e
(r)existências no Vale do Catimbau**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Aprovado em: 05/12/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Oriana Maria Duarte de Araújo (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr^o. Alexandre Oliveira Gomes (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr^o. Paulo Carneiro da Cunha Filho (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Ao povo Kapinawá, pela acolhida e confiança em compartilhar eventos, e com a força dos seus encantados, abraçaram essa proposta com a curiosidade de quem sabe partilhar suas histórias motivados por trocas de saberes e afeto. Algumas considerações são fundamentais destacar: a articulação e interlocução de Ronaldo Siqueira. À hospitalidade da aldeia Mina Grande, em especial à Mocinha e Myrelliane Beserra. À família Siqueira Jucá, da aldeia Malhador, pelo carinho e força de Audálio e Socorro. Aos gestores e funcionários das escolas indígenas que nos receberam. A todos e todas participantes das oficinas que puderam compartilhar das atividades de imersão nos grafismos Kapinawá. E à arte e graciosidade de Dona Lia (Maria Justina).

Aos meus pais, Pedro Jorge e Terezinha, e minhas irmãs, por me passarem valores éticos e a importância do compromisso social, ambiental e de ações educativas. O agradecimento, e oferta, desta realização chega especialmente para minha filha, e grande amiga, Ingá Maria, bem como a sua avó Janine Moreira, por ambas apostarem com amor nos meus projetos e conquistas. Agradeço ainda a parceria, irmandade e compreensão de Vlândia Lima e de Tomás Patriota, e a dedicada contribuição de Bruna Nunes na edição ABNT deste trabalho.

Aos povos indígenas do Nordeste, pesquisadores e indigenistas, sem os quais as caminhadas seriam solitárias ou inexistentes. Agradeço às parcerias e contribuições substanciais de Alexandre Gomes e Lara Erendira, assim como as colaborações precisas de Manoel Souto Maior, Polly Cavalcanti e dos professores Raoni Valle e Renato Athias.

À Oriana Duarte pelo seu crédito na proposta da pesquisa, sua empolgante orientação, e sobretudo pelo incentivo e encorajamento à escrita e percursos (in)disciplinares. Bem como, agradeço a provocação para um mergulho na escrita etnográfica da parte do professor Paulo Cunha e as sugestões qualificadas da professora Vitória do Amaral.

E finalmente agradeço às amigas e amigos que estiveram comigo em alguma parte desta imersão: Daniela Azevedo, Daniela Brilhante, Lia Letícia e Tonfil, assim como aos que contribuíram com imagens como Camilo Soares, Lara Erendira e Ronaldo Kapinawá.

No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.
[A educação pela pedra].
(MELO NETO, João Cabral de, 1997, p.7)

RESUMO

A presente pesquisa relata uma imersão gráfica nos sítios rupestres do Vale do Catimbau (PE). Um mapeamento dos símbolos e assimilações subjetivas desperta ao observar a arte rupestre como o dispositivo ancestral, em interlocução com o indígena da região. O conjunto dos grafismos presente no entorno do Parque Nacional do Catimbau compreende diversas manifestações culturais, onde identificam-se símbolos a expressar rituais, artefatos cotidianos e sagrados, os seres da caatinga e as articulações comunitárias. O intuito é apresentar os símbolos gráficos relacionados às intersubjetividades e apropriações no simbolismo da comunidade. Na implicação do indígena contemporâneo e sua cultura, identifica-se apropriações e ressignificações na dinâmica de agenciamentos e práticas interculturais. A investigação parte do território indígena Kapinawá aliando-se a um grupo de sujeitos da etnia para o reconhecimento e produção atualizada, uma retomada aos códigos. Na compreensão do seu sistema simbólico, há de se considerar sua história de resistência e compreender o repertório cultural do indígena nordestino conectado ao processo de autoidentificação étnica. A partir do projeto cultural “Ocupação, Estamparia e Grafismos Kapinawá”, a proposição em design, junto ao povo Kapinawá, faz o levantamento dos grafismos rupestres e Kapinawá como um encontro de (r)existências, uma conexão com a ancestralidade, a memória e o território. A investigação ainda expõe singularidades e suas relações com o entorno e a cultura local, como é o encontro com Dona Lia e seus desenhos. Uma experiência estética sobre o modo de existir Kapinawá expresso em símbolos gráficos.

Palavras-chave: Experiência estética. Agenciamentos. Simbolismo Kapinawá.

ABSTRACT

The present research reports on an immersion in the graphisms at the archaeological site of the Catimbau Valley (PE). A mapping of symbols and subjective assimilations awakens in observing rock art as an ancestral device in the dialogue with the indigenous populations of the region. The set of graphics present in the surroundings areas of Catimbau National Park comprises several cultural manifestations, where symbols are identified to express rituals, daily and sacred artifacts, the Caatinga beings and the community articulations. The aim is to present the graphic symbols related to the intersubjectivities and appropriations in the symbolism of the community. In the implications of contemporary indigenous populations and their culture, we identify appropriations and resignifications in the dynamics of agency and intercultural practices. The investigation starts from the Kapinawá indigenous territory, allied with a group of Kapinawa for the recognition and updated production, a return to the codes. In understanding of its symbolic system, it must be considered their history of resistance as well as the cultural repertoire of the Northeastern indigenous populations connected to the process of ethnic self-identification. From the cultural project "Occupation, Stamping and Kapinawá Graphics", the design proposition, together with the Kapinawá people, make the surveying of rupestrian Kapinawá graphics a meeting of (r)existences, a connection with ancestry, memory and the territory. This research also exposes singularities and their relationships with the surroundings and local culture, such as is the meeting with Ms Lia and her drawings. An aesthetic experience about Kapinawá's mode of existence is expressed in graphic symbols.

Keywords: Aesthetic experience. Agencies. Kapinawá symbolism.

LISTA DE SIGLAS

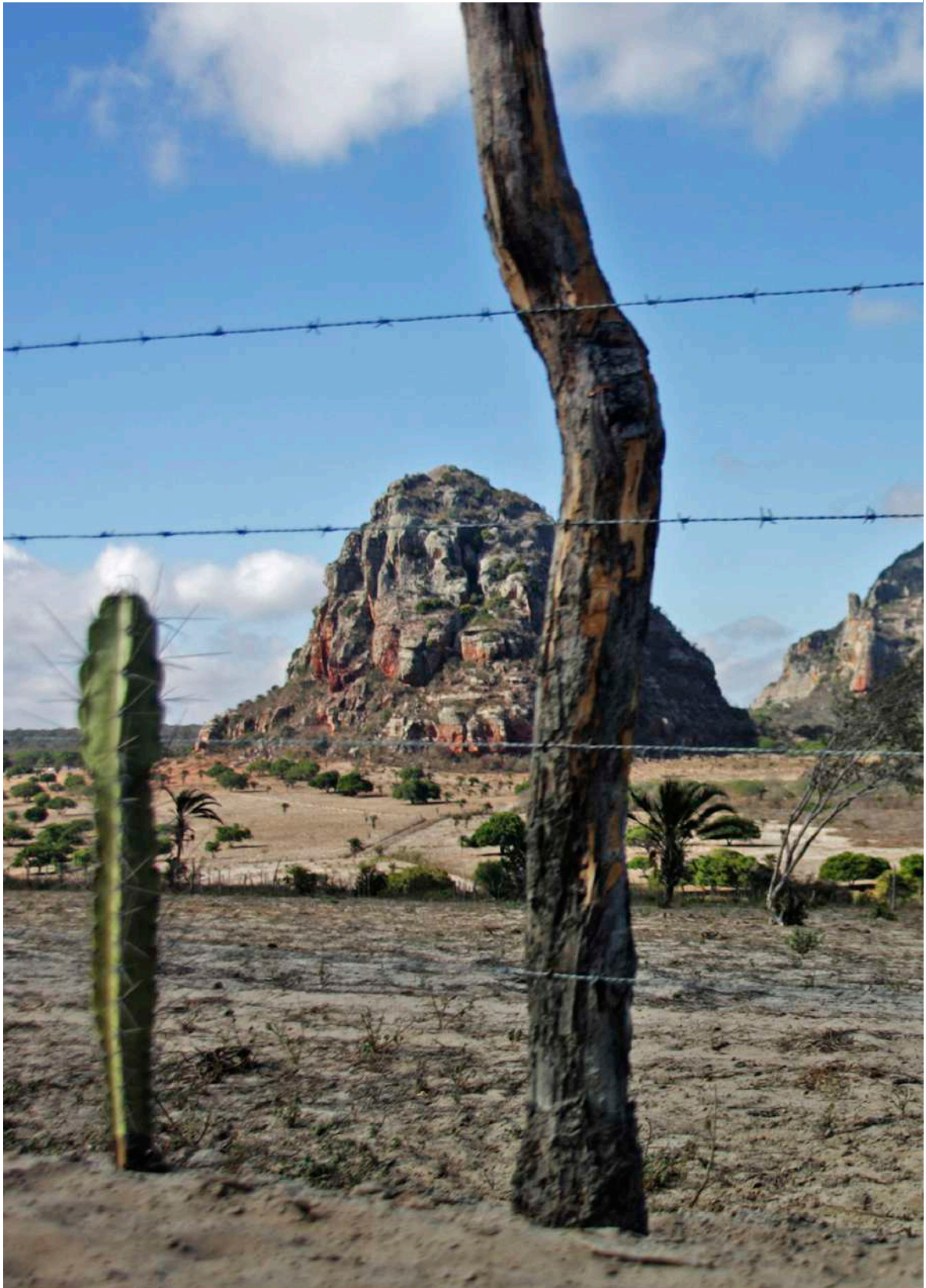
ANAÍ	Associação Nacional de Ação Indigenista
CIMI	Conselho Indigenista Missionário
COJIPE	Comissão de juventude indígena de Pernambuco
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
NEPE	Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade
OJKA	Organização de Jovens Indígenas Kapinawá
PARNA	Parque Nacional
SECULT-PE	Secretaria de Cultura de Pernambuco
FUNCULTURA	Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
SPI	Serviço de Proteção ao Índio
T.I.	Terra Indígena
UC	Unidade de Conservação

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	NA TERRA INDÍGENA KAPINAWÁ: POVO, PAISAGEM, LETREIRO	23
2.1	Povo	32
2.2	Paisagem	39
2.3	Letreiro	42
3	A OCUPAÇÃO: UMA IMERSÃO (ETNO)GRÁFICA.....	48
3.1	Uma roda de conversa	50
3.2	Nas trilhas dos sítios de pinturas e gravuras rupestres.....	52
3.3	Oficinas de estampa manual e grafismos.....	59
3.4	O laboratório de grafismos Kapinawá	68
3.5	O Samba das Palavras	69
3.6	Mostra Expositiva	78
3.7	Interação entre design e comunidade Kapinawá	83
4	(R)EXISTÊNCIAS – AGENCIAMENTOS E O MUSEU KAPINAWÁ	92
4.1	Agenciamentos coletivos e processos autônomos	95
4.2	O Museu Kapinawá em processo.....	96
4.3	O projeto expográfico dos espaços museológicos	100
4.4	O contexto e as políticas culturais para o Museu Kapinawá	109
4.5	O sistema dos objetos Kapinawá em (r)existência	115
5	RETOMADA, CÓDIGOS, SÍMBOLOS E GRAFISMOS	125
5.1	Códigos e agência	125
5.2	Os códigos em retomada.....	127
5.3	Os símbolos: identidade e reconhecimento	129
5.3.1	Simbolismo Kapinawá	130
5.4	Dos códigos aos grafismos.....	140

5.4.1	Da materialidade à gestualidade e sentidos.....	142
5.5	Dos grafismos aos códigos.....	150
5.5.1	Grafismos rupestres	153
5.6	Pintura corporal Kapinawá	175
6	<i>EU SOU BRUTA</i> – A SINGULARIDADE DE DONA LIA	191
	REFERÊNCIAS	220
	APÊNDICE A – ENTREVISTAS	223

Figura 1 - Estrada de terra com vista para Serra da Mina Grande



Fonte: A autora (2017)

1 INTRODUÇÃO

Abrindo as porteiras

Na primeira ida ao território Kapinawá o destino é a aldeia Malhador, onde o acesso mais rápido segue a estrada da Vila do Catimbau, um povoado porta de entrada para a unidade de conservação (UC) o Parque Nacional (PARNA) do Catimbau. A Vila, local de passagem e pouso de visitantes do Parna, é composta de arruados, uma praça central com igreja, pequenas casas conjugadas, duas pousadas e alguns comércios residenciais. Logo da praça se avista a sede da Associação dos Guias do Vale do Catimbau, ponto de concentração turística para excursões aos sítios arqueológicos do Parna, no município de Buíque. Depois de passar pelas duas ruas principais do vilarejo, o destino mais procurado é o das trilhas para o parque ecológico e sítios rupestres.

Figura 2 - Mapa do Vale do Catimbau – Parna do Catimbau e a Terra Indígena Kapinawá



Fonte: A autora (2019)

Naquela noite fria seguimos outra direção, incomum ao contexto turístico de pousadas e concentração populacional e de serviços. Na companhia do antropólogo

Alexandre Gomes¹, a viagem de carro segue com destino às aldeias Kapinawá, trilhando o rastro da moto de Ronaldo Kapinawá². Logo percebo ultrapassar uma espécie de delimitação rumo a uma atmosfera distinta. A estrada de aproximadamente 11km, até a aldeia Malhador, interliga outras aldeias. Das casas populares que passamos ao longo do caminho, de longe avistamos destacar-se um descampado com uma única casa grande rodeada de alpendres. Assim, tomo conhecimento da representação histórica da típica casa de fazenda na história do povo Kapinawá.

A organização social Kapinawá está diretamente vinculada ao processo de afirmação da identidade étnica como efeito de reivindicação territorial, a qual o grupo vem se mobilizando desde os conflitos acirrados durante os anos 1970. Para relatar o repertório visual desta comunidade indígena, intuito da pesquisa que segue, é preciso situar-nos no contexto sócio-político Kapinawá. É indispensável adentrar o território, contar o que “o povo conta” e identificar os processos de formação dos Kapinawá, o ambiente, sua paisagem e os referenciais históricos, além dos elementos da cultura que são relevantes para a imersão etnográfica desta pesquisa em design.

A imersão é uma experiência estética de contato, e reflexões, com a cultura Kapinawá, compartilhando dos aspectos da paisagem e seus objetos culturais, assim como os modos de assimilar e produzir sentidos na relação com tais objetos e, a partir deles, com a sociedade envolvente. E nesse mergulho, pretendo apontar os símbolos e seus códigos, com atenção voltada ao reconhecimento expresso pelos sujeitos da cultura Kapinawá. Da Serra da Mina Grande, da furna, do cruzeiro, das matas, do chapéu de palha, dos rituais e toantes, dos grafismos, das pedras e letreiros. Assim, me incluo ao falar do contato com os indígenas e as pedras marcadas, com as figuras, não figuras e do talvez abstrato, para assimila-los como objetos culturais dotados de agência³.

Então, o que dizer de expressões e códigos do homem do passado, ou da cultura de uma (r)existência étnica, estando no futuro? Assim as narrativas são construídas, contagiadas pelo suposto “outro”, que em um deleite antropofágico agora

¹ O antropólogo, historiador e indigenista, é um dos pesquisadores assessores da Rede de Memória e Museologia Social (ver cap.2), e é quem me convida para participar de encontros para museus indígenas no território Kapinawá. No decorrer da dissertação estabelecemos interlocuções a partir de eventos promovidos no departamento de antropologia e museologia da UFPE.

² Ronaldo Siqueira é professor de arte, filho de Audálio e Socorro. O primeiro Kapinawá a quem fui apresentada. Ronaldo foi o articulador, junto à comunidade, do projeto cultural idealizado por mim e iniciado em 2016. É um importante interlocutor, pois além dos diálogos em relação a seus processos de produção, é o mediador de várias ações na comunidade e na interlocução com pesquisadores.

³ Compreendo o conceito de agência a partir de Alfred Gell (2018), considerando os modos de operar os objetos da arte de forma relacional. Uma mobilização de princípios estéticos a partir das inter-relações.

já configura um outro eu, na ideia de um nós (ROLNIK, 1989). E nessa pisada coletiva, de observar, interagir e entrecruzar experiências, pedimos licença para abrir as portas e nos embrenhamos nas matas em busca de um reencontro e seus desdobramentos.

A etnografia, metodologia adotada na presente pesquisa, é ferramenta principal para agrupar os dados levantados a partir de ações desenvolvidas com o povo Kapinawá, bem como as interlocuções com os atores sociais e os pesquisadores que atuam no território. Além da observação e contato nas visitas de campo e durante oficinas culturais desenvolvidas e compartilhadas com a etnia, recorro ainda às produções fotográficas⁴ e audiovisuais⁵ realizadas na terra indígena (T.I.) Kapinawá, que repassam as narrativas ‘dos *mais velhos*’, bem como às pesquisas acadêmicas (ANDRADE, 2014; SAMPAIO, 2011; ALBUQUERQUE, 2006, 2008) acessadas para contextualizar a dinâmica territorial da etnia.

Algumas entrevistas foram realizadas no fechamento da dissertação, pois somente após uma organização sistemática pude contextualizar os dados para indagar perspectivas específicas. Os interlocutores centrais da pesquisa são os participantes das oficinas propostas como projeto de ocupação cultural⁶, sendo estes em sua maioria professores de arte e jovens da Organização de Jovens Indígenas Kapinawá (OJKA)⁷.

A história da identidade étnica Kapinawá está associada a sua luta territorial, e ao seu processo de autodeterminação como povo indígena vinculada às práticas rituais, incentivadas como instrumento de reafirmação e a preservação da sua história, a partir da relação com os elementos culturais. Dentre os elementos para o reconhecimento da “origem” indígena, a presença de vestígios arqueológicos e os sítios de pinturas e gravuras rupestres da região indiciam o elo ancestral. Aqui apresento uma imersão nos grafismos rupestres incorporando a categoria nativa

⁴ Outro material substancial para ilustrar o processo histórico da afirmação étnica Kapinawá, é o acervo fotográfico da organização ANAI, cujo um dos objetivos é informar a opinião pública sobre a situação social, as lutas e os direitos dos povos indígenas. Em tais registros, realizados nos anos 1980, os pesquisadores da instituição acompanharam os conflitos territoriais e os rituais tradicionais no território Kapinawá.

⁵ São produções audiovisuais realizadas na T.I. Kapinawá e disponíveis na internet. Ver referências: ALBUQUERQUE, 2006; ANDRADE e CAVALCANTI, 2019; Sonoras tradições, 2014; Pé na rua ateliê, 2014.

⁶ Logo nos primeiros contatos, surgiu a ideia de realizar atividades que aliassem o levantamento do repertório visual local com as interpretações, associações e apropriações da arte rupestre local, sob a perspectiva indígena, o que resultou no projeto cultural proposto para o fundo de cultura de Pernambuco, Funcultura.

⁷ A OJKA é uma organização para o fortalecimento dos(as) jovens indígenas Kapinawá e se propõe a compartilhar dos interesses, acontecimentos, história e luta do povo, atuando dentro e fora do território.

“leiteiro”. Da mesma forma emprego outras categorias nativas identificadas no contato com os Kapinawá e no decorrer do estudo sobre sua formação.

Parto de um reconhecimento contextualizado aos Kapinawá como povo indígena. O povo Kapinawá, assim como outros grupos indígenas, está sujeito aos estereótipos generalizadores e cristalizados sobre sua identidade. As relações atribuídas aos indígenas geralmente vêm carregadas de referências ultrapassadas e desconexas com a realidade atual, sobretudo em relação à uma estética de cultura estática (VIDAL, 1992). Contudo, a partir da representação de sua vida cotidiana, memórias e da relação com os grafismos ancestrais, a comunidade tende a reconhecer-se e demarcar sua autonomia como grupo étnico. A reafirmação de sua cultura projeta a história dos Kapinawá conciliada com a realidade contemporânea.

Dois fatores relevantes a esta pesquisa são o potencial iconográfico disponível e as ações relativas à cultura Kapinawá. A pesquisa se enraíza nas expressões do passado e do presente dos indígenas do Catimbau como associações em emergência étnica, e portanto, passo a situá-las como arte e agência (GELL, 2018). Para além de incluir ou reivindicar um lugar na arte, mas atribuir sua existência incorporada, e agenciada, aos processos de afirmação étnica.

O foco da pesquisa destaca os grafismos presentes na região do Vale do Catimbau, o que inclui os grafismos rupestres e as associações e expressões Kapinawá. Inclusive a afirmação identitária está diretamente ligada à existência do patrimônio arqueológico local, pois “na organização social dos fluxos culturais a presença dos sítios arqueológicos foi um dos elementos identitários selecionados pelas famílias dos arredores da Serra do Macaco no processo de organização e reivindicação de uma identidade especificamente étnica” (ANDRADE, 2014, p.140).

Entre 2017 e 2018 realizo, no território Kapinawá, o projeto cultural “Ocupação, estamperia e grafismos Kapinawá”⁸ aprovado pela lei de incentivo à cultura estadual, Funcultura, na área de design e moda, linha de pesquisa “projeto de estamperia para a criação de símbolos gráficos, ou tipográficos, inspirados na cultura pernambucana”. O então projeto cultural é fonte inicial do levantamento de dados investigados nesta pesquisa. As atividades do referido projeto serão expostas com as metodologias, no terceiro capítulo, porém, disponho de relatos de contatos anteriores e posteriores ao projeto cultural, o qual me refiro também como projeto de ocupação.

⁸ Processo relatado no blog: <http://culturadigital.br/ocupakapinawa>. Mais informações no capítulo III.

A partir dos elementos culturais apresentados e relacionados ao modo de vida e à expressão do povo Kapinawá, abro as portas para uma imersão (etno)gráfica dialogando com os participantes das oficinas promovidas no território indígena. O desejo é discorrer acerca das experiências trocadas em proposições culturais e, para além do mapeamento das expressões gráficas levantadas, situar a arte indígena e ancestral, da região do Vale do Catimbau, como um sistema de ação. Um sistema vivo, sem limite de ação preestabelecido (GELL, 2018), proporcionando criações e reelaborações dos objetos da cultura, estes são reinseridos em (r)existência, onde “as tradições também são inventadas devido à agência dos indivíduos” (ALBUQUERQUE, 2008, p.4). Das interpretações às relações com o repertório visual local, uma confluência de agentes, mais do que dão significados, identificam relações ancestrais e seus desdobramentos como elementos culturais atualizados de um povo. O design aliado à cultura e ao modo de vida Kapinawá, atua como agente de uma retomada e proporciona projeção dos grafismos a partir de uma experiência estética.

Sobre essa (r)existência dos objetos e símbolos gráficos relacionados diretamente ao processo de afirmação étnica, fundamento como um (r)existir Kapinawá, da resistência territorial e cultural de um povo, e sua existência como etnia. Considero as tradições e costumes em conexões espaço-temporais como uma reapropriação de um sistema simbólico incluindo objetos com particularidades específicas que contam a história da etnia.

Ações de agenciamentos culturais, incluindo o projeto “Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá”, aliam atores sociais ao conhecimento técnico e criativo do design, privilegia a projeção da identidade Kapinawá e de sua expressão gráfica como construção coletiva, e intersubjetiva. O mapeamento dos grafismos compreende as diversas manifestações culturais, onde identificam-se símbolos a evocar rituais, objetos de luta, artefatos artesanais, cotidianos e sagrados, a relação com o meio ambiente e as articulações comunitárias.

Por sua vez, a presente pesquisa tem como propósito efetuar uma aproximação direta com outras ações promovidas no território Kapinawá para expandir as reflexões acerca do material coletado durante as primeiras atividades do projeto cultural. Nesse sentido, as interlocuções continuadas com algumas pessoas da etnia, assim como os diálogos com pesquisadores(as) e articuladores(as) de eventos ocorridos no território, são fundamentais para uma consistência das relações (entre sujeitos e objetos) as quais me determino expor.

No capítulo 2 – *Na Terra Indígena Kapinawá - Povo, paisagem e letreiros* – trago um panorama histórico e territorial do povo Kapinawá. As categorias “povo”, “paisagem” e “letrado” são dispositivos de entrada para um diálogo a partir de pesquisas desenvolvidas com os Kapinawá. A conjuntura territorial e identitária, como parte de processos canalizadores da autodeterminação indígena, é contextualizada a partir de fragmentos da história do povo Kapinawá.

Ainda desfruto de alguns relatos dos “*mais velhos*” da etnia através de depoimentos disponibilizados em realizações audiovisuais acessadas pela internet. O contexto histórico já é bastante relatado ao longo de diversas propostas filmadas, que torna-se desnecessário esse apanhado diretamente com os atores sociais em questão. O ambiente, apresentado como paisagem, é contemplado no propósito de situar a relação do povo com a natureza local, sendo esta assimilada ainda como elemento cultural. E numa estratégia de adentrar no contexto dos sítios rupestres, uma breve descrição sobre a relação imbricada dos Kapinawá com os *letrados*⁹.

O capítulo 3 – *Ocupação, uma imersão (etno)gráfica* – propõe-se a fazer uma descrição detalhada do projeto cultural “Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá”, minha primeira proposição como *designer* na comunidade indígena. As atividades são relatadas seguindo a ordem das ocorrências demonstrando como a coleta de dados se procede enquanto imersão nas manifestações gráficas produzidas pelos Kapinawá. Como estudo de campo, este relato apresenta-se a partir de uma metodologia etnográfica aplicada durante as visitas aos sítios de pinturas e gravuras rupestres, e no levantamento dos símbolos gráficos Kapinawá. As oficinas são descritas como proposições de criação e impulsionam diálogos fundamentais para a identificação do repertório Kapinawá, a partir da perspectiva local. A estratégia laboratorial compreende toda a observação sobre os processos de criação dos grafismos atribuídos como Kapinawá. Os resultados das atividades de campo, do projeto cultural, são incluídos como produtos. Há ainda uma descrição da mostra expositiva de encerramento do projeto de ocupação e minhas reflexões sobre a interação, como profissional do design, em relação com a comunidade indígena. Abordo o conceito do “humanismo projetual (BONSIEPE, 2011, p.21) e a relevância em mediar a projeção da identificação Kapinawá através dos seus artefatos instrumentais e semióticos.

⁹ Designação atribuída, pelos Kapinawá “mais antigos”, às inscrições rupestres da T.I.

No capítulo 4 – (R)existências, agenciamentos e o museu Kapinawá – abordo meu envolvimento com outros projetos desenvolvidos no território Kapinawá e inclui na trajetória da pesquisa a relação dialógica, em campo, com outras áreas do conhecimento. Os demais projetos acessados estão relacionados aos agentes, culturais e sociais, parceiros da etnia, através de incentivos aos processos de reconhecimento do patrimônio cultural Kapinawá. Aqui relata-se as primeiras relações com a comunidade a partir dos encontros e fóruns¹⁰ realizados no território indígena, e das ações do projeto de museus Kapinawá¹¹. O museu indígena é descrito em seu processo de construção compartilhada e as oficinas culturais, voltadas para a execução dos museus, são promovidas para trocas de saberes e aplicação de técnicas tradicionais em interlocução com técnicas modernas. As pesquisas acadêmicas e os incentivos culturais são expostos como políticas culturais de articulação do acervo e memória como elementos da cultura Kapinawá. Alguns objetos são apresentados como sistema em suas relações de uso, resistências e apropriações para o museu indígena. Os objetos são inventariados como processos de (r)existência em que estão implicados seus valores simbólicos.

Será no capítulo 5 – Retomada, símbolos, códigos e grafismos – que trago grande parte dos símbolos gráficos coletados. Apresento um estudo mais aprofundado dos grafismos rupestres e Kapinawá. Os grafismos rupestres, além de configurarem um vestígio da trajetória dos antepassados, agregam valor histórico de vínculo com a “cultura ancestral”. Com o levantamento dos símbolos gráficos contextualiza-se as relações e significâncias atribuídas aos grafismos ancestrais pelos Kapinawá. As associações elaboradas, tanto a partir da perspectiva do indígena local como do relato subjetivo da presente investigação, são reativadas dos diálogos vivenciados durante a imersão nos sítios rupestres.

Por vezes, aponto o levantamento do conjunto de símbolos gráficos como uma “cartografia”, na qual relaciono traduções aos grafismos a partir da interlocução com os atores sociais, ou seja, os que vivenciam o contexto original dos símbolos. Os grafismos rupestres e Kapinawá são considerados representações e assimilações, expressões gráficas e singularidades do repertório visual local. Portanto, o simbolismo

¹⁰ Os encontros e fóruns, realizados em 2015 e 2016 são eventos que antecedem tanto o projeto “Ocupação, estampa e grafismos Kapinawá”, como a presente pesquisa, e serão melhor elencados no capítulo IV.

¹¹ O projeto “Museu Kapinawá – educação patrimonial fazendo escola” é o projeto de execução dos museus na T.I. Kapinawá do qual participo colaborando nas oficinas de expografia. É o segundo projeto cultural do qual disponibilizo de informações e materiais acerca dos objetos culturais Kapinawá. Ver mais no capítulo IV.

Kapinawá é apresentado como “cartografia” de retomada aos códigos gráficos ancestrais e das reelaborações contemporâneas.

Os dois agrupamentos, o indígena e ancestral, carregam algo em comum na sua morfologia gráfica e simbolismos? Partindo desta indagação, apontamos um elo: ambos expressam seu entorno, os seres da caatinga, seus objetos, lutas e rituais de culto e festejo. O grupo relaciona alguns grafismos às referências rituais e sua cultura imaterial, da mesma forma, vincula objetos e costumes tradicionais com elementos sugeridos pela pintura rupestre. Porém, as distintas organizações sociais, distantes no tempo, caracterizam transformações.

Nas visitas aos sítios rupestres, seguimos as trilhas guiadas pelas marcas dos percursos realizados naqueles tempos. Nos percursos coletivos do projeto cultural, observamos, fotografamos e dialogamos sobre os códigos e seus sentidos. As excursões acompanhadas com os Kapinawá proporcionam interpretações apropriadas devido a sua familiaridade espacial. Assim, pus-me a observar os diálogos decorrentes do encontro com os símbolos ancestrais e da intenção de traduzi-los. Apesar do propósito de assimilarmos em coletivo, a minha atenção se volta em observar a percepção indígena, pois me percebo alheia a uma série de códigos particulares.

Meu olhar, de quem chega de fora em busca desse diálogo e cumplicidade sensível do olhar Kapinawá, encontra-se diante de algo pleno, que se impõe. Os olhares – local e estrangeiro – abduzidos pelo encanto daqueles códigos, já dispensam qualquer valoração orientada em comparar os signos. Das valorações, compete o valor emocional relacionado por Franz Boas (2014) como uma reação afim, uma cognição desperta pelo contato frequente com os signos com carga de afinidade e autoidentificação, para os coabitantes daquele potente repertório visual. Um simbolismo decorrente de interlocuções culturais e de um agregado de referências e reações emocionais.

Quanto às análises desta pesquisa, é possível identificar nos grafismos Kapinawá inspirações ou mesmo equivalências formais e conceituais com padrões gráficos de outras etnias. Além dos aspectos da similaridade formal, procedente de uma materialidade simples e do uso de ferramentas e técnicas menos sofisticadas, observa-se uma raiz estética derivada ainda das contaminações de expressões entre culturas. Ao relacionar a cultura Kapinawá com a arte rupestre do Vale do Catimbau, me deparo com aspectos de entrecruzamentos de manifestações gráficas. Como um

testemunho dos olhares intersubjetivos da investigação coletiva, a imersão no território Kapinawá impulsiona questões sobre a materialidade, o gesto experienciado desde o tempo dos agrupamentos nômades e as relações implicadas nesse processo do reconhecer, assimilar e dar significados. São os processos criativos e agenciamentos que instigam o seguir em frente.

Ao final, no capítulo 6, apresento a produção de dona Lia, uma senhora da T.I. Kapinawá com expressões singulares reveladas em cadernos de desenhos. Os desenhos e narrativas de dona Lia estão inclusas no que entendo como “cartografia afetiva”¹² (ROLNIK, 1989). Isto porque a incorporação das singularidades identificadas evidencia um reconhecimento das reflexões abordadas no decorrer da dissertação, tratando tanto das emergências relacionadas ao povo, como do ambiente, as materialidades acessadas e a agência do fazer da arte um meio de relação, um sistema de ação em profusão de experiências.

Por fim, nas considerações finais, contextualizo questões conceituais para uma fundamentação dos percursos que constituíram esta pesquisa. Isto porque através de percursos se trilhou toda a proposta aqui apresentada, sobretudo na perspectiva de uma explanação dos encontros e ocorrências. Das 11 visitas à T.I. Kapinawá, no decorrer dos últimos quatro anos¹³, trouxe experiências pessoais e propositivas relatadas como experiência estética de relação com os atores sociais e seus objetos culturais. O levantamento de dados inclui, além dos objetos, os aspectos socioculturais e os acontecimentos que presenciei no decorrer das visitas, o que me envolve numa rede de relações a atravessar outros sentidos, os de afeto e de compromisso com o papel social do design. Portanto, venho compreendendo conteúdos e conceitos onde o design, como aliado, é ainda agenciador e instrumento de outros processos, como cognitivos e educativos, consequentemente esses conteúdos desdobram-se em ações efetivadas, antes de tudo, ao configurarem-se no contexto Kapinawá.

E para abrir as portas, evoco um chamado Xukuru para reivindicar em tom enfático: *“E diga ao povo que avance!”* Uma espécie de sentença lembrada aqui como um convite para que todos se juntem num (r)existir em outra perspectiva de avançar. Uma perspectiva indígena, de reinventar-se para avançar. É a cultura indígena em

¹² Suely Rolnik em “Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo”, desenvolve o conceito de cartografias afetivas a qual associo como um modo de agência, de ação e relações.

¹³ Desde 2015, em contato com o povo Kapinawá, venho acompanhando eventos e agregando experiências que me levaram a propor tanto o projeto cultural de ocupação como a presente pesquisa.

crescente movimento, é a terra indígena que precisa florescer e avançar. Seguimos a narrativa com o respeito de quem pede licença e vibra diante das porteiras: *“Avançaremos!!!”*

Figura 3 - Kapinawá pulam uma cerca em área de conflito de terras: O corte dos arames



Fonte: Acervo ANAÍ. Marco Aurélio Martins (1981)

Figura 4 - Pintura rupestre da fuma dos letreiros, aldeia Mina Grande



Fonte: A autora (2017)

2 NA TERRA INDÍGENA KAPINAWÁ: POVO, PAISAGEM, LETREIRO

“oi que prazer que alegria é o nosso encontro de irmão.

*é como um banho perfumado, e gostosa é nossa união
oi que prazer que alegria é o nosso encontro de irmão.
sereno da madrugada, gostosa é nossa união
oi que prazer que alegria é o nosso encontro de irmão
é vida que dura sempre, gostosa é nossa união”.*

Kapinawá – benditos, sambas de coco e toantes (CD, 2003)¹⁴

Noite fria de julho de 2015. A temperatura aponta 15° quando chegamos ao Vale do Catimbau e seguimos em direção ao território indígena Kapinawá, onde um grupo de representantes desta etnia, bem agasalhados e com seus artefatos artesanais compondo as vestimentas, já nos aguardava na escola da aldeia Malhador. Logo estávamos reunidos, pesquisadores e indígenas de várias partes do país na abertura do *I Encontro de formação em museologia para povos indígenas*¹⁵. Minha motivação primeira em participar do evento foi conhecer a arte rupestre local a partir da relação que os indígenas estabelecem com as pinturas e gravuras rupestres da região. Essa curiosidade eu guardava desde a primeira vez que soube da existência dos Kapinawá, coabitantes desse cenário demarcado por uma arte ancestral.

Sou convidada pela organização da *Rede Indígena de Memória e Museologia Social*¹⁶, parceira dos indígenas na promoção do encontro, para realizar o registro fotográfico do evento, como voluntária. Para a cobertura do encontro levo uma câmera fotográfica profissional, o que me proporciona uma aproximação com os participantes de forma mais direta e despojada, para este trabalho, tenho permissão prévia de fotografar os participantes. A disponibilidade deste contato direto com articuladores da comunidade Kapinawá provoca uma série de reflexões que lançam o olhar para dentro do que as lentes e registros fotográficos desvelam. Assim, passo a buscar compreender o que consiste o modo de vida Kapinawá relacionado àquele ambiente

¹⁴ CD: Kapinawá – Benditos, sambas de coco e toantes. (56'56"). 2003.

¹⁵ Realizado entre 20 a 24 de julho de 2015, no território indígena Kapinawá, o I Encontro de formação em museologia para povos indígenas em Pernambuco promoveu oficinas e mesas de debates com a participação de etnias do Brasil (em sua maioria do Nordeste), pesquisadores e indigenistas.

¹⁶ A Rede Indígena de Memória e Museologia Social é formada por indígenas, pesquisadores e indigenistas. A rede articula ações relacionadas aos museus indígenas, além de promover encontros de debates, processos formativos que garantem a participação efetiva das comunidades indígenas.

e território: ao observar as trocas interétnicas, a organização social deste povo e a relação com os não indígenas com quem formam parcerias.

Na casa onde me hospedo, o casal Audálio e Socorro nos acolhe com um carinho especial, de quem partilha do mesmo desejo de conhecer o outro e reconhecer parcerias. Fomos agraciados pela atenciosa hospitalidade própria do interior do Nordeste. Nossos anfitriões nos convidam para um caloroso café da manhã, servido de cuscuz, batata doce, mel e leite de cabra saboreados em meio a conversas reveladoras¹⁷. A família além de plantar diversas culturas numa roça distante, cerca de um quilômetro da casa, possui uma criação de bode e cabras para produção autossustentável.

Ao sairmos para a abertura do evento, observo que a família está vestindo adereços da cultura Kapinawá: A saia do caroá, cocar, borduna, além dos colares e penas. O uso de tais artefatos evidencia a importância do momento, pois compõem sua identificação cultural e, entre as atividades, é dia de ritual de abertura dos trabalhos e de saudar os visitantes.

As práticas do encontro ocorrem na oca construída num espaço central da aldeia, próxima à escola. Na manhã da primeira atividade, entre oficinas e palestras, os indígenas organizam-se em círculos para fazer a abertura do dia numa espécie de cerimônia ritualizada com cânticos ao som dos maracás e encerra com orações cristãs. Um dos anfitriões e organizador do evento, Ronaldo Kapinawá informa sobre alguns ajustes na programação e justifica, que ali tudo se organiza “*no tempo dos índios*”. Assim, sem pressa, as pautas vão se conformando numa disposição para imprevistos e demandas eventuais.

Minha atenção é constantemente voltada para a cultura visual do ambiente, os adornos dos instrumentos, os artefatos decorativos, os trançados da palhoça e os objetos artesanais em exposição na feirinha improvisada. Além dos objetos a compor o espaço, enquanto acontecem as falas intercaladas entre indígenas e pesquisadores, sucedem-se trocas de pinturas corporais com tintura do jenipapo¹⁸. As pinturas estampam padrões de grafismos indígenas, algumas variações destes padrões podem ser observadas como possíveis expressões específicas de alguma etnia. Ou seriam estilos próprios desenvolvidos intuitivamente naquele instante?

¹⁷ Ver anexo – carta a um visitante.

¹⁸ O jenipapo é um fruto encontrado na América e bastante cultivado na Amazônia e algumas regiões úmidas da Mata Atlântica. A tinta do jenipapo é extraída para aplicação da pintura corporal de coloração preta esverdeada. A pintura desbota aos poucos e sai entre uma semana e quinze dias.

No segundo dia de atividades, nos transportamos em excursão até a Mina Grande, aldeia sede da etnia Kapinawá. Fomos para a Furna da Mina Grande¹⁹ onde encontra-se o cruzeiro, local prestigiado como sagrado pela etnia. Caminhamos alguns poucos quilômetros até o conjunto de pedras conhecido como Serra da Mina Grande. No meu entusiasmo de quem captura as singularidades do momento, adentrei o local acompanhando o caminhar das lideranças. Imediatamente sou alertada para não entrar na furna antes da permissão do pajé²⁰.

Enquanto investigo um melhor ângulo para registrar a reunião de vários povos parentes, percebo que preciso observar melhor as peculiaridades daquele instante. É preciso atenção e paciência para entrar no espaço reservado, de culto aos encantados²¹. Aos poucos, o grupo se reúne no local e sob as orientações do pajé as pessoas lentamente adentram a furna, com o cuidado e respeito de quem entra num templo. Os demais participantes, das outras etnias, também se aproximam conscientes da importância daquele local para os Kapinawá e assim é formado um círculo no interior da furna, ao redor do cruzeiro. Velas são acesas e começam os trabalhos de culto e cumprimentos aos encantados, tudo sob os cantos e o chacoalhar dos maracás²². A permissão para fazer registros fotográficos ainda não chega, de modo que posso deixar-me arrebatado pela força desse momento de concentração destinada ao sagrado.

Após as saudações acompanhadas dos cantos de toré²³, as pessoas se distanciam do cruzeiro e se reagrupam no canto mais próximo ao exterior da furna. Ali inicia uma assembleia, representantes das etnias presentes se tratam por parentes²⁴, e sentados na areia batida da furna, pessoas expõem suas compreensões e ideias sobre o que vivenciaram naqueles dias. Seguem debates sobre as principais

¹⁹ As chamadas furnas são cavernas incrustadas nas pedras das serras, também conhecidas por locas. A Furna da Mina Grande é um importante local de rituais sagrados. Em 1979, “foi ‘erguido o cruzeiro da jurema’, signo de consagração do novo terreiro e ‘pisado’ o primeiro grande toré [...] onde estão enterrados os “antigos”. Nesta mesma ocasião “revelou-se” o etnônimo Kapinawá”. Segundo Andrade (2014, p.52, apud SAMPAIO, 1995, p.8)

²⁰ Pajé, liderança religiosa. Detentor de poderes espirituais, o pajé geralmente atua como conselheiro e curandeiro, além de conduzir rituais atribuídos aos antepassados.

²¹ São os seres invisíveis a quem se atribuem algumas manifestações. Os antepassados são tratados como encantados, pois ao morrerem encantaram-se, viraram espíritos de luz.

²² Instrumento musical próprio dos povos originários geralmente feito de cabaça.

²³ Toré – Ritual praticado por boa parte dos povos indígenas do Nordeste do Brasil. Uma dança circular acompanhada de cantos específicos. Principal expressão política, artística e religiosa. Instrumento de reivindicação do reconhecimento indígena. Há o ritual, aquele ritual sagrado, fechado. E tem os toré de apresentação, onde abre a exceção de visitantes e curiosos participar. “O toré é hoje uma das principais expressões na vida religiosa e política entre as diversas comunidades políticas locais que compõem o grupo. Nas comunidades Kapinawá, foi incorporado às práticas locais nas décadas de 1960 e 1970 do século XX”. (ANDRADE, 2014, p.121)

²⁴ Termo comumente utilizado pelos indígenas para referirem-se uns aos outros, desta e das demais etnias, reconhecidas pela distinção cultural de indianidade.

conquistas do encontro, o reatar de compromissos para a pauta da implementação de museus indígenas²⁵ e acordos para um próximo encontro no ano seguinte (2016), o *II Fórum Nacional de Museus Indígenas* e o *III Encontro de Museus Indígenas em Pernambuco*²⁶.

Em um dado momento, com o olhar já permitido e atento ao registro fotográfico, me deparo com seu Audálio olhando para o alto e mostrando o teto para um indígena. Além da promessa de uma bela fotografia do Kapinawá com seu cocar em expressão arrebatada, ao olhar para o alto, é dada a revelação de uma pintura rupestre registrada naquele ponto alto da fuma – local deveras distante da altura do homem comum de hoje. Difícil supor como os “*mais antigos*” chegaram ali para esboçar aquele desenho, ou como se conformava aquele local na época em que fora alcançada. O que fica daquele instante é o fascínio pela presença da ancestralidade exposta nas pedras e fuma, e a impressão unânime e consentida da força mágica dos símbolos abrigados naquele território.

Durante todo o evento, vinha refletindo sobre meu papel nessa interlocução e a nova aliança firmada e compromissada verbalmente durante a assembleia. A consequência foi me reconhecer indigenista, o que me parece um dos primeiros passos para seguir a pesquisa aqui relatada. A interação com o povo Kapinawá, a partir dos eventos sucedidos, revela mais do que eu fui buscar compreender. Me sinto transformada e, como parceira da causa indígena, percebo meu empenho crescente como aliada. E divergente à proposta assimilacionista²⁷, onde os povos indígenas eram submetidos a programas de inclusão para que assimilassem a cultura civilizatória, me identifico aberta ao fluxo de ações onde, juntos, co-elaboramos instrumentos de comunicação e fortalecimento. *Com, para e pelos povos originários.*

²⁵ Museus de execução e gestão indígena. Museus construídos e planejados nas comunidades indígenas.

²⁶ No ato desta roda de conversa, todos e todas concordaram na realização dos próximos eventos. O II Fórum Nacional de Museus Indígenas e do III Encontro de Museus Indígenas em Pernambuco, aconteceram entre 15 e 20 de agosto de 2016 na aldeia Mina Grande, do povo Kapinawá (Buíque/PE), organizados pela Rede Indígena de Memória e Museologia Social e pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade/NEPE-UFPE. Os encontros reuniram representantes de povos indígenas e participantes de instituições, que durante uma semana dialogaram, conforme o documento final, “variedades de operarem a memória em contextos indígenas, a construção coletiva de propostas para aprimorar a comunicação entre os povos e seus museus”, entre outras pautas referentes aos museus indígenas dentro das comunidades.

²⁷ Na proposta assimilacionista, os povos originários eram submetidos a programas de “proteção” na intenção que os mesmos assimilassem a cultura civilizatória e aos poucos deixassem de ser “selvagens” e “pagãos”. Segundo Orlando Villas Boas: “Durante o Império, a solução encontrada para a problemática indígena foi a assimilação. A proposta assimilacionista foi muito bem expressa por José Bonifácio de Andrada e Silva, que, nos *Apontamentos para a Civilização dos Índios Bravos do Império do Brasil*, apresentados à Assembleia Constituinte de 1823, referindo-se aos índios, de modo a propor o banimento de sua ‘ignorância’ e ‘barbárie de costumes’ (in: VILLAS BÔAS FILHO, 2006, p. 35).

Figura 5 - Seu Audálio na oca do Malhador



Fonte: A autora (2015)

Figura 6 - Adereços Kapinawá e camisa da FUNAI



Fonte: A autora (2015)

Figura 7 - Trilha fuma do cruzeiro



Fonte: A autora (2015)

Figura 8 - Reunião na fuma no encontro de 2015



Fonte: A autora (2015)

Figura 9 - Seu Audálio olha pintura rupestre



Fonte: A autora (2015)

Figura 10 - Foto do grupo, encerramento do evento



Fonte: A autora (2015)

CARTA AO VISITANTE

Naquela ida à aldeia, quando visitamos Socorro e Audálio em novembro de 2018, tu me perguntavas como eu tinha conhecido aquele senhor que se diz de ciência. Eu logo respondi que fora uma sequência de ocorrências e coincidências, ou melhor, confluências (como costuma acontecer quando se lida com os povos tradicionais). O fato é que nos conhecemos primeiramente via espiritual, de certa forma. Seu Audálio é um caboclo das curas, das ervas, apicultor, um homem sábio, percebe as sutilezas da natureza e costuma rezar nas pessoas. Quando Manoel me falou de Audálio foi numa circunstância bem distante desse dia que o conheci. O arqueólogo, parceiro da etnia e de projetos culturais desenvolvidos na T.I. Kapinawá, foi a primeira pessoa a me falar dos Kapinawá de forma mais aproximada, me apresentou algumas das suas experiências nos sítios arqueológicos de lá, e tem sido um interlocutor de diferentes processos da pesquisa.

Manoel é uma pessoa bem quista naquela família, levou meu nome para que Audálio rezasse por mim. Essa situação nos apresentou, eu e Audálio, e de alguma forma nos aproximamos sem nos conhecermos pessoalmente. A partir de um pedido ao rezador, que orasse por minha saúde emocional, Manoel (mesmo sendo pessoa cética, de poucas crenças), levou meu nome para os Kapinawá, através dessa relação próxima e de confiança mútua com Audálio. Na época, em 2014, eu lutava para superar antigas crises de pânico, das quais desabafara com o amigo Manoel. Foi nesse momento de reencontro com o arqueólogo que indaguei a respeito da relação daquela etnia com as pinturas rupestres do Vale do Catimbau. Aquela curiosidade se estendeu ao longo dos anos, como um chamado e desejo de aproximação. Eu presumia uma auto identificação, por parte dos Kapinawá, com a arte rupestre local e dessa relação da ancestralidade indígena. Assim, aquele lugar tornou-se mais vivo para mim, nas minhas especulações e desejos de encontro.

Ao reencontrar Manoel, na volta do curso de capacitação para indígenas que facilitara nos sítios rupestres do território Kapinawá, escuto uma gravação das orações de Audálio intencionadas para minha cura. Ainda me trouxe um papel com os nomes das ervas para banhos de limpeza e todo carinho transmitido pela atenção que o amigo dedicava à minha condição espiritual, pois confiara muito na força do conhecimento de Audálio.

Finalmente, em 2015, cheguei ao território do povo Kapinawá, aldeia Malhador, onde me reservaram um lugar na casa da família anfitriã do evento. No então café da manhã, Audálio solicita notícias do seu amigo Manoel e, olhando nos meus olhos, pergunta se eu sei como estaria a pessoa que o amigo havia solicitado as orações da última vez que estivera lá. Parecia que Audálio tentara adivinhar se eu seria a pessoa que ele foi encomendado para elevar as orações. Passara-se mais de um ano e ele não lembrava o nome da pessoa. E sim, respondi sobre a pessoa, já com os olhos marejados: "essa pessoa está bem, sou eu"! A verdade evocada na sua pergunta, de quem presta atenção aos que intenciona curar, mesmo a distância sem conhecer. Nesse momento de muita emoção, prontamente nos tornamos amigos, simpáticos pela confiança mútua e leveza, além da atenção nos cuidados e um desejo meu em retribuir o carinho.

Seguimos direto para a oca a espera do início do evento. Enquanto aguardávamos, Audálio posou para o retrato que guardamos como registro de sua força. Aquela mesma foto ele utiliza no perfil do seu facebook, ele com seu penacho, borduna, colares, aió e demais adereços representantes da sua identidade Kapinawá. A aproximação com Audálio me traz uma noção do espírito da música "Todos os Caboclo tem ciência".

" Todos os Caboclo tem ciência.(2x)

Meu Deus aonde será?(2x)

Tem a ciência divina.(2x)

No tronco do Juremá.

No tronco do Juremá".

2.1 Povo

Figura 11 - Painel na escola de aldeia Malhador contextualiza os povos de Pernambuco



Fonte: A autora (2015)

O povo Kapinawá faz parte da população de 60.995²⁸ indígenas de Pernambuco, somando-se aos 12 povos indígenas do Estado. Cerca de 2.500 Kapinawá²⁹ vivem no território demarcado, uma área que abrange os municípios de Buíque, Tupanatinga e Ibimirim – situada na transição do agreste para o sertão pernambucano. Dentre 232.739³⁰ indígenas do Nordeste – a segunda região mais numerosa do país em termos de população indígena – o povo Kapinawá habita uma área caracterizada pelo clima semiárido, com “diferentes tipos de vegetação, solo e disponibilidade de água”. São características associadas “com distintas formas e estratégias de uso e de ocupação do Território” (PROFESSORES/AS INDÍGENAS KAPINAWÁ, 2016, p.67). A relação com o ambiente determina a produção local e o manejo da matéria-prima como recursos de sobrevivência e, pela perspectiva sociocultural, de resistência. Com destaque, o chapéu da palha do ouricuri marca o símbolo do povo Kapinawá, seu principal artefato de afirmação étnica.

²⁸ Fonte: IBGE, Censo 2010.

²⁹ A Sesai (2013) contabiliza 2.138 indígenas Kapinawá. Já os Kapinawá contabilizam aproximadamente 2.500 indígenas dentre os que moram na T.I.

³⁰ Fonte: IBGE, Censo 2010.

A relação das etnias em Pernambuco vem de um cenário reconhecido por historiadores, no qual o “sertão nordestino pré-colonial foi habitado por uma diversidade muito grande de etnias” (SAMPAIO, 2011. p.19). O antropólogo José Augusto Laranjeiras Sampaio contextualiza a história dos Kapinawá com o movimento dos povos indígenas no Nordeste, nos anos setenta e oitenta. Em sua pesquisa “De caboclo a índio: etnicidade e organização social e política entre povos indígenas contemporâneos no Nordeste do Brasil; o caso Kapinawá”, Sampaio considera que tal movimento, a rigor, não iniciou nesta época (1970-80), mas é consequente de uma série de conflitos entre “brancos” e índios. Com iniciativas para garantir os seus direitos, os índios do Nordeste se organizaram a partir de duas ordens de fatores: “o sensível aumento dos canais e das facilidades de comunicação entre estes povos e a sociedade nacional”, e como decorrência, e principalmente, “passou a haver uma articulação bem mais intensa entre os diversos povos” (SAMPAIO, 2011. p.22). Tais fatores corroboram com o processo de afirmação étnica do povo Kapinawá.

Em ensaio sobre o dom e a tradição indígena Kapinawá, o antropólogo Marcos Albuquerque, apresenta o povo Kapinawá como constituído por “uma comunidade de sitiantes (camponeses) no Nordeste do Brasil que, pelos seus circuitos de interação históricos, mantiveram uma fronteira étnica em relação à população vizinha, composta por outros sitiantes, fazendeiros e pela população urbana”. (ALBUQUERQUE, 2008, p.5). Um antecedente histórico de conflito em defesa do território é conhecido localmente por “corte dos arames” do final da década de 1970. Até meados desta década, “esta comunidade não se identificava como indígena, mas sim como *cabocla*, o que, no caso, significava a consciência de que ocupavam terras ancestralmente habitadas por índios” (ALBUQUERQUE, 2008, p.2). A partir de então, a comunidade se reconhece descendente dos índios que ali habitavam, e passa pelo processo da identificação Kapinawá, um modo de autodeterminação a partir de sua história, do território e da apropriação dos elementos culturais pertinentes a esta etnia.

A antropóloga Lara Erendira de Andrade³¹, narra a trajetória de luta territorial em sua dissertação “*Kapinawá é meu, já tomei, tá tomado: organização social, dinâmicas territoriais e processos identitários entre os Kapinawá*”. E assim, Lara resume o período e o termo que o designa:

³¹ Lara, com quem mantive interlocução ao longo da pesquisa e fiz parceria no projeto “Museu Kapinawá” (ver capítulo 4), realizou dissertação sobre o território e identidade Kapinawá, uma das minhas principais referências.

“‘corte dos arames’ – expressão que intitula o tempo de conflito com os fazendeiros e que faz referência às consecutivas vezes que famílias da Mina Grande e de algumas localidades do entorno cortaram os arames das cercas que os fazendeiros tentavam colocar em seu território” (ANDRADE, 2014, p. 27).

Ainda é relevante saber que o conflito fundiário, há séculos perdurava entre esta comunidade e fazendeiros vizinhos (“grileiros”), teve uma grande reviravolta a partir dos anos 1960, quando os “grileiros” intensificaram a invasão de parte da terra mais produtiva da comunidade do sítio Mina Grande (ALBUQUERQUE, 2008, p.5). Entre os Kapinawá da aldeia Mina Grande, o acontecimento é lembrado por aqueles que atuaram ativamente no processo de conflito com os grileiros, o qual funda esta aldeia como sede da etnia. Os protagonistas dos confrontos pelo território, daquela época, descrevem “o corte dos arames” em diversos momentos de interlocução sobre a história e a emergência étnica³² Kapinawá. Emergência étnica é um conceito relativo aos processos de construção de uma identidade, ou seja, identificação étnica, e portanto, diretamente voltado aos objetos e fenômenos culturais de uma etnia. Assim, Arlindo Florêncio, em entrevista à Lara Erendira coloca prontamente como ocorreram os sucedidos fatos que decorreram na acirrada luta com os fazendeiros:

“O corte dos arames é que o fazendeiro passou a cerca de arame, cercando a terra da gente. Aí quando a gente viu que ia perder a terra aí a gente ‘não vamo deixar não. Vamo cortar o arame’. Aí se juntava todo mundo” (O CORTE DOS ARAMES, 2019, 2’16”).

Já a típica casa de fazenda marca um episódio mais recente da luta territorial Kapinawá. É nessa casa grande que ocorreu uma retomada após um “processo de mobilização política, ocorrido em 2011, no qual indígenas do povo Kapinawá promoveram a ocupação da sede de uma fazenda”³³ (ANDRADE, 2014, p.16). Retomada pelos Kapinawá, a fazenda “fica dentro do perímetro reivindicado por eles, na demanda pela ampliação da Terra Indígena já regularizada” (Ibidem, p.24). Na casa, foi implantada uma escola que funciona até hoje, uma ocupação efetiva “*para o movimento ficar mais forte. E também o museu fica nessa área*”, como nos conta

³² O conceito de emergência étnica apareceu primeiramente com Lester Singer, em 1962, (apud Banton 1979:158), referindo-se ao processo de criação de um povo” (ALBUQUERQUE, 2008, p.3).

³³ Os Kapinawá ocuparam a sede da “fazenda – que invadira seu território em finais dos anos 1970 e início dos anos 1980 –, reivindicando a regularização fundiária de parte do território que ainda não tem medidas administrativas tomadas nesse sentido”. (ANDRADE, 2014, p.16).

Ronaldo Kapinawá, ao palestrar sobre os espaços destinados aos museus das comunidades Kapinawá³⁴.

Em '*O levantamento da aldeia Kapinawá: do corte dos arames à retomada*³⁵', um dos capítulos da sua dissertação, localiza a relação desses dois episódios como fundamentais para a construção e reivindicação da identidade étnica. São organizações sociais que possibilitaram os agrupamentos familiares dos arredores da Serra do Macaco³⁶, ou seja, situações históricas envolvendo diversos atores sociais e outros grupos étnicos. O termo *levantar aldeia*, empregado pelos próprios indígenas, expressa uma organização "para reivindicação da identidade indígena, e dos direitos que daí se derivam" (ANDRADE, 2014, p.31). Assim, vemos que a relação territorial atravessa diversos campos de ação: da organização política, da identidade, da cultura e, como veremos mais adiante, da arte imbricada à vida cotidiana.

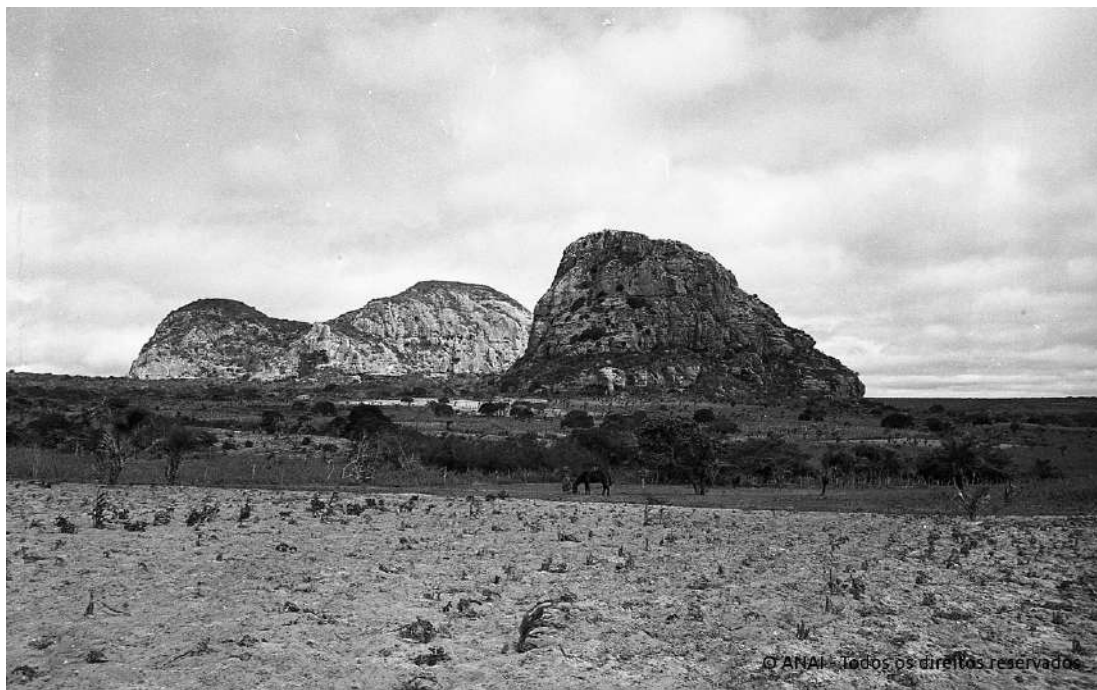
O mapa das serras do entorno da T.I. Kapinawá (Fig.13) contextualiza as serras da região indicando a relação geográfica entre serras e destaca as duas serras de maior relevância histórica para o povo Kapinawá. A Serra do Macaco abarca uma história do início da organização social da etnia, entorno da região, e situa-se ao sul da atual Terra Indígena Kapinawá onde, no período colonial, formou-se o primeiro aldeamento que concentrou índios de origens distintas. Entre tantas histórias da formação dos aldeamentos, resistência e luta dos mais velhos também envolve a Serra da Mina Grande, situada no ponto central da T.I. Kapinawá, a aldeia Mina Grande, sede da etnia. A relação dos indígenas com o conjunto de rochas e montanhas, que envolvem o território demarcado, abrange da ocupação territorial à representação cultural. Sobre a importância e valor simbólico da Serra da Mina Grande, explanarei com mais detalhes no decorrer da dissertação.

³⁴ No IV Encontro de Museus Indígenas de Pernambuco, de 05 a 09 de agosto de 2019. As palestras e debates ocorreram na Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco, organizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE-UFPE).

³⁵ O termo *levantar aldeia* é cunhado pelos próprios indígenas para expressar esse movimento de organização de determinadas comunidades em torno da identidade especificamente étnica, em contextos políticos particulares (ANDRADE, 2014, p.50).

³⁶ O conhecido aldeamento macaco, "[...] foi resultado do processo de deslocamentos dos índios. Pressionados pela invasão da economia da colônia se deslocaram para 'áreas de refúgio' nos altos das serras e tabuleiros". (ANDRADE, 2014, p.81).

Figura 12 - Serra da Mina Grande. Acervo ANAÍ



Fonte: Acervo ANAÍ. Orlando Ribeiro (1981)

Figura 13 - Serras do entorno da T.I. Kapinawá e Serras do Catimbau.



Fonte: A autora (2019)

Cabe mencionar a distinção cultural de indianidade para reconhecer as comunidades enquanto indígenas, um modelo para o contexto dos índios do Nordeste,

imposto no tempo do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) (ANDRADE, 2014, p.50-51). Da relação com os demais povos indígenas do Nordeste, e de parentesco, o povo Kapinawá desenvolveu contato especialmente com índios Kambiwá, os quais haviam tido conflito semelhante. Do convívio e das alianças políticas e de parentesco com o povo Kambiwá, como também com o povo Xukurú³⁷, os Kapinawá tomaram conhecimento de que o Estado brasileiro tem responsabilidade pela segurança dos territórios indígenas (ALBUQUERQUE, 2008, p.2), uma vez que, naquela comunidade, reconheceram indícios de tradições indígenas e vestígios arqueológicos justificáveis para intervenção, por parte do Estado, na disputa fundiária em favor da comunidade.

Os componentes determinantes para reconhecimento de indianidade, pelo órgão indigenista oficial (SPI), são a prática do toré e uma organização política representada por um cacique, um pajé e um chefe de posto. No processo em que as famílias se organizam na construção do toré, surge o etnônimo³⁸ do grupo. Das versões sobre o surgimento do nome Kapinawá, um dos relatos conta do grande toré realizado dentro da fuma da Mina Grande, sendo dada, nesta ocasião de 1979, a “revelação” do etnônimo Kapinawá no momento de consagração do novo terreiro³⁹, onde ergueu-se o cruzeiro da jurema⁴⁰ (ANDRADE, 2014, p.136). Com o tempo os indígenas foram dando novos significados ao nome, o atual Cacique Robério, no vídeo do projeto sonoras tradições⁴¹, descreve hoje o nome como sendo originado da junção de termos nativos, próprios de elementos locais:

“O nome Kapinawá... lá tinha diversas extensidade de plantio de capim. Lá tem muito capim, na época os nossos avós, tios, pais, mães faziam até colchão [...] e o craoá pra gente, na nossa língua, é auá. Então fez a junção, capim com auá – que é o craoá – deu-se o nome Kapinawá” (SONORAS TRADIÇÕES, 2014, 0’32”).

³⁷ A presença de Dôca e Zé Índio (Kambiwá e Xukurú), é fundamental para o povo Kapinawá, pois “chegam ao Terreno de Macaco e impulsionam o processo de organização da comunidade a partir de uma perspectiva propriamente étnica. (ANDRADE, 2014, p.50)”.

³⁸ O etnônimo designa um grupo humano definido, uma etnia, um povo, uma casta, entre outros grupos.

³⁹ Uma espécie de centro ritual. Local voltado a prática espiritual.

⁴⁰ Jurema é uma árvore própria do Nordeste brasileiro; Tradição religiosa de matriz indígena, praticada desde os tempos pré-coloniais, de culto à planta de mesmo nome. A planta é tema de letras do CD Kapinawá “Lá nas mata tem um pau que se chama de jurema. Quando eu chego lá eu vou beber jurema”.

⁴¹ Projeto do SESC que promove a cultura dos povos indígenas de Pernambuco através de programação de oficinas, imersões musicais, feiras e programas audiovisuais.

Figura 14 - Cruzeiro na fuma da Mina Grande



Fonte: Acervo ANAI. Marco Aurélio Martins (1993).

Ao reconhecerem-se como remanescentes indígenas, “herdeiros de um grande lote de terras doado pela princesa Isabel em forma de carta Régia (1874), destinado então ‘aos índios do Macaco’” (ALBUQUERQUE, 2008: 5), os Kapinawá assumem a autonomia na construção da identidade a qual incorpora, além da questão da luta pelo território, os costumes rituais, o respeito e culto aos antepassados, e a autodeterminação indígena. Em 1984 a área foi finalmente reconhecida como território indígena pela FUNAI. “Aos poucos, [...] foram investigando sua história e recuperando uma ascendência indígena, [...] foram acionados mecanismos jurídicos e legais de identificação e regulamentação da área habitada por eles” (Ibidem: 5). Mocinha Kapinawá, liderança da aldeia Mina Grande, descreve a relação do seu povo com os índios mais antigos:

“Somos remanescentes indígenas, né? Dos índios paratiós ou praquiós que eles viveram aqui nessa terra. Os grileiros antigos mataram muito índio aqui na fuma. E [para] a gente hoje é nosso lugar sagrado e lá tem um cemitério, onde os que sobraram do tiroteio, pegaram os que estavam morto e enterraram dentro da fuma. A gente tem isso aí. É nosso lugar mais sagrado que temos no nosso povo. Foi o que aconteceu. Os que correram se espalharam. Aí ficaram os casais e formaram suas aldeias. E os que ficaram aqui resistiram e deram origem aos Kapinawá” (A VIDA E A LUTA DOS KAPINAWA, 2014, 0’27”).

Através de uma conexão com o passado, em reelaboração no presente, e da ressignificação dos elementos culturais, os indígenas do Nordeste do Brasil dedicam-se na reconstituição de sua história e na ocupação política como identidade étnica. O reconhecimento de suas terras e condição de índios pelo Estado está pautada pela autodeterminação indígena e sobretudo pela sua relação com a natureza, suas expressões culturais e objetos de arte em constante reelaboração.

2.2 Paisagem

Voltando à Vila do Catimbau. O acesso pela estrada de barro que liga o povoado às comunidades rurais é diferenciado por moradores da vila como ‘a terra dos índios’. A *fronteira étnica*⁴² é estabelecida inclusive pelas relações com a população vizinha que adverte ser um território frequentado apenas acompanhado por indígenas ou com prévia licença. A T.I. Kapinawá demarca uma conjuntura, que além de fundiária e sócio-política, é cultural, e embora exista essa fronteira, as relações se diferenciam como identidade, mas também se cruzam. Pela vila, os Kapinawá transitam cotidianamente. Há moradores da Vila do Catimbau que se identificam Kapinawá e muitos reconhecem uma herança indígena por manter costumes aprendidos com os mais velhos, como a produção de artesanatos com a matéria-prima local, para atender a demanda do cenário turístico. A fala de um dos guias do Parna expressa esse entendimento da relação do Vale do Catimbau com a predominância indígena:

“O nome Catimbau na língua tupi-guarani⁴³ significa cachimbo velho pequeno, prática de feitiçaria e terra de caboclo. É tudo isso o nome Catimbau, são palavras indígenas” (ZÉ PEREIRA, em entrevista, nov. de 2018).

Antes de percorrer os demais caminhos que levam às aldeias, é essencial traçar o panorama do Vale do Catimbau e do Parque Nacional do Catimbau em relação à *fronteira étnica*. Criado em 2002, o Parna é uma Unidade de Conservação Integral que foi criada sobreposta justamente a parte do território ocupado pelos Kapinawá, especificamente a região denominada por eles como Área Nova. As aldeias localizadas na parte do território que ainda não está com a situação jurídica territorial regularizada. Esta região tem uma extensa área de caatinga preservada, “o que levou a ser área prioritária de preservação ambiental no estado de Pernambuco e à criação da unidade de conservação do Parque Nacional do Catimbau” (ANDRADE, 2014, p.126).

⁴² Uma fronteira étnica não necessariamente separa padrões culturais distintos, muitas vezes presentes em ambos os lados dela; o que ela separa são organizações sociais diferentes. Ao elaborarem distintas formas de se identificarem como um grupo, estas dialogam com expectativas externas e internas, modificando continuamente sua natureza cultural, suas tradições (ALBUQUERQUE, 2008, p.12).

⁴³ Na região não se falava tupi-guarani, portanto, quando as pessoas se referem à “língua tupi-guarani” tem mais importância pela simbologia que elas dão a ideia da ancestralidade indígena, do que a um dado de realidade.

Quanto às referências da paisagem local, vê-se de longe a localização da *terra dos índios* onde é identificada a então Serra do Elefante, para quem avista a partir do alto de alguns pontos do Parna do Catimbau. Os Kapinawá tem outra relação e familiaridade com este complexo de pedras, assim, Ronaldo revela que “de uma visão mais ampla, a Serra do Elefante, na verdade é um nome turístico da serra. Pra gente (Kapinawá) é a Serra da Mina Grande, como é conhecido lá”. É a partir desse visual de ponto turístico que um visitante do parque alcança e visualiza o ponto de (r)existência indígena daquela região. Me apropriro do termo *(r)existir* como menção aos constantes momentos de resistência, e existências renascidas, do grupo étnico e dos elementos da cultura Kapinawá.

Como símbolo das resistências contínuas, o marco territorial, precisamente a Serra da Mina Grande, é uma referência que supera as atribuições da percepção geográfica, pois para os Kapinawá é lá que se concentra o sítio de maior representatividade para o povo. Pelas evidências arqueológicas da ocupação humana dos índios “*mais antigos*”, a serra é marcada como local sagrado, “conhecido como espaço místico na região, e considerado um ambiente *encantado* e de *segredos* pelos Kapinawá” (ANDRADE, 2014, p.126). É lá onde se encontra a Furna dos Caboclos, ou Furna dos Encantados. Como localiza o cacique Robério, a serra abrange acontecimentos históricos, além de relações místicas e simbólicas:

“A Furna dos Encantados que para alguns turistas olhando de uma determinada visão do Vale do Catimbau, por exemplo, diz que é Morro do Elefante já que ela tem diversas formas. Se vê ela de Inajá, ela tem um formato. Se você vê ela passando ali pelo cruzeiro do Nordeste, você já vê de outra forma. Então, diversos ângulos que você olhar, vai vê que ela está de forma girando, mudando de formato. Ela é onde tem o cemitério sagrado, onde está nossos antepassados que foram metralhados mesmo pelos fazendeiros, os grileiros. Então, lá nós temos como o local mais sagrado pra nós. Por isso lá é onde faz determinado ritual sagrado. Lá é mais que vai só nós, povo indígena, pra pedir força. Também nela tem uma água que goteja de acordo com a união do povo. Se o povo tiver unido, aquela água tá gotejando, e se haver algum desconforto de alguma desunião, aquela água não pinga muito. Até que o povo se una” (SONORAS TRADIÇÕES, 2014, 11’32”).

Figura 15 - Silhueta da Serra da Mina Grande em duas vistas diferentes



Fonte: A autora (2018)

O caminho mais curto que leva à aldeia Mina Grande se faz por outra via, passando direto da cidade de Buíque, até entrar numa porteira onde se percorre uma plantação de eucaliptos. A longa estrada de barro segue vários contornos e curvas até chegar na aldeia sede do povo Kapinawá. Aproximar-se do aldeamento é prontamente identificado por variados ângulos de visão da serra, até chegar bem próximo onde se encontra uma oca, casas com quintais, uma escola indígena e a igreja católica ao centro. Cerca de alguns quilômetros antes da concentração de casas, está a serra. Lá tem a fuma onde foi erguido o cruzeiro, símbolo de culto e de consagração do terreiro onde se dança o toré de concentração ritual. O Pajé Zé de Caetano expõe peculiaridades dos rituais, no vídeo *Sonoras Tradições*:

No ritual, “o principal sempre do terreiro é o pajé. O pajé, se ajunta tudinho, ao redor assim do cruzeiro, aí vai abrir o terreiro, como a gente chama. E vai chamar pelas forças encantadas da terra e do ar, para que Jesus daquela terra dê aquela força, a gente se unir e cantar para ele, louvar a ele, louvar a Jesus, louvar eles também que já se foi” (SONORAS TRADIÇÕES, 2014, 17’09”).

Antes da inserção do toré, e de todo processo de reconhecimento como indígenas, “as comunidades políticas locais tinham como prática religiosa a realização das novenas, e mantinham fortemente entre suas atividades as festividades que envolviam o samba de coco” (ANDRADE, 2014, p.142). A tradição Kapinawá, o samba de coco é rememorado pelos mais velhos como uma prática que “sempre existiu, seja para aterrar o chão das casas de taipa ou como festejo em ocasiões específicas”

(Ibidem:150). Diferentemente do toré, no samba se dança ‘*apegado*’ e tem variações de pisada dos pés e cantos. É considerado ‘*movido ao ritual indígena*’ como contam alguns. No samba de coco se dança em pares formando um círculo, ao centro, entoam-se os cantos. Nas palavras do pajé podemos imaginar esse samba:

“Quando a casa desaterrava, antes não tinha a história de cimento, era barro. Quando era com um mês ou mais, fofava. Aí vamo aterrar a casa e vamo chamar o povo para fazer o samba. Que é pra pilar de pé. Aí depois (que as casa eram feitas de cimento) o samba-de-coco acompanhou o toré. Já é a tradição é uma só. Que a pisada é quase igual. E ficou assim, dança só o samba-de-coco quando tem toré” (PAJÉ ZÉ DE CAETANO EM OI QUE PRAZER, QUE ALEGRIA KAPINAWÁ, 2006, 15’).

A primeira vez que presenciei e participei de uma roda de samba de coco foi na ocasião da minha primeira visita, fotografando o encontro de museus. A ocasião da abertura do museu, no espaço Anjuká, ocorre simultânea ao encerramento das atividades do evento. Percebi uma concentração do povo reunido em torno da apresentação ritual, para que os visitantes conhecessem a tradição Kapinawá, mas ainda, para celebrar com toda comunidade de diversas aldeias. Naquela roda de pisada forte, entrei em ritmo inicialmente descompassado apesar do cansaço do dia de atividades, mas passo a passo fui tomada pela energia das voltas circulando em torno do grupo de cantadores. Observo que muitos ali vestem um inusitado chapéu de palha, o mesmo ilustrado na placa de entrada do museu.

Aos poucos, compartilhando com os Kapinawá, venho compreendendo os elementos da cultura, conhecendo os atores sociais e os papéis que integram no grupo étnico. Trilhar os objetos instrumentais e artesanais, as fotografias históricas do povo e das paisagens dos sítios arqueológicos, através daquele aparato apropriado como museu indígena, me faz despertar para outros aspectos envolvidos no processo de sua construção, para além dos artefatos: as relações e agenciamentos envolvidos no que se pode chamar arte rupestre e indígena.

2.3 Letreiro

“Todo o local é marcado pela presença de sítios arqueológicos, com pinturas rupestres e cemitérios que datam de até 6 mil anos atrás, além disso é repleto de formações geográficas bem singulares, com a presença de muitas furnas, onde se encontra a maioria dos cemitérios, e é marcado também por grandes serras que se destacam por seus formatos exuberantes” (ANDRADE, 2014, p. 126).

Após uma breve explanação sobre a história do povo e o cenário geográfico e cultural, evoco⁴⁴ a relação do povo Kapinawá com o legado originário dos antigos habitantes daquela paisagem, os sítios de arte rupestre. As pinturas rupestres são denominadas localmente de *letreiros*, as quais atribuem-se mistérios, uma relação de familiaridade dos Kapinawá com os grafismos, que além do reconhecimento como patrimônio e elo com os antepassados, sucedem significados especulativos – “Os *letreiro* estão lá em cima, só pode ser os encantos, ninguém pode subir lá em cima” (entrevista com Dona Lilia citada por ANDRADE, 2014, p.129).

Os *letreiros* são, portanto, agentes de fruição estética e meio de relacionar os modos de existir do passado e do presente, das representações e traduções apropriadas ao sentido contemporâneo do (r)existir Kapinawá. A perspectiva Kapinawá, o contexto interpretativo acerca das inscrições rupestres e a relação de culto aos encantados, como seus antepassados, a quem devotam respeito e rituais sagrados, será melhor explanada posteriormente.

Trata-se de uma afinidade apropriada à identificação étnica, ainda que o elo entre a comunidade e a arte rupestre local seja anterior à reivindicação identitária, quando os *caboclos*⁴⁵ da região percebiam “um passado indígena nas inscrições rupestres espalhadas pela área em que habitavam e também na grande quantidade de ossadas enterradas numa fuma” (ALBUQUERQUE, 2008). Ronaldo Kapinawá já nos repassa essa noção: “*letreiro* é da linguagem dos mais velhos. Quando chegava pesquisadores lá procurando os sítios arqueológicos. [...] Esse *letreiro* dos caboclo é desenho dos índios. Do jeito que os mais velhos falava lá”. (Ronaldo Siqueira em palestra no IV Encontro de Museus Indígenas em Pernambuco⁴⁶, 2019).

Ronaldo Kapinawá conta da sua relação com a arte rupestre local a partir de suas andadas pela serra desde criança, quando brincava nos sítios arqueológicos. Hoje, o professor de arte da aldeia Malhador apresenta-se praticante da Arqueologia Indígena com a especialização em Arqueologia Social Inclusiva. Sua prática e atuação na área o possibilita ser guia de outros pesquisadores, com quem troca conhecimentos, em excursões pelos sítios da T.I. e do Parna do Catimbau. O

⁴⁴ Relembro o já exposto anteriormente, da relação da identificação Kapinawá com os vestígios arqueológicos.

⁴⁵ Anterior à identificação indígena, camponeses e sitiantes, moradores naturais daquela região se identificavam caboclos. “A gente não recebia o nome de índio. Nem entendia. Pra dizer ó os índio. Não. Era os caboclo. Nome de índio era esquecido para nós.”, descreve seu Arlindo no vídeo Oi que prazer, que alegria Kapinawá.

⁴⁶ O IV Encontro de Museus Indígena em Pernambuco é uma iniciativa do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE. Esta última versão (IV) ocorreu de 05 a 09 de agosto de 2019, no Museu do Estado de Pernambuco e na UFPE, promovendo oficinas, mesas de debates e conferências com indígenas, pesquisadores e indigenistas.

articulador de oficinas culturais realizadas no Vale do Catimbau já realizou o mapeamento, junto com outros professores indígenas, das furnas e letreiros do território (Fig.16). Ronaldo costuma falar da representatividade de alguns dos grafismos e apreende seus significados a partir de categorias apropriadas aos Kapinawá, por meio das quais dão sentido aos grafismos rupestres a partir de seus próprios horizontes interpretativos. Além das interpretações, costuma ainda relacionar o complexo dos sítios arqueológicos com a prática da museologia social⁴⁷:

“Tem a ver com a memória e luta dos povos indígenas. Vou pro mato e lá eu aprendo”. [...] A gente tenta juntar as duas coisas, museologia e arqueologia, que faz parte. As coisas da gente estudado pela arqueologia, de certa forma se trata da memória de um povo indígena, nos realizar isso é uma forma de preservar. O nosso museu é o território. Aí é uma representatividade do que Kapinawá tem. [...] Somos a memória, somos antropologia, somos arqueologia, somos museologia, somos tronco velho. [...] Nós mesmo estamos contando, falando do que é nosso” (RONALDO SIQUEIRA, 2019).⁴⁸

Coabitantes daquele cenário de inscrições rupestres, os Kapinawá apropriam-se, em suas narrativas, da detenção do saber e conhecimento a respeito dos grafismos. Os ‘*letreiros*’, grafismos rupestres de 2 a 6 mil anos atrás, são encontrados em paredões, painéis, pedras, furnas, serras e caldeirões (buracos nos lajeiros de pedras) daquela região do Vale do Catimbau. Os grafismos rupestres tem sido estudado continuamente por pesquisadores no âmbito da arqueologia. Das pesquisas encontram-se dados como datação, materiais, a relação com a paisagem e os antigos deslocamentos. Porém, o desejo aqui é focar na atribuição dos grafismos aos povos originários, e sobretudo o reconhecimento por parte do grupo étnico local como herdeiros daquele acervo e passado indígena.

Para os Kapinawá, a importância dada à arte rupestre testemunha uma conexão e a certeza da presença dos seus antepassados. A partir das antigas inscrições, pressupõem o modo de vida dos mais antigos, “*quando os índios e índias viviam como caboclos e caboclas brabos/as, que dormiam no mato e só viviam de comer coisas do mato*” (Professores/as Indígenas Kapinawá, 2016, p.94).

⁴⁷ A museologia social é aqui aplicada como categoria referente às iniciativas de vários povos indígenas em instalarem seus próprios museus nas suas comunidades como espaços de autodeterminação. Este processo de museus estabelece novas relações, uma forma de materializar suas visões de mundo e garantir a gestão, salvaguarda e presença dos acervos em seus territórios (ver ATHIAS e GOMES, 2018).

⁴⁸ APÊNDICE - entrevistas. [agosto. 2019].

Os sítios arqueológicos são chamados pelos mais velhos da comunidade como Furnas dos Letreiros, Letreiros dos Caboclos ou Letreiros dos Índios. Os sítios rupestres, considerados lugares sagrados, guardam em seus abrigos muitas referências gráficas das quais os Kapinawá se apropriam narrando similaridades e cruzamentos de expressões. São atribuídos uma série de mistérios e significados aos letreiros associando à sua cultura algumas formas gráficas identificadas com seus artefatos, rituais, e os seres da caatinga.

Figura 17 - Pintura em tecido realizada na oficina de estamparia manual



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

3 A OCUPAÇÃO: UMA IMERSÃO (ETNO)GRÁFICA

O intuito não é especificar o lugar dos grafismos na arte, no artesanato ou no âmbito de suas projeções através do design. Aqui é mais apropriado ao relato do tropeçar nas pedras onde nos transportamos para outros sentidos, onde a investigação fundada no design e cultura, trilha um campo alheio às delimitações fabricadas. Atentos ao mapear coletivo, fluido e cognitivo da iconografia local, e seus objetos simbólicos, iniciamos uma ocupação⁴⁹ pelas matas, trilhas e aldeias que levam aos sítios arqueológicos. E, quanto às pedras, especulamos acerca das inscrições, pinturas e gravuras, testemunhas de andanças, rituais e lutas.

No projeto cultural intitulado “Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá”, apropriei-me do termo ocupação para firmar uma imersão coletiva, um ato de ocupar, junto com os Kapinawá, os espaços geográficos e simbólicos da região do Catimbau. Minha primeira proposição prática com o povo Kapinawá estabeleceu uma interação entre design e comunidade, onde dialogamos acerca da percepção indígena sobre o seu repertório visual e cultural. As demandas apresentadas nas primeiras conversas com o grupo de indígenas, e com outros pesquisadores parceiros da etnia, inspiraram na aplicação dos métodos e proposições. As necessidades e conteúdos da etnia tornam-se mais evidentes no decorrer das atividades, o que influencia nas medidas adotadas. A partir da ocupação empírica realizamos o levantamento dos grafismos e, observados como códigos, compartilhamos suas traduções. Nesse processo, deu-se início à etnografia com o povo Kapinawá.

É importante listar os participantes das oficinas com quem compartilhei das etapas do projeto cultural e das interlocuções continuadas sendo esses:

- **Equipe Kapinawá Participante das oficinas**

Ana Carla de Araújo Silva, Andréia, Anicélia Beserra Soares, Beatriz Beserra da Silva, Bruno Gabriel Henrique da Silva, Daniel Monteiro dos Santos, Dinho, Ed Carlos Bezerra Cavalcanti, Eriklin dos Santos Silva, Evericiana Torres, Fábio de Moura Silva, Flaviane Rodrigues de França, Francisco dos Santos Monteiro, Fernando José Monteiro da Silva, Gilvan Bezerra de Moura, José

⁴⁹ Termo adotado desde o projeto cultural para caracterizar o modo de entrada compartilhada das ações do então projeto. O envolvimento entre pessoas das aldeias e a equipe do projeto de ocupação se fez a partir das excursões e proposições no território, por meio de trocas de conhecimentos e experiências.

Ronaldo França de Siqueira, Josyelly Beserra da Silva, Jucelino Chaves da Silva, Julyanny Beserra de Moura, Kellyana Gomes dos Santos, Lusía Monteiro de Moura, Maria Beserra (Mocinha Kapinawá), Myrelliane Beserra da Silva, Sandra Jucá e Vinícius.

Figura 18 - Equipe da oficina de grafismos rupestres. Visita ao sítio furna dos letreiros



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 19 - Equipe da oficina de estamparia. Oca da aldeia Mina Grande



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

3.1 Uma roda de conversa

Em novembro de 2016, eu e a produtora cultural Daniela Azevedo chegamos na aldeia Caldeirão, para um primeiro encontro onde nos reunimos com representantes das 25 aldeias da etnia. A etapa da pesquisa de campo do projeto de ocupação realizou uma roda de conversa para apresentação da proposta de atividades e confirmar os interessados em participar das oficinas de grafismos rupestres e grafismos Kapinawá.

Na ocasião, nos apresentamos e compartilhei a proposta das oficinas na intenção de sensibilizar e articular as equipes da comunidade indígena. Fechamos, em comum acordo, as datas das atividades e realizamos uma dinâmica em que abordamos com o tema identidade. Cada participante recebeu um papel e caneta para escrever três palavras e definir a si próprio (indivíduo), sua aldeia e seu povo Kapinawá. A atividade revelou-se bastante propositiva ao levantar características específicas, generalizações e particularidades da autoidentificação indígena.

Sobre declarar uma definição de si, tendo o conceito de identidade como algo distintivo, mas ainda coletivo, especificamente relacionada à identificação cultural em um determinado território, incluo minhas considerações a respeito do que pretendo refletir acerca de identidade no contexto desta etnografia. Sobretudo, considerando a aplicação e reconhecimento do termo para si, vinculado a um lugar e em relação ao contexto totalizante, compreendo melhor relacionar “identidade” como uma construção, um processo em reinvenção e, portanto, optarei ainda pela expressão “identificação”.

Quanto ao fundamento e uso do termo, tomo como referência a noção da “identidade” como algo aberto e em transformação, tal qual a palavra identificação suscita, quando as empregamos na contemporaneidade em curso. Dentre as referências acessadas, Moacir dos Anjos em “o local e o global redefinidos” contempla minha percepção empírica:

“O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro. Por força dessas mudanças, a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para o campo aberto do que é constante (re)invenção” (ANJOS, 2016, p.1).

Através da indagação acerca das palavras pertinentes à cultura local, algumas descrições se repetiam, assim como outras palavras apresentaram-se de forma singular. Ademais, constituiu-se um diálogo para conhecer os desejos das/os participantes, despertar a atenção para a linguagem visual local e definir o público específico para as atividades propostas. O jogo de palavras, ali surgido, configurou-se como ferramenta bastante eficaz, inclusive para a definição dos próximos métodos a serem aplicados como incentivo à expressão gráfica.

Na ação inaugural, realizada com um público de jovens e professores de arte das escolas indígenas, definiu-se o jogo posteriormente batizado de “samba das palavras”, em menção à dança ritual samba de coco. Em seguida as/os participantes foram estimuladas/os a desenvolver símbolos a partir das palavras coletadas na ocasião do primeiro encontro. Como pessoa, aldeia e etnia, os participantes descreveram-se em 36 palavras. São elas: *Maracá, Símbolo (Kapinawá), Guerreiro, Conquista, Água, Furna Sagrada, Artesanato, Aldeia, Convívio, União, Crescimento, Fortalecimento, Força, Sustentação, Encontro, Povo, Coletivo, Família, Futuro, História, Sobrevivência, Ousadia, Capacidade, Curiosidade, Pedras, Vento, Fé, Cacique, Luta, Identidade, Humildade, Pesquisa, Comunicação, Força, Toré e Samba de Coco*. A partir dessa listagem propôs-se ainda três atividades.

Abrimos um grupo fechado no *Facebook*⁵⁰ e utilizamos para nos comunicar sobre as atividades. Com antecipação aos próximos encontros, compartilhamos atividades individuais com o intuito de despertar o olhar para os símbolos estilizados e estimular os experimentos gráficos:

- **Atividade 1** - Criar símbolos Kapinawá partindo de um alfabeto. Para tal, expus o seguinte enunciado – *“Você pode se inspirar em alguma coisa, ideia, ser da natureza, som (das letras, dos cantos), enfim, algo que expresse a cultura Kapinawá. Algo que faça parte do seu cotidiano. Representar em símbolos e sequenciar como alfabeto”*.
- **Atividade 2** - O samba de palavras, composto por palavras/conceitos que expressam ideias, gestos e objetos próprios da cultura local. Individualmente são palavras expressas como definições de: 1) Cada um; 2) Sua Aldeia;

⁵⁰ Grupo, inicialmente fechado, de mesmo nome do projeto cultural: Ocupação, Estamparia e Grafismos Kapinawá. Participantes das oficinas, demais convidados do povo Kapinawá e equipe compartilham atividades acerca do projeto. Posteriormente o grupo foi aberto convidando o público em geral.

3) Povo Kapinawá. Para tal expus o seguinte enunciado – *Desenhar de forma sintética (em linhas, pontos, curvas e formas geométricas) símbolos que representem algumas das palavras/conceitos.*

Figura 20 - Atividade 2. Desenho dos símbolos Kapinawá associados às palavras/conceitos



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

3.2 Nas trilhas dos sítios de pinturas e gravuras rupestres

Ao entrarmos no Parque Nacional do Catimbau e na Terra Indígena Kapinawá, nos deparamos com formas arriscadas, símbolos declarados ou com significados para nós ocultos. Na proposta de reconexão com os símbolos ancestrais, nos transportamos para o universo simbólico e material das primeiras expressões comunicativas da humanidade. Ao nos defrontarmos com códigos de ação e mistério suspeitamos os percursos de sobrevivência e luta. Supomos um imaginário de ação coletiva orientada pelos anseios das emergências espaço-temporais. E por que não dizer das emergências corpóreas, do desejo de entregar-se à materialidade das superfícies, dos signos e das ferramentas disponíveis?

O primeiro encontro com os grafismos do Catimbau foi impulsionado por uma atração pessoal pela arte rupestre e um desejo por conhecer o envolvimento do indígena contemporâneo com seu elo ancestral. A princípio, minhas suposições beiravam uma desconfiança alheia sobre a relação de parentesco entre os fundadores

dos grafismos ancestrais e os nativos da região. Em janeiro de 2017, iniciamos as excursões cartográficas pelo entorno do Vale do Catimbau. O Vale, com imponente geomorfologia de relevo e biodiversidade da Caatinga, é marcado pela abundância de inscrições rupestres e pela (r)existência da etnia Kapinawá. O passeio coletivo é percorrido como uma prospecção de um espaço simbólico de outros tempos, uma imersão ao contexto das manifestações gráficas dos habitantes ancestrais.

As visitas aos sítios de grande diversidade gráfica, localizados no Parque Nacional do Catimbau e na T.I. Kapinawá, foram as primeiras atividades em campo. As excursões contaram com a participação do arqueólogo convidado para compor a equipe de visita aos sítios arqueológicos, Manoel Souto Maior⁵¹. No primeiro dia, realizou-se uma roda de conversa como definição dos sítios a serem visitados nos dias da oficina de grafismos rupestres. O arqueólogo conduziu a roda de conversa em parceria com o indígena José Ronaldo Siqueira⁵², na seleção dos sítios mais apropriados para a investigação acerca das expressões gráficas ancestrais. Quanto aos critérios de escolha dos sítios, optou-se pelos de maior diversidade iconográfica e os de melhor localização em relação às aldeias que receberam o projeto.

A participação e o acompanhamento do arqueólogo Manoel Souto Maior nas excursões pelos sítios proporciona um diálogo com os Kapinawá fundamentado numa arqueologia colaborativa, na qual incita uma contextualização das expressões gráficas com as características materiais e da paisagem e atenta para as complexas inter-relações sociais e culturais. A relação do arqueólogo com a comunidade já vem de outros eventos promovidos com o povo Kapinawá, entre eles, as oficinas de “capacitação de gestores indígenas do patrimônio material”, no projeto cultural “Meu povo conta: história e cultura do povo Kapinawá na sala de aula”. Tais iniciativas promovem uma aproximação entre os atores sociais que compartilham percepções coletivas, além de conhecimentos e práticas de preservação dos sítios arqueológicos.

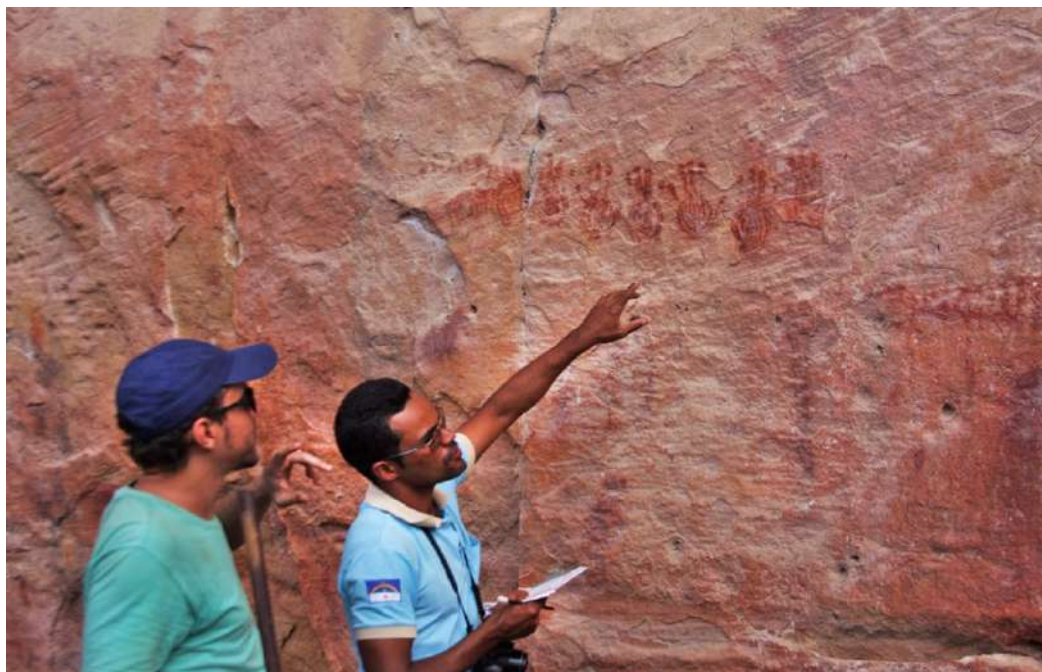
Ronaldo relata sobre o seu convívio com os sítios arqueológicos desde a infância e onde, há algum tempo, vem realizando excursões como guia turístico. A experiência e contato com os registros rupestres, tornam o arqueólogo indígena

⁵¹ O arqueólogo Manoel Souto Maior vem realizando atividades de capacitação com os Kapinawás desde 2012, através de projetos culturais propostos para patrimonialização e preservação dos objetos arqueológicos, e para o acompanhamento na implementação do museu indígena.

⁵² O Ronaldo Kapinawá, professor de arte e artesanato, possui especialização em arqueologia inclusiva pela Universidade Regional do Cariri (URCA) e tem amplo conhecimento dos sítios rupestres da região.

detentor de um conhecimento próprio das particularidades locais, o que favorece as visitas de campo.

Figura 21 - Visita aos sítios rupestres da T.I. Kapinawá com Manoel e Ronaldo



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Em continuidade, nessa segunda roda de conversa, apresentei *slides* sobre grafismos indígenas e estilização gráfica de objetos, ideias e conceitos, como exemplos, expressões de outras etnias. Durante a roda, falamos ainda sobre a pintura corporal aplicada pela etnia nos tempos antigos. Os participantes relatam que se utilizava o pigmento ocre a partir da raspagem da pedra “tauá”. A abundância dessa pedra, composta de óxido de ferro, na região, indicia as suposições acerca do pigmento ocre utilizado nas pinturas rupestres. Sobre esse minério, apresentarei suas aplicações mais adiante, quando irei expor as pinturas rupestres, e ainda apresentarei a identidade do projeto de ocupação, criada durante as visitas aos sítios.

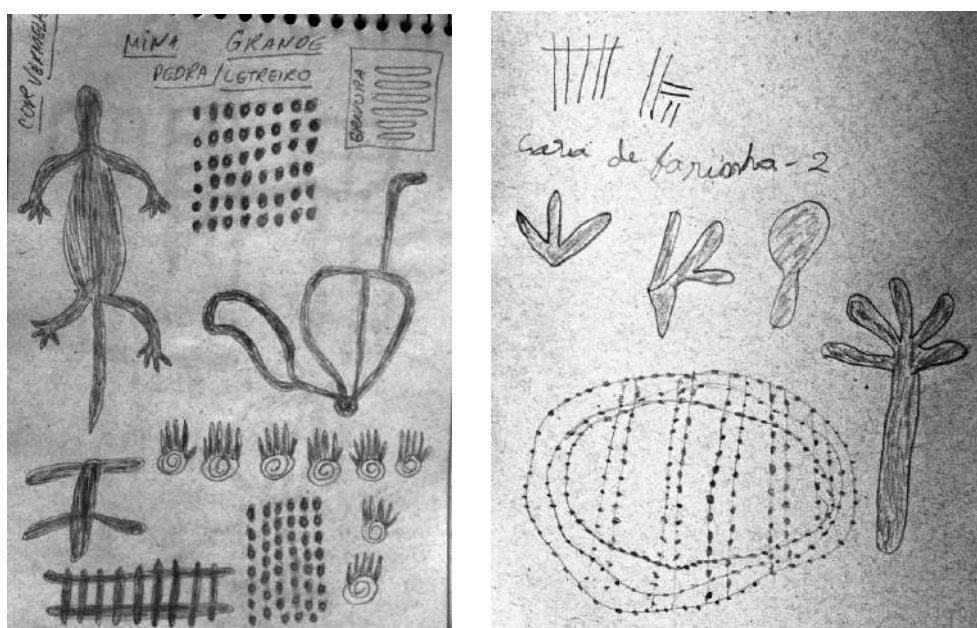
Os primeiros sítios rupestres visitados foram no Parque Nacional do Catimbau, totalizando 6 sítios com painéis diversificados. O reconhecimento dos grafismos foi estimulado através do diálogo aberto às contemplações e primeiras impressões despertadas. É particularmente uma entrada muito especial no universo simbólico dos Kapinawá. Através dos grafismos, a imersão cria forma ao acessar e afetar o imaginário coletivo. Enquanto o arqueólogo, e facilitador da oficina, explica os

aspectos sociais e geográficos que provavelmente interviam na execução e nas características dos grafismos criados pelos agrupamentos ancestrais, os Kapinawá participantes registram em desenhos como um recurso de apreensão e reconhecimento dos grafismos. Ronaldo já se antecipa na explanação de alguns grafismos e arrisca interpretações.

Identifica-se uma iconografia com características gráficas potentes de desdobrarem-se em diferentes interpretações. Na proposta das visitas de campo, como metodologia de imersão e coleta de dados, além do registro fotográfico e dos diálogos, os participantes reproduzem os grafismos rupestres em atividades de desenhos de observação. Essa terceira atividade foi encaminhada como exercício prático durante a excursão pelos sítios. Cadernos confeccionados manualmente, em papel reciclado A5, foram distribuídos com canetas esferográficas para registros e desenho de observação.

- **Atividade 3** - Escolher algumas das pinturas rupestres visitadas e fazer desenho de observação. Pode ser a partir das fotografias registradas ou desenhar livremente deixando a memória atuar na representação das pinturas e gravuras da região. Para tal, foi apresentado o enunciado - *Reproduzir pinturas e gravuras rupestres visitadas no Vale do Catimbau e na T.I. Kapinawá. Desenho de observação.*

Figura 22 - Desenho de observação: grafismos T.I Kapinawá e Parma do Catimbau



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Na interlocução entre pesquisadores e indígenas, as explanações acerca das características morfológicas e das tradições abstratas, geométricas ou figurativas das pinturas e gravuras, a familiaridade com ícones que remetem à fauna e flora local, e aos rituais indígenas, possibilita a “leitura”, trocas e associações sobre o universo iconográfico ancestral.

Tanto as fotografias como os desenhos de observação auxiliam na apreensão das características formais, mas o que constantemente é mencionado será a respeito dos aspectos figurativos ou geométricos dos desenhos. Naturalmente interpretações fundamentadas ou aleatórias são mencionadas sugerindo uma familiaridade com algumas formas gráficas. O diálogo constante acerca das manifestações pictóricas do passado sobre as pedras foi uma das metodologias aplicadas de condução e aproximação com o repertório visual ancestral.

Para os povos ancestrais, o meio geográfico determinava a escolha de locais estratégicos para a reprodução dos desenhos. Assim, com a mediação do profissional da arqueologia, podemos fazer um levantamento de hipóteses acerca das influências na escolha do paredão, caverna ou abrigo, e conseqüentemente, o ambiente entorno onde realizavam as inscrições.

Outros objetos de debate, relacionados aos antigos agrupamentos, diz respeito às técnicas para a criação dos desenhos e os instrumentos utilizados em cada local, o que influenciava no estilo gráfico. Na fala das/os participantes, o estilo dos desenhos não era tão relevante quanto as interpretações e associações abordadas no debate coletivo de cada painel visitado.

Como designer mediadora, aproveito o momento de conversas e traduções espontâneas dos grafismos e indago aos arqueólogo acerca das prováveis técnicas utilizadas, a depender do ambiente em questão. Pincéis de madeira, carimbos de mãos, estêncil pré-histórico, extração de pigmentos a partir das pedras, resinas vegetais e animais para fixação dos desenhos, gravuras cavadas nas pedras, etc., foram as técnicas abordadas como provenientes de instrumentos e técnicas.

Já para os sentidos simbólicos, a criação gráfica motivada diante dos painéis, desperta as associações sígnicas pertinentes ao contexto sociocultural do grupo. Refletindo acerca do design e democracia, (BONSIEPE, 2011, p.20), considero todas vozes determinantes na projeção acerca dos grafismos componentes do território nativo. Compreendo ainda mais a relevância da investigação: os sentidos gerados e despertados de familiaridade com os grafismos atuantes como códigos, as relações com

o ambiente e as associações indicadas pelo grupo de indígenas compreende essa democracia. A autodeterminação identitária inclui sobretudo a autodeterminação nos processos de cognição e decisão. Bonsiepe (2011) utiliza uma interpretação simples de democracia apropriada ao design:

“no sentido de possibilitar a participação dos dominados, para criar um espaço de autodeterminação. Isso significa criação do espaço para um projeto próprio, para um design próprio. [...] No sentido de redução de heteronomia, entendida como subordinação a uma ordem imposta por agentes externos” (BONSIEPE, 2011, p.20).

Ao final de toda excursão pelos 11 sítios visitados (seis no Parque Nacional do Catimbau e cinco da Terra Indígena Kapinawá), reunimo-nos ao pé do paredão de letreiros da aldeia Mina Grande e realizamos uma roda de conversa para avaliação em grupo. As colocações dos participantes em muito salientaram acerca do processo de toda imersão. As visitas aos sítios, com um grupo voltado para discutir sobre as características dos desenhos rupestres, despertaram uma sintonia com a essência da própria arte rupestre.

Os relatos abarcaram não somente os aspectos técnicos e estéticos, mas sobretudo as emergências do sensorial e gestual, referentes aos antigos agrupamentos na tentativa da comunicação, ou exclusivamente como exercício de expressão. Além das digressões sobre a materialidade das pedras, discorremos sobre as motivações acerca dos assuntos estampados nos grafismos. São reuniões grupais ou guerras, gráficos tabelados, motivos da caça, auto representações, traços geométricos aparentemente aleatórios, ali inscritos em formas reconhecíveis ou meros grafismos primários da expressividade, mas certamente fazem alusão à sobrevivência, o que para os indígenas concorda com resistência. A imersão na arte rupestre deu impulso para o grupo confirmar o grande interesse em desenvolver seus próprios grafismos na oficina de técnicas de estamparia manual, etapa seguinte do projeto de ocupação.

Figura 23 – Aplicação do pigmento do tauá como pintura corporal. Ponta da Várzea



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 24 – Visita ao sítio furna do furengo, aldeia Macaco



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

3.3 Oficinas de estamparia manual e grafismos

Uma semana após o encerramento da oficina de grafismos rupestres, retornamos à aldeia Mina Grande e fomos recebidas por um grupo mais diversificado. Como designer idealizadora do projeto cultural, convidei a artista visual Lia Letícia⁵³ com sua ampla experiência como facilitadora em processos de criação coletiva. A artista possui conhecimento em técnicas de estamparia manual, mas o fundamental para a escolha da parceria tem relação com sua metodologia prática e incentivo a produção em grupo, além de estimarmos o processo como algo fundamental para gerar resultados. Nessa perspectiva, a cada dia apresentou-se uma técnica de pintura a ser experimentada nos tecidos de lona de algodão e tecido voal. Na roda de conversa inicial apresentamos o plano de oficinas e levantamos possibilidades de materiais a serem experimentados nos dias seguintes.

Figura 25 - Roda de conversa da oficina de grafismos e estamparia manual.



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

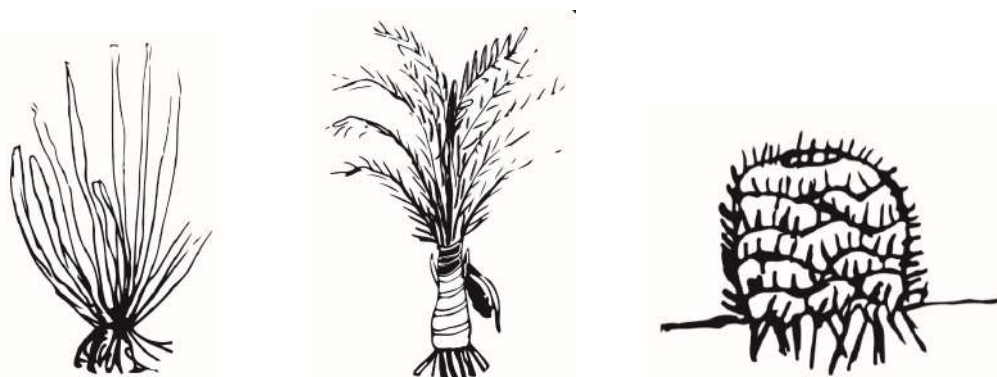
Como parte da pesquisa empírica, estimulou-se a inserção de elementos da natureza para produção de carimbos e, para tal, encomendamos uma pesquisa por

⁵³ Lia Letícia é artista visual e arte-educadora com larga experiência em técnicas pedagógicas e manuais. Lia, em suas oficinas, explora a pintura em diversos suportes, inclusive a estamparia e direção de arte. A educadora tem experiência em projetos como a Escola Engenho, Tardes de Quintal, cursos para o SESC.

materiais locais. Talo da bananeira, coco ouricuri, coco babaçu, cascas de árvores, entre outros componentes vegetais e artesanais, somaram-se aos instrumentos levados para as atividades com tinta e tecido. A pintura no tecido, direcionada para a criação de textura de fundo, repetição de grafismos e construção de padrões foi a primeira atividade proposta. Os participantes, em sua maioria professores de arte e artesãos, agregaram os componentes coletados aos símbolos Kapinawá e alguns comuns às pinturas corporais. Boa parte dos participantes da primeira etapa compareceram, porém, outros indígenas daquela comunidade marcaram presença na oficina acolhida pela Escola Indígena Kapinawá, em janeiro de 2017, na Mina Grande.

Os participantes que se agregaram às atividades, tem faixa etária diversificada. Além de algumas crianças, a liderança da aldeia anfitriã, Maria Beserra (Mocinha Kapinawá), experimentou a pintura em tecido e colaborou trazendo histórias de seu povo no decorrer de alguns questionamentos acerca de símbolos e grafismos específicos. Ao desfrutar desse diálogo, com abordagem sobre as simbologias e memórias da história dos Kapinawá, a aproximação com sua auto-narrativa possibilita um olhar mais apurado em relação às particularidades da etnia. Enquanto fala, Mocinha pega uma folha de papel e desenha alguns elementos fundamentais para a cultura local, ela destaca como imprescindível a relação da sobrevivência do povo naquela região de caatinga brava. E da vegetação local retrata três componentes básicos, alguns como matéria-prima para confecção do artesanato: o caroá, o ouricuri e o cacto coroa de frade. Destaco a importância desses diálogos durante as oficinas práticas, pois são as bases da observação para posteriores conclusões das expressões gráficas.

Figura 26 - Desenhos vetorizados. O caroá, de onde se extrai a palha. Do ouricuri, se extrai o coco e a palha. E a coroa de frade, elemento substancial da caatinga.



Aos poucos os desenhos vão surgindo enquanto dialogávamos durante as oficinas sobre os grafismos Kapinawá. Minha empolgação incluía uma certa inquietude para ser apresentada aos grafismos contemporâneos da etnia e, desta forma, empregava por diversas vezes o termo grafismos, como quem pensa incentivar uma criação familiar para se adequar à proposta de finalização dos desenhos em estamparia. Naturalmente, os estilos gráficos são variados. Alguns originam-se do hábito de esculpir peças artesanais. Outros referenciam-se às estruturas modulares de pinturas corporais com características similares às pinturas de outras etnias, ou mesmo familiares às pinturas rupestres. Como alguns afirmam, “*a pintura corporal [Kapinawá], vem da pintura rupestre*”, o que consequentemente afeta na forma dos desenhos, assim como a forma gráfica é ainda uma decorrência dos materiais disponíveis enquanto produção local. São aspectos determinantes aos estilos gráficos, assim como são diferentes os estilos devido aos materiais levados para as oficinas de criação dos desenhos. As reflexões propriamente sobre os grafismos serão abordadas no capítulo 4.

Contenho-me em observar o que surge dos desenhos que expressam os símbolos da etnia, o que inclui os elementos culturais referentes a história do povo e à paisagem. Seguimos sem mais nomenclaturas e os desenhos seguem sendo apresentados a partir do repertório Kapinawá. Como orientação básica sugiro elegerem elementos referenciais da cultura local para serem representados como símbolos gráficos, ou seja, de forma sintetizada, uma simplificação para o desenho ser aplicado em técnicas de reprodução manual.

No decorrer da oficina introduziu-se variadas técnicas de pintura como mistura de cores e diluição das tintas para aplicação da técnica de aquarela em tecido, desenho à mão livre utilizando pincel e bisnagas, além da técnica de carimbos criados com batatas, cortiças, esponjas e os vegetais colhidos na comunidade. O ponto alto, e que causou muita expectativa para as próximas produções, foi o da serigrafia artesanal. A técnica, batizada pelo artista plástico Paulo do Amparo⁵⁴ como “serigrafia de guerrilha”, consiste na confecção da tela com tecido voal e aplicação do decalque⁵⁵ do desenho. A vedação é feita com cola branca diluída, o que descarta a necessidade de revelação da tela. A cola age no isolamento da área negativa do desenho. Após a

⁵⁴ Artista independente, com ateliê em Olinda, desenvolve vários experimentos gráficos de pintura e gravura.

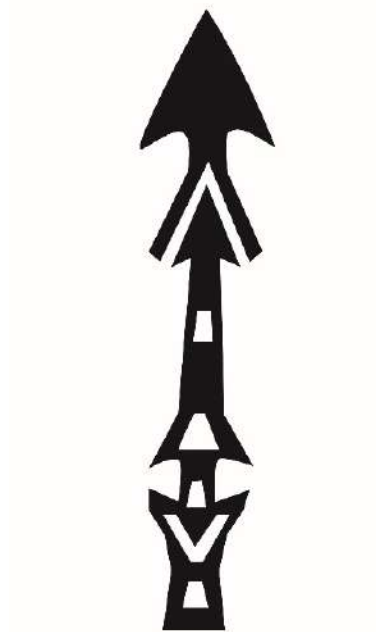
⁵⁵ Transferência de um desenho de uma superfície a outra. No caso, transferir do papel para a tela de serigrafia.

secagem, a tela já pode ser utilizada para aplicação da estampa na superfície. Esta técnica é mais acessível por descartar os processos fotoquímicos.

O artefato de luta utilizado por diversos povos indígenas, a borduna, é constantemente mencionado como importante símbolo ligado à etnia. Durante a prática de desenho na tela de serigrafia para sua reprodução, dos desenhos que surgem com acabamento apropriado para execução e impressão serigráfica é justamente a borduna, o arco e flecha e os padrões de grafismos indígenas. Uma configuração sintetizada proporciona uma boa finalização na tela. Os espaços preenchidos e vazados do desenho contribuem para a legibilidade da forma e sua representação gráfica dá conta da associação direta ao objeto. No caso de desenhos mais detalhados, como a reprodução do chapéu de palha específico dos Kapinawá, um resultado satisfatório da técnica artesanal é incerto. A borduna da figura abaixo, (Fig.27), finalizada com auxílio digital de vetorização para revelação em tela, reproduz um desenho original apresentado pelo professor de arte e artesão, Gilvan Moura, durante a oficina de estamparia. Porém, o desenho de estilo bastante autoral apresentava um tamanho pequeno, o que ocasionou falha para sua aplicação na tela artesanal. O mesmo problema ocorreu no experimento do chapéu de palha aplicado em serigrafia artesanal. O resultado final (Fig.28) deixa a desejar devido ao acabamento prejudicado pela imprecisão dos detalhes e mal emprego da técnica, pois este método artesanal requer muita habilidade para padrões menores.

Vale ponderar que o exercício contribuiu para a prática do desenho estilizado proporcionando uma reprodução do objeto original como símbolo gráfico. A qualidade final é consequência de uma execução eficaz ou continuada. Porém, com esta atividade, conseguimos experimentar as etapas de aplicação da técnica, da elaboração do desenho à execução na tela (Fig. 29). Alcançamos, portanto, uma compreensão da prática e os materiais utilizados, além de desenvolvermos sintetizações dos desenhos apresentados basicamente como esboços.

Figura 27 - Desenhos borduna para tela



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

Figura 28 - Chapéu Kapinawá a partir de serigrafia alternativa



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

Figura 29 - Processo do registro do desenho e aplicação da cola na tela de serigrafia



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

Paralelo às atividades de estamparia com pintura em tecido, como designer e pesquisadora mantenho o diálogo com o grupo, incentivando a produção de símbolos gráficos Kapinawá como motivos a serem estampados. Os cadernos distribuídos na oficina de grafismos rupestres foram parcialmente preenchidos, logo incentivou-se a conclusão das três atividades anteriores (alfabetos, samba das palavras e desenhos de observação). A partir das conversas, esboços e experimentos são realizados na lousa escolar. Ao estabelecer essa nova dinâmica de compartilhar os desenhos em giz, no quadro verde da sala de aula, percebo uma participação mais colaborativa, onde cada um trouxe seus desenhos para serem compartilhados na finalização das atividades e na produção de estamparia manual. Logo, surgiram as trocas e intervenções essenciais para o resultado final, além das singularidades reveladas.

Figura 30 - Pintura em tecido na escola indígena da aldeia Mina Grande



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

Vale relatar um dos diálogos relevantes para considerar os resultados gráficos coletados e os obstáculos referentes à criação artística. O professor de arte da escola indígena da aldeia Ponta da Vázea, Fábio de Moura, enquanto experimenta algumas das técnicas demonstra-se bastante empolgado ao utilizar ferramentas diferentes, e raras, ao seu uso cotidiano. Ao mesmo tempo que relata a alegria de participar desta oportunidade, expressa uma inquietação como profissional da educação indígena. Ainda que Fábio reconheça a importância de repassar para os alunos as técnicas artesanais e incentivar a produção do artesanato Kapinawá, o mesmo lamenta uma dificuldade de acesso a outros instrumentos para se produzir arte local que não se limite apenas ao artesanato. Sua satisfação ao compartilhar aquelas atividades se intercalava com uma aflição por lembrar da escassez material no âmbito das escolas, inclusive questiona essa limitação e a motivação dos alunos. “Eles trabalham todo dia o nosso artesanato. A gente já trabalha com palha, com caroá. Mas eu sempre gostei de trabalhar outra arte. Então, quando você traz uma coisa nova, aí é novidade. Aí ele (o aluno) gosta né? Se a gente tivesse o conhecimento de trabalhar essas (outras) coisas, seria bom para nós e para ele (aluno)”.

Figura 31 - Estampa em lona, composição de repetição, símbolo do cruzeiro em carimbo



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

Figura 32 - Composição de sobreposição com carimbos (tronco da bananeira).



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

Figura 33 - Carimbo com símbolo gráfico e adaptação da letra “K de Kapinawá”



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

Figura 34 - Composição de símbolos das pinturas rupestres. Tinta serigráfica sobre tecido.



Fonte: Ocupação estamparia e grafismo Kapinawá (2017)

Os grafismos, apresentados como próprios da etnia, geralmente são provenientes de pinturas corporais relacionadas aos episódios históricos de luta territorial⁵⁶, de quando pintavam-se como identificação indígena, mas sobretudo são lembradas como inspirações das pinturas rupestres. Alguns desenhos expostos referiam-se aos artefatos, aos símbolos culturais e sagrados, e à natureza. Outros desenhos surgiram a partir do confronto e reprodução da arte ancestral, pois apresentavam características estilísticas na simplificação e de influência do traço rupestre. Outros motivos gráficos, os geométricos, surgiram de forma aleatória em busca de padrões repetíveis a partir de lógicas triangulares inseridas em módulos retangulares. Ao constatar-se similaridades estilísticas e morfológicas, em relação aos grafismos de outras etnias, lembro a respeito dos processos de identificação cultural e sobre o parentesco indígena⁵⁷.

A partir das atividades experimentais e abordagens dialógicas aqui descritas, dá-se início a seleção e agrupamento dos grafismos. A metodologia para sistematização dos símbolos gráficos Kapinawá é focalizada no levantamento dos grafismos registrados durante as oficinas de grafismos rupestres e oficina de estamparia manual, bem como nas interlocuções desenvolvidas não somente durante as atividades como também durante as visitas às aldeias. Na mediação dessas primeiras etapas do projeto cultural, além de coordenar as atividades, tem me chamado atenção a produção simbólica Kapinawá voltada aos grafismos, dos

⁵⁶ Conflitos com posseiros: os já citados *corte dos arames* (1980) e a *retomada* (2011).

⁵⁷ Questão melhor desenvolvida no capítulo III.

ancestrais à sua tradição cultural. As proposições para o desenvolvimento de grafismos merece consideração na metodologia da pesquisa, pois muitos desenhos emergiram desse processo e, como veremos mais adiante, por originarem-se a partir do repertório visual local, conseqüentemente compõem o conjunto de símbolos gráficos Kapinawá.

3.4 O laboratório de grafismos Kapinawá

A roda de conversa inaugural do projeto é considerada aqui como instrumento de coleta e reunião do conjunto de grafismos. A proposição de relacionar palavras à identidade individual, comunitária e étnica, rendeu além dos grafismos. Há uma comprovável conexão dos símbolos gráficos com o território, a identidade, as articulações sociais, os elementos da natureza e os objetos culturais Kapinawá. As associações dos desenhos ao repertório cultural da etnia demonstraram-se uma prática recorrente, presente tanto nas narrativas das visitas aos sítios rupestres, como no exercício prático da estamparia manual. Além das traduções a partir dos grafismos, no caso do conjunto de palavras nomeado “samba das palavras”, o caminho é inverso, onde parte-se da ideia para expressar um desenho simbolizando uma palavra.

A investigação dos grafismos Kapinawá atua como laboratório por seu caráter experimental em acompanhamento das demais oficinas. Esse laboratório envolve o mapeamento dos grafismos a partir de observação participante, experimentação prática das técnicas propostas e coleta dos dados para posterior estudo. Portanto, trata-se de práticas paralelas às visitas de campo e às oficinas de grafismos e estamparia manual, onde o principal recurso metodológico inclui o diálogo constante enquanto se vive a experiência, além da finalização digital dos desenhos gráficos.

O mapeamento das expressões gráficas locais, encontradas tanto nos grafismos rupestres, como em pinturas corporais e artesanatos é possível a partir dessa relação dialógica e imersão continuada. As diversas etapas propõem atividades, mas é nesse laboratório onde todos os resultados das atividades convergem dos diálogos paralelos à relação com os dados coletados. As análises e classificações são etapas posteriores, baseadas nos relatos, experimentos e vivências com os grupos envolvidos. Como perspectiva etnográfica, são etapas

substanciais para um apanhado consistente, e conclusivo, do que possa ser a retomada⁵⁸ do grafismo Kapinawá.

Como princípio, o incentivo à criação e à experiência com olhar voltado ao aspecto estético dos grafismos investigados e produzidos, além de considerar a pertinência da reelaboração dos símbolos gráficos como instrumento político de afirmação da identidade Kapinawá. A mediação do design em todas as etapas conecta os dados referentes aos grafismos, diálogos e provocações. Na expectativa de compreender o repertório cultural Kapinawá, partiu de intervenções nas oficinas e resultou em produtos planejados durante o projeto cultural.

Ao laboratório de grafismos, cabe a coleta dos inúmeros símbolos gráficos produzidos pelos participantes e consequentemente uma investigação sobre a pertinências destes símbolos para a comunidade, e quais confirmam valor simbólico ou emocional⁵⁹. O processo de registro dos grafismos apresentados como Kapinawá foi realizado durante as oficinas, através de fotografia dos cadernos de desenhos, das atividades coletivas em sala e dos demais desenhos individuais, todos relacionados à identidade abordada. Após o registro fotográfico, os desenhos em caneta foram vetorizados considerando o traço fino e simplificado da caneta esferográfica. Nesse processo, pequenos ajustes dos vetores foram necessários para melhorar a legibilidade na reprodução. O método foi fundamental para as atividades posteriores de interação e reconhecimento dos grafismos, no desenvolvimento de um jogo de cartas e na composição de estampas digitais.

3.5 O Samba das Palavras

A finalidade dos grafismos desenhados no papel e a vetorização dos mesmos, à princípio, seria exclusivamente voltada à criação de composições de estampas, porém, conforme se compunha a vetorização dos símbolos e grafismos, surgiram ideias a respeito do denominado “samba das palavras”. Trata-se de um jogo originário da proposição de associar palavras e conceitos à cultura local, palavras a desenhos e desenhos às palavras-chave. Dessa prática digital, foram finalizados mais de 100 símbolos, a maioria proveniente dos desenhos referentes aos alfabetos individuais.

⁵⁸ Faço uso da categoria nativa “retomada” como menção ao conflito territorial e ao título do capítulo V, mais específico de exposição, investigação e análise da relação dos Kapinawá com os grafismos. O termo “retomada” utilizado pelos indígenas para caracterizar a ação política de ocupar parte do território que fora expropriado do grupo ao longo da história (ANDRADE, 2014).

⁵⁹ Nos capítulos posteriores aprofundarei mais a respeito do “valor” dos grafismos.

Estes desenhos/símbolos foram impressos em cartas de tamanho 9x5cm e as 36 palavras-chave foram impressas em pequenas fichas. A impressão do jogo de cartas possibilitou a aplicação de um método empírico e um adequado produto voltado à arte e educação indígena.

O jogo de cartas é composto pelos símbolos derivados da atividade relacionada às palavras e dos alfabetos propostos. Já os grafismos apresentados como mais específicos do repertório de símbolos Kapinawá, ou mesmo os grafismos complexos de criação individual, foram impressos em tamanhos maiores para exposição e roda de conversas em sala de aula.

Figura 35 - Reconhecimento dos grafismos. Interação do projeto com alunos da escola.

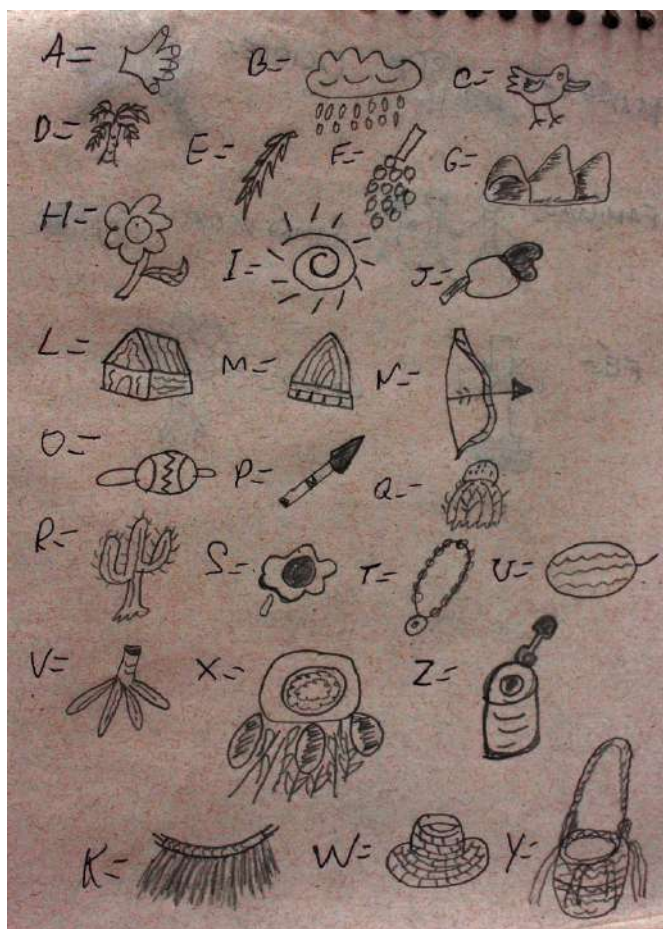


Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

desenhos e os conceitos relativos às palavras, possuem uma identidade comum atrelada aos Kapinawá. As cartas distribuídas na roda de conversa participam da dinâmica de reconhecimento dos símbolos e desperta a produção de narrativas a respeito da identificação Kapinawá. Esse é o mote. Além do efeito pedagógico, a imersão, e o jogo, ampliam os sentidos a cada roda.

O laboratório se estende nas ferramentas de vetorização para a composição das estampas digitais. Da interação design e grafismo indígena Kapinawá projetam-se padronagens com os grafismos agrupados, repetidos, alinhados ou soltos de forma aleatória. A concepção parte dos mesmos grafismos do jogo de cartas e dos símbolos já definidos como Kapinawá. No laboratório digital evita-se maiores interferências no que se refere à unidade do desenho, embora a estampa seja resultado de uma composição onde a única regra estrutural é estabelecida pela orientação das formas e suas disposições.

Figura 37 - Elementos da cultura ligados à história do povo Kapinawá



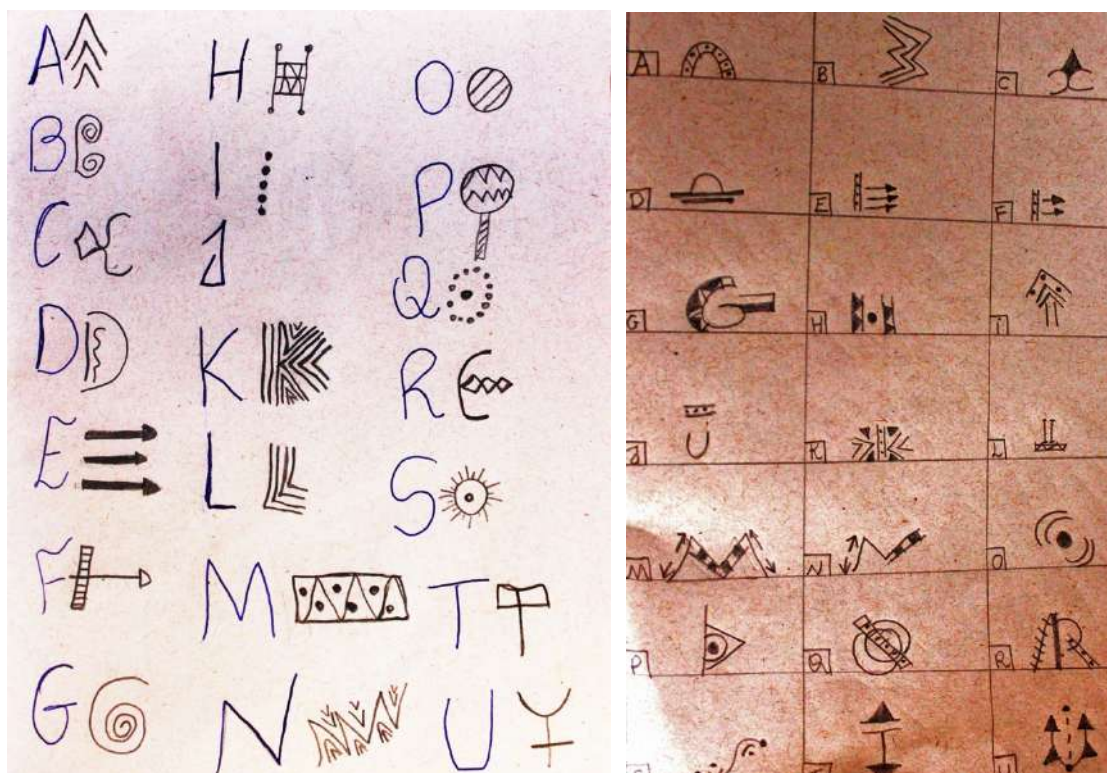
Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 38 - Atividade de criação de símbolos gráficos em ordem alfabética



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 39 - Criar símbolos Kapinawá a partir do alfabeto



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

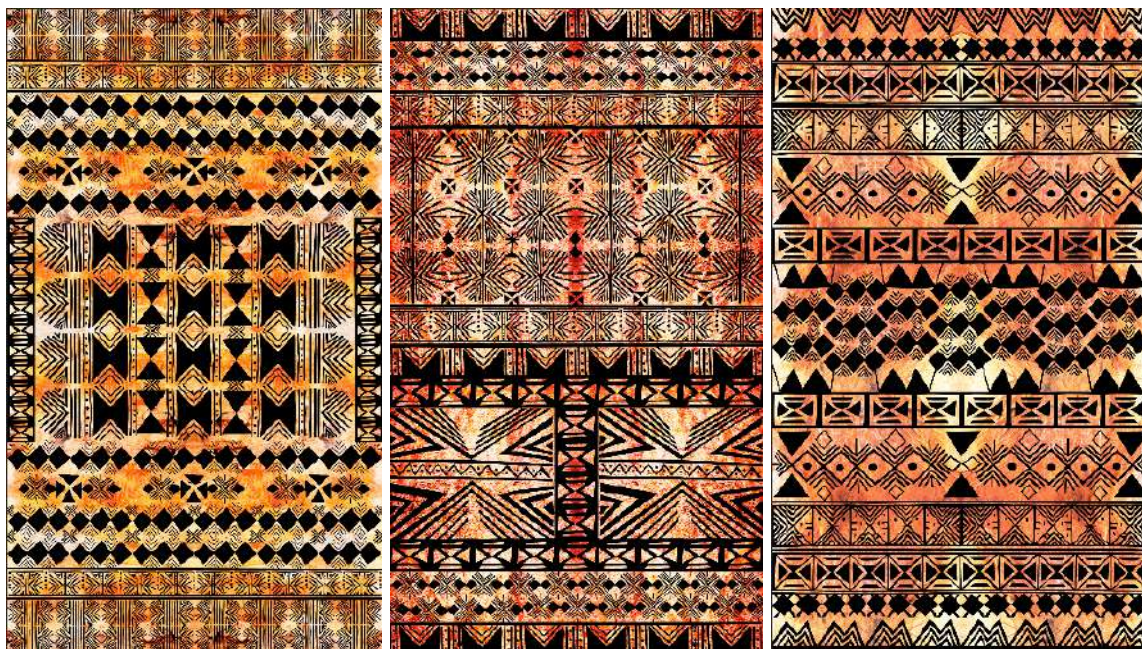
Figura 40 - Oficina de grafismos do projeto de ocupação. Em cada coluna uma sequência de alfabetos. Vetorização a partir dos desenhos nos cadernos.



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Essa fase deu-se após o levantamento com registro dos desenhos nas duas oficinas de grafismos rupestres e estampa manual. A proposta de aplicação dos grafismos em estampas digitais foi apresentada, e aprovada, pelos Kapinawá através do grupo de rede social, pois foram finalizadas por mim como produto digital. As composições das estampas digitais foram organizadas em quatro grupos: 1- estampas de grafismos rupestres do Parque Nacional do Catimbau, os mesmos sobrepostos às fotografias dos respectivos locais; 2- Desenhos dos grafismos rupestres, do Parna do Catimbau e da T.I. Kapinawá, vetorizados e aplicados em fundo cor ocre; 3- Grafismos Kapinawá dispostos alinhados sobre imagens de texturas das pedras; 4- Desenhos do conjunto de símbolos e alfabetos aplicados de forma aleatória. Ao todo, soma-se 12 estampas e o produto final resultou de uma variação de 5 a 10 metros de repetição por cada estampa. Trinta metros de estampas contínua, em impressão sublimada, compõe a mostra expositiva que ocupa as duas aldeias na etapa de encerramento do projeto de ocupação, ocorrida em maio de 2018.

Figura 41 - Estampas digitais grafismos Kapinawá



Fonte: Ocupação, estampa e grafismos Kapinawá (2018)

Figura 42 - Estampas digitais grafismos rupestres: T.I. Kapinawá e Parna do Catimbau



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2018)

Figura 43 - Estampas digitais com grafismos rupestres do Parna em fotografias das pedras



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2018).

3.6 Mostra Expositiva

O projeto “Ocupação, Estamparia e Grafismos Kapinawá” encerrou suas atividades nas aldeias Malhador e Mina Grande, de 21 a 25 de maio de 2018. A exposição dos grafismos desenvolvidos nas oficinas e atividades de estamparia serigráfica foram realizadas na Escola Estadual Indígena Saturnino Vieira de Melo (Aldeia Malhador) e na oca da Aldeia Mina Grande. Todo o processo das três ações, ocorridas em parceria com o povo Kapinawá, tem sido relatado no blog da ocupação⁶⁰, além das explicações nas redes sociais para o contato com os participantes, mesmo a distância.

A apresentação do material resultado de todo o processo imersivo, os tecidos e material gráfico de divulgação, gerou grande entusiasmo por parte do grupo que recepcionou a quinta visita do projeto na Terra Indígena Kapinawá. A proposta inicial sugeria uma espécie de instalação itinerante, devido à flexibilidade do material produzido. Tecido sintético – do tipo Oxford, de melhor resistência a ambientes externos –, tesouras, linha, agulha, pegadores, arames e uma caixa aberta de possibilidades e ferramentas foram disponibilizadas para os grupos presentes na mostra expositiva.

Os resultados da aplicação gráfica, em tecido, disponibilizam os grafismos acessíveis a todos e o material chega com instrução de uso aberto, para intervenções ao ar livre ou nos espaços das escolas. Sem uma expografia pré-estabelecida o material contempla montagens de acordo com os espaços disponíveis nas aldeias. A escolha do formato expositivo fica a critério da interação sujeito e objeto em relação ao espaço proposto a cada mostra. A mostra expositiva de encerramento do projeto partiu para um diálogo sobre uma futura configuração desse material nos espaços museológicos em construção nas duas aldeias. Os espaços disponíveis, a princípio, estão orientados a ocupar a comunidade de forma mais dinâmica, para apresentar o material produzido seguindo às demandas de eventos da etnia. O uso em ocasiões de eventos e festejos promovidos nas aldeias tem sido mais frequente.

Na escola indígena da aldeia Malhador os alunos participaram, junto aos professores, de uma vivência com os tecidos levados para a área externa da escola. Com os tecidos estendidos, testou-se várias possibilidades como a criação de

⁶⁰ <http://culturadigital.br/ocupakapinawa>

ambientes (labirinto) em formas de amarras nas pontas para um passeio lúdico. Essa atividade gerou maior implicação dos sujeitos com a apresentação de grafismos. Os alunos da escola vivenciaram uma tarde de troca com professoras da escola e o professor Ronaldo que havia participado do processo de criação do material. Ao final, os panos foram pendurados no terraço da escola dispostos num percurso cronológico de todo o processo: dos desenhos de alfabetos, os grafismos registrados nas visitas aos sítios rupestres e as estampas com grafismos Kapinawá.

Figura 44 - Mostra expositiva itinerante com alunos da escola de aldeia malhador



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2018)

Na aldeia Mina Grande, uma oca indígena já se impõe convidativa a experiência de contato da comunidade com os tecidos. Uma tarde de imersão nos grafismos envolvendo crianças e jovens participantes de várias etapas do projeto, além das pessoas da comunidade que assistiam curiosas. Os tecidos menores foram espalhados na estrutura de taipa da oca. Do teto de palha desciam os três tecidos

maiores, dos grafismos indígenas contemporâneos. O processo de montagem envolveu o grupo e ainda se configurou uma dinâmica de reconhecimento dos grafismos o que desencadeou diálogos empolgantes. A mostra expõe os grafismos para uma imersão acerca da origem e do processo de criação, além de rememorar particularidades dos símbolos gráficos.

Figura 45 - Mostra expositiva e serigrafia na oca da Minas Grande



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2018)

A projeção de outros produtos a partir da visualização dos tecidos expostos é uma constante. Na escala desse espaço de construção coletiva percebeu-se ainda as imersões individuais. Entre as narrativas, observo alguns participantes idealizarem propostas de apropriação das estampas para o vestuário ou mesmo aspirarem uma forma de exposição inclusa na programação escolar. No caso de aplicação nos espaços menores de sala de aula, a instrução é que os tecidos sejam apresentados em grupos a partir das respectivas temáticas e tipos de grafismos. Seja qualquer

formato adaptado aos espaços ou sujeitos, as atividades confirmaram que o método expositivo auxilia no reconhecimento da relação identitária Kapinawá, além de ser um suporte pedagógico e despertar a produção criativa contínua.

As aldeias envolvidas na montagem da exposição penetram numa relação dialógica dos tecidos com os espaços comunitários. Configurou-se uma imersão relacional do espaço expositivo, espectador e grafismos ao incluir atividade expressiva com a possibilidade de itinerância. O processo criativo demonstrou-se contínuo por se desdobrar em outras ações e despertar narrativas de recordar as experiências anteriores ao produto final. A obra se torna viva como um corpo coletivo em movimento e incita o sensorial e a comunicação intersubjetiva, e entre sujeito e objeto. Quando alunos da escola do Malhador vestem os tecidos e moradores da Mina Grande compõem a oca pendurando os tecidos e elaborando uma narrativa temporal, o corpo é abduzido em outro ambiente. Os grafismos atuam como agentes de fruição estética. O corpo como meio a partir do contato com o objeto expositivo transformado em ação. A vivência em grupo despertada pela imersão nos grafismos indígenas e ancestrais.

Além do material em tecido, produziu-se um mapa-catálogo impresso para divulgação do projeto e explanação de todo processo de imersão. O mapeamento delimitou os territórios do Parna do Catimbau e da T.I. Kapinawá, assim, configurou-se os percursos dos sítios rupestres visitados como também exibiu o trajeto da ocupação no contexto das 25 aldeias. Em relação a todas as comunidades da região, há uma concentração maior das aldeias mais articuladas nos processos museológicos e projetos culturais, porém, as visitas de campo e rodas de conversa contaram com a participação de representantes da maioria das aldeias. O mapa-catálogo (mapa 4) apresenta os resultados de toda a ocupação no contexto dos territórios e o projeto é relatado sob o ponto de vista da pesquisa enquanto ocupação. O mapa apresenta um acervo restrito, pois abrange apenas os grafismos mais expressivos, em sua legibilidade visual, e apenas dos sítios percorridos durante o projeto de ocupação. De toda forma, é um conjunto de grafismos considerável para submeter a uma prospecção dos sentidos apropriados aos Kapinawá.

O efeito cognitivo já ocorre, haja vista a mostra expositiva nas aldeias com os grafismos expostos a provocar narrativas de reconhecimento, apropriação e pertencimento. No capítulo 4 serão abordadas questões mais pertinentes aos discursos relacionados aos grafismos, com mais fundamentos relevantes às análises oportunas e à mediação do design junto aos Kapinawá. Além do processo de construção de identidade étnica, as metodologias aplicadas vislumbram uma extensão para a educação local no que diz respeito a aplicação das ferramentas criadas na imersão, especificamente o jogo samba das palavras e a dinâmica com os tecidos. A princípio, os impactos na comunidade são seguramente os mais precisos no incentivo a um futuro autossustentável. É vital para a etnia, em toda sua extensão de inúmeras comunidades, além de se organizar, se reconhecer através de regimes de autodeterminação. A relação ativa com os grafismos e a imersão nesse universo simbólico é um caminho provável e fértil.

3.7 Interação entre design e comunidade Kapinawá

Incluo a interação entre design e comunidade indígena a partir das perspectivas decorrentes do projeto “Ocupação, estampa e grafismos Kapinawá” e da investigação em curso. Os símbolos gráficos e os demais elementos da cultura Kapinawá são apresentados, no decorrer da dissertação, a partir de uma sequência de interações ocorridas entre 2015 e 2019. Incorporo ainda a minha relação como profissional do design, em contato com a comunidade indígena, ao mediar uma projeção da cultura material em questão. Uma reflexão inevitável compreende a perspectiva do design social como campo de atuação participativa, onde o encontro é propositivo à trocas de saberes e experiências. O trabalho em design assume uma perspectiva de compartilhar com a comunidade as demandas locais. O que difere de um modelo de encomenda orientada à execução fechada, que tem mais aspiração pelos resultados. Aqui o processo criativo direciona as decisões.

Cabe ao estudo, em design e cultura, referir-se à cultura investigada considerando suas dinâmicas próprias e priorizando as falas e subjetivações, além dos aspectos formais e estéticos dos objetos. Os aspectos de intercâmbio humano são fundamentais para reconhecer os elementos da cultura o que se alia ao fortalecimento da identidade. Destaca-se como primordial focar nas relações entre os

sujeitos e seus objetos, memórias e expressões culturais, identificação étnica e identidade gráfica.

A cultura material Kapinawá é investigada a partir da prática da vida cotidiana e da relação com sua memória vinculada aos grafismos e aos objetos apropriados à identificação étnica. No processo de levantamento do conjunto de símbolos e objetos, identifiquei o caráter social no caminho apontado por Bonsiepe onde “o humanismo projetual seria o exercício das capacidades projetuais para interpretar as necessidades de grupos sociais e elaborar propostas viáveis, emancipatórias, em forma de artefatos instrumentais e artefatos semióticos” (BONSIEPE, 2011, p.21).

Com base no conceito de Bonsiepe articulo a identidade Kapinawá a partir do levantamento dos seus elementos culturais. A proposta trata como um “mapeamento cognitivo” (BONSIEPE, 2011, p. 47) o levantamento dos objetos da cultura o que inclui os artefatos acessados: dos semióticos (os grafismos rupestres e grafismos Kapinawá) aos instrumentais (objetos artesanais e objetos tradicionais cotidianos). Assim subdivididos, os artefatos submetem-se a orientação de um sistema simbólico Kapinawá projetados, neste mapeamento, a partir da articulação entre os símbolos gráficos e os demais objetos, operados no processo de identificação étnica. Um dos desdobramentos do projeto cultural de ocupação é a presente investigação dos artefatos instrumentais e semióticos, julgado pelo autor de “design, cultura e sociedade” (BONSIEPE, 2011), como essencial ao domínio da atividade projetual.

Figura 47 - Objetos culturais: artesanatos e miniaturas com símbolos Kapinawá. Expostos em sala de aula durante apresentação do projeto para alunos da escola indígena. Chapéu Kapinawá, bolsa aió, maracá, chanducas, concha, penas, caneca



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

O design, como atividade projetual, é problematizado sob uma perspectiva política em relação a emergência da autonomia na concepção da identidade. Ainda segundo Bonsiepe, o papel do design na periferia⁶¹ é abordado como estímulo na criação de espaços para projeto próprio. Nessa interação, destaco a mediação do design na viabilização das ações que articulam investidas e inserem os elementos da cultura ainda num contexto mais amplo para uma projeção da identidade. No meu papel como profissional do design vejo agregar, às práticas projetuais, outros modos de se criar um “produto”. Aqui, os processos de identificação e agenciamentos compartilhados disponibilizam os elementos culturais caracterizando uma postura política na projeção da cultura Kapinawá.

Um fato interessante para expor um dos diálogos decorrentes diz respeito aos símbolos e seus desdobramentos através da experimentação gráfica. A Furna Sagrada e seu cruzeiro, elemento cultural e símbolo de forte conexão com a história do povo Kapinawá, é apresentada em alguns desenhos. Porém, sua contextualização

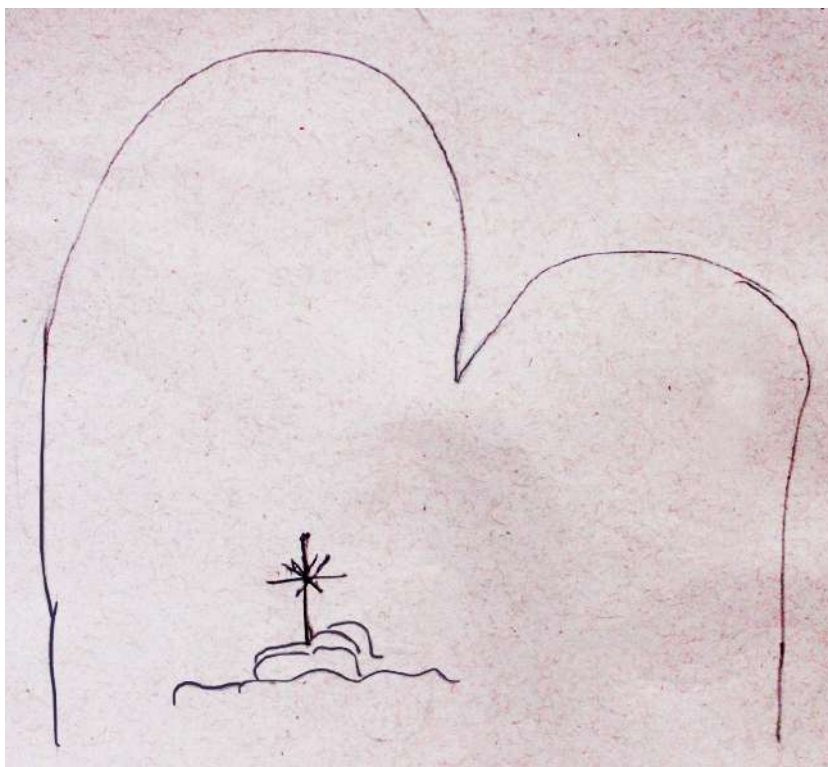
⁶¹ O termo periferia é adotado para diferenciar do centro como espaço hegemônico de dominação.

com o cenário da Serra da Mina Grande torna o símbolo de imediata apreensão por toda comunidade. O mesmo desenho teve sua concepção inicial reelaborada e posteriormente aplicada em outros produtos. Um dos resultados inseriu o mesmo desenho numa ideia de expressar o corte dos arames, como é o caso do filme do mesmo nome realizado pelas antropólogas Lara de Andrade e Polly Cavalcanti⁶².

O processo de criação do desenho parte de uma das participantes das oficinas. Luzia demonstrava insegurança a respeito de seu desempenho em desenhar, mas ao eleger um dos símbolos para ilustrar trouxe um resultado surpreendente na sintetização eficaz. Posteriormente, com a vetorização e reprodução do desenho da furna em materiais de divulgação interna do projeto de ocupação, o mesmo foi apropriado à aplicação da capa de DVD do filme. O exemplo das apropriações desse desenho resultou de uma série de discussões desencadeadas acerca do estilo gráfico do desenho e suas aplicações. Uma das questões levantadas foi acerca do formato da serra, posteriormente reformulado, porém respeitando a concepção original. São configurações decretadas por outras demandas da própria comunidade, como é também o caso da tela de serigrafia criada para as camisas da OJKA (Fig.51).

⁶² A museóloga e antropóloga Paulidayane Cavalcanti realizou dissertação com os Kapinawá “Saberes e práticas tradicionais de cura: estudo sobre a transmissão das terapêuticas entre os Kapinawá”. Com Polly (como é conhecida), estabeleci relação de amizade, compartilhamos experiências, diálogos, viagens e encontros na T.I.

Figura 48 - Serra da Mina Grande e cruzeiro



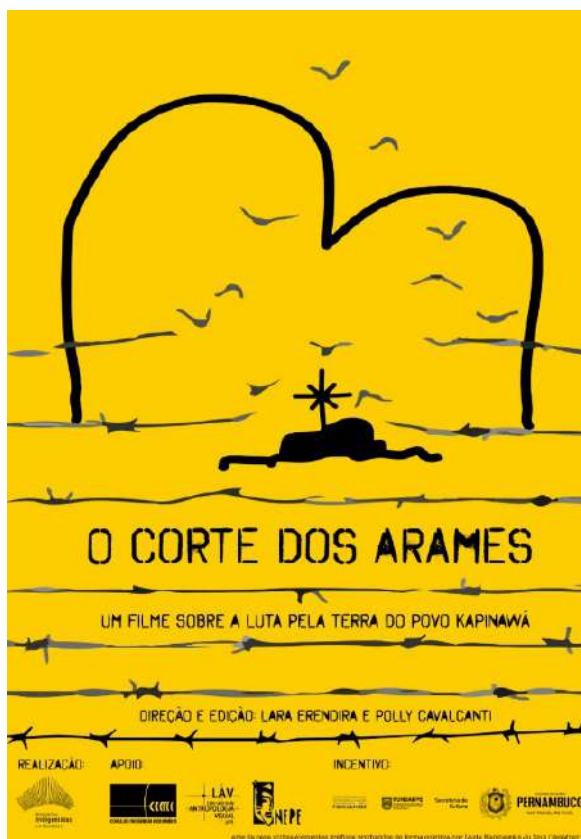
Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 49 - Desenho em peça de divulgação



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 50 - Capa de DVD O Corte dos Arames⁶³



Fonte: Divulgação (2019)

⁶³ "O corte dos arames - um filme sobre a luta pela terra do povo Kapinawá", é um documentário realizado entre os anos de 2017 e 2018, por Lara Erendira e Polly Cavalcanti através da organização Memórias Indígenas no Nordeste. O filme também foi realizado com incentivo do fomento cultural (Funcultura). Em agosto de 2019 foi lançado o DVD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRI4C3aHWyU&t=185s>

Figura 51 - Desenho adaptado para camisa OJKA



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Meu principal empenho ao vetorizar os desenhos é respeitar suas propriedades originais e evitar o máximo de interferência. O que busco durante o processo de reprodução é justamente garantir a legibilidade do grafismo criado. Porém, devido aos diálogos e partindo das propostas iniciais apresentadas, o caso do desenho representativo da fumaça explicita o quanto a participação da comunidade é relevante e contempla outras questões menos alcançadas por quem executa a mediação. No caso do formato da serra origina-se de questionamentos acerca da forma pouco fiel à referência da paisagem. O novo formato da serra inserido posteriormente para aplicação da identidade visual do grupo OJKA foi criado para ajustar à forma natural como a serra é vista dos melhores pontos. Socorro Jucá, da aldeia Malhador, tem um apreço em expressar as ideias que surgem das reuniões da comunidade.

Em recordação às narrativas de recepção dos grafismos elaborados como resultado do projeto cultural de ocupação, a noção de renascer dos símbolos gráficos refere-se à (r)existência dos grafismos Kapinawá e ancestrais aplicados em estampas. Mocinha Kapinawá surpreende-se com o resultado das estampas em tecido com uma forte exclamação: “Kapinawá renasceu!”⁶⁴. Tal argumento, do renascimento, reaparece na ocasião da roda de conversa para o projeto expográfico dos museus,

⁶⁴ Esta observação expressa a apropriação e o reconhecimento do patrimônio ancestral por parte dos Kapinawá.

quando no levantamento dos objetos próprios da comunidade da Mina Grande o entusiasmo se manifesta ao rememorar os objetos que carregam a história de cada Kapinawá, sobretudo dos mais velhos. São expressões de recepção propícia às sucessivas parcerias decorrentes desses primeiros encontros na T.I. Kapinawá, as quais explanarei com mais detalhes no próximo capítulo, onde me refiro aos processos de identificação contextualizados numa reexistência dos objetos da cultura.

Neste capítulo expus a metodologia aplicada no projeto de ocupação que suscitou em resultados gráficos de apropriações, reproduções, variações e reelaborações das referências culturais da etnia. Os símbolos gráficos Kapinawá, viabilizados e expostos a partir das dinâmicas dos laboratórios de grafismos, serão posteriormente organizados em grupos e classificados segundo relação com seus agentes como um “sistema simbólico” (GEERTZ, 1997), onde a experiência coletiva vai bem mais além das experiências particulares, pois “a participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura” (GEERTZ, 1997, p.165). O exemplo do processo de criação dos desenhos, e posteriormente de sua reprodução, demonstra particularidades apontadas durante as metodologias aplicadas e as demandas da comunidade assistidas ou levantadas como lacunas, o que demonstra questões a serem retrabalhadas com engajamento comunitário.

No capítulo seguinte abordarei como “agenciamentos coletivos” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p.30) os demais projetos culturais realizados com o povo Kapinawá, dos quais mantenho interlocução desde os primeiros contatos com a etnia. O design se inclui no mergulho coletivo e soma-se como agente para se lançar nos espaços de atuação da cultura Kapinawá, compor os produtos nos espaços dos museus seguindo as indicações e decisões dos grupos.

Figura 52 - Instalação com coleção de objetos e grafismos, para museu Kapinawá



Fonte: Projeto Museu Kapinawá: educação patrimonial fazendo escola (2019)

4 (R)EXISTÊNCIAS – AGENCIAMENTOS E O MUSEU KAPINAWÁ

O presente capítulo é dedicado ao relato das minhas experiências em interlocução com projetos de implementação do Museu Kapinawá⁶⁵. Os projetos, a que me refiro e chamarei de agenciamentos coletivos, me apropriando do termo a partir de Guattari e Suely Rolnik, são eventos como fóruns e encontros, pesquisas acadêmicas e projetos culturais. São propostas práticas e dialógicas voltadas a compreensão e organização do acervo tradicional da cultura local. Com proposições voltadas para a discussão sobre museologia social e incentivo à criação de espaços de memória nas comunidades, os projetos que acesso nesse sentido tem como finalidade a articulação junto aos agentes locais para a identificação, troca, diálogos e projeção do patrimônio cultural Kapinawá.

Os objetos tradicionais selecionados para a execução do museu revelam-se conforme variados processos, contudo, os agenciamentos coletivos de interlocução entre pesquisadores e os gestores indígenas suscitam dinâmicas direcionadas ao reconhecimento fundamentado em narrativas compartilhadas e nas relações de identificação. O resistir e renascer dos artefatos identificados como próprios da cultura Kapinawá associa-se à reelaboração de uma identidade étnica carregada de simbologias particulares e de testemunho do contato interétnico.

Nesse sentido proponho a interação entre design e comunidade indígena como agenciamento, o que enfatiza o desejo do meu trabalho como designer em conectar-se aos processos e implicações socioculturais. O relato reflete a prática projetual em atividades transdisciplinares como mediação de propostas que viabilizam projetos promotores de interlocução, os quais envolvem produtores, usuários e artefatos, comunidade e produtos culturais.

Além dos agenciamentos voltados ao Museu Kapinawá, também investigo a relação dos Kapinawá com os grafismos ancestrais e indígenas vinculados à etnia enfatizando a descrição das ações culturais com as quais me envolvi como designer instigada pela iconografia e patrimônio cultural Kapinawá.

⁶⁵ O projeto “Museu Kapinawá – educação patrimonial fazendo escola”, foi executado entre 2017 e 2019 através do incentivo do fundo de cultura estadual, Funcultura/FUNDARPE. Este projeto cultural realizou um conjunto de oficinas de formação e pesquisa nas áreas da museologia (inventário e expografia colaborativa), antropologia e patrimônio cultural, que foram ministradas pelos assessores técnicos do projeto, com a participação de indígenas Kapinawá de diversas aldeias. A elaboração do design do projeto expográfico e arquitetônico, contou com a parceria de profissionais destas áreas específicas. Em março de 2019 o projeto expográfico final foi apresentado ao povo Kapinawá compondo uma instalação provisória do acervo.

O encontro entre agentes de distintas procedências e “campos de subjetivação”, motivados pelo desejo comum de se conectarem como força coletiva de trabalho e afeto, desencadeia processos autônomos de reconhecimento nos quais se aliam interações técnicas e estéticas entre diferentes agentes, sociais e culturais. A imersão no universo simbólico do sistema cultural comunitário viabiliza uma série de atravessamentos conceituais onde emergem potências naturais de outras categorias, tal como o proposto acerca da autonomia do operar no coletivo:

“A função autonomização num grupo corresponde à capacidade de operar seu próprio trabalho de semiotização, de cartografia, de se inserir em níveis de relações de força local, de fazer e desfazer alianças, etc” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 46).

Assim se entende os agenciamentos como política cultural, instrumentos de força política que consideram o caráter processual de reconhecimento do patrimônio e sua transformação nas sociedades tradicionais contemporâneas. Iniciativas voltadas ao Museu Kapinawá, e de incentivo à formação de gestores para práticas com museologia social nas aldeias, vêm selecionando, nos últimos seis anos, os artefatos que contam sua história. É desse encontro entre agentes de distintos campos e gestores indígenas que o Museu Kapinawá vem sendo debatido e construído a partir de uma experiência inicial em reformulação para atender aos desejos e implicações específicas das comunidades Kapinawá.

Projetos e eventos que me referencio como agenciamentos coletivos -

Os que acessei conteúdos e/ou estabeleci relações no território Kapinawá:

- Kapinawá, meu povo conta e canta: memórias, samba de coco e farnas. (Funcultura, 2013/2015);
- Meu povo conta: história e cultura Kapinawá na sala de aula. (2013/2014)⁶⁶;
- I Encontro de Formação em Museologia para Povos Indígenas em Pernambuco. (Rede Indígena de Memória e Museologia Social e NEPE/UFPE, 2015);
- II Fórum Nacional de Museus Indígenas / III Encontro de Museus Indígenas em PE, (2016)⁶⁷;

Os projetos que participei ativamente, com os Kapinawá, como designer:

- “Museu Kapinawá: educação patrimonial fazendo escola” (Funcultura, 2014/2015);
- “Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá” (Funcultura, 2016/2018).

⁶⁶ Funcultura, Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, gestão compartilhada entre Secult-PE e Fundarpe.

⁶⁷ Rede Indígena de Memória e Museologia Social e Núcleo de Estudos sobre Etnicidade - NEPE/UFPE.

Figura 53 - Artefatos de palha: Produção de cestaria Kapinawá



Fonte: Acervo ANAÍ. Orlando Ribeiro (1981).

No I Encontro de Formação em Museologia para Povos Indígenas em Pernambuco, foi inaugurado um espaço para compor o museu Kapinawá, na aldeia Colorau, espaço Anjuká, em conclusão do projeto “Kapinawá, meu povo conta e canta: memórias, samba de coco e furnas”. Como atividade de encerramento deste encontro de 2015, visitamos o espaço que estava sendo inaugurado e apresentado pelo articulador local, José Ronaldo Siqueira e a antropóloga Lara Erendira de Andrade, proponente do projeto cultural que possibilitou a sua execução. A inauguração contou com a presença significativa do povo Kapinawá, quando comunidades de diferentes aldeias prestigiaram o acervo e compartilharam as primeiras impressões acerca do espaço. Na ocasião, como fotógrafa, pude testemunhar os olhares ávidos dos indígenas locais, empolgados com o patrimônio cultural de seu povo e curiosos por mais detalhes a respeito das histórias dos mais antigos, memórias acessadas naquele momento através dos registros fotográficos distribuídos nas paredes do espaço. O acervo é composto por objetos tradicionais, materiais de pesquisas realizadas com o povo Kapinawá e fotografias históricas realizadas pelas organizações ANAÍ e CIMI⁶⁸.

⁶⁸ Desde os anos 1980, as instituições ANAÍ (Associação Nacional de Ação Indigenista) e CIMI (Conselho Indigenista Missionário), realizam importante trabalho e desenvolve ações com intuito de promover e discutir alternativas de integração dos povos indígenas à sociedade brasileira. Nos anos 1980, a ANAÍ e o CIMI estiveram no território Kapinawá registrando ações de indígenas, antropólogos e eventos com demais membros da sociedade local (de Buíque), no processo de identificação étnica e reivindicação territorial.

4.1 Agenciamentos coletivos e processos autônomos

A construção do museu indígena Kapinawá é aqui relatada em seu processo criativo numa etnografia que testemunha a relação dialógica entre indígenas e agenciamentos culturais e científicos. O empenho na organização do espaço comunitário é interdisciplinar e promove a valorização dos artefatos reconhecidos pela etnia e disponíveis às ações educativas e culturais do território indígena. No encontro entre antropologia, design, arte, museologia e arqueologia, em interlocução com a comunidade, o museu é composto por objetos, grafismos e fotografias a expor como reafirmação étnica relocalizada no tempo e reatualizada no território. São agenciamentos coletivos a agregar os objetos tradicionais como recursos emergentes e estratégicos de autodeterminação, e salienta sua diferença como etnia.

Para introduzir acerca do termo agenciamentos coletivos, incluo as definições de Suely Rolnik e Guattari (1986), onde agenciamentos são enunciação e não correspondem “[...]nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada[...]”. Dos sucessivos encontros constituem-se os agenciamentos coletivos de contato e trocas de experiências que suscitam “processos de subjetivação e de semiotização, ou seja, toda produção de sentido, de eficiência semiótica, não centrados em agentes individuais, nem em agentes grupais (...) e podem colocar em conexão as diferentes instâncias” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p.30-31).

Entre os agenciamentos de interlocuções com a etnia, sobretudo artístico/científicas, estão proposições de projetos culturais apoiados pela Secult-PE/Fundarpe, pesquisas e proposições acadêmicas, e a parceria com a organização Rede Indígena de Memória e Museologia Social, promotora dos fóruns e encontros sobre museologia social no território indígena Kapinawá. Na finalidade de fomentar espaços culturais e de fortalecimento em rede, as “produções artísticas e científicas procedem de agenciamentos de enunciação que às vezes atravessam não só as instituições e as especialidades (...) em níveis semióticos heterogêneos”. Nessa conjuntura identifico o mapeamento dos grafismos (“artefatos semióticos”), o levantamento dos “artefatos instrumentais” e o processo dialógico de construção do museu mediante uma “[...] reapropriação dos meios de produção ou dos meios de expressão política [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.33). Uma reapropriação referente a tomada de posição e autonomia nas escolhas, pois a definição dos espaços e acordos com parcerias só é possível por meio de confiança e proximidade.

Figura 54 - Pesquisadores e indígenas conclui etapa do projeto Museu Kapinawá



Fonte: Projeto Museu Kapinawá: educação patrimonial fazendo escola (2019)

4.2 O Museu Kapinawá em processo

O reconhecimento do patrimônio cultural Kapinawá é articulado pelos próprios indígenas, porém, conta com o incentivo e parceria de outros agenciamentos. Em parceria com pesquisadores⁶⁹ e os projetos culturais, o processo de reapropriação e patrimonialização⁷⁰ é associado à autoidentificação indígena com o levantamento da cultura material. As ações de contato e projeção da cultura material Kapinawá viabilizaram a construção de três museus: o Museu da Mina Grande (na aldeia Mina Grande), o Espaço de Memória Diniz Alexandre (na aldeia Malhador) e a primeira sede do Museu Kapinawá, no espaço Anjuká (na aldeia Colorau). Nesse espaço, que abrigou o primeiro museu já inaugurado, é definido como “museu escola”, pois no mesmo local foi implantada uma escola para a comunidade. A casa da antiga fazenda retomada em 2011 abriga o museu e a escola como estratégia “para esse movimento ficar mais forte”, conforme colocado por Ronaldo Kapinawá. Dois outros espaços de

⁶⁹ Os já mencionados: Lara Erendira, Alexandre Gomes e Paulidayane Cavalcanti, além de Daniel Guimarães.

⁷⁰ Garantir aos objetos, acervos e manifestações, seu valor de patrimônio cultural e social. A patrimonialização garante a salvaguarda, preservação, conservação e divulgação do patrimônio material e imaterial.

museus ainda estão em processo de construção, porém já possuem levantamento de seu acervo viabilizado durante as oficinas articuladas pelos projetos culturais.

Figura 55 – Na casa grande da fazenda retomada, o museu-escola



Fonte: Ronaldo Siqueira (2015)

Figura 56 - Comunidade visita espaço Anjuká



Fonte: A autora (2015)

Figura 57 - Indígenas na inauguração do museu



Fonte: Lara Erendira (2015)

Figura 58 - Acervo fotográfico, história e memória Kapinawá



Fonte: Lara Erendira (2015)

A casa grande, sede da fazenda retomada⁷¹, abriga o espaço dedicado ao museu indígena inaugurado em 2015. No percurso do espaço composto por objetos tradicionais se acessa a memória Kapinawá, sua cultura material e imaterial é transmitida aos mais jovens e rememorada pelos mais velhos. A exposição evoca e narra uma história de lutas, conquistas e reconquistas, provações, rituais mantidos ao longo dos tempos e contextualiza sua resistência como etnia por meio da cultura material. A cultura imaterial, seus rituais sagrados, os musicais e os relacionados ao culto aos encantados (samba de coco, benditos, toantes, toré, etc.) são lembrados através de artefatos materiais.

Objetos coletados entre as famílias das aldeias, artefatos resgatados de propriedades individuais, utensílios domésticos e objetos artesanais, enfim, objetos anteriormente guardados, ou isolados do contexto comunitário, são aliados aos demais artefatos no espaço museológico onde são resignificados. Como política cultural, a implementação de museus indígenas aproxima a comunidade da sua história e retoma uma memória coletiva. É no âmbito dos museus comunitários que “os objetos se convertem em obras e seu valor se reduz ao jogo formal que estabelecem com outros objetos e espaço, fora da sua história doméstica/cotidiana que é o museu” (CANCLINI, 1989). Desde a inauguração, no espaço Anjuká, duas outras aldeias da etnia demonstraram o desejo em construir seus próprios museus como espaços de reconexão e fomento às políticas de reconhecimento das suas memórias particulares.

No decorrer das atividades com o povo Kapinawá, fui me envolvendo com outras práticas e demandas, o que me aproximou do projeto de execução dos museus. Como designer, fui convocada para participar da expografia dos novos espaços de memória e colaboro presencialmente com dinâmicas de levantamento dos objetos culturais e na elaboração das narrativas dos espaços museológicos. No acesso ao diálogo entre museologia social e gestores indígenas, que se estabeleceu nos encontros e oficinas de memória e museologia, me reaproximou dos agentes e da

⁷¹ Conforme consta dos relatos sobre a sede da fazenda: em 2010, o fazendeiro, e então dono dos títulos e posse do terreno “Romildo Mariano – já desenganado pelo fato de que “perderia” aquelas terras para área indígena ou para o parque”, – passa a levar “pesquisadores para a Casa Grande como se fosse uma pousada (...). Em seguida, chega a notícia que ele iria criar ali uma pousada para o turismo ecológico. Esse “boato” se espalha pela região o que leva os indígenas a realizar uma retomada em agosto de 2011. Esta retomada reaviva a mobilização do grupo para reivindicação da regularização fundiária do território, que até então estava estagnada” (ANDRADE, 2014, p.115). A partir deste episódio de retomada, os Kapinawá então ocuparam a casa grande como reivindicação para a regularização fundiária. A comunidade local ressignifica o imóvel se apropriando do espaço para atividades culturais, educativas e políticas relacionadas ao povo Kapinawá.

comunidade onde observou características específicas dos modos de vida Kapinawá a partir do contato com seu patrimônio cultural. A relação com o patrimônio material e imaterial, o arqueológico, o artesanato, os grafismos, a religiosidade e suas diversas manifestações, orientou os processos técnicos e subjetivos de selecionar e inventariar os artefatos instrumentais e semióticos para os museus. Um impulso dos próprios Kapinawá caracteriza a autogestão museológica e garante a estratégia de “espiritualização estética do patrimônio” (CANCLINI, p.162, 1989).

Figura 59 - Espaço Anjuká e mais dos espaços museológicos em implementação nas aldeias



Fonte: A autora (2019)

4.3 O projeto expográfico dos espaços museológicos

Atuando nos projetos de interlocução na comunidade a partir de 2016, pude compartilhar das ações para a expografia dos espaços de memória, a convite dos coordenadores após acompanharem os resultados do projeto de ocupação. O projeto “Museu Kapinawá: educação patrimonial fazendo escola”, coordenado pelos antropólogos Alexandre Gomes e Lara Erendira em parceria com Mocinha e Ronaldo (indígenas das aldeias Mina Grande e Malhador), vem operando no caráter

colaborativo da museologia social e fundamentando estratégias de construção coletiva a partir de ações formativas, coleta dos objetos, seleção das imagens históricas (do “levantamento da aldeia”) e a incorporação dos tecidos de símbolos gráficos. Ao acordar essa parceria com o projeto de execução dos museus, no período simultâneo ao projeto de ocupação, reforço uma aproximação com a comunidade, o que colabora diretamente na investigação sobre os símbolos gráficos Kapinawá.

Desta oportunidade inicio adaptando propostas integradas às medidas já executadas no primeiro museu, do espaço Anjuká, onde observo um modo de agregar materiais originais a outros recursos tecnológicos (impressão digital, iluminação, fotografias, estampas digitais com os grafismos, etc). É quase intrigante a junção de tempos diversos num mesmo espaço, o encontro entre passado e presente expressa uma identidade reconstruída num exercício de existência, que é mesmo resistência e reexistência contemporâneas das comunidades tradicionais. Menos oposição entre tradicional e moderno, e mais integração dos tempos no espaço do museu. Uma perspectiva de aplicar materiais originários da cultura local, com inserção de suportes industrializados (como porta-retratos, aplicação de pvc, recursos multimídia, tecidos, etc). Ao pensar um equipamento museológico acomodando os saberes tradicionais às ferramentas contemporâneas, a “materialidade nativa” se sobressai. Como exemplo destaca-se o uso de esteiras de palha como suporte para imagens, as cordas de caroá para pendurar ou estruturar alguns objetos e as paredes de taipa compondo com porta-retratos. A expografia dos museus aplica suportes e insumos tradicionais conciliados aos métodos de atualização material.

A proposta viabiliza um padrão estético que sobressaia o tradicional, porém o auxílio tecnológico pode aproximar o visitante a uma linguagem mais apropriada às experiências contemporâneas. Na dinâmica de contar-se uma história, expor uma tradição e incorporar a uma identidade, é considerado sobretudo uma reelaboração na forma de materializar essa história, tradição e memórias. No projeto expográfico, propomos o uso de materiais sintéticos integrados às tecnologias ocidentais de construção em diálogo com materiais naturais e tecnologias indígenas. O tradicional atualizado é justamente o emprego de artifícios para amenizar o contraste dos materiais modernos com os originais, evitando-se cair na espetacularização estética.

São formas de produção compatíveis entre tecnologias. “O emergente designa os novos significados e novas práticas e relações sociais” (CANCLINI, 1993, p.183-184). A projeção dos bens simbólicos tradicionais seja por qualquer meio,

inclusive os espaços comunitários e museus, implementa uma comunicação tanto com o público, como entre os objetos. Na disposição desses objetos e do conteúdo por eles expresso, gera-se “[...]interações mais fluidas entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno[...]”, o emergente é a simbiose desses contextos, das inter-relações materiais e conceituais. Os projetos culturais de incentivo às atividades museológicas apostam na eficácia como agenciamento ao disponibilizar instrumentos e técnicas emergentes para compartilhar com o tradicional.

A cultura material Kapinawá expressa o imaginário indígena, constantemente demarcado como popular, e compreende inclusive as “contaminações” culturais apreendidas e, portanto, é desobrigado de um compromisso com o puro ou intocável. Como lembram Guattari e Rolnik “todas as pretensas identidades culturais residuais são contaminadas” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 40). Nessa perspectiva, compreendo a mediação de agentes não indígenas e gestores indígenas, no levantamento dos objetos tradicionais, como substancial a conclusão do museu que atualmente está em processo de construção dos dois espaços, o que atende a mais de uma comunidade em organizar acervos específicos de cada história local.

Oficinas culturais facilitadas por profissionais das áreas de antropologia, museologia, arqueologia, arquitetura e design, colaboram ao possibilitar instrumentos técnicos e referenciais para a seleção e preservação material, criação e elaboração das narrativas dos espaços. A experiência nas oficinas com os agentes externos, do projeto de museus, partiu de uma proposição expográfica dialogando com o coletivo local, o que possibilita a aproximação com os objetos e uma percepção das demandas específicas e das relevâncias em relação ao sistema dos objetos selecionados para compor os espaços de museu. Cada objeto, ou conjunto deles, acessa uma memória, um personagem, “os mais antigos”, um episódio da luta territorial, uma experiência cotidiana, uma narrativa do processo de produção ou uma apropriação como símbolo referente à história Kapinawá.

Em agosto de 2018 acompanhei o projeto Museu Kapinawá para realizarmos atividades nas duas aldeias, Malhador e Mina Grande. Durante dois dias, promovemos oficinas com a finalidade de pensarmos a expografia em conjunto com as comunidades, uma proposta de integrar os objetos, processos e narrativas, como conteúdos a compor os espaços dos museus em construção. A elaboração dos espaços é executada em parceria com o arquiteto Daniel Guimarães, pesquisador de tecnologias indígenas de construção, que propõe aplicar os princípios tradicionais no

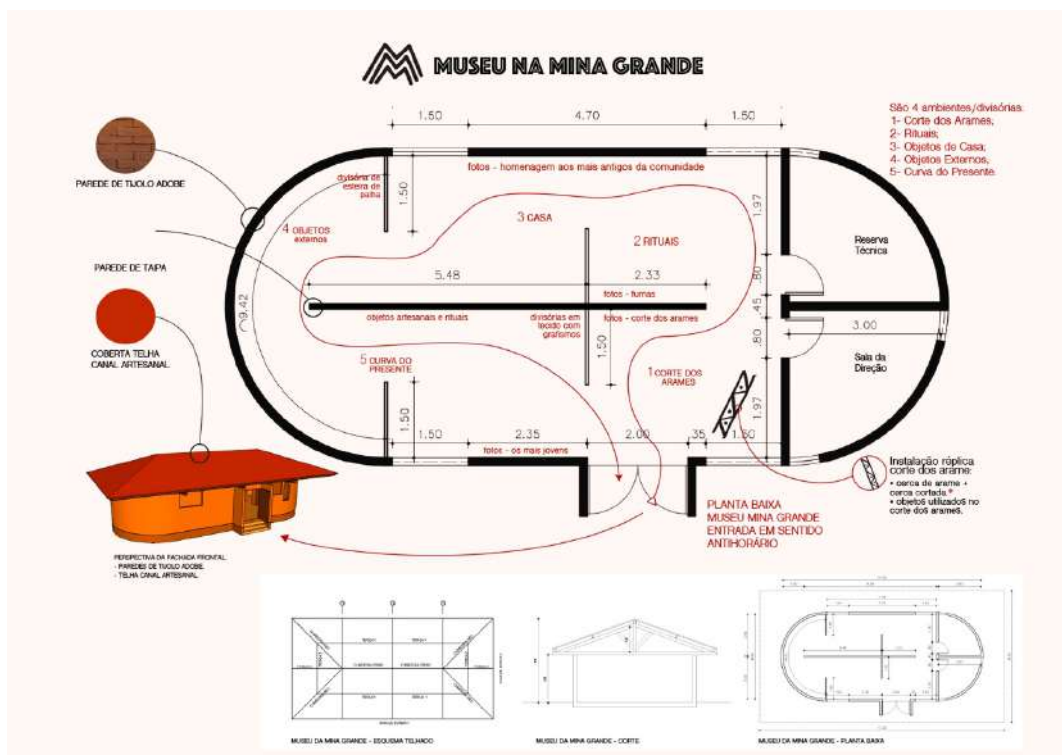
uso de materiais e distribuição dos espaços⁷². Sendo mais um agenciamento coletivo originado a compartilhar saberes, possibilitou o intercâmbio de técnicas e colaborou nas decisões acerca da iluminação, ventilação e conservação dos ambientes destinados às coleções.

As questões relativas aos museus naturalmente inspiraram associações como presente e passado, moderno e ancestral, inovação e tradição. Na confluência dos espaços e simbologias combinaram-se personagens e objetos associados ao tempo dos mais antigos e à cultura retomada numa ressignificação apropriada ao contexto museológico. A narrativa museal é elaborada mediante demandas específicas de cada comunidade, de modo que as divisórias projetadas para os espaços de memória trazem conteúdos próprios. As duas comunidades gestoras dos museus adotam técnicas de construção diferentes, uma de alvenaria e a outra de taipa. São relações particulares e propostas debatidas a conformar os espaços e narrativas, porém, ambas optam por seguir uma mesma orientação de percurso na entrada dos espaços. No caso, ao entrar o visitante seguirá a direção anti-horária conforme o toré Kapinawá.

Para o Museu da Mina Grande, aldeia sede do povo Kapinawá, a comunidade optou por uma divisão dos espaços seguindo a temporalidade dos eventos. A entrada será destinada a homenagear sua história e o passado de lutas, por meio do acervo fotográfico que retrata o “levantamento da aldeia” em uma instalação – de cerca de arame e ferramentas – construída propriamente para fazer referência à luta do *corte dos arames*. O espaço em forma elíptica se direciona para outros ambientes onde prossegue com abordagem cronológica entre eventos e as pessoas da aldeia, dos mais antigos até o findar do percurso com a contemporaneidade – os mais jovens simbolizando o presente/futuro. Artefatos denominados “objetos externos” e “objetos de casa” fazem menção aos objetos domésticos coletados para compor o ambiente de passagens de tempo juntamente com divisórias feitas por esteiras e tecidos com estampas dos grafismos. Um espaço ritual ainda é destinado aos objetos rituais e compreende tanto objetos considerados artesanatos, como objetos específicos de cultos, ritos e mostruário da vegetação nativa.

⁷² O arquiteto Daniel Guimarães (Guima), desde 2015 envolve-se com os povos indígenas, Xukuru e recentemente os Kapinawá, na busca de retomar as tecnologias indígenas de construção.

Figura 60 - Museu da Mina Grande. Planta baixa com ambientes temáticos



Fonte: Projeto Museu Kapinawá: educação patrimonial fazendo escola (2019)

Figura 61 - Projeto expográfico. Ambiente reúne fotos antigas da fuma e rituais



Fonte: Projeto Museu Kapinawá: educação patrimonial fazendo escola (2019)

Figura 62 - Museu de Mina Grande recebe projeto expográfico



Fonte: Lara Erendira (2017)

Figura 63 - Acervo fotográfico em parede de barro



Fonte: Lara Erendira (2017)

Figura 64 - Participação na seleção do acervo fotográfico



Fonte: Lara Erendira (2017)

Figura 65 - Memória e história contada nas imagens



Fonte: Lara Erendira (2017)

O Espaço de Memória Diniz Alexandre foi anexado à escola indígena do Malhador e recebe esse nome em homenagem ao construtor da primeira escola da comunidade. A entrada foi planejada para ser composta por fotografias, objetos e

painéis apresentando a história do homenageado. O objeto eleito para indicar o fluxo do percurso é uma flecha produzida em madeira e técnica do artesanato local. O visitante, ao entrar no primeiro espaço, é convidado para seguir uma temporalidade a iniciar no espaço de reconhecimento das pessoas vivas da comunidade, esse presente é contado a partir de objetos e fotografias doadas por pessoas que guardam alguma história relativa ao artefato associado à existência da etnia. O próximo ambiente é nomeado “Antes Presente” e refere-se aos antepassados, o que inclui como memória viva a passagem de personalidades fundamentais para a história da resistência Kapinawá. O espaço percorrido em círculo para o ambiente de achados arqueológicos, os quais a aldeia Malhador integra uma coleção singular entre artefatos líticos⁷³ e cerâmicas. O acervo também conta com dois mapas⁷⁴ de identificação das delimitações territoriais e simbólicas o qual inclui os sítios arqueológicos da T.I. Ao centro, após todo o percurso pelos espaços de memória, encontra-se um círculo no interior da construção, onde se concentra um canteiro com plantas medicinais e um espaço de cura, caso algum visitante necessite de cuidados especiais.

Figura 66 - Espaço de memória expõe a serra do Malhador como identidade



Fonte: Projeto Museu Kapinawá: educação patrimonial fazendo escola (2019)

⁷³ Artefatos feitos de pedra, lascada ou polida, encontradas com algum indício uso na antiguidade.

⁷⁴ Os mapas, criados durante oficina de cartografia em 2011, um localiza os sítios arqueológicos da T.I. Kapinawá, conhecidos por “Furnas e Letreiros”, o outro delimita parte do território ainda não regularizado, a *Área Nova*.

4.4 O contexto e as políticas culturais para o Museu Kapinawá

O mapeamento dos sítios rupestres da T.I. Kapinawá, com a perspectiva indígena do patrimônio arqueológico pré-colonial, suscitou na apropriação do termo “museu a céu aberto” e consiste numa compreensão Kapinawá em considerar os sítios rupestres como acervo museológico de contato *in loco*, de interesse pedagógico e cultural, aberto à visitação pública. Como estratégia voltada às políticas culturais realizadas em parceria com o povo Kapinawá, desde 2014 ocorrem oficinas de capacitação, sendo uma delas voltada para gestores indígenas do patrimônio material, destinadas ao registro e preservação dos sítios arqueológicos. A transdisciplinaridade é um dos enfoques destas iniciativas voltadas tanto à pesquisa e educação patrimonial, em diálogo com as atividades das escolas, como também debate a disponibilidade à visitação turística agenciada pelos indígenas locais.

A autonomia Kapinawá em conduzir os processos de conservação e preservação do patrimônio arqueológico da região é um dos principais aspectos observados e incentivados. A relação das comunidades com os sítios do território indígena vai além de uma conexão territorial e está, sobretudo, vinculada ao sagrado. Os sítios resguardam a história, memória, cultura e vida dos seus antepassados, conforme defendem os indígenas mais antigos. Assim como a construção e gestão de museus comunitários, a apropriação dos artefatos da cultura ancestral, pela cultura Kapinawá, exerce uma função política de reafirmação da identidade étnica e cultural. Como incentivo às gestões culturais e museológicas, de relações mais orgânicas e voltadas à preservação, difusão e aproximação dos grupos com a sociedade nacional, os projetos e pesquisas parceiras do povo Kapinawá realizam práticas de formação que contribuem em potencializar iniciativas de salvaguarda, pesquisa e comunicação do patrimônio cultural e da memória social.

Figura 69 - Oficina de preservação e salvaguarda do acervo arqueológico



Fonte: Projeto Museu Kapinawá: educação patrimonial fazendo escola (2018)

Assim, as atividades do projeto “Museu Kapinawá” promoveram um levantamento preliminar de mapeamento dos indígenas mais antigos de cada aldeia, através de entrevistas realizadas pelos participantes das oficinas. A cultura oral, como aliada aos processos de reconhecimento, auxiliou na elaboração do inventário participativo e no levantamento dos objetos museológicos. Verificou-se uma reaproximação da comunidade com a história de vida dos troncos mais velhos, uma forma de reconhecer e valorizar os bens simbólicos pertencentes à cultura indígena local através do seu patrimônio material e imaterial.

Além dos objetos existentes e identificados nas famílias, indicou-se alternativas para a formação da coleção de objetos e da coleção representativa da história de cada comunidade Kapinawá. Ao confeccionar e/ou encomendar objetos representativos de saberes, conhecimentos, técnicas e matérias-primas que importam para as comunidades, o artefato criado propriamente para compor o espaço agrega um conteúdo simbólico testemunho de uma relação processual, além da menção histórica. Com o destino voltado aos museus de gestão comunitária, os objetos produzidos para contarem a história de um grupo social trazem referências aos saberes, costumes e manifestações culturais. O objeto como testemunho que pode

“[...] ser captado através de uma reprodução cuidada com explicações que coloque a peça em seu entorno sociocultural, com uma museologia mais interessada em reconstruir seu significado do que em promover um espetáculo ou fetiche [...]” (CANCLINI, 1989, p.188).

A exemplo, no espaço Anjuká encontram-se reproduções como miniaturas das antigas casas de taipa. Neste caso a originalidade material não é o mais fundamental em um objeto, pois a relação com a origem cultural é manifesta por diversas vias, inclusive na forma de disponibilizar o conteúdo a ser exposto e na inter-relação com os demais objetos.

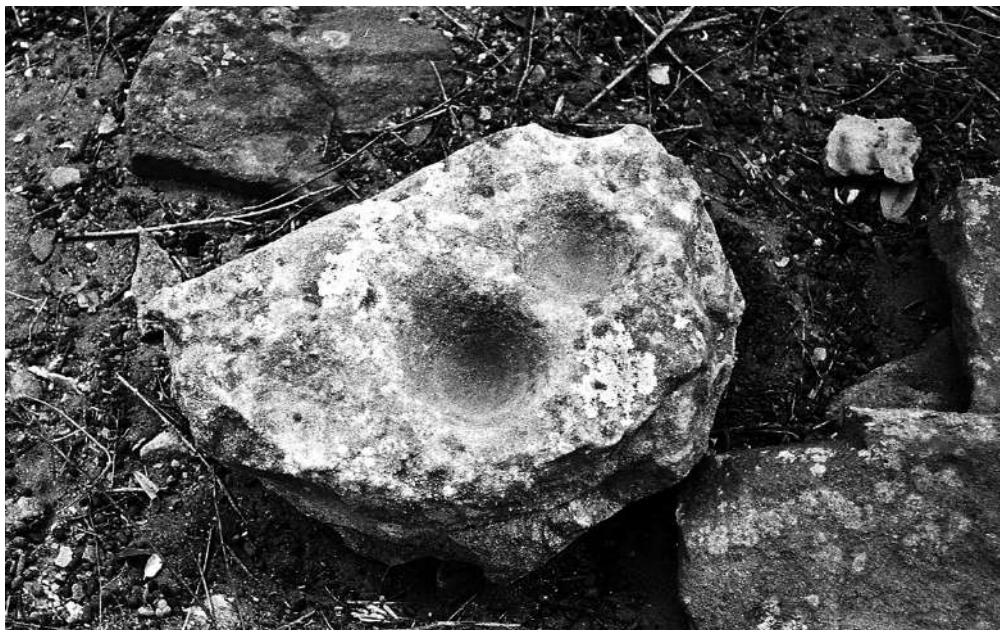
Figura 70 - Réplica de casa de taipa, no Espaço Anjuká



Fonte: Ronaldo Siqueira (2018)

Há uma narrativa a ser expressa por intermédio dos artefatos, porém mais significativo do que garantir um “objeto autêntico” é que esse objeto esteja gerando respostas mais do que perguntas. Assim, antes de se perguntar sobre o objeto, este já se apresenta por uma relação direta com os outros objetos. A apresentação preza por ressaltar uma conexão com outros elementos da cultura local, seja uma pedra “quebra-coco”, ligada diretamente ao coco ouricuri em exposição, ou a partir de grafismo rupestre ambientado numa sala própria dos artefatos líticos.

Figura 71 - Pedra quebra-coco encontrada durante visitas de pesquisadores



Fonte: Acervo ANAÍ. Marco Aurélio Martins (1981).

A motivação é pela valorização e vínculo com a identidade representada, um patrimônio cultural testemunho de um passado é vivenciado por quem se apropria e se autodetermina Kapinawá. Sobre tal argumento, recorro a um fato ocorrido no I Encontro de Formação em Museologia para Povos Indígenas em Pernambuco, no ano de 2015, quando a professora indígena Socorro Jucá expôs sua insatisfação em relação à disposição do acervo referente ao povo Kapinawá no Museu de Buíque, localizado na zona urbana do município. O relato da educadora considerava justamente a falta de contextualização das fotografias e artefatos do povo Kapinawá em relação aos demais objetos expostos no referido museu. A provocação estimulou uma retomada do acervo Kapinawá para um dos espaços de memória construídos no seu território e disponibilizados para as ações escolares.

Figura 72 - Museu Municipal de Buíque



Fonte: A autora (2015)

Figura 73 - Espaços acumulam acervos de distintas origens



Fonte: A autora (2015)

No mesmo evento da museologia promovido em 2015, visitamos o Museu de Buíque. Um grupo de indígenas, pesquisadores e demais participantes do encontro constatou a forma relapsa de organização do museu num aglomerado de objetos

indígenas misturado com os de outros grupos. Inclusive, questionou-se a posse dos artefatos, pois sendo pertencentes à cultura do povo Kapinawá, a salvaguarda deveria ser do então Museu Kapinawá, no espaço Anjuká, inaugurado naquela ocasião. A situação exposta trouxe à tona problemáticas de como se dá a retirada dos objetos do contexto original, reordenando-as a partir de uma visão espetacular da vida do outro, “[...] uma violência exercida sobre os bens culturais [...]” (CANCLINI, 1989, p.160), e que configura uma orientação fetichista. O museu de Buíque é associado a um sistema conceitual vinculado a uma identidade regional e, portanto, desatenta à particularidade Kapinawá. A forma de organização e composição dos espaços do museu, com a mistura dos objetos, evoca uma ideia totalizadora da cultura.

Há, portanto, diferenças entre o museu comunitário indígena – com maior evidência para identidade e a auto-representação Kapinawá – e o museu da cidade de Buíque estruturado com uma exposição totalizadora do acervo regional. A contestação por realocar o objeto tradicional indígena ao espaço comunitário acaba por promover um maior debate acerca da contextualização e valorização dos artefatos reinseridos na cultura, e disponível às ações educativas e culturais associadas à identidade Kapinawá.

Com os objetos expostos no museu comunitário evoca-se signos comuns disponíveis às relações e necessidades da própria etnia, em contraposição à fórmula generalizadora de apresentação de um acervo misto, onde, o aglomerado de fragmentos dispersos, geram mais estranhamento do que imersão diante às distintas culturas representadas. Como expõe Canclini, “os produtos gerados pelas classes populares são mais representantes da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica”. A questão da identidade aparece evidente, essa “entidade que compartilha do mesmo território com traços idênticos ou intercambiáveis” (CANCLINI, 1989, p.183) marcada em seus objetos, símbolos e costumes.

É importante tratar das demandas pertinentes à função social do patrimônio histórico e cultural conforme indica Canclini (1989). O autor denuncia a ausência do vínculo primordial da preocupação com o social como uma crise específica dos museus. Uma das práticas comuns refere-se ao deslocamento de objetos do patrimônio histórico e cultural original. Ao inserir esses objetos em contextos alheios à sua história e reordená-los sob o signo do espetáculo e, no caso de museus nacionais ou regionais, por exemplo, como formadores de uma cultura visual, deixam

muito a desejar. Ocorre, portanto, uma encenação muitas vezes associada ao aparato museu onde comumente aglomeram-se objetos desvinculados de sua história ou contexto cultural para atender puramente às demandas da classe dominante. E é deste cenário que a atuação da museologia social se diferencia, implementando espaços de maior contextualização e relação com os processos locais.

A prática de dissociação e realocização sendo própria dos processos da cultura hegemônica, da industrialização, incita um recurso, o da aplicação de políticas culturais promovidas sobretudo por agenciamentos coletivos de interação entre agentes sociais e culturais. O caminho aponta a micropolítica como meio de democratização da cultura no âmbito dos museus, pois como estratégia da “economia do desejo” no campo social, fortalece uma micropolítica implementada a partir de ações provenientes da relação entre os agentes. Antropologia, design, arqueologia e museologia social compõem as disciplinas que mediam esses agenciamentos coletivos no empenho para a garantia da salvaguarda dos objetos culturais, a partir de uma integração com os grupos nativos que prezam pelos seus objetos.

4.5 O sistema dos objetos Kapinawá em (r)existência

O contato com os processos de construção dos espaços de memória me aproximou da coleção de objetos culturais da etnia, fazendo-se substancial a inclusão do estudo e levantamento do conjunto de “artefatos instrumentais”. Disto se expandiu a pesquisa dos símbolos gráficos e se identificou o sistema simbólico Kapinawá, onde o vínculo dos objetos com a história e a identificação étnica foi constatado em contínuas associações dos grafismos aos artefatos instrumentais. Entendo que trata-se de um modo de semiotização coletiva, pois como posto por Guattari e Rolnik (1986), implica em “um certo jeito de utilizar a linguagem”, aqui, a partir dos objetos, se articula como estratégia de conexão entre artefatos instrumentais e semióticos.

O reconhecimento e apropriação da cultura e identidade Kapinawá está associado tanto a presença de arte rupestre no entorno da comunidade indígena como à existência dos seus objetos tradicionais e, acima de tudo, com valor de símbolo. Neste sentido, os artefatos instrumentais operam no sistema simbólico Kapinawá, onde rememoram sua história e incorporam a identificação étnica. Os objetos evidenciaram a identidade na reelaboração cultural de um existir presente, quando se reafirma ao compartilhar dos símbolos. O cacique Robério compreende o sistema dos

objetos resgatados para os espaços de museus como “memória viva” do povo Kapinawá. São objetos renascidos como símbolos do passado, e existem como mediação e manifestação identitária. Um jogo de cumplicidade entre símbolos e signos, objetos e subjetividades em resistência e (r)existência.

Os artefatos relacionados aos Kapinawá, provém da natureza tradicional e vinculam-se ao modo de existir do grupo, existência esta resgatada no seu sentido simbólico/étnico associado aos objetos tradicionais de uso cotidiano, objetos artesanais e objetos próprios do seu território (como o patrimônio arqueológico). São objetos de função prática, cultural e social, aos quais Baudrillard (2009) conclui como objetos de dupla função: de instrumento e de signo. Assim, os objetos de valor funcional, valor de uso, valor histórico ou valor de culto, estão carregados de valor de signo por fazer alusão aos costumes, ritos e tradições de um passado constantemente revisitado e reprocessado como elementos da identidade étnica e cultural.

Além do valor funcional, os valores simbólicos e subjetivo, dos artefatos instrumentais e semióticos, antecede qualquer instância e ocorrência de apropriação. Os indivíduos, e a comunidade de pessoas identificadas sob o signo da etnia, determinam os objetos simbólicos impregnados de referências ao modo de existir Kapinawá, com também os distinguem por familiaridade. O valor de signo, reconhecido quanto intersubjetividades de relações impostas e de identificação, é inerente ao objeto. São agências indiciadas, quando os “[...] objetos de domínio secular podem vir a representar um papel importante na vida ritual, dada a carga de significados que podem vir a receber [...]” (SILVA e VIDAL, 1995, p.380).

No decorrer das visitas ao território Kapinawá, venho sendo apresentada ao conjunto de objetos culturais. O processo de apropriação e patrimonialização da cultura material Kapinawá vem ocorrendo simultâneo à identificação étnica, porém obtém destaque substancial durante as atividades do projeto de museu. Entre os artefatos instrumentais estão os objetos tradicionais (utensílios domésticos e ferramentas) e os objetos artesanais, estes são retomados e destacados do seu uso comum. Ao serem reconhecidos como objetos da cultura, carregados de valor simbólico a superar seu valor funcional. Os objetos são testemunhos de um tempo e espaço do passado e resistem à ação do tempo para renascem com poder simbólico e, dessa forma, associados à comunidade renascida. Mais do que valor estético, o valor simbólico faz renascer o vínculo com a identificação étnica e interação entre os

sujeitos e os objetos da comunidade, como instrumento político de autoafirmação e autodeterminação.

Além da conjuntura de “renascimento”, os objetos selecionados agregam seu valor de signo a um valor de uso retomado e a oportunidade de uma existência segunda reinventando modos de uso. Nas coleções visitadas observei que reuniam objetos utilitários confeccionados ou objetos que pertenciam aos “*mais antigos*”. Como exemplo tem casos como o cachimbo velho presenteado pelo finado cacique José Bernardo, e o pote de cerâmica do tempo anterior ao *corte dos arames*, de quando a abundância da água viabilizava grande produção de utensílios feitos do barro local. A retomada aos objetos da cultura manifesta um reencontro com o passado, da memória e tradição para sua ascensão no presente, como um instrumento político na difusão da cultura dentro do sistema comunitário, e posteriormente para a cultura envolvente.

Figura 74 - Pote de cerâmica antigo



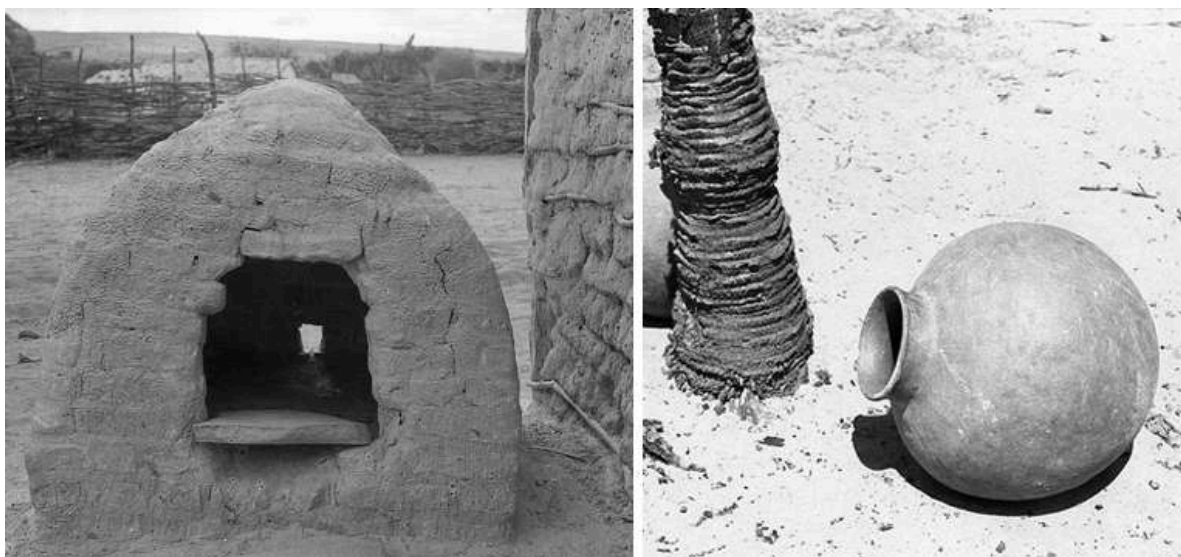
Fonte: Ronaldo Siqueira (2018)

Figura 75 - Mina Grande era apta na produção de telhas



Fonte: Ronaldo Siqueira (2018)

Figura 76 - Forno para queima de cerâmica e carvão e olaria como atividade produtiva



Fonte: Acervo ANAÍ. Orlando Ribeiro (1981)

Os artefatos instrumentais reconhecidos como próprios da cultura e tradição Kapinawá são relacionados e classificados para compor os museus e constituir narrativas. No levantamento da cultura material abordou-se diversos âmbitos e fatores pertinentes à seleção de objetos. O objetivo é contemplar uma visão geral do que rege esse “sistema de objetos”, o que inclui sobretudo a relação com a matéria-prima local para produzir peças de penas, coco ouricuri, coco babaçu, madeira, palhas, sementes e frutos da caatinga. Cada objeto conta um pouco da história do povo: quem confeccionou, quem utilizou, como chegou até a aldeia, a qual luta remete, tipo de material, etc. O uso doméstico ou ritual, a finalidade artesanal ou educativa, são instrumentos chave de relações de uso e de força política vinculados ao processo de construção dos espaços museais, considerados “dispositivo político”.

Figura 77 - Maracá com sementes



Fonte: Ronaldo Siqueira (2018)

Figura 78 - Instrumento musical feito de bambu



Fonte: Ronaldo Siqueira (2018)

Figura 79 - Buzu feito de chifre



Fonte: Ronaldo Siqueira (2018)

Figura 80 - Cachimbo gravado doado pelo cacique



Fonte: Ronaldo Siqueira (2018)

O espaço Anjuká, quando implementado, concentrava um acervo de objetos relativos à história do povo Kapinawá proveniente de diferentes aldeias, as quais doaram para a sua coleção. Atualmente, o acervo fotográfico e alguns objetos estão em fase de reapropriação das aldeias que se articulam para a construção dos seus próprios museus. No caso, a aldeia Mina Grande já dispõe do acervo fotográfico mais específico a sua história de luta territorial, e a aldeia Malhador se reapropria dos artefatos arqueológicos que coleciona desde antes da criação do espaço Anjuká.

No processo de visitas ao espaço Anjuká e durante as oficinas de expografia, nas aldeias Mina Grande e Malhador, pude conhecer alguns dos objetos inventariados e que compõem as coleções dos espaços museológicos e estabelecem relações apropriadas às narrativas do povo Kapinawá: *Esteira de caboclo, chapéu de palha, aió de fibra de caroá, esteira de capim junca, flecha com suporte, cachimbo de madeira, saia de caroá, maracá, ganzá de cipó, cabaça para água, isqueiro, pata de veado, pedra mineral furada, máquina de costura, máquina de moer milho, ferro brala, máquina de datilografia, banco de madeira, lampião, cadeiras pessoais, pé de ferro, moinho, veio de farinha, buzu, gamela, canga de boi, mesa de forquilha*. “Os objetos instrumentais e decorativos deste processo carregam em si informações (...) que têm implicações materiais, sociais e cosmológicas” (SILVA e VIDAL, 1995, p.380). E seguindo esta reflexão, observo que dentre os objetos envolvidos, muitos referem-se

aos artefatos industriais próprios da herança colonial, mas estão reunidos no contexto Kapinawá justamente por abarcar narrativas de uma inserção inicial relacionada ao passado, como lembram da chegada do primeiro prato de vidro.

Figura 81 - Saia indígena feita de coroá utilidade em rituais Kapinawá



Fonte: Ronaldo Siqueira (2018)

Figura 82 - Objetos acervo da aldeia Malhador: relíquias, artesanatos e grafismos



Fonte: A autora (2019)

Já os objetos artesanais, dos acervos Kapinawá, além da relação com os processos identitários, carregam uma simbologia que supera sua função primordial de “artesanato indígena” e seu valor de signo comporta os significados determinados pelo usuário. Isto porque o processo de produção de peças artesanais passa por critérios de finalidade, como é o caso da confecção para uso pessoal que tem conexão com a espiritualidade, o que o diferencia da confecção do artesanato destinado à comercialização. Assim distingue Roseane Kapinawá, da aldeia Ponta da várzea, sobre a importância e diferença dos objetos para uso pessoal e os confeccionados como artesanato:

Porque esse objeto pra mim é sagrado. Meu maracá é sagrado, se eu pegar outro maracá, não é o toante que eu quero. Esse aqui fui eu que fiz, é meu. Meu encanto de luz diz que eu não posso [...] se eu for pegar outro eu tenho que ter permissão do meu encanto de luz. Aí eu comecei a produzir pra vender, aí já é outra emoção. Não é a emoção de eu fazer essa peça e usá-la. Aí aqui eu já vou fazer aquela peça pra outra pessoa, eu já vou ver o outro nessa peça. Mas tem peça que eu não consigo vende-la porque a minha espiritualidade não deixa” (ROSEANE KAPINAWÁ, em SABERES TRADICIONAIS, 2018, 3’39”).

Os artefatos instrumentais identificados como objetos Kapinawá fundamentalmente estão presentes no cotidiano local e remetem à memória sócio-política da etnia. A experiência estética compartilhada com o povo Kapinawá é ainda um agenciamento de contato entre etnia e sociedade.

“[...] o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana, [...] o fenômeno estético é feito de experiências em tom qualitativo. O produtor, a plateia e o objeto interagem dinamicamente, cada um contribuindo para a experiência, que é, ao mesmo tempo, estética e artística. [...]. Se queremos entender o simbolismo da arte, precisamos entender a sociedade” (SILVA e VIDAL, 1992, p. 280-281).

Figura 83 - Símbolos gráficos e grafia Kapinawá desenvolvidos nas oficinas



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

5 RETOMADA, CÓDIGOS, SÍMBOLOS E GRAFISMOS

5.1 Códigos e agência

É do real analógico, ou seja, do estímulo de contato, que as pedras revelam códigos e no ato da recepção/percepção, proliferam traduções sensíveis. As pedras apontam os sentidos a seguir em excursão. A direção segue além dos aspectos formais e investe num jogo de diagnóstico das agências, das expressões naturais, da entrega, das configurações materiais determinantes, e das trocas simbólicas. Na experiência, ousa-se algum senso quando se firma o olhar e saltam os aspectos morfológicos dos grafismos. Porém, o que busca encontrar sentido é bruscamente compreendido como sem sentido.

À experiência relatada cabe o conceito de agência, pois por este considera-se a arte não um sistema codificado de símbolos, mas como um sistema de ação, de reconstrução das relações dos objetos no meio social:

Em vez de enfatizar a comunicação simbólica, concentro-me nas ideias de *agência, intenção, causalidade, resultado e transformação*. Vejo a arte como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas acerca dele. A abordagem da arte centrada na “ação” é inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica, já que se preocupa com o papel prático de mediação exercido pelos objetos de arte no processo social, e não com a interpretação dos objetos “como se” eles fossem textos” (GELL, 2018, p. 31).

Na relação com os grafismos e seus desdobramentos em respostas e significâncias, configura-se a agência, uma fruição e encadeamento de ações e efeitos entre agentes (objetos e pessoas). Por significâncias compreende-se que a forma do objeto agrega “um valor estético ampliado, com base nas conexões associativas (Boas, 2014, p. 96)”, as reações emocionais fortes na assimilação dos códigos. São associações por vezes comuns à grande parte da comunidade, ou concebidas nas subjetividades. Portanto, a interpretação como códigos tem uma função própria quando determina especificamente um significado, o de introduzir um sentido. A noção de sentido aqui supera a finalidade da comunicação, e estabelece um sentido pertinente à emergência étnica, o da apropriação e reconhecimento. Já a noção de significâncias, de um símbolo gráfico, compreende todos os processos de assimilação

e supera o sentido estático das interpretações fixas. Assim, os conceitos acessados são para assentar perspectivas, seguir as trilhas e dar a conhecer as relações.

Sigo no rastro dos que habitam aqueles caminhos de códigos evidenciados pela caatinga e percebo um desejo, por parte dos caminhantes, de me revelarem significados. Os símbolos jamais poderiam ser encerrados em significados únicos, mas sim, atualizados como num jogo de “produção semiótica de uma etnia (GATTARI; ROLNIK, 1986, p. 73)”. Compreendo como impulso a necessidade de verbalizar suas referências, percepções e, com todo seu empenho, contextualizar os códigos do passado com o modo de existir presente. Mas, “ao invés de reificar uma noção como a da cultura de um grupo social”, os significados anunciam uma fruição de “agenciamento de processos de expressão (GATTARI; ROLNIK, 1986, p. 71)”. A apreensão e tradução em significados é um forte indício da ocorrência de entrega sensível aos códigos.

Figura 84 - No Parna do Catimbau: antropomorfos, animais e objetos utilitários ancestrais



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Ocorre ainda, uma apropriação dos códigos como indícios da afinidade cultural, além das analogias naturais. Com os Kapinawá, brotam associações autorreferentes. Na cumplicidade nativa, arrisca-se, desbrava-se o repertório e a

cosmologia do desconhecido, pois reconhecem os códigos como se lançassem no tempo. Um retorno ao ontem para prever coincidências, supor formas estabelecidas, relacionar os motivos às coisas daquele entorno e situar-se pela herança cultural dos seus antepassados. E ávidos pela atração de conectar sua cultura aos mistérios dos códigos milenares, seguem os sentidos para vincularem-se aos símbolos originais e aliarem-se em respeito ao sagrado.

Aquela afinidade, a de despertar como sentimento do sujeito, é envolvida pela materialidade de um objeto, de uma pintura, um grafismo, uma pedra. Para esta relação se estabelecer, ocorre uma entrega. A afinidade, se relativa a “estar afim”, uma proximidade, ou mesmo um parentesco, independe. Mas sim, compete a atração material ou relacional que envolve os corpos e o desejo, aquele sentimento de pulsão para entregar-se ao objeto afim. Enquanto acompanho esse retorno, do reconhecer, percebo no olhar indígena um olhar familiarizado com a arte rupestre local e desejoso de se reconectar com uma prática perdida, para se reconectar consigo e sua identidade étnica distinta. No processo de reconhecimento, um encontro intercultural. Agenciamentos ocorrem no contato com os códigos ancestrais, a comunicação atuando em suspeitas de evidências e convenções apropriadas. Transformações.

5.2 Os códigos em retomada

As ações promovidas pelo projeto cultural “Ocupação, Estamparia e Grafismos Kapinawá”, em interlocução com os outros projetos executados na Terra Indígena Kapinawá (cap.3), alia-se ao processo de apropriação e patrimonialização da cultura material da etnia. A cosmologia local é acessada através de um simbolismo originário das inscrições rupestres e das consecutivas interlocuções culturais numa ascensão da identificação étnica. O estudo dos grafismos, ancestrais e Kapinawá, associa-se à emergência étnica e territorial e, portanto, uma retomada aos elementos culturais empregados nas formas gráficas.

Figura 85 - Forma circular lembra manifestação ritual ou formas encontradas na natureza



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Assim, esta retomada manifesta um reencontro com o passado, da iconografia ancestral e da memória Kapinawá como parte da organização social, da tradição para ascensão no presente. Ao revisitar os símbolos rupestres, o indígena reaproxima-se do imaginário ancestral e a este se reconecta, confrontando, se reconhecendo e somando a sua identidade.

Proponho acessar a memória das pedras retomando os signos do passado a partir de uma reconexão com os grafismos e as motivações dos habitantes ancestrais. Entendo com isto ativar um dispositivo de reconhecimento de si através do outro, onde o encontro efetiva uma experiência estética, um desbravar significâncias e inter-relações cognitivas, pois

‘Onde quer que se descubram códigos, pode-se deduzir algo sobre a humanidade [...]. Embora tenhamos perdido a chave desses códigos [...], sabemos que se trata de códigos: reconhecemos neles o propósito de dar sentido (o “artifício”)’ (FLUSSER, 2007, p.126).

Das pedras à identificação Kapinawá, a investigação não anseia encerrar interpretações, mas reconhecer os grafismos e encontrar familiaridades, além de

compreender a noção de pertencimento ao observar o confrontar dos Kapinawá com seu sistema simbólico e memória. O significado que se contempla seria aquele que não é intrínseco, mas função do discurso em que se encontra inserido e de sua estrutura (DA CUNHA, 1979), sendo esses os que acumulam elementos culturais e evocam o outro. A relação com as manifestações gráficas da ancestralidade desencadeia um processo de apropriação e reconhecimento. Os grafismos rupestres “extraídos de seu contexto original, eles adquirem significações que transbordam das primitivas” (DA CUNHA, 1979, p.239). Nessa relação de contato se dá uma retomada aos códigos enquanto patrimonialização da cultura material e, assim, são ressignificados no contexto da (r)existência Kapinawá.

5.3 Os símbolos: identidade e reconhecimento

No final dos anos 1970 a comunidade cabocla se organizava para o levantamento da aldeia que hoje compõe a T.I. Kapinawá. Entre 2017 e 2018, um grupo de jovens e professores de arte Kapinawá se articula com o projeto de ocupação para o levantamento dos símbolos gráficos local. No decorrer de todo o processo de interlocução, como parceira da etnia, venho sendo apresentada às dinâmicas que possibilitaram a formação deste grupo étnico e sua identificação como Kapinawá. Desta experiência, a qual designo como estética, tenho assimilado os conceitos nativos, todos relacionados ao reconhecimento dos objetos da cultura que abrange seu sistema simbólico.

A ocupação refere-se a um “ocupar” com ações que compartilham do reconhecimento coletivo dos artefatos e símbolos a expressar “luta, união, fé, toré, identidade, sobrevivência, aldeia, ousadia, história, futuro, conquista, fumaça sagrada, samba de coco, povo”, entre outras palavras atribuídas pelos Kapinawá. A ocupação adentra os territórios geopolíticos com o propósito de instigar a profusão dos territórios simbólicos. Como uma *cartografia do sensível*, a investida, em diálogo com o grupo Kapinawá, se lança em apontar os elementos daquele cenário para depois agregar aos outros elementos mais diretamente relacionados a história do povo.

O grupo Kapinawá desafiado em desenhar os símbolos, acessa sua cultura com uma carga referências tradicionais, bem como integra elementos imaginados e de livre inspiração. O eixo de toda a proposição sendo a cultura local reativa uma

relação cultural com o ambiente, uma autonomia para falar de si abarcando todas as memórias em jogo, a ancestral, a tradicional e o presente.

Exponho aqui uma boa quantidade de desenhos referentes aos demais símbolos da etnia. O conjunto de símbolos gráficos, desenvolvido durante as atividades do projeto cultural, resulta numa miscelânea de referências, uma diversidade de símbolos manifestos em momento propício, e constitui um lugar de trocas e produção de uma linguagem gráfica atualizada.

5.3.1 Simbolismo Kapinawá

O simbolismo Kapinawá é marcado pelo conjunto de manifestações culturais, incluindo as manifestações gráficas, diretamente ligadas ao território e consequentemente, à emergência étnica Kapinawá. Quando investigo qual identidade visual poderia demarcar os Kapinawá, sou apresentada a um artefato, um objeto-símbolo a representar a identidade étnica. De todos os objetos culturais, constituindo tanto a paisagem, como os artefatos e manifestações culturais, um objeto artesanal é o mais apropriado como símbolo Kapinawá. Portanto, por mais que se investigue os símbolos gráficos, é inerente a relação dos grafismos com os elementos da cultura, sejam estes materiais ou imateriais.

Durante as oficinas de estampa e grafismos, o jovem Eriklin dos Santos demonstrava uma certa inquietação diante o meu hábito de empregar o termo “símbolos” quando queria me referir aos grafismos. Reunir o conjunto de símbolos gráficos Kapinawá seria meu principal propósito no decorrer das atividades, e utilizar o termo “símbolo” me pareceu mais pertinente, pois abrangeria sobretudo os conteúdos, além das formas. Com o passar das atividades práticas, as interlocuções mantidas para investigação dos grafismos dão conta de incorporar os demais objetos culturais e seus significados. Recentemente, enquanto exibia seu rosto ornado com grafismos indígenas, Erick expôs seu conhecimento sobre símbolos quando perguntei-lhe a respeito dos grafismos e símbolos Kapinawá, ao que respondeu:

“Em questão de símbolo, perante o povo Kapinawá, a gente tem o chapéu da palha que é feito da palha do ouricuri. Esse chapéu tem uma longa história por ele ter virado símbolo do povo, em questão de resistência. Que os antepassados antigamente, eles faziam o chapéu de palha de Ouricuri, eles se juntavam e iam vender nas cidades vizinhas como Tupanatinga e Ibimirim, e o dinheiro arrecadado servia

de benefícios para tá comprando algo que lhes serviam a suas famílias. Então era um meio de subsistência do povo. Com isso o chapéu foi sendo uma causa de resistência pros antepassados. E hoje se tornou um símbolo do povo Kapinawá” (ERICK KAPINAWÁ, 2019).

Figura 86 - Chapéu de palha do Ouricuri. De uso cotidiano, o símbolo Kapinawá exposto no museu. Do meio de resistência à símbolo de identificação e afirmação étnica.



Fonte: A autora (2015)

Figura 87 - Chapéu-símbolo Kapinawá reproduzido em alguns espaços da comunidade



Fonte: A autora (2015)

Quando participa de eventos promovidos para jovens indígenas como representante da OJKA, Erik Kapinawá tem incorporado a compreensão sobre os processos identitários e políticos da etnia. Suas observações sobre as características e símbolos Kapinawá compreende um comparativo dos tempos e transformações

ocorridas como próprios da identificação étnica. Assim como explana associações entre os objetos culturais e as apropriações, reelaborações e o simbolismo específico dos Kapinawá:

“o penacho, que era feito da fibra do caroá, por conta da modernização, e troca de lideranças internas dentro do povo, temos agora o cocar de penas e também usa o chapéu como símbolo do povo. Tem que usar o cocar, mas não pode esquecer do chapéu. Tem que pendurar em algum canto, no aió... para ser reconhecido como povo Kapinawá” (ERICK, 2019).

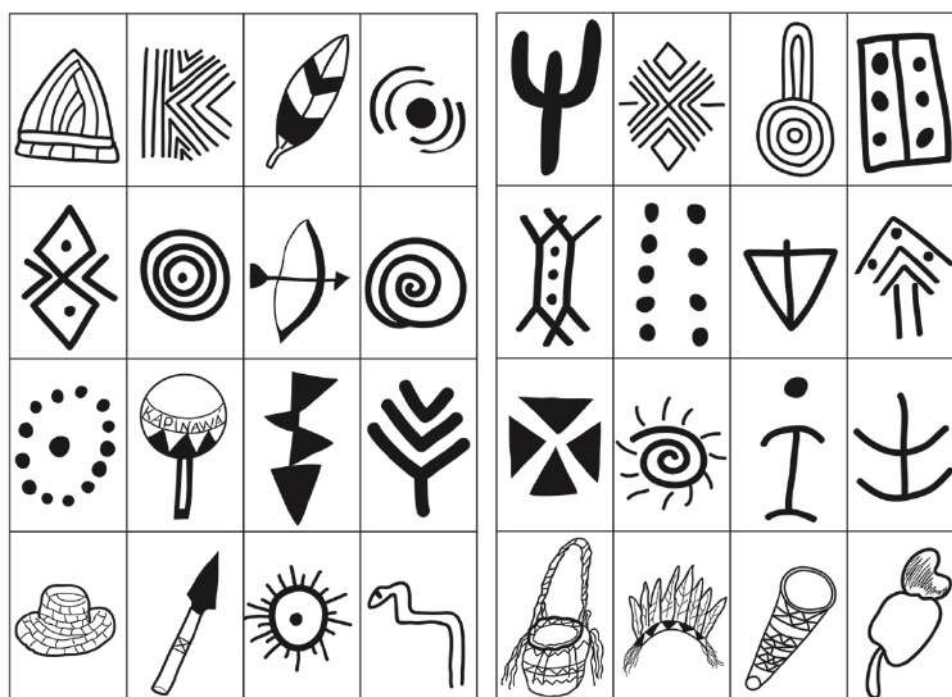
Na compreensão do sistema simbólico Kapinawá, há de se considerar toda sua história de resistência, e o fenômeno da (r)existência, que compreende o repertório cultural do “indígena nordestino”. A manutenção de práticas culturais são componentes determinantes para o reconhecimento de uma identidade étnica, como já posto nos demais capítulos. Dentre as práticas mantidas, também expus a relação do uso e a produção dos artefatos como instrumento de afirmação identitária. Da mesma forma ocorre com os símbolos, compreendidos num sistema onde o reconhecimento, apropriação e salvaguarda, certificam um pertencimento e origem. Assim ocorre com o símbolo Kapinawá, o chapéu feito da palha do ouricuri que guarda um valor histórico, um artefato com valor de signo a superar seu valor de uso e função para tornar-se componente da identidade cultural de um povo. O chapéu distingue o povo Kapinawá no contexto dos demais povos indígenas, sobretudo no Nordeste. Um objeto-símbolo que agrega um significado, a de identidade Kapinawá.

Tudo que o rege um conjunto de propriedades ligadas a um objeto – artefato instrumental ou semiótico – sendo estas as formas, as funções, as associações e significâncias, são relativas ao simbolismo (BOAS, 2014). O povo Kapinawá como dotado de simbolismo apresenta uma coleção de referências que reunidas, integram seu sistema simbólico. São representatividades a compor o repertório cultural local e abrange desde reproduções da arte rupestre, objetos artesanais, símbolos e grafismos de referência indígena – como oca, cocar, peteca, arco e flecha – e os seres da natureza, os animais e a vegetação local da caatinga. São objetos da cultura que inclui os fenômenos, as manifestações e reelaborações.

Durante os encontros e percursos nas aldeias do povo Kapinawá percebi uma política de reconhecimento em processo, onde o levantamento dos símbolos é mais um dos agenciamentos a viabilizar a apropriação e projeção da identidade étnica. O

conjunto de símbolos gráficos desenvolvido nas atividades propostas durante as oficinas de grafismos configuram uma reelaboração agenciada. O resultado gráfico, da experiência coletiva, expõe símbolos relacionados aos conceitos comuns atribuídos pela etnia. Primeiramente sequenciados como alfabetos e posteriormente distribuídos para serem associados às palavras-chave, os símbolos gráficos do jogo samba das palavras incorporam conceitos a representar a identidade para os Kapinawá e perante outros atores sociais.

Figura 88 - Algumas das 128 figuras criadas. Jogo de cartas “samba das palavras”



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 89 - Jogo, palavras e símbolos da identidade Kapinawá



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

O jogo, um conjunto de símbolos denominado “samba das palavras” (como vimos no primeiro capítulo), é uma das primeiras atividades nas quais os Kapinawá escreveram palavras referentes à sua individualidade, à comunidade (aldeias) e a sua cultura. Essa miscelânea de desenhos gráficos reúne conceitos e representa objetos associados pelos Kapinawá como característicos de sua cultura. A atividade, a princípio adotada como metodologia de coleta de dados e de interação, integra uma função educativa e projetual pois facilita a exposição dos grafismos através da dinâmica do jogo de cartas. Como objetivo das oficinas, o desenvolvimento de variados desenhos materializa alguns símbolos relativos aos Kapinawá, e desta forma, proposto para ser inserido no contexto escolar, auxilia na difusão e fortalecimento da identidade coletiva no contexto local.

Com o estimular dessa produção voltada ao seu simbolismo, revelaram-se inúmeros desenhos contaminados por um repertório mais abrangente e afetado pelas culturas parentes⁷⁵. A exemplo desse dado destaco alguns grafismos: O cocar (comum entre os povos indígenas de todo Brasil), o arco e flecha, a borduna, a chanduca⁷⁶, além de um olho (lembra a referência do olho de Hórus - símbolo egípcio) e os seres da caatinga. O conjunto de grafismos ainda apresenta formas triangulares componentes de grafismos geométricos comuns à cultura indígena como um todo e as reproduções de desenhos rupestres. Entre os símbolos mais referentes aos indígenas do Nordeste estão a bolsa conhecida como aió⁷⁷ e a saia feita da palha de caroá⁷⁸. O chapéu de palha simboliza diretamente os Kapinawá, assim como os desenhos característicos da paisagem, tal como a serra da Mina Grande e o cruzeiro.

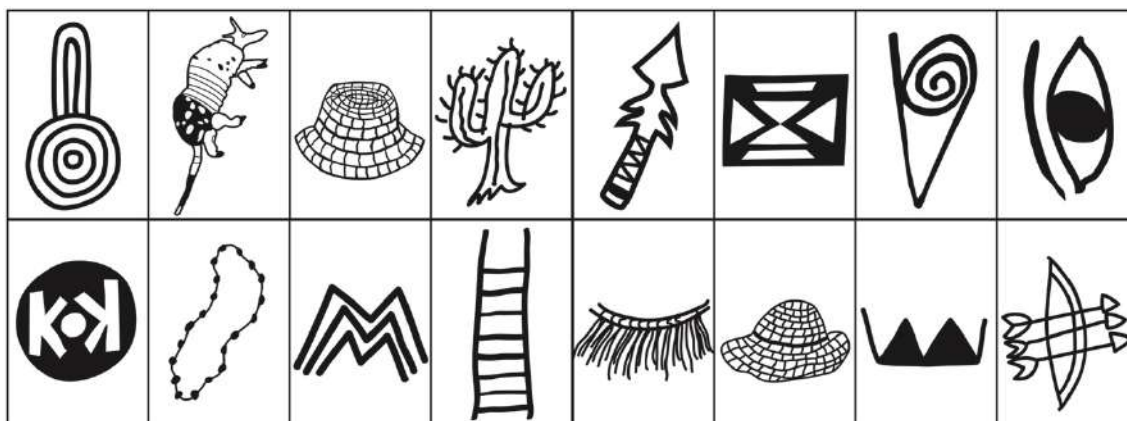
⁷⁵ Categoria nativa. Por culturas parentes entende-se as demais etnias que compõem uma identificação cultural indígena e compartilham afinidades, além da luta territorial e pela salvaguarda de sua cultura, preservação do meio-ambiente e a relação com a espiritualidade. Uma espécie de comunidade de fortalecimento mútuo e contínuo como causa a manter-se em resistência e visibilidade.

⁷⁶ Cachimbo indígena em formato de cone.

⁷⁷ Nome dado ao artefato trançado com fibras da palha do caroá, uma espécie de bolsa de caça, em formato redondo.

⁷⁸ Planta nativa do Nordeste brasileiro de folhas fibrosas das quais se extrai a palha para confecção de artefatos.

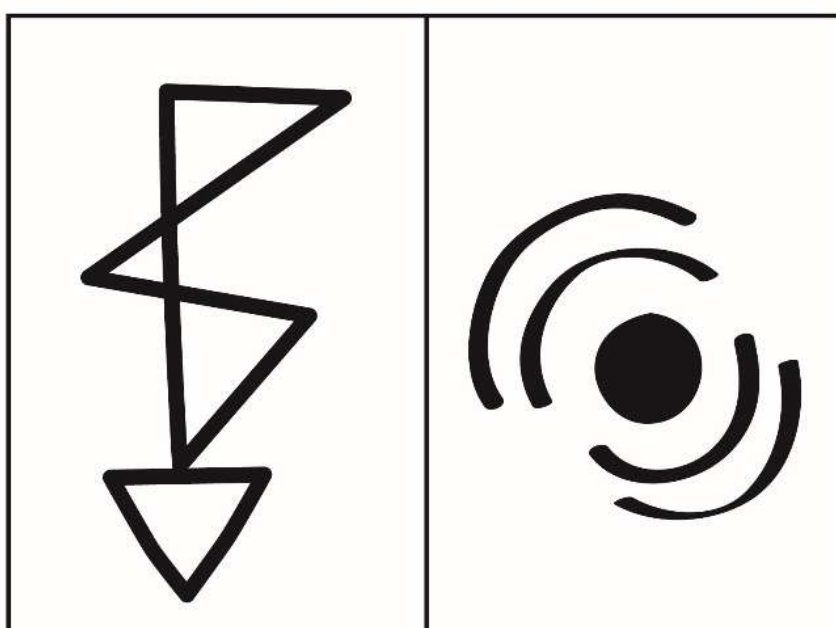
Figura 90 - Conjunto de símbolos gráficos Kapinawá, indígenas e ancestrais



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Ainda é possível identificar um ou outro desenho com formato a lembrar símbolos bem difundidos na contemporaneidade, como o *bluetooth* e o *wi-fi*, e no caso destes grafismos, a referência original pode ser bem anterior às influências digitais, pois nos grafismos rupestres existem formas aproximadas que também lembram esses símbolos contemporâneos (Fig.91). Evito me aprofundar nesse caso, pois são suposições que precisariam de uma investigação mais específica e fundamentada em verificações com os próprios Kapinawá, mas deixo como provocação essa possível relação contemporânea com os símbolos ancestrais.

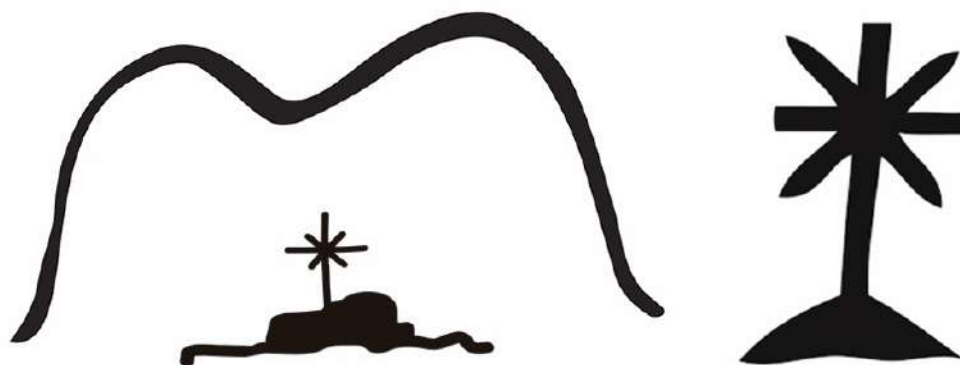
Figura 91 - Símbolos gráficos do jogo de cartas. Semelhança com símbolos tecnológicos



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

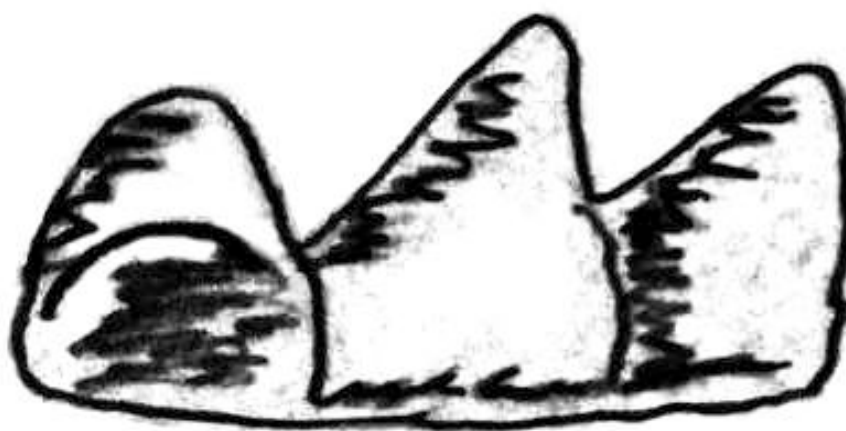
Outro exemplo de elemento cultural indicado como símbolo próprio dos Kapinawá remete à paisagem constituinte da aldeia sede da etnia. A Serra da Mina Grande é representada em diferentes grafismos desenvolvidos nas oficinas. O conjunto de pedras que tornam a serra uma espécie de monumento natural, é avistado em diversos pontos da estrada que liga as aldeias. Na serra localizada na aldeia Mina Grande, encontra-se a “furna sagrada”, local de rituais onde fica o cruzeiro sagrado. Tanto o cruzeiro, símbolo vinculado aos rituais de culto aos antepassados, como o próprio complexo de pedras que formam a serra, foram expressos de formas variadas. As sintetizações do monumento natural visualizam a serra tanto a partir de um olhar distanciado como em perspectiva aproximada. Observa-se que no mesmo desenho referente à furna aparecem duas perspectivas, de aproximação do cruzeiro onde a serra surge inserida como contorno e a vista do seu entorno montanhoso como observado de um ponto distante. No desenho ao lado, outra representação do cruzeiro, um símbolo Kapinawá evidenciado isolado do cenário. O artefato sagrado também é reproduzido nas ocas das demais aldeias.

Figura 92 - Serra da Mina Grande - O cruzeiro e furna, elementos culturais Kapinawá



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 93 - Representação da Serra da Mina Grande como símbolo Kapinawá



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

A representação da paisagem é qualificada como “motivos geográficos” por Franz Boas, em seu livro sobre arte primitiva. Composições triangulares sugerem um conjunto de montanhas desde antigas interpretações aplicadas às artes gráficas “primitivas”, embora haja uma “grande variedade destas interpretações da mesma figura” (BOAS, 2014, p.112).

Estas questões se destacam na pintura em tecido (Fig.94-95), quando a experiência de representar o complexo da serra expressa a atmosfera das cores e luz expostas, o que predispõe uma leitura da forma convencional das montanhas e provoca uma menção à paisagem local. Constatamos que a sequência de formas triangulares visualizadas na pintura é bastante frequente no repertório gráfico indígena, sobretudo nas pinturas corporais, conforme veremos adiante.

Contudo, o que parece ser somente um grafismo indicando familiaridade com a estética da cultura indígena de expressões totalizantes e comum a várias etnias, pode ser descrito como uma outra representação da Serra da Mina Grande, pois apresenta o conjunto com um triângulo central destacado do fundo. A serra é constantemente representada, tanto de forma sintetizada como figurativa, como associação subjetiva ou direta ao conjunto de rochas específicas da Mina Grande. Ocorre uma abstração ao relacionar a sequência de formas triangulares com o conjunto de serras devido a constância deste elemento cultural no repertório local. Supõe-se ainda interpretações variáveis para as sequências triangulares encontradas tanto nas pinturas rupestres como nas manifestações gráficas das atividades

propostas, é o caso dos desenhos traduzidos como caminho das serpentes, ou linhas zigue-zague. Porém, estas associações variáveis são menos relevantes, pois não tem um valor emocional acatado pela maioria, um modo a ser sentido por todos, portanto relacionar estas figuras ao conjunto de montanhas é mais forte, pois “a associação entre a forma e seu significado se torna mais inteligível devido ao ambiente” (BOAS, 2014, p. 109-110).

Figura 94 - Pintura em tecido voal, oficina de estamparia manual: Serra da Mina Grande



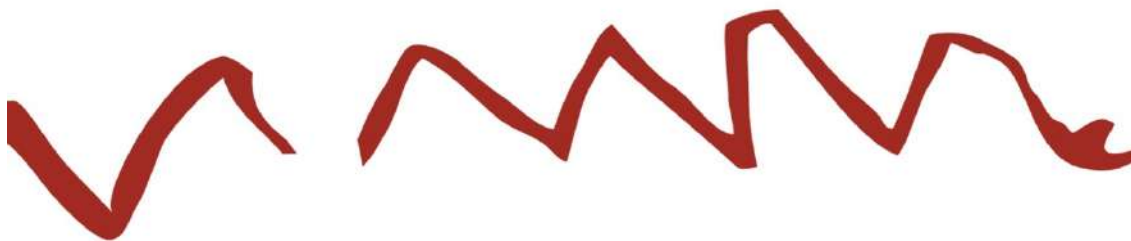
Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 95 - Paisagem da serra em tecido voal. Oficina de estamparia manual



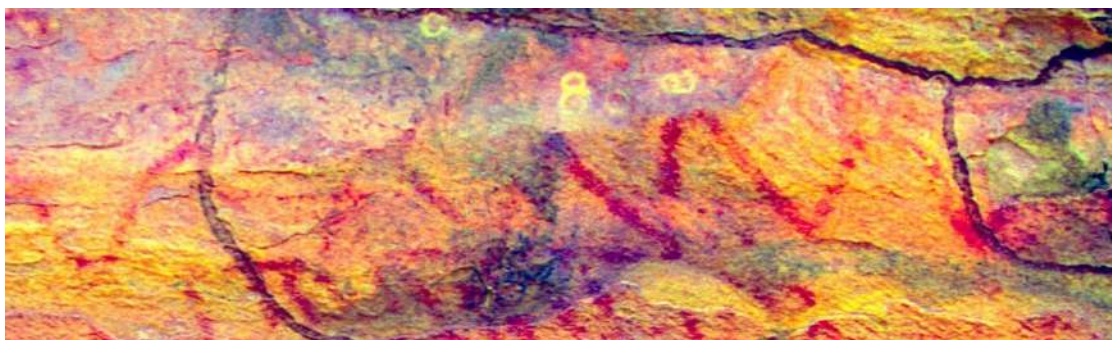
Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 96 - O grafismo de linha em zigue-zague lembra um conjunto de serras.



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 97 - Pintura rupestre ressaltada com recursos digitais de tratamento de imagem



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

5.4 Dos códigos aos grafismos

Ao referenciar os códigos como artifício da fruição entre os objetos da cultura e os sujeitos, sou tomada pela reflexão sobre o que seriam códigos para os Kapinawá e me deparo com a lembrança de uma ocasião a qual testemunhei. Em um dado momento, entre as atividades e reuniões com a comunidade para o projeto expográfico, é revelado a existência de um antigo código Kapinawá. Trata-se de uma linguagem falada⁷⁹, a qual alguns dos mais velhos recobram e compreendem. Quando Mocinha coloca o assunto na roda, o Pajé Zé de Caetano prontamente responde já falando através do tal código. Os dois iniciam uma conversa a partir das palavras deste código falado.

⁷⁹ Dos povos indígenas do Nordeste, poucos mantêm viva e ativa sua própria língua. Nesse caso os Fulniô (PE) e os Guajajara (MA).

Segundo Vilém Flusser, “um código é um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens”. Numa digressão acerca dos códigos, compreendo que são instrumentos enunciativos de uma comunicação, mobilizados em agência e se apresentam na forma falada, gestualizada e gráfica. “Como os símbolos são fenômenos que substituem (‘significam’) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição: ela substitui a vivência daquilo a que se refere” (FLUSSER, 2017, p.126). Desta compreensão, aplico a abrangência do conceito de código a partir da perspectiva do processar esta comunicação, viabilizada pelos códigos Kapinawá. Assim, compartilho com os atores sociais as categorias nativas empregadas no sistema comunitário no intuito de me aproximar das referências locais para assimilar os códigos gráficos.

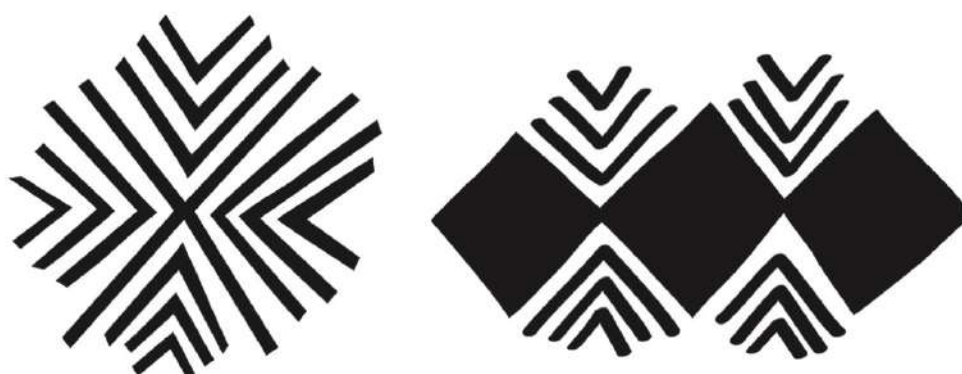
A autonomia indígena é aqui compreendida na sua relação original em apreender o mundo. Na identificação dos grafismos rupestres, a fala Kapinawá discorre naturalmente como implicada naquele repertório, porém, carregada de suposições por vezes indecisas. É próprio dos símbolos ancestrais serem questionados por conta dos sentidos expressos, como também é próprio dos indígenas uma apreensão integrada, que toma pra si aquilo que vivenciou no seu cotidiano. É um modo de experienciar essa autonomia, de tornar próprio o que para ele atribui-se ao território e ao seu modo de existir, ou seja, dar menor importância às subdivisões como “arte” e “artesanato”, por exemplo. Trata-se de uma atitude integrada às experiências vivenciadas, o que independente de legitimações. Algo que podemos considerar como natural, pois faz parte da natureza que compreende seu habitat, os repertórios e o próprio corpo.

Na relação de contato sou contagiada pelo sentido indígena de tradução, inerente a sua particularidade nativa, uma apreensão pela experiência com o ambiente e seus elementos, onde no “confronto com os objetos estéticos exige que os assimilamos” (GEERTZ, 1997, p. 146). Há um senso de universalidade do símbolo e consenso na apropriação da forma como modo de existência social, relativa a um grupo particular e determinada pelo grupo como próprio a este. Os códigos são portanto agentes de comunicação, numa apropriação autodeclarada e senso de pertencimento das formas e símbolos associadas à autodeterminação da etnia.

Quanto aos significados, é uma questão complexa para se fechar, reduzir e concluir num único ponto de vista, tal como tudo que envolve as práticas e traduções das artes e dos modos de existir. Aos processos de subjetivação é legítimo ousar,

apreender e integrar sendo nesta apreensão e reprodução que as coisas são ressignificadas ao modo Kapinawá de reconhecer e traduzir. Os indígenas assumem o protagonismo nas escolhas e interpretações como detentores de saberes e do conhecimento nativo e toda tomada de posição nos processos que envolvem sua cosmologia, está arraigada a sua condição de existência étnica.

Figura 98 - Referência de grafismos indígenas na pintura corporal



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

5.4.1 Da materialidade à gestualidade e sentidos

Como observadora, nesse percurso e prospecções, compreendo que significar tem a ver com os contextos locais e as traduções estão associadas às relações culturais. São interpretações subjetivas do olhar indígena que emergem, por vezes radicadas no seu sistema simbólico, por outras, como pulsões. Ocorre quando compartilho do momento da observação sensorial e percebo que a atmosfera (mágica) do ambiente atemporal contagia todos os sentidos e o que busca por sentidos (das significâncias), acaba perdendo o sentido. Nessa imersão, o tempo ascende como fenômeno predominante, um outro tempo, o tempo do outro, de quando aqueles símbolos não seguiam uma linearidade, mas sim a imponente da superfície pedra.

Diante da superfície da pedra, observamos desenhos a compor painéis distintos. Espalhados por extensões variadas de distância e tempo, os sítios rupestres são percorridos e, nesses percursos, nos transportam a outro tempo, quando nos deparamos com inscrições de estilos, grafias e traços incomuns. Entre os quilômetros

percorridos, cada sítio exibe uma atmosfera singular, um modo peculiar de ocupação da existência nômade. Das materialidades vale considerar, além da relação do corpo com os suportes, os instrumentos e pigmentos utilizados – varetas de pau ou fibras para pincelar, tintas extraídas das pedras da região, ou da argila, e para fixar o desenho, gordura animal e resinas vegetais.

Figura 99 - Grafismos rupestres, T.I. Kapinawá



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 100 - Pigmento branco, variação de cores na T.I.



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Os instrumentos utilizados podem ser considerados fundadores de uma estética específica de recursos técnicos restritos àquele ambiente. A expressão, através de desenhos figurativos, geométricos e abstratos, compõe características formais definindo uma plástica própria de experimentos originais, tanto materiais como gestuais. O gesto de quem cumpre uma demanda corporal, uma condição do impulso e manifestação gráfica sem as exigências do rigor do traço, e com um efeito gráfico esteticamente definido pela materialidade disponível. Desprovidos de virtuosismo técnico, os traços evidenciam uma “execução grosseira” (BOAS, 2014, p.77) dos desenhos rupestres e oferecem um testemunho tanto da agência material das pedras, como da imaterialidade proveniente da relação humana e seus simbolismos a articular representações.

Natural do instinto e da relação com as pedras e o meio, a comunicação humana atravessa os sentidos alheia às predeterminações que não sejam da materialidade e do desejo. Naquele tempo do nomadismo ancestral entre demarcações e distinções os grupos se afirmavam. Hoje, no trilhar entre os grafismos que se revelam a cada nova investida do olhar, as histórias seguem contadas por um outro observador a compartilhar percepções e encontrar as subjetividades dos demais olhares indagadores.

Uma retomada aos grafismos me convoca para acessar seus códigos. Na excursão aqui relatada rememoro a cartografia coletiva com o desejo de construir uma narrativa do tracejar o percurso corporal da ocupação. Como forma de revisitar o trajeto coletivo, adentro nesse universo simbólico confrontando a relação gestual dos dois tempos, do pré-colonial ao tecnológico.

Figura 101 - Pintura abstração e a experiência corporal do tracejo a superfície



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Do espaço vivo ao laboratório digital revisito os símbolos marcados, agora intermediado pelos registros fotográficos. No intuito de desvendar as formas pelo tracejar, tratamento e redesenho virtual, um sentido de abdução parece contaminar a investida. A aposta é por uma imersão mais minuciosa, porém, mediada pelos registros e memórias do percurso e da experiência do tangível. Dos recursos visuais disponíveis no presente, apesar dos *zooms* e efeitos de contraste, só a memória das pedras pode acessar o que efetivamente aquelas imagens carregam.

Seguindo os traços da prática vetorial, tento refazer os percursos diante o material coletado. Ao ser lançada no contorno digital, o traço é convocado e seus detalhes se revelam a cada linha ao tracejar as formas, reproduzir, redesenhar, tentar transmitir esse repertório gráfico, projetar. A irregularidade das formas e os traços ruidosos correspondem à textura rugosa da superfície rochosa. Aspereza. E o tempo também aí se revela, encontra-se demarcado nas cores gastas, das intervenções sofridas, das sobreposições contraídas.

Na tentativa digital de redesenhar das formas irregulares e, por vezes, irreconhecíveis dos desenhos figurativos, devo conter o desejo de complementar o que falta, corrigir a linha, diminuir a quantidade de vetores provocados pelo escapar do pigmento em contato com a superfície ríspida da pedra. Concluo que o redesenho não cumpre a força, aura e inteireza que a sensação do corpo e contato *in loco* pode absorver. O redesenho tenta pela lógica, pela linha sem atropelos, pelo percurso plano. O original rugoso, traçado por mãos brutas das cavernas, mãos que se descobriam aptas ao criar formas, mãos que se adaptavam ao representar e expressar um mundo de signos, naquele restrito espaço embrionário de mãos experimentais.

Figura 102 - Carimbos de mãos evidencia e experimento gestual



Fonte: Acervo ANAÍ. Marco Aurélio Martins (1993)

Figura 103 - Vetorização abarca os ruídos do suporte: T.I Kapinawá



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Na digitalização, a linha quer completar sem muitos pontos e desvios dos vetores provocados e interceptados. Na ação original, a textura áspera da superfície das pedras força e impõe quebras e rupturas. O peso das mãos acompanha as interferências rudes da matéria e descobre-se construindo uma linguagem. A continuidade das linhas é, por vezes, interrompida pelos relevos ocasionais e assim o estilo do desenho rupestre incorpora saliências e textura.

As irregularidades resultantes dos obstáculos físicos da superfície porosa estabelecem as características formais e estilísticas do desenho gráfico rupestre. É

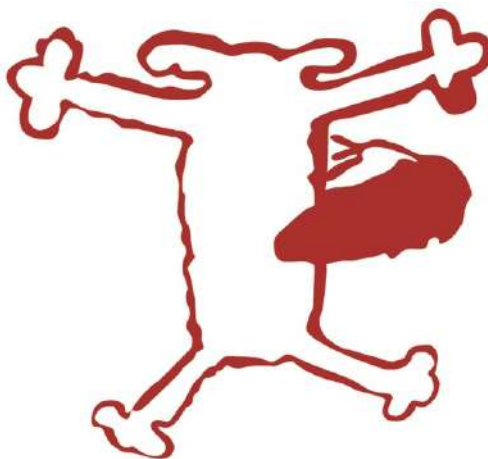
praticamente impossível reproduzir com rigor cada atropelo e fricção causado pela intervenção do corpo-pedra no movimento da mão ancestral. Ao redesenhar, tracejar e conformar o imaginário do outro, a vetorização é uma impossibilidade de reprodução fiel, de modo que a expressão é contida a cada nó. A forma delineada e refeita pode ser descrita, mas a ferramenta hoje disponível, exige uma regularidade no traço para configurar objetos de um repertório atual viciado em conformidades. E dificilmente alcança a energia bruta da materialidade dos registros rupestres.

Figura 104 - Contorno de antropomorfo vazado



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 105 - Vetorização resalta ruídos do traço



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Há desenhos que é preciso concentrar-se no todo para ter a percepção da unidade. A totalidade do painel inscrito influencia na leitura, assim como há desenhos isolados que, sem essa relação contextualizada, podem causar estranheza sendo mais possível absorver como uma abstração qualquer. Muitos dos antropomorfos⁸⁰ podem ser descritos irreconhecíveis, alguns são expressos sem cabeça identificáveis e outros apresentam falos eretos, que numa visão mais descontextualizada pode indicar qualquer sinal, ou uma arma, mas em cenas de luta, por exemplo, elas configuram o entusiasmo da batalha vencida ou o desejo pela vitória vislumbrada.

Figura 106 - Sítio arqueológico "homem sem cabeça", Parna do Catimbau



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

A rigidez e precisão dos vetores não compreende a energia das formas orgânicas e originais do tracejar intuitivo das inscrições sobre as texturas ásperas. Não compreende porque não capta, e não capta porque não flui da mesma organicidade. O sentido da aplicação do vetor talvez seja a busca pela forma original e sua reprodução, mas como não alcança a excelência da forma, por sua natureza

⁸⁰ Representação da forma humana em inscrições rupestres

vetorial buscar uma linearidade rígida que incorpora uma cristalização, é associado ao fixo, inorgânico. Impossível uma forma vetorial ser decretado à materialidade de uma inscrição rupestre, registrada há mais de dois mil anos atrás, se não fosse pelo estilo formal dos motivos, a ausência de aprimoramento e a sintetização desprovida de virtuosismo. As simplificações e a execução de formas convencionais surgem, provavelmente, da prática experimental dos grafismos ancestrais.

São formas de riscos, do arriscar para conhecer a natureza e reação da ferramenta em contato com a matéria. Da superfície das pedras se extraem camadas do preenchimento mineral, quando gravuras, ou se concentram novas camadas de pigmentos, quando pinturas. Das ferramentas de contato entre pigmento e superfície, mãos, dedos, varetas, paus e alguns vegetais são empregados como carimbos. Com estes instrumentos, os gestos atuam no confrontar com a pedra. A forma se inscreve pela entrega do gesto a experimentar os instrumentos e os corpos.

Figura 107 - Pintura rupestre com linhas sequenciadas. Forma de difícil interpretação



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 108 - A complexidade do grafismo original e as interferências do tempo



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

5.5 Dos grafismos aos códigos

“O mundo imaginário programou e elaborou a forma de existência de nossos antepassados durante inúmeros milhares de anos: para eles o “mundo” era um amontoado de cenas que exigiam um comportamento mágico” (FLUSSER, 2017, p.128).

Na excursão, desconfiamos dos “algo mais” retratados naquelas formas primárias, por vezes complexas, apesar da visível simplicidade do traço. A diversidade temática surpreende com os aspectos figurativos estranhos aos modos rebuscados dos tempos de hoje, quando a prática da sintetização linear atravessou níveis de aprimoramento técnico. Portanto, não importam aqui comparações guiadas meramente pela temporalidade, bem como não importa apoiar-se apenas no aspecto formal e restrito ao caráter primário dos traços. As especificidades estilísticas já estão ali, declaradas, apresentam-se, impõem-se, e, em alguns casos, parecerem vagar entre as pedras e encorajam os visitantes a seguir adiante sintonizados na trilha dos registros encarnados.

Seriam os sítios arqueológicos habitados por bandos diferentes e rivais? Ou seria um mesmo grupo a demarcar as pedras durante os deslocamentos? Trata-se de grupos nômades de tempos distintos que recorriam aos paredões de pedras para comunicarem-se entre si? Seriam eles testemunhos ou profetas das ações retratadas? É praticamente impossível conter o impulso de associar, interpretar ou supor o que representam os códigos ancestrais. Porém, num ato de doação, a partir daquelas trilhas e dinâmica coletiva é possível abstrair o instante e transportar-se para o tempo dos ancestrais. Seguimos as trilhas e encontramos os atalhos para investir numa contemplação orgânica e compartilhar das significâncias.

O grupo de indígenas reconhece nos grafismos rupestres uma afinidade com sua cosmologia, pois associam formas aproximadas aos seus rituais, aos seus modos de articulações grupais e aos objetos sagrados e artesanais, além de identificarem elementos que compreendem a paisagem local. Seguimos o desenrolar da imagem em linhas, começamos a identificar motivos geométricos, figurativos e abstratos, alguns tão estranhos que podem assumir o lugar de muita coisa. São representações de algo a que se assumiu o lugar, uma existência primeira a inspirar a ocorrência da existência segunda (BAUDRILLAR, 2002), no caso, o objeto do objeto representado que sobreviveu ao tempo e resiste como código. Alguns traços parecem apenas

manchas ou riscos em desistência de ser forma. Quem sabe da motivação e do desejo daquela entrega do corpo-gente com o corpo-pedra? No lugar de supor, sigo para expor o contato e as ocorrências.

Uma forma de abordar os símbolos gráficos é considerar as interpretações e significâncias arriscados como fortes indícios de comprovação, ao concordar entre vários interlocutores. Muitos são os exemplos de analogias formais dos grafismos ancestrais e as digressões conceituais. Contemplamos as características geométricas, figurativas e abstratas das pinturas e observamos a familiaridade nativa com os códigos que remetem a uma cosmologia “*encantada*”. A leitura compartilhada do universo pitoresco desses sítios sugere um desencadear de associações comuns que, de certa forma, afirma o vínculo cognitivo. A partir do olhar indígena, encaminham-se aproximações com seu repertório cultural. São suposições de objetos representados ali, desde os círculos espirais, até as prováveis escadas (jogo da velha, ‘#’) ou configuração de calendários, assim como artefatos e os seres da caatinga. Além de objetos e seres animados, marcas da interação humana e os contatos intergrupais. A ação dos corpos e as práticas da socialização primordial efetiva, através da expressão visual, configura um acervo de códigos em constante enunciação.

Figura 109 - Pintura em forma de grade



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 110 - Pinturas sugerem escada ou calendário com marcações



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 111 - Zoomorfo (veado). Gravura na parna do Catimbau



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 112 - Animal em formas variadas. Pintura em argila no sítio Furna do Furengo



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

5.5.1 Grafismos rupestres

Os grafismos rupestres atuam como códigos por meio dos quais os Kapinawá se reconhecem e arriscam traduções. É como adentrar aquele espaço e das relações do instante acatar os novos sentidos que surgem despertados pelos códigos em jogo. Os códigos do outro, de outro tempo, os códigos gráficos, os códigos firmados em agência das pedras a despertar gestos. O elo é o espaço. Ao tempo presume-se as subjetivações, percepções, composições e narrativas provocadas pelo confrontar de sujeitos e objetos.

Os grafismos rupestres aparecem tanto na T.I. Kapinawá, como no território de preservação do Parque Nacional do Catimbau, logo, ambos estão compreendidos no mesmo sistema simbólico presente na arte rupestre da região. Devido ao fator político-geográfico dos territórios, estabeleço, por hora, uma subdivisão de duas categorias dos símbolos rupestres: os símbolos encontrados no Parna do Catimbau e os símbolos presentes na T.I. Kapinawá. Tal divisão independe da diversidade gráfica e de estilos. Esta será apenas uma forma de articulação dos dois espaços para expor aspectos relacionais de manutenção e apropriação da comunidade com os sítios rupestres dos territórios.

Percebe-se uma fronteira simbólica vinculada à identidade ao qual os autodeterminados Kapinawá vivenciam uma relação ritualística conectada aos desenhos. Os dois territórios, a T.I. e o Parna, dispõem do encanto dos símbolos ancestrais. Porém, enquanto na T.I. o respeito é oferecido ao sagrado e sua preservação conferida à comunidade, no Parna, o acesso constante de turistas e guias configura uma economia associada ao repertório ecológico e visual. Os grafismos rupestres visitados e traduzidos são de 11 sítios arqueológicos, sendo seis do Parque Nacional do Catimbau e cinco da T.I. Kapinawá.

As pinturas e gravuras rupestres são de grande heterogeneidade gráfica, tanto no Parna do Catimbau quanto no entorno das aldeias, marcam uma característica diversidade de estilos, motivos e tradições. É relevante ressaltar que a notável diversidade estética reflete uma diversidade de grupos que passaram por esses sítios rupestres datadas entre seis mil até 800 anos AP⁸¹. Uma suposição aborda as mudanças culturais refletidas na matéria, caracterizando diversidades estéticas decorrente dos contínuos deslocamentos dos grupos humanos que ali passaram. Ao considerar a mudança de ambiente com relação a aparente variação dos objetos representados, além dos estilos e técnicas empreendidas, observa-se as peculiaridades de cada sítio. Das expressões dissemelhantes, é possível indicar características particulares de ocupação a depender da formação rochosa e das ferramentas e pigmentos acessíveis no entorno das locas e paredões.

Figura 113 - Gravura no centro da imagem evidencia o emprego de ferramenta de entalhe



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

⁸¹ AP - Antes do Presente. Marcação de tempo utilizada na arqueologia, paleontologia e geologia, que tem como base de referência o ano de 1950 D.C.

O fator relevante nessa comparação de sítios é indicar as hipóteses levantadas durante a imersão no contexto socioambiental da etnia e considerar a relação do povo Kapinawá ao apropriar-se do patrimônio arqueológico local como seu elo ancestral. A partir das indagações provocadas durante as proposições do projeto cultural “Ocupação, estampa e grafismos Kapinawá”, identifica-se características gráficas específicas percebidas por quem detém conhecimento sobre aquele ambiente

As pinturas e gravuras rupestres presentes na T.I. Kapinawá são, para os indígenas, julgadas sagradas, um testemunho da presença dos seus antepassados. Em alguns sítios da T.I. são realizados rituais sagrados demonstrando reverência e vínculo entre sua identidade étnica e o patrimônio arqueológico. Em um dos sítios, denominado pelos mais velhos de “Furna dos Letreiros”, as pinturas rupestres são relatadas como testemunhas do modo de vida dos caboclos que “*não moravam em casa, só em furna*” para se esconderem dos fazendeiros que queria tomar suas terras. Nas pedras, a cultura dos índios e índias que viviam no mato como ‘caboclos e caboclas brabos/as’ está registrada em escritos, os nomeados *letrados*” (PROFESSORES/AS INDÍGENAS KAPINAWÁ. 2016, p.94-95).

Ainda nesse contexto dos sítios da T.I., onde a presença dos grafismos testemunha a existência dos índios “*mais antigos*” nas pedras e furnas da região, os antepassados são tratados como “encantados”. Para os Kapinawá, seus antepassados ao morrerem se encantam, se tornam espíritos de luz e lhes são atribuídas as pinturas dos altos paredões de pedras.

Quanto às percepções dos códigos e o traço comum àquela materialidade, o conjunto de grafismos, expressados em formas sintetizadas, apresentam elementos próprios daquele exuberante cenário natural, a fauna (zoomorfos), a flora (fitomorfos), a auto-representação humana (antropomorfos). São alguns dos elementos naturais representados nos grafismos a compor painéis com os elementos culturais identificados como artefatos e agrupamentos humanos a remeter rituais, lutas, organizações e articulações comunitárias. Portanto, o repertório visual Kapinawá apresenta-se carregado de símbolos que remetem sua cultura material e imaterial.

Figura 114 - Pinturas figurativas remetem aos zoomorfos como o veado, a lagarta, o tejú



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Entre as diversidades expressivas dos painéis investigados, o sítio Furna do Furengo, localizado na aldeia Macaco, reúne características distintas aos demais sítios visitados, a começar pelas formas encontradas e pigmentos utilizados. Enquanto os demais sítios apresentam grafismos com pigmentação ocre, extraída da pedra “*tauá*”, na Furna do Furengo o pigmento base é de coloração branca e, provavelmente, extraída de argila local como vimos em abundância neste sítio. Porém, a atenção se volta ao estilo gráfico singular, apesar de expressar motivos semelhantes (os seres da caatinga), apresenta uma combinação ímpar de geométricos e figurativos a compor um painel único.

Foi nesse sítio, na Serra do Macaco, que o menino Mateus, uma criança de 10 anos de idade, nos apresentou uma versão, aprendida com os mais velhos sobre o curioso nome para o sítio. Segundo ele, o povo de antigamente passava noites praticando uma dança, a dança do furengo. Esse dado traz ainda uma característica da arqueologia participativa, onde os sujeitos da comunidade se posicionam com autonomia nas decisões e gestão dos sítios arqueológicos, como é o caso da escolha do nome relacionado à memória local.

Figura 115 - Painel do sítio "furna do furengo". Pinturas desgastadas pelo tempo



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Na ocupação de um território alheio à minha familiaridade, busco reconhecer códigos similares a alguma referência do meu repertório, coisas comuns ou singulares, o que difere das relações e estratégias próprias da comunidade coabitante dos símbolos gráficos do Catimbau. Apresento, portanto, o conjunto de grafismos levantados e das associações com mais concordância por toda a equipe da imersão aos sítios rupestres.

Iniciamos as visitas aos sítios pelo Parna do Catimbau, em janeiro de 2017. Na oportunidade, o grupo de indígenas ao se deparar com um grafismo de círculos inscritos, associou o símbolo à dança samba de coco. Na tradição Kapinawá, apresenta-se o samba de coco enquanto festejo, um ritual de socialização relacionado ao processo de tapagem das casas de taipa com o barro⁸². A interpretação e analogia procede de uma autoidentificação muito apropriada de familiaridade entre os símbolos desenhados, desde um passado remoto, e a tradição Kapinawá. Símbolos gráficos expressam manifestações culturais, lembrando a relação praticamente testemunha da ancestralidade vinculada à etnia.

⁸² Desde muito, a comunidade se reunia para colaborar no processo de levantar as paredes das casas, pisando o barro e entoando cantigas, o samba de coco se constituía em círculos de dentro para fora.

Figura 116 - Círculos inscritos e o samba de coco, tradição e tradução Kapinawá



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Ainda associado aos rituais tradicionais, outro exemplo de símbolo refere-se a uma grande roda formada por pequenos círculos e um elemento central (Fig.118). A “grande roda” representa supostamente uma prática ritualística em torno de uma fogueira (ou um totem). Os pontos que formam o círculo são identificados como os seres participantes daquele ritual, sendo um deles representado de forma mais imponente, localizado à direita, poderia ser uma liderança espiritual ou um objeto ritual. Supõe-se um tipo de dança, um encontro de toré, uma reunião tribal. Nesse contexto, cultura material e imaterial se fundem ao evocar, em seus símbolos, os aspectos intangíveis da cosmologia indígena, além de uma relação direta com a memória ritual. Em outro painel, antropomorfos organizados em círculos, ou fileira, provavelmente figuram uma reunião ou cerimônia ritual. Apesar do grafismo desgastado pelo tempo, é possível identificar braços e os corpos próximos como num ato de comunhão (Fig.119).

Podemos, portanto, considerar que a interpretação indígena, das inscrições rupestres, está relacionada com o modo de afirmação étnica Kapinawá, mediados pela esfera cosmológica de um mundo “encantado”.

Figura 117 - A grande roda vetorizada



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 118 - Pintura rupestre do Catimbau representa ritual



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 119 - Antropomorfos em círculo ou enfileirados. Uma reunião grupal



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Das demais pinturas visitadas, outro grafismo distinto remete a um artefato intimamente ligado ao repertório indígena, a forma se assemelha ao desenho de uma “bolsa”. O desenho da bolsa parece remeter uma conotação natural ao “aió”, nome dado à bolsa trançada com fibras da palha do caroá. Tal artefato é utilizado sobretudo para transportar ferramentas ao adentrar nas matas para caçar, ou como apoio no manejo da roça. As representações gráficas do aió é identificada em diversos sítios do Vale do Catimbau e apresentam algumas diferenças de estilo, o que pode sugerir reproduções feitas por grupos de diferentes procedências, ou variações dos experimentos gráficos de técnicas distintas, resultando em diversos estilos. A bolsa aió, comum em algumas etnias, varia sua função, tanto é um utensílio cotidiano como um objeto artesanal, de valor simbólico ancestral. É possível relacionar a forma dessa bolsa como uma projeção milenar? Com formato específico, o aió está relacionado a uma variedade de representações gráficas, mas em geral possui alças compridas e uma base larga e arredondada. Em algumas representações, apresenta formatos circulares com linhas tracejadas sugerindo a bolsa de palha, em outros casos, a base é preenchida.

Figura 120 - Bolsa aió na pintura rupestre em tamanhos e formas variadas



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 121 - Em quase todos os sítios encontra-se variações semelhantes ao aió



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Outro elemento encontrado em toda a região são pinturas de mãos carimbadas e reproduzidas em grande quantidade com estilos variados. As intervenções gráficas das mãos nas pedras apresentam diferentes formas e composições e não aparecem apenas como carimbos das mãos espalmadas. Alguns carimbos dispõem intervenções nas palmas das mãos, como um grafismo espiral no

preenchimento interno. A “Furna do Letreiro”, na aldeia Mina Grande, apresenta um exemplo de carimbo, uma pintura emblemática e pode relacionar-se às primeiras ocupações do território hoje demarcado como T.I. Kapinawá. No Parna do Catimbau também identificamos carimbos de mãos, porém, com menos detalhes ou interferências. A virtuose técnica empreendida nas mãos do sítio Furna dos Letreiros caracteriza uma singularidade estética própria do território Kapinawá.

Figura 122 - Furna dos letreiros. Carimbos de mãos expressa e os experimentos ancestral



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 123 - Mãos carimbadas sem qualquer intervenção. Parna do Catimbau



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Dentre as demais técnicas e exemplos de estilos e motivos dos grafismos da Terra Indígena, identificamos ainda um “estêncil pré-histórico”⁸³ no sítio Capoeira do Messias. A técnica consiste de um grafismo preenchido através da aplicação de tinta sobre uma máscara. Os dois casos abaixo exemplificam tipos de técnicas experimentadas até os dias atuais na composição de padrões. Os desenhos pré-coloniais, mesmo isolados, denotam um possível intuito de expressar e comunicar, escrever os pensamentos, registrar as memórias e praticar o impulso de criar formas através do contato com o suporte.

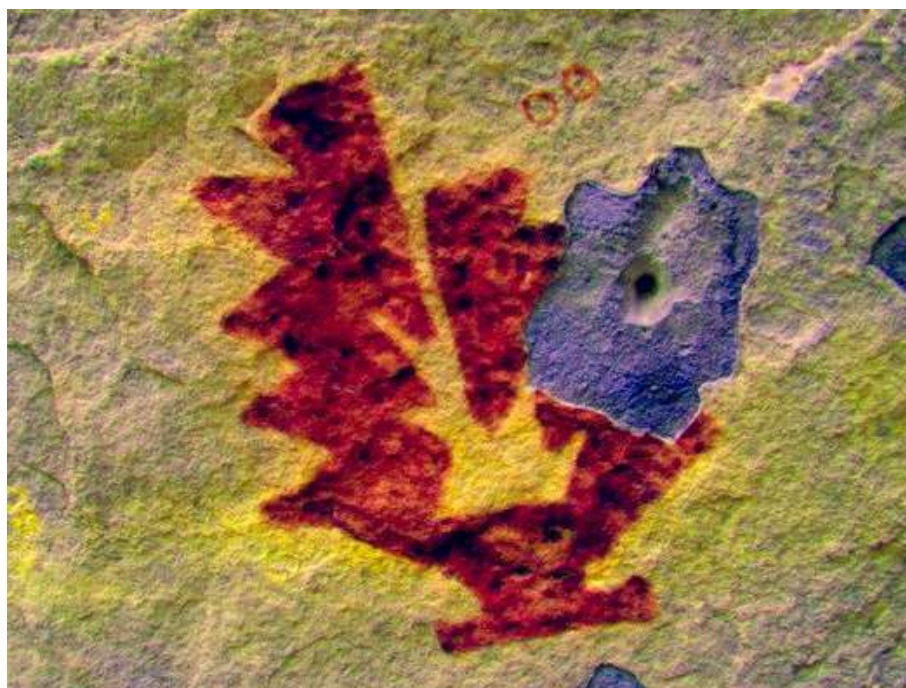
Para o arqueólogo indígena Ronaldo⁸⁴, a figura do estêncil pré-histórico “*parece uma fogueira, parece uma árvore, um fitomorfo*”. Nesse caso de associar à árvore, emprega a categoria científica dada às formas vegetais, “fitomorfo”, mas também identifica a aparência das chamas de uma fogueira. Outra observação importante diz respeito a uma intervenção da qual o grafismo foi alvo de um tiro. Este caso tem bastante relevância, pois desde que foi identificado este ataque ao patrimônio cultural, a comunidade vem se mobilizando na prática e incentivo à preservação dos sítios. Este é um caso que faz lembrar a advertência de Ronaldo

⁸³ Um termo da “arqueologia acadêmica” do qual o arqueologia indígena, a partir de Ronaldo, se apropriou.

⁸⁴ Ronaldo se reconhece como “arqueólogo indígena”, “*um associado da causa*”. Ele mesmo relata “*uma entrega de corpo e alma*” para o conhecimento e preservação dos sítios rupestres da região.

quanto à reserva sobre difundir o roteiro das trilhas de acesso aos sítios⁸⁵. A participação indígena, no cuidado pela preservação dos sítios da T.I. Kapinawá, prioriza uma arqueologia colaborativa que inclui sobretudo uma maior participação da comunidade local na preservação, interpretação e compreensão do valor simbólico e sociocultural do acervo ancestral em seu território. Sobre as traduções dos grafismos, o que mais expressa concordância entre a maioria dos participantes é objeto de apreciação. Porém, as indicações singulares também são contempladas. As conversas desencadeadas durante as excursões da ocupação são “vozes interpretativas” (SILVA, 2012, p.26) fundadas como vozes Kapinawá.

Figura 124 - Estêncil pré-histórico. Reconhecido como fitomorfo



Fonte: Ronaldo Kapinawá (2017)

Na aldeia Ponta da Várzea nos encontramos diante de um painel curioso e aparentemente abstrato. Uma pintura com traços organizados numa composição que sugere um experimento com linhas enfileiradas, o que para Ronaldo Kapinawá existe um caminho de cactos. É no sítio Capoeira de Zé Maria, onde se encontra esse aglomerado de traços de igual espessura e organizados em alguns grupos, um mais central, outro mais harmônico à direita e um grupo mais confuso à esquerda. “São

⁸⁵ Uma das suas falas ao apresentar registros dos sítios arqueológicos, Ronaldo pondera sobre o fato de não aparecer, nas fotos, a trilha que leva aos sítios: “essa é uma outra forma de preservar nossa memória”.

fitomorfos e retrata alguns cactos da região que tem esse formato”, arrisca Ronaldo suggestionando a concordância de alguns outros.

Figura 125 - Pintura sugere plantação de cactos da região. Agrupamento de traços



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

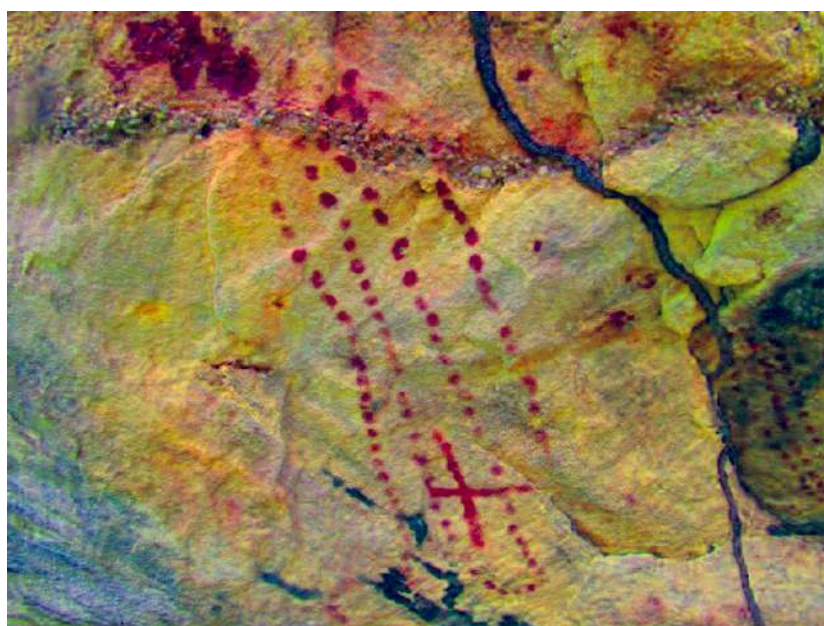
É notável o domínio com que Ronaldo articula sobre os grafismos rupestres. O arqueólogo indígena se apropria de uma forma tão natural e com uma doação verdadeira e convicta. Suas interpretações são característica de quem detêm um conhecimento dos grafismos encontrados na T.I. e, sobretudo, daquele cenário em constante transformação. Ronaldo ousa traduzir grande parte dos grafismos como poucos. Sua especialização em Arqueologia Social Inclusiva proporcionou uma maior habilidade de defesa, mas o seu conhecimento acerca dos grafismos dos sítios vem da autonomia quanto indígena. É quando ele se apropria dos símbolos gráficos conectando suas representatividades com artefatos indígenas, como é o caso da figura 126, associada a “um instrumento”, ou a relação da figura 127 a qual qualifica com a aparência de um colar artesanal ou ritual, com uma cruz ao centro.

Figura 126 - Para Ronaldo, a pintura sugere um instrumento, Socorro Jucá vê uma libélula



Fonte: Ronaldo Siqueira (2017)

Figura 127 - Representatividade do colar, artesanato Kapinawá. Sítio Baixa da Veada



Fonte: Ronaldo Siqueira (2017)

Figura 128 - Pontos enfileirados em círculos. Sítio Casa da Farinha, Parna do Catimbau



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Um grande grafismo de pontos sequenciados sugere uma representação de agrupamentos ou marcações, qualquer associação dada a este tipo de desenho é algo improvável. Dificilmente trata-se de uma pintura abstrata, inclusive por conta da organização sistemática dos elementos que compõem este experimento e o próprio grupo de indígenas arrisca traduzi-lo, o que indica ser o grafismo agente de alguma mensagem específica. Apesar de apresentar linhas formadas por pontos contínuos, difere em vários aspectos, como tamanho e estrutura, dos grafismos pontilhados identificados como artefatos.

Durante a observação, Myrelliane Kapinawá sugere tratar-se de um sistema de contagem, como um tipo de marcação *“do tempo que eles passaram naquele local ou as andadas no território procurando algo”*. Outras sugestões referem-se a grupos de pessoas organizadas para alguma ação de luta, ou mesmo fendas na terra indicando sistema de plantio na roça. Eu arrisco considerar, independente do que venha a representar o grafismo, tratar-se de um enigma apropriado para traduções adequadas aos ancestrais e de alcance insuficiente para nossa contemporaneidade.

Myrelliane, por sua vez, desenvolve seu argumento contextualizado ao cenário e às relações intergrupais:

“Eu acredito que muitas dessas pinturas tem haver com as perseguições também. Por isso muitas se repetem, como passavam vários grupos e eles se comunicavam. E também marcavam que já haviam passado naquele lugar!” (MYRELLIANE, 2019).

Após a excursão pelos grafismos rupestres, estabeleço uma conexão narrativa com os grafismos Kapinawá tomando como ponto de partida os elementos definidos como “apropriações cruzadas”, onde a partir de alguns grafismos dos artefatos indígenas identifique cruzamentos de referências e aplicação de elementos comuns aos dois tempos, o ancestral e o contemporâneo indígena. São artefatos artesanais e símbolos gráficos Kapinawá com características próprias da referência dos grafismos rupestres. Entre formas triangulares sequenciadas, a aplicação na peça artesanal desenvolve uma habilidade gráfica de repetição e simetria conformada à peça circular, como é o caso da quenga de coco ornada com grafismos inspirados na pintura corporal indígena e, conseqüentemente, na pintura rupestre.

Muitos relatam da inspiração dos grafismos rupestres no desenvolvimento da pintura corporal Kapinawá. O estudo dos grafismos Kapinawá, aqui relatado, descarta um aprofundamento específico das evidências como similaridade e, ao invés de uma análise gráfica restrita às comprovações, considera mais relevante uma exposição dos objetos confrontados como ocorrências familiares dos dois momentos históricos.

Esta opção compreende melhor o repertório visual em questão, pois é improvável qualquer relação direta a uma genealogia, mas é plausível uma associação contextual. Desta forma, a exposição das ocorrências, objetos e categorias nativas identificadas abrange mais aspectos demonstrativos das relações como manifestações intercruzadas e afins.

Figura 129 - Formas triangulares encadeadas



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 130 - Montanhas ou serras em linha zigue-zague



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 131 - Quenga de coco entalhada com motivos inspirados nas pinturas corporais



Fonte: Ronaldo Siqueira (2017)

Figura 132 - Chanduca com desenho modular lembra pinturas corporais



Fonte: A autora (2018)

Figura 133 - Desenho no artefato lembra grafismos rupestres



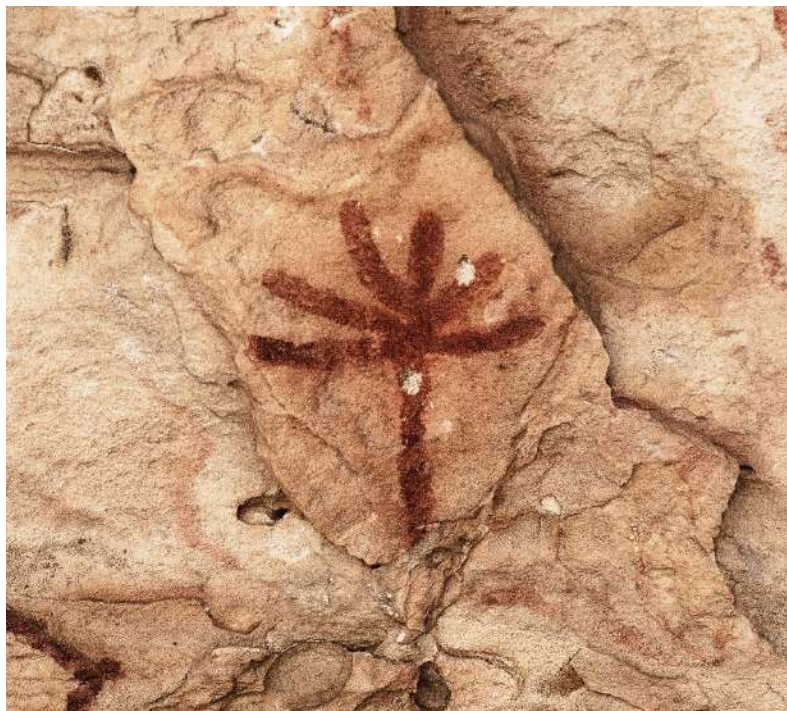
Fonte: A autora (2018)

Figura 134 - As pinturas em composições. Experimentos com linhas ou setas



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 135 - Experimentos para se formar fitomorfos. Pintura Parna do Catimbau



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

E no que compete aos experimentos Kapinawá, e “agenciamentos gráficos” (GUIDON; PESSIS, 1992, p. 21), a partir do contato com os registros rupestres, um fato ocorrido durante a excursão aos sítios da aldeia Ponta da Várzea merece reflexão. É no momento em que o grupo de Kapinawá, após observar diversos grafismos rupestres, encontra uma abundância de pedras de óxido de ferro pelo caminho. A pedra, conhecida como “tauá”, é um tipo de pigmento ocre utilizado na aplicação das pinturas rupestres de tons avermelhados. Enquanto percorríamos a trilha para os próximos sítios, alguns indígenas param no caminho e arriscam desenhos nos blocos de tauá, utilizando pequenos pedaços da mesma pedra.

Figura 136 - Pedra tauá vista da parte oca



Fonte: A autora (2018)

Figura 137 - Peça de tauá, Museu Indígena Kapinawá



Fonte: A autora (2018)

Kellyana dos Santos experimenta uma grafia do nome da etnia empregando uma força merecida àquela materialidade. A tipografia do nome Kapinawá é finalizada sobrepondo grafismos naturalmente identificados como *hashtag* e as digitais da mão esquerda, como inspirações afloradas a partir do encontro com grafismos rupestres de formas semelhantes, como os carimbos de mãos e as escadas. Entendo que arte indígena, na nossa atualidade é uma profusão de referências ancestrais, dos elementos da natureza e das emergências étnicas conectadas inclusive a contemporaneidade, é o que investigaremos no estudo sobre pintura corporal Kapinawá.

Figura 138 - Grafia Kapinawá realizada durante oficinas culturais



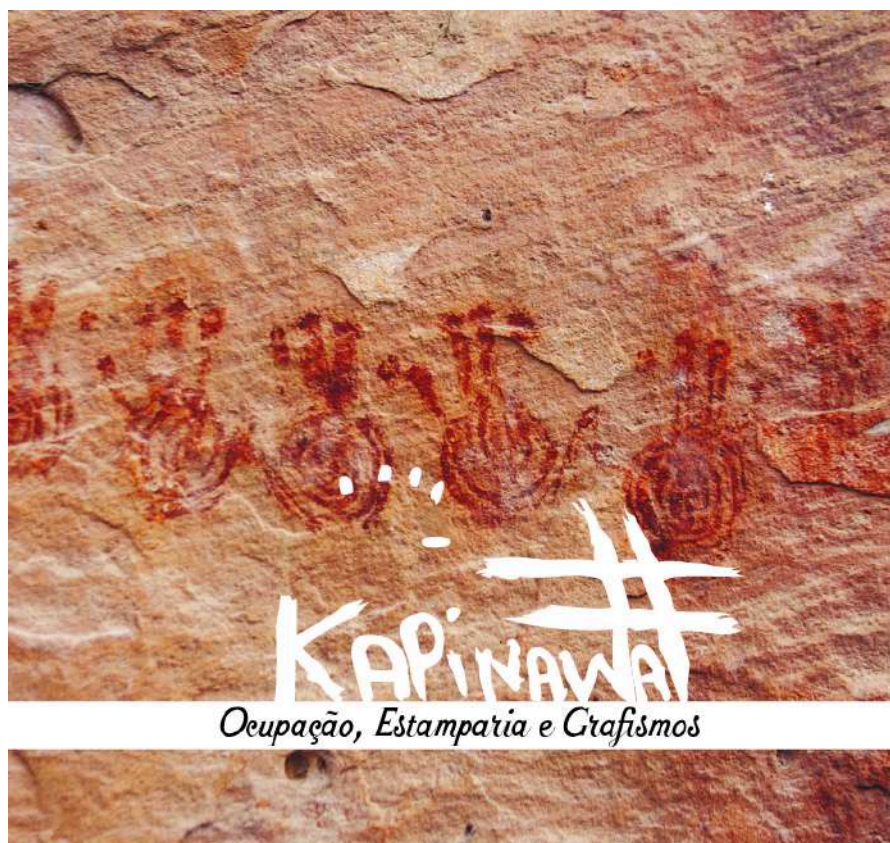
Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 139 - Grafia Kapinawá é utilizada como identidade visual do projeto de ocupação



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 140 - Capa do mapa-catálogo. Pintura simbólica da fumaça dos letreiros



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

5.6 Pintura corporal Kapinawá

Segundo Lux Vidal, em introdução do livro *Grafismo Indígena* (1992), o estudo da arte indígena e da ornamentação do corpo foi relegado, por anos, no Brasil e, sobretudo, no Nordeste brasileiro. Tal negação é consequente do “fato da arte ter sido considerada como esfera residual ou independente do contexto no qual aparece” (VIDAL, 1992, p.13) e ainda pela própria negação ao índio brasileiro e à (r)existência de comunidades indígenas nordestinas. Há, portanto uma lacuna a respeito do material visual do indígena nordestino, e de uma contextualização em relação às expressões gráficas dos agrupamentos ancestrais.

Procedente de um imaginário tanto impregnado dos signos ancestrais, como afetado por inúmeros códigos contemporâneos, o patrimônio material do povo Kapinawá é de uma complexidade análoga à exuberância ambiental. As interlocuções com a arte rupestre e o acervo das expressões étnicas, particulares e as herdadas no contato interétnico estão presentes nos desenhos de pinturas corporais. As pinturas,

frequentemente compartilhadas durante os encontros interétnicos, ainda inspiram a ornamentação de objetos artesanais.

Figura 141 - Grafismos apresentados durante as oficinas. Estilo de grafismos indígenas



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Alguns desenhos pressupõem semelhanças com os motivos de pinturas rupestres devido a aplicação de figuras elementares, porém, em composição modular, assumem outra constituição. São reinvenções estéticas manifestas no contexto da emergência étnica, como reinterpretações dos grafismos rupestres. A experiência relatada compreende como cruzamentos de referências das expressões gráficas herdadas de 6 mil anos atrás até os dias atuais um encontro entre passado e presente. Há relatos sobre uma inspiração direta da pintura rupestre para a aplicação corporal.

Quando se fala de arte indígena, em geral, vem à mente a pintura corporal dos povos originários. Os grafismos aplicados no corpo dos indígenas têm um significado que excede seus aspectos gráficos e formais. A pintura corporal é originária de um comportamento cultural ligada à comunicação e identificação indígenas. Através da ornamentação do corpo, os povos se afirmam procedentes da identidade cultural indígena. Os grafismos exibem características gráficas de composições que abrangem hibridizações elementares. As composições e alguns elementos formais podem ser transformados e resignificados por um povo específico. Assim são as pinturas corporais Kapinawá, que apesar de apresentarem alguns desenhos como “exclusivos”, tem no seu histórico uma apropriação e relação com grafismos referentes aos outros povos.

A prática da pintura no corpo para os Kapinawá está mais relacionada aos eventos de reafirmação identitária, quando se apresentam como povo Kapinawá ou em comunhão para momentos específicos de luta territorial e realização de rituais.

“Em questão das pinturas, do povo, os nossos mais velhos usava umas pinturas um pouco diferente da nossa atual por conta que tinha uma modernização dentro dos povos” (ERICK, 2019).

Para expor melhor sobre a pintura corporal Kapinawá, relembro fatos que me fizeram acessar algumas pinturas recorrentes, as quais já me familiarizei ao identificá-las como Kapinawá, conforme me apresentaram. Durante o II Fórum Nacional de Museus Indígenas⁸⁶ na aldeia Mina Grande, em 2016, quando participei novamente do evento fotografando as atividades relacionadas ao encontro que reunia 29 povos de todo país, além de pesquisadores de várias procedências. Ao fotografar o público local observei um grupo de jovens indígenas trocando pinturas corporais. Nesta circunstância, conversei com o grupo e tomei conhecimento dos símbolos gráficos relacionados à pintura corporal Kapinawá.

Diferente do primeiro evento de 2015, quando testemunhei indígenas das etnias presentes aplicarem pinturas com jenipapo⁸⁷ e reproduzindo grafismos de origens diversas, nesse evento de 2016, as jovens aplicam as pinturas utilizando as tinturas disponíveis no momento, como caneta hidrográfica preta e lápis de olho.

⁸⁶ O evento reuniu mais de 200 pessoas, sendo a maioria originários das aldeias Kapinawá.

⁸⁷ Na região de semiárido, onde fica a terra indígena Kapinawá, não era possível encontrar a planta. Nos encontros interétnicos, os indígenas realizam trocas e adquirem o fruto com outras etnias. A extração do fruto é ideal em sua fase ainda verde. A tinta para pintura é misturada com carvão em pó para evidenciar a cor e as formas desenhadas durante aplicação, pois a cor do jenipapo se mostra mais ao fixar na pele.

Figura 142 - Suzenilson Kanindé (CE) e pintura aplicada por Ronaldo Kapinawá



Fonte: A autora (2015)

Figura 143 - Ronaldo aplica pintura com jenipapo⁸⁸



Fonte: A autora (2015)

No evento em 2016, a execução das pinturas me chamou atenção devido ao emprego de tinturas não naturais, e me aproximei da experiência para conhecer melhor a relação com aquelas pinturas. Ao dialogar sobre os grafismos aplicados nas peles, compreendo tratar-se de grafismos “próprios da etnia”⁸⁹. Após essa primeira abordagem sigo identificando outras pessoas Kapinawá, em sua maioria mulheres,

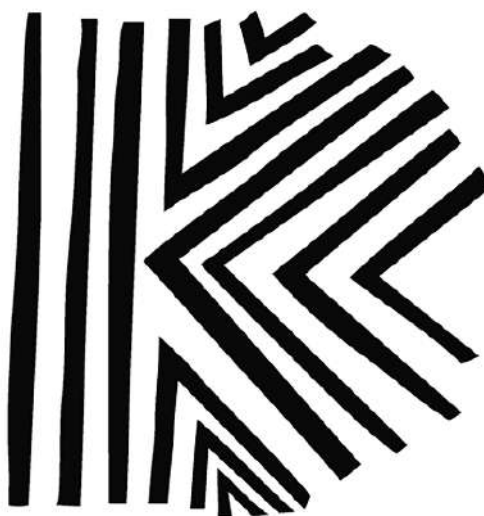
⁸⁸ Esta tintura de jenipapo foi confeccionada na ocasião do evento. O fruto geralmente vinha de outras regiões, como do território Xukuru, no Agreste pernambucano. Atualmente, já existe coleta do fruto do jenipapo no território Kapinawá, que, a partir dos encontros interétnicos, vem cultivando esta planta em alguns terrenos.

⁸⁹ Próprio no sentido produzido pela apropriação. Apropriado à etnia. Próprio, mas desvinculado de originalidade.

com partes do corpo compostos por desenhos similares. Ao me explicarem sobre os grafismos e suas associações, um dos grafismos é prontamente identificado como “feminino”. Outros desenhos aplicados também são apresentados como variações da letra “K de Kapinawá”.

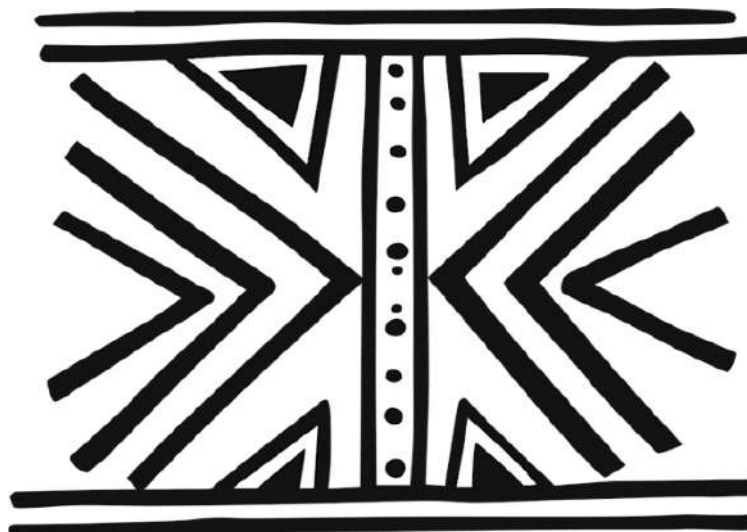
No presente levantamento do conjunto de símbolos Kapinawá, a perspectiva etnográfica é enfatizar as diferenças e peculiaridades da identidade e seus processos de autodeterminação como etnia do Nordeste brasileiro. É possível distinguir signos vinculados diretamente aos Kapinawá, sobretudo os marcados pela identificação e simultâneos aos processos de reivindicação territorial. O desenho, em linhas verticais e diagonais, forma a letra K e é referenciada como própria dos Kapinawá. Como variação de composição com a letra, uma pintura corporal sugere a leitura da letra K espelhada com “*as pintas da onça no meio*”, conforme relatado durante as oficinas.

Figura 144 - Grafismo em forma de letra K de Kapinawá



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 145 - Motivo de forma feminina para perna. "K" espelhado



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

A criação de símbolos emblemáticos da etnia corresponde aos episódios que se sucederam no processo de identificação Kapinawá associada à luta pela retomada e demarcação do que hoje é a Terra Indígena Kapinawá. Em momentos de culminância política há questões que acabam sendo discutidas de forma mais sistemática, como é o caso elaboração de desenhos para pintura corporal Kapinawá. São desenhos inspirados em referências aos outros grupos étnicos e suas características, se comparadas, apresentam elementos reelaborados e resignificados. Muitos desenhos são definidos pela diferenciação de gênero. Os grafismos, destinados aos homens e outros às mulheres, apresentam semelhante constituição formal retangular, variando os elementos, suas disposições e os significados atribuídos, sendo a pintura feminina composta numa disposição mais solta dos elementos. Enquanto a masculina indica uma organização mais modular de linhas retas.

São símbolos, de quando eram pintados nos corpos durante o conflito com antigos posseiros e marcam a afirmação da identidade através da incorporação gráfica nas peles. Os episódios de motivação e desenvolvimento das pinturas é contado a partir de narrativas de indígenas sobre a elaboração dos padrões usados inclusive para momentos de confrontação pública. São narrativas repletas de conceitos referentes à memória social, e justificativas estruturais de aplicação no corpo e suas adaptações. Apresento, portanto, algumas narrativas essenciais para a

compreensão dos significados internos, formas de aplicação, referências, as motivações políticas e as variedades apresentadas pelos Kapinawá que contam do processo de criação:

Figura 146 - Pintura corporal no corpo feminino. Aplicação na perna, braço e rosto



Fonte: A autora (2016)

“A pintura tem tanto a feminina como a masculina. A gente tem duas pinturas dentro do nosso povo. Quando a gente sai para algum movimento, alguma mobilização ou reunião fora, a gente se pinta, se veste com nossos adereços tradicionais, como indígenas. Então essas pinturas pra gente é força, é luta e significa pra gente uma resistência. Resistência forte. Resistência de lutar pelo seu direito, resistência por estar lutando pela sua identidade e lutar por aqueles que não estão sendo ouvidos”, diz Eriklin.

A nossa pintura vem há tempos sendo modificada pra podermos ter uma somente enquanto povo Kapinawá. Essa primeira começaram a usar em 2008 sendo que não formos nós Kapinawá que a adaptamos ou criamos ou que já vinha da nossa cultura. Ele veio de Xukuru, é uma das pinturas deles sendo que agora eles não usam mais porque se organizaram com uma somente por questão de organização! Essa primeira estamos tentando tirar pra podermos colocar a nossa mesmo, sendo que acabou se disseminando. Mas aí tudo questão de organização pra poder incorporar uma somente. Myrelliane, referindo-se à imagem (Fig.148).

Myrelliane ainda contextualiza as referências das pinturas retratadas nas fotos enumeradas da figura 146, que a enviei via internet:

“A (foto) 2 surgiu em 2015 quando íamos pra primeira formação da COJIPE⁹⁰, ela foi uma adaptação do K que eram feitas nas mãos ou no rosto simbolizando união. Ela é usada

⁹⁰ COJIPE – Comissão da juventude indígena de Pernambuco.

em movimentos, rituais em formação. A (foto) 3 em 2015 também pegamos uma pintura que usávamos desde de criança que significa a borduna "as partes afinadas", essa é a parte de baixo, a de cima era pensado os três elementos fogo, água e ar, que já foi uma adaptação da primeira.

O desenho no rosto de Bia foi pensado porque ainda não tínhamos uma pintura de rosto que seria Kapinawá, sendo que dos meninos já tinham mais que as mulheres precisando se organizar. Ela se pode usar em qualquer movimento ou ritual também, ela tem significado de pássaro, uma homenagem a uma anciã. Uma das mais antigas nas rodas de Toré, samba de coco e das tradições religiosas! O nome dela era Maria Antônia da Conceição. A pintura significa majwá. Relação dela com a mata e o povo Kapinawá. (MYRELLIANE BESERRA, 2019).

Um dos grafismos apresentados em maior constância, durante as oficinas, refere-se à pintura corporal feminina. Do material coletado, há grande variedade de aplicação dos elementos, mas a concepção formal parte de uma mesma estrutura. Esse dado é característico de apropriações de cada aldeia. O desenho aplicado tanto no braço e pernas apresentam variações em algumas partes do território, sendo naturalmente identificado como da pintura feminina. Ao apresentar os desenhos coletados da pintura feminina diferentes Kapinawá me expõem argumentos sobre sua imprecisão.

As variações também aparecem na pintura masculina. A utilização dessas pinturas, uma para mulheres e outra para os homens, cumprem o seu papel social de identificação da etnia em eventos, independente das variedades apresentadas. De todo modo, há uma discussão em curso para que os grafismos sigam padrões mais especificados numa unidade, devido a “*questão de organização*”, como destaca Myrelliane.

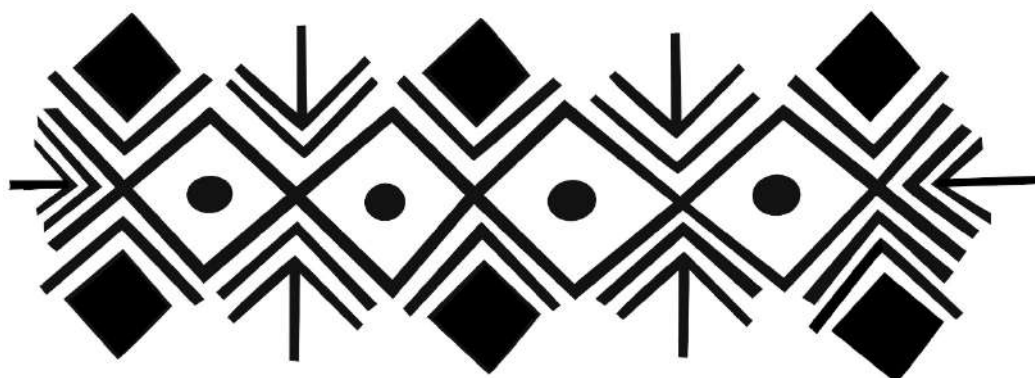
As variedades de um mesmo desenho da pintura feminina atestam uma autonomia de adaptação por parte de cada um que aplica a pintura no corpo, ou mesmo reafirma uma disponibilidade criativa em interferir. A pintura herdada do contato com o povo Xukuru, resiste com transformações e reelaborações, mas inclui ainda uma questão política em processo, quando a comunidade demonstra perceber uma certa ausência de autenticidade nas aplicações e discute uma necessidade de padronizar um tipo único para todo Kapinawá. O desafio é trabalhar uma proposta e solução para a questão da pintura original já bastante disseminada, para isto é importante uma concordância de uma forma única acatada por todos.

Figura 147 - Grafismo feminino vetorizado a partir de pintura em tecido



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 148 - Grafismo feminino vetorizado do desenho a lápis. Elementos preenchidos



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 149 - Variação do grafismo feminino vetorizado apresenta menos intervenções

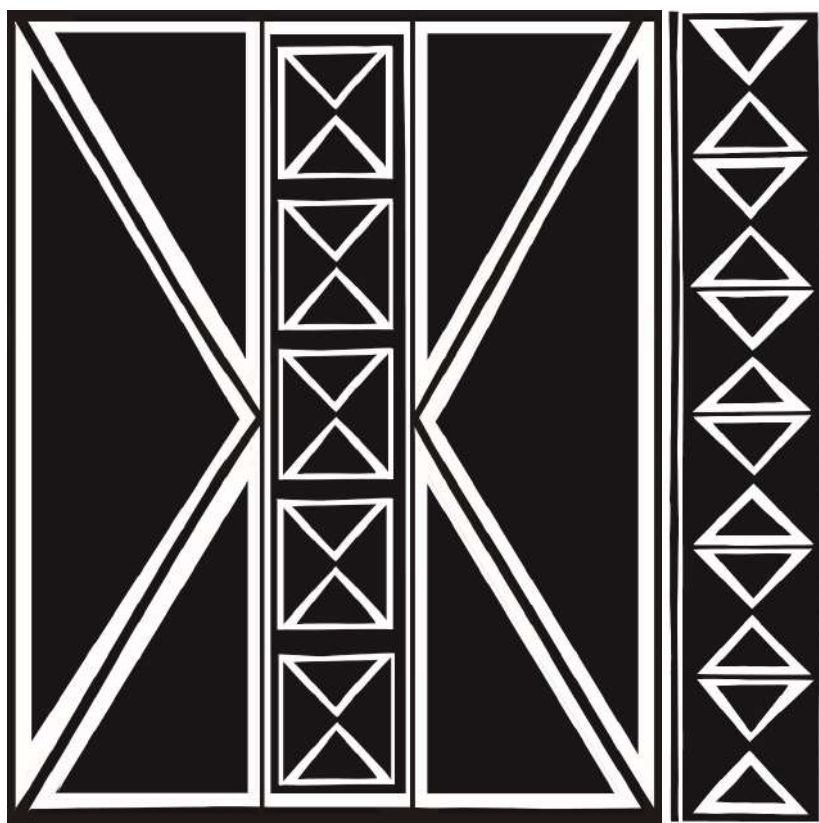


Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

No desfile do 07 de setembro de 2019 os Kapinawá se apresentam na cidade de Buíque. Os corpos ornados da pintura corporal, em sua maioria masculina.

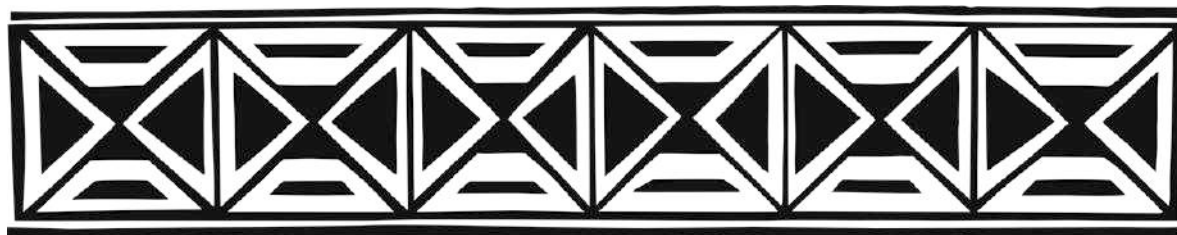
Acompanhei, a partir da rede social do grupo, os registros do evento e assim pude compreender a fala de um dos interlocutores que me diz sobre uma reunião ocorrida no dia anterior ao desfile, onde um dos temas trata justamente das pinturas a serem expostas no evento pelas ruas do município. A finalidade diz respeito à organização de um padrão específico, próprio para os Kapinawá, uma forma de se identificarem pela etnia, o que especifica qual a identificação indígena. Na parte do tórax e braços, a pintura masculina é composta com adaptação de um mesmo elemento triangular distribuído de tamanhos e posições variadas. Tento esboçar aqui o que percebo da estrutura do desenho que eu já havia coletado na oficina, e tento compreender sua distribuição ao longo do corpo. A vetorização seguiu a fotografia que vi de Israel França. Logicamente alguns detalhes estão insatisfatórios, e Israel me envia um desenho feito no papel.

Figura 150 - Grafismo masculino vetorizado a partir de observação de pintura no corpo



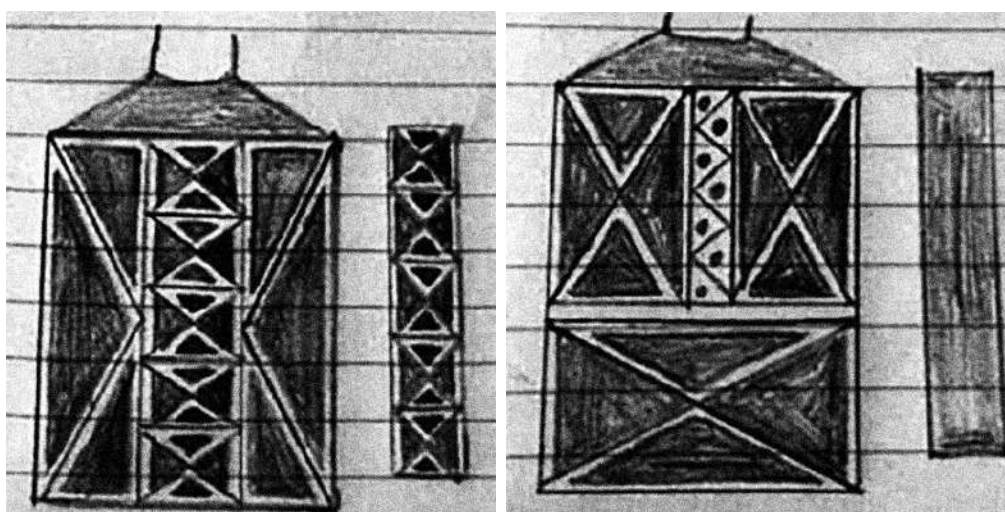
Fonte: Desenho a partir de fotografias. A autora (2019)

Figura 151 - Grafismo masculino vetorizado, apresentado em caderno de atividades.



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

Figura 152 - Frente do toráx e braço. Costas e costelas. Pintura masculina



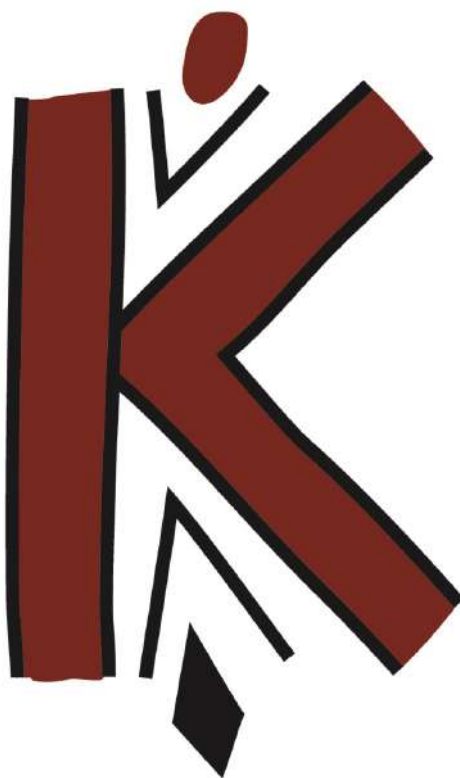
Fonte: Israel França (2019)

Recentemente recebi a fotografia da nova pintura dos Kapinawá. Um padrão adaptado para identificar toda a etnia com um mesmo tipo padronizado, o que condiz com a organização de todos, e assim demonstra união. A nova pintura do K (Fig.153), inaugurada no desfile de 7 de setembro, é apresentada na foto com aplicação na lateral do rosto, mas sua referência inicial é para ser utilizada nas costas das pernas, conforme me relatou Myrelliane. Os detalhes do novo “K” ficam mais simplificados em comparação ao K original (Fig.144). A referência da letra K é uma constante para os Kapinawá. Percebo ser essa uma principal orientação, mesmo que intuitiva, pois alguns desenhos de grafismos criados individualmente, apresentados nas oficinas, são inspirados no “*K de Kapinawá*”. A aplicação da letra K é adaptada de diversas formas, apresentando reelaborados e expressando composições variadas a partir da

estrutura e abstração da letra. Nem sempre o desenho é destinado para aplicação no corpo, mas seu estilo gráfico apresenta características da pintura corporal (Fig.155).

Nos rostos masculinos, a pintura vermelha aplicada preenche o rosto da base do nariz para baixo, com uma linha preta acima do vermelho delimitando o espaço da pintura. Essa pintura masculina demonstra adaptação apropriada de outras referências de pintura indígena. A pintura feminina para o rosto parece estabelecer uma relação original com a letra K, no caso de uma rotação em 90°, sentido horário. Os traços diagonais da letra descendem na face do rosto.

Figura 153 - Nova pintura Kapinawá, adaptação e simplificação da letra K



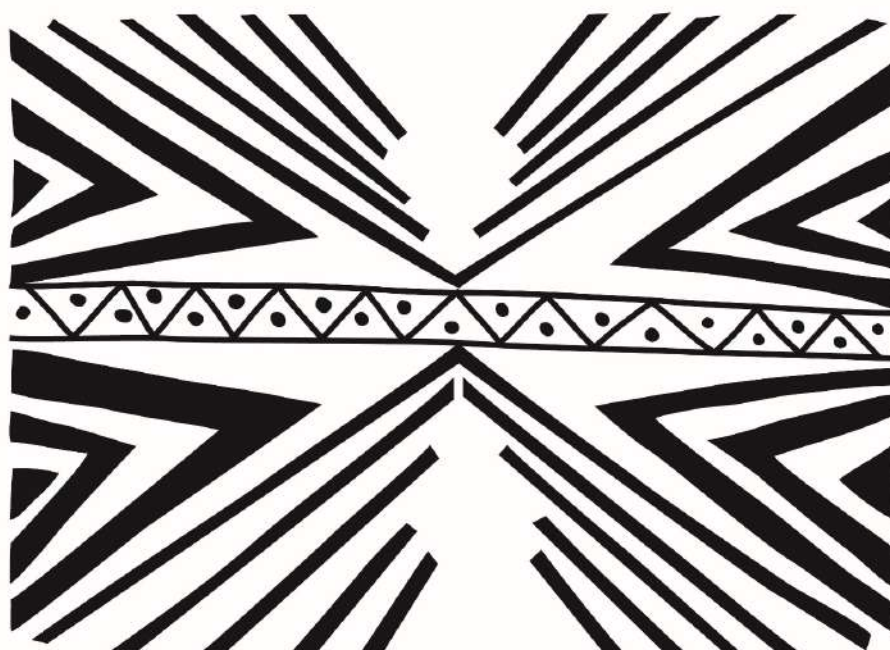
Fonte: Desenho a partir de fotografias. A autora (2019)

Figura 154a 154b - Rosto masculino, vermelho tauá. Rosto feminino, jenipapo sobre tauá



Fonte: Desenho a partir de fotografias. A autora (2019)

Figura 155 - Grafismo autoral inspirado na letra K. Referências de grafismos indígenas

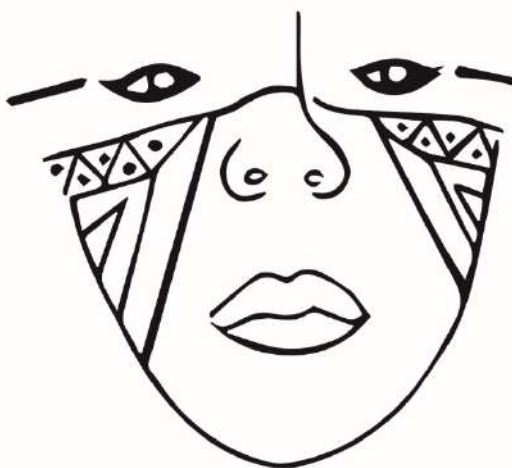


Fonte: Ocupação, estampa e grafismos Kapinawá (2017)

Das conversas sobre as pinturas corporais e suas inspirações, algumas vezes escuto falarem de uma revelação dos encantos de luz. A imaginação se abre para a expressão gráfica de aplicação nos corpos, a partir de um contato supostamente imaterial, *um pensamento que vem a mente* e incentiva o criador a materializar sua

inspiração momentânea. O grafismo, criado para aplicação no rosto, tem esse dado da revelação. No IV Encontro de Museus Indígenas de Pernambuco, encontrei um dos jovens participante das oficinas, ele exibiu uma pintura desconhecida por mim. Eriklin me fala da pintura criada por Bruno Beserra, e não é especificamente do povo, ela foi *revelada* ao amigo, a qual utiliza novamente durante aquele evento.

Figura 156 - Grafismo autoral inspirado na letra K. Referências de grafismos rupestres



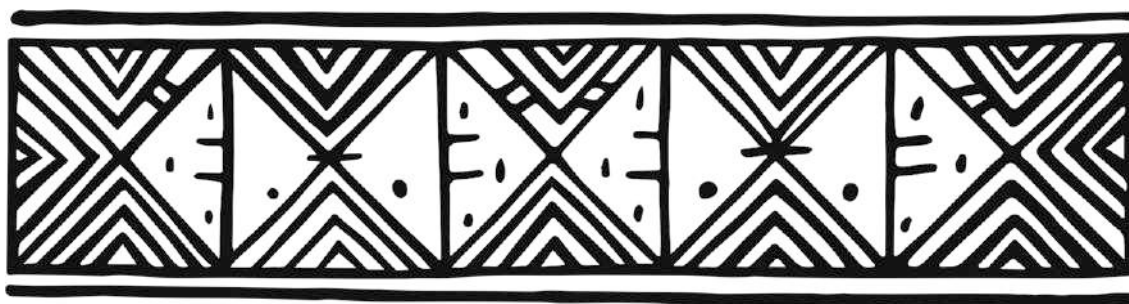
Fonte: Desenho a partir de fotografias. A autora (2019)

Os grafismos ainda apresentam aspectos conceituais fundadores, onde é possível apontar inter-relações formais carregadas das subjetivações próprias do contato com os grafismos ancestrais e de outras etnias, pois estes atuam como ‘ativadores de memória’ (ANDRADE, 2014, p. 38) e agenciadores da imaginação intersubjetiva. A estrutura formal de grafismos mais elementares, os que combinam elementos geométricos formando uma base, e unidade, parece integrar intervenções mais aprimoradas.

Como exemplo, trago ainda um desenho “revelado” no ato das oficinas em 2017, quando Ronaldo Kapinawá cria com giz, na lousa da escola, um grafismo retangular. O que me chama atenção, além da estrutura modular, com traços firmes e elementos triangulares, próprios dos grafismos identificados como indígena, é uma composição com lógica de repetição e simetria complexa, apesar da simplicidade dos elementos empregados. Consigo identificar um outro reelaborar da pintura masculina, pois parece partir da sua estrutura base, porém, com detalhes a esmiuçar vetores e

elementos componentes no interior dos triângulos convergentes. Ao flagrar Ronaldo compondo este desenho, durante as oficinas, de imediato me percebi tentando associá-lo a algum conceito das palavras-chave relacionadas à identidade Kapinawá. Ainda que eu identificasse uma referência estrutural das pinturas corporais indígenas, o exercício de associar os símbolos às palavras me inspira a relaciona-lo à palavra união. Porém, ao conferir com o autor, ele me relata sua inspiração original e subjetiva:

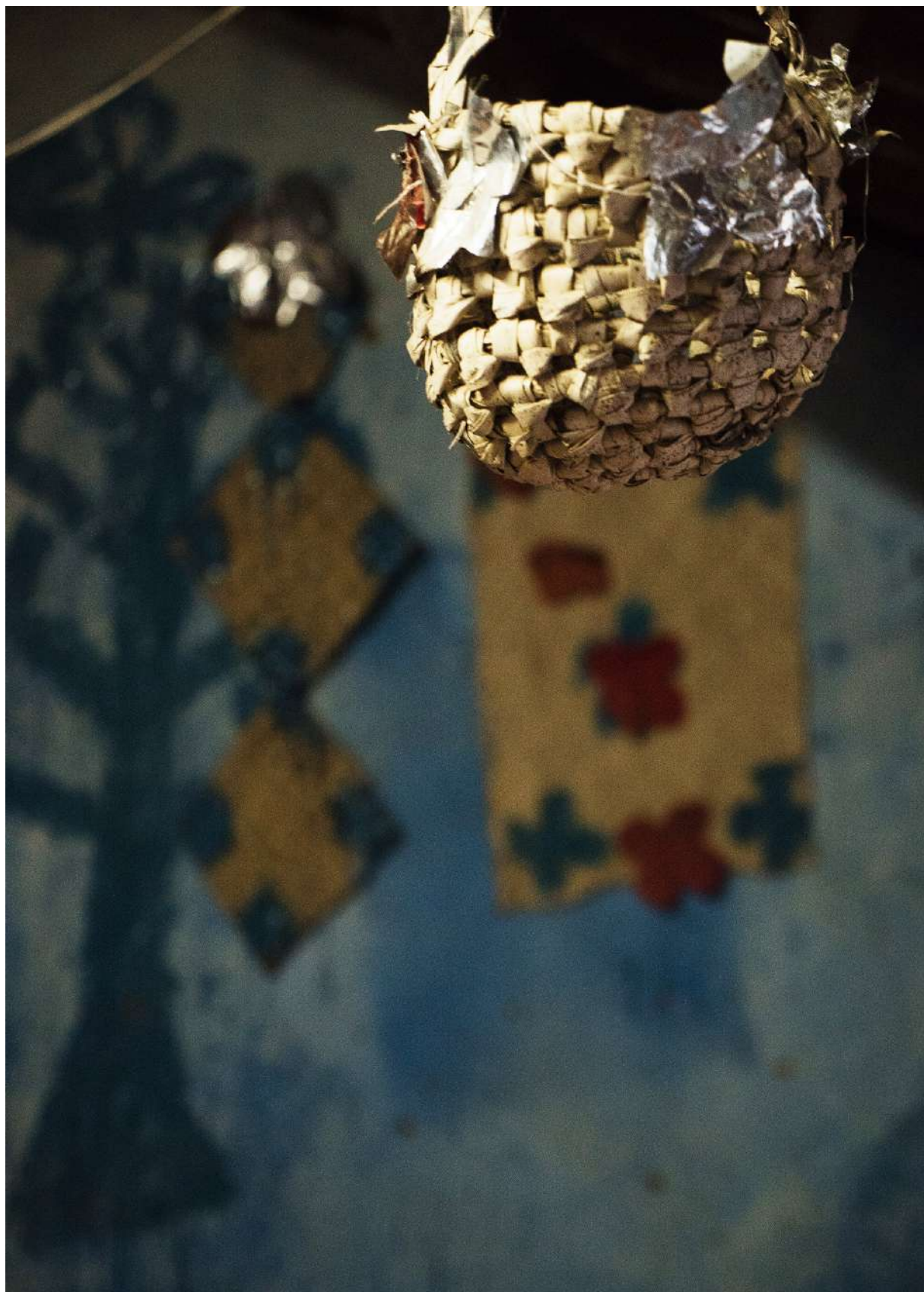
Figura 157 - Grafismo autoral. Um reelaborado com grafismos rupestres e corporais



Fonte: Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá (2017)

“Isso aí eu criei lá naquele dia. Eu nunca tinha visto em canto nenhum. Na hora saiu a ideia aí eu fiz, né. Lá mesmo que surgiu. É a água, a natureza, alimento da natureza. Os peixinhos aí, na água” (RONALDO SIQUEIRA, 2019).

Figura 158 - Fotografia detalhe da sala de Dona Lia



Fonte: Camilo Soares (2018)

6 EU SOU BRUTA – A SINGULARIDADE DE DONA LIA

Figura 159 - Desenhos de seres da caatinga



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 160 - Personagens, plantas e animais



Fonte: Maria Justina dos Santos Siqueira (2018)

Toda imersão, assim como toda atividade artística, pressupõe desejo e entrega. O desejo, como motivação original, rege, move e opera por meio da ação em resposta aos impulsos e, no intuito de sua satisfação, é realizado na experiência. Na arte, há um propósito de transformação e reconfiguração desenvolvida na manipulação dos objetos, na interação com o ambiente, e no desempenho do corpo. É quando se estabelece uma comunicação com o outro. Os objetos que confrontamos, estimulam a manifestação da experiência e são apreendidos perante o desejo e manipulados mediante a entrega.

Apesar de instituída em linguagens, tempos e espaços, à arte não cabe ser sentenciada num único fim. Por mais que se estabeleçam regras no jogo da legitimação, ela é acessada e surpreendida pelas imposições do desejo. E no impulso de arriscar e expressar, segue a dinâmica das vontades incontidas, superadas, e surpreendidas pelo fazer, pelo qual se compõe, se materializa, se incorpora e reifica formas, para através da dinâmica poética do criar, a arte acontecer. Esse acontecer não segue instrução que não seja deliberada pelo desejo da experiência e a experiência da entrega.

A arte como um meio, mais do que um lugar, um agenciamento de interlocuções atento às singularizações. A “arte como sistema cultural” (GEERTZ, 1997) em que a fala dispensa o discurso pautado numa única lógica, e pode anexá-la às outras formas de atividade social. Essa incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local. O percurso dessa cartografia tem sido discorrer a respeito de uma arte superada da abordagem estética ocidental e busca conectar-se aos sistemas socioculturais, emergências políticas e às singularidades no tempo e espaço em que se lança.

Depois de observadas às coisas são dadas a leitura. Da mesma forma, situo a identificação do sistema cultural Kapinawá como intuito original dessa cartografia. Porém é natural da atividade lançar-se aos acasos e deixar-se afetar pelas sensibilidades a que se depara. E retomando acerca dos encontros, no decorrer dessa ocupação dos territórios geográficos e simbólicos, sou surpreendida com a revelação da existência de uma senhora, moradora da aldeia Malhador, que “*desenha muito bem*”, conforme indicaram alguns Kapinawá durante a imersão.

Um certo dia, sob pretexto de adquirir uma esteira de palha, finalmente chego na casa de dona Lia. Ali me vi diante de uma simpatia afável, e inevitavelmente recíproca. Ao chegar na casa de dona Lia logo identifico sua vocação artística a partir da fachada da sua casa, composta de pinturas a ornar a entrada. Uma artista singular de um terreiro bem varrido e florido em pinturas. Ali, as flores ou folhas me fazem lembrar as inscrições rupestres, pelo traço firme do pincel, pela naturalidade da experiência, ou pelo contexto em que se encontram, onde ambiente, objetos e eventos são retratados a partir de uma leitura e síntese igualmente singular. A casa simples é decorada com o cuidado de quem reaproveita materiais, expõe folhas de caderno com desenhos e sobrepõe diversos elementos a enfeitar o seu ambiente, para si e os seus.

Figura 161 - Segundo Dona Lia: “o toré, uma oca arredeado de gente”



Fonte: Camilo Soares (2018)

Dona Lia, com seus 90 anos, tem por hábito desenhar o que vê no cotidiano e as memórias de várias localidades onde morou pelo Vale do Catimbau. Atualmente é conhecida por poucos, pois sua idade avançada lhe permite pouca circulação entre as demais aldeias da região. Já da sua parte, conhece a grande maioria dos indígenas que se foram e costuma dizer: *“só tem uma mulher que é mais velha do que eu”*. Assim, valendo-se da legitimidade de quem muito vivenciou os recantos e festejos,

lembra das cantorias, das histórias dos mais velhos e dos acontecimentos marcantes do seu povoado.

Figura 162 - As igrejas de Dona Lia, com cruz e flores. Identifico formas de cactos ou ocas



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 163 - Dona Lia na frente de casa com a fachada ornada de motivos vegetais



Fonte: Camilo Soares (2018)

Em seus desenhos ela expressa os festejos tradicionais, danças, o siriri, o toré e o samba de coco. Dona Lia recorda sobretudo do antigo, e extinto, repertório local: o trabalho e atividades na casa de farinha onde viveu, localizada num dos sítios rupestres; os achados das “ossadas de gente” identificadas como de antepassados indígenas; e o testemunho do encontro com uma onça caçada, “eu vi só a pata da onça vermelha, a que pega bode”.

Figura 164 - “Um bando de menininha dançando siriri”



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 165 - O tocador de viola e alguns animais da caatinga



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Maria Justina dos Santos Siqueira, seu nome de nascimento, me apresenta alguns dos seus cadernos desenhados com caneta esferográfica, além de algumas folhas reutilizadas e preenchidas com traços de quem tem gana da experiência de riscar com o sentido de criar figuras. Os desenhos demarcam a materialidade do papel revelando a força empreendida. Nada parece contido nos desenhos de Dona Lia, onde o gesto submete a intenção do desenho final como apenas um meio de expressão da sua energia. São desenhos de traços carregados no preenchimento das formas, uma paciência ímpar e, para quem desenha apenas nas horas vagas, uma infinidade de elementos componentes do seu repertório. Ela fala do seu desejo, da agonia e vontade de riscar esses “*desenhos endoidados*”, mesmo assim ela demonstra ser criteriosa e diz jogar fora alguns desenhos que ficaram “*espalhados demais*”.

Figura 166 - Jesus crucificado ou o cristo cangaceiro



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 167 - Flores e composições com figuras religiosas



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 168 - Dona Lia na sala de sua casa, nos mostra um dos desenhos do caderno



Fonte: Camilo Soares (2018)

Em novembro de 2018, chego na casa de Dona Lia com o fotógrafo Camilo Soares para mais uma visita de prosas. Ela nos recebe concedendo uma entrevista filmada. Diante da câmera, Dona Lia nos apresenta alguns dos seus cadernos. Sempre que chego em sua casa, como admiradora e curiosa pelo processo em que executa os desenhos, ela arrisca interpretar as figuras que cria na prática cotidiana. Em dezenas de cadernos ela ilustra personagens da vida, animais da lida, motivos locais como a fauna e flora, umas flores coloridas, a onça, o tatu, ocas e, por vezes, alguns motivos compreendidos através da televisão, as igrejas (que ainda me parecem ocas), os violeiros, os símbolos religiosos, além de árvores bastante sintetizadas com ramificações que se assemelham a alguns desenhos rupestres.

Dona Lia demonstra agradecer-se em apresentar todos os cômodos da sua casa. Além da sala onde ficamos maior parte do tempo, ela nos convida para conhecer a cozinha para tomar um café, nos mostra o seu quarto com esteiras e flores pintadas nas paredes, e no terraço, papéis pendurados expõem seus desenhos e personagens. No percurso pela pequena casa, ela abre um sorriso e nos leva a conhecer um cantinho especial onde, no meio da sobreposição de diversos objetos, ela expõe com muito zelo uma boneca a qual nos apresenta: “*essa é a minha índia. Eu que coloquei os cabelo, a roupinha...*”. Dona Lia nos revela algo que me faz compreender sua dedicação e alegria pela boneca: de todas as crianças que ela pariu, nenhuma sobreviveu em meio às dificuldades de antigamente. Isso ela expressa com profunda emoção, como quem apresenta uma filha.

Figura 169 - Dona Lia nos apresenta sua boneca com afeto: “e tu viu minha índia?”



Fonte: Camilo Soares (2018). A autora (2019)

Os desenhos são representações de um imaginário particular, das boas memórias do tempo quando *“era samba que amanhecia o dia”* e das lembranças de uma vida batalhada naqueles rincões e das vantagens de um tempo com mais dificuldades, porém, mais rico dos seres quase extintos da caatinga, os que hoje são mais encontrados como motivos de seus desenhos. A fala de Dona Lia traz um testemunho dos tempos de uma natureza nativa mais farta, antes mesmo da grande exploração e dominação das terras pelos grileiros. *“Aqui era terra de bicho. Tinha um jacu, peba, veado. Ai tinha muito caçador, acabou tudo”*.

Dona Lia conta das coisas dos tempos antigos enquanto apresenta seus desenhos, a maioria expressando um repertório de elementos da cultura onde está inserida. Sem precisar afirmar-se como pertencente a uma etnia, suas referências nativas estão expostas com uma propriedade de quem efetivamente faz parte de um cenário complexo, de relações comunitárias e de vínculo com a natureza. Nos desenhos de Lia, além do repertório evidente de uma relação arraigada ao território, o que parece importar é o ato em si, praticamente sagrado, onde a carga e o cansaço da labuta é finalmente expurgado.

Das diversas vezes que tenho visitado Dona Lia, costumo levar cadernos em branco e algumas canetas, ela retribui com muito gosto e insiste que eu fique com alguns de sua coleção. Interessante é que ao retornar em intervalos de dois meses, ela já tem preenchido todas as páginas do caderno que deixei, como quem cumpre mais do que uma missão, sacia seu desejo cotidiano. Ela confessa que costuma desenhar à noite, mesmo com a luz fraca, *“que é a hora que eu tô sem fazer nada”*. Indagando sobre um dos bichos desenhados em seus cadernos, que me pareceu raro, Dona Lia afirma *“é uma lacraia”*. Naquela conversa seu companheiro a provoca: *“quero vê desenhar um camaleão!”*. Lia responde prontamente, como quem acata o desafio: *“E eu faço. Eu já fiz um tiú!”* Sem inquietar-se, sempre demonstra-se determinada quando a atividade é o desenho, com seus personagens, festejos e seres das matas.

Sobre as formas mais aparentes e por mim associadas às inscrições rupestres, ela nem manifesta a mesma noção e diz *“eu não sei, eu sei que eu invento eles, não sei de onde vem. Num sei, nunca vi!”* Um desses casos são formas circulares parecidas com as pinturas dos sítios onde o grupo de participantes das oficinas identificaram o samba de coco. Para Dona Lia essas formas em conjunto expressam flores, o que para outra pessoa pode assemelhar-se ao sol. Mas é desse repertório

de inscrições rupestres que Dona Lia parece trazer um vínculo arraigado, mesmo não fazendo referência consciente e direta, sua trajetória naquele universo em encontro com alguns dos seus desenhos trazem uma aparente afinidade.

Certa vez, expressou desinteresse pelos desenhos nas pedras, *“não achei graça não!”* E reafirma sobre seus desenhos: *“eu faço mesmo, por mim mesmo... eu quando boto a caneta...”* É raro Dona Lia concordar com as interpretações que arriscamos enquanto a entrevistamos, prontamente se coloca como criadora de uma expressividade nem sempre decifrável e logo descarta um sentido específico para seu desenho: *“Isso aqui né uma igreja não, meu irmão, isso aqui eu fiz doidamente”*.

Figura 170 - "Um pé de fulô e os bichin que eu faço"



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 171 - Formas de plantas, flores e aves



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 172 - Variadas formas criadas por Dona Lia



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 173 - Expressão dos elementos culturais da região



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 174 - Forma da base com alças lembram a bolsa aió ou mesmo uma oca



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

O gesto experienciado pela entrega e ânsia de desenhar define as características estéticas, além da materialidade do suporte do papel. Mas é na variação da ferramenta manipulada que esta senhora, moradora do território Kapinawá, define a relação da sua força com o material utilizado. Na comparação dos desenhos em caneta esferográfica, Dona Lia lamenta a pouca marcação da cor ao aplicar giz de cera sobre papel, em algumas composições. Numa atitude de quem lamenta o resultado de algumas dessas pinturas, ela reclama: “esses *aqui ficaram desmerecidos*”.

Provavelmente, o caráter um tanto claro e desbotado das pinturas em giz de cera, torne esses desenhos menos interessantes de serem apresentados por Dona Lia, apesar de ainda cumprirem o propósito da expressão. A artista (é assim que a identifico), demonstra uma sensibilidade singular, tanto em traduzir as fases de sua longa vida, como na perspicácia estética, de apreender o ambiente e interpretar seu universo. É indescritível o quanto sua singularidade me emociona e corresponde a tudo que venho buscando das expressões contemporâneas descendentes da estética ancestral.

Figura 175 - Pé de planta e artefatos com grafismo



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 176 - Planta com aves da caatinga



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Dona Lia começou a criar seus desenhos já depois de idosa, e como ela mesma relata: *“ninguém me ensinou a fazer esses desenhos”*. *“Meu pai guiava era na enxada, todo dia na roça trabalhando. Naquele tempo não tinha professor, por isso que era tudo bruto”*. Em diversos momentos no decorrer da conversa, Dona Lia se refere como uma pessoa bruta. A autoidentificação nativa do ser bruto, referente a sua condição não alfabetizada, parece ter relação com o gesto, do qual desconfio uma familiaridade com as formas compostas nas inscrições rupestres. Há desenhos com formas de mandacaru, ou outra forma vegetal, mas Dona Lia corrige explicando tratar-se de *“umas letras, né?!”* E de fato, após essa afirmação, a letra “E” (ou “M”) é prontamente identificada na base da planta. Apesar de não ser alfabetizada, Dona Lia arrisca desenhar umas letras.

Figura 177 - Pé de planta e forma das letras "E" e "M"



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 178 - A onça pintada e a raiz em forma de letra



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Ao referir-se bruta, parece falar das pedras e declara-se como uma espécie de ser inalterado, íntegro, não lapidado nem polido. Hoje entendo que o ser bruto a que Dona Lia se refere diz muito da arte que encontro nela, uma arte vinculada à própria existência de uma artista que não carece significar ou identificar-se artista (ou polida) para fazer sua arte de desejo e entrega.

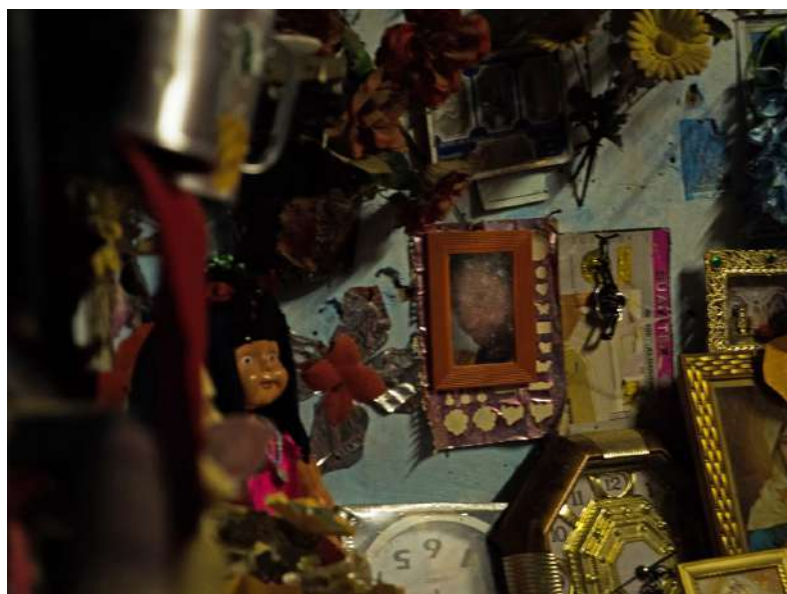
Figura 179 - Eu e Dona Lina no terreiro da sua casa. Descontraídas ao posar para foto



Fonte: Camilo Soares (2018)

Outro dia eu visitei novamente Dona Lia, minha artista favorita. Essa guerreira fez 90 anos de andanças ciganas e muita luta pelo sertão. Ela me emociona com sua história de lida na caatinga, extraindo óleo, fabricando esteiras e cuidando da roça. Muitas risadas, sofrimentos e incalculáveis cadernos desenhados. E eu aprendo com ela que a licença de rir de si própria é também uma arte de viver bem (A gente rindo dos nossos cabelos desgrehados pra posar pra foto).

Figura 180 - Decoração da sala de Dona Lia com objetos diversos



Fonte: Camilo Soares (2018)

Figura 181 - Fitomorfos com formas de plantas e formas circulares. “Pezinho de fulô”.



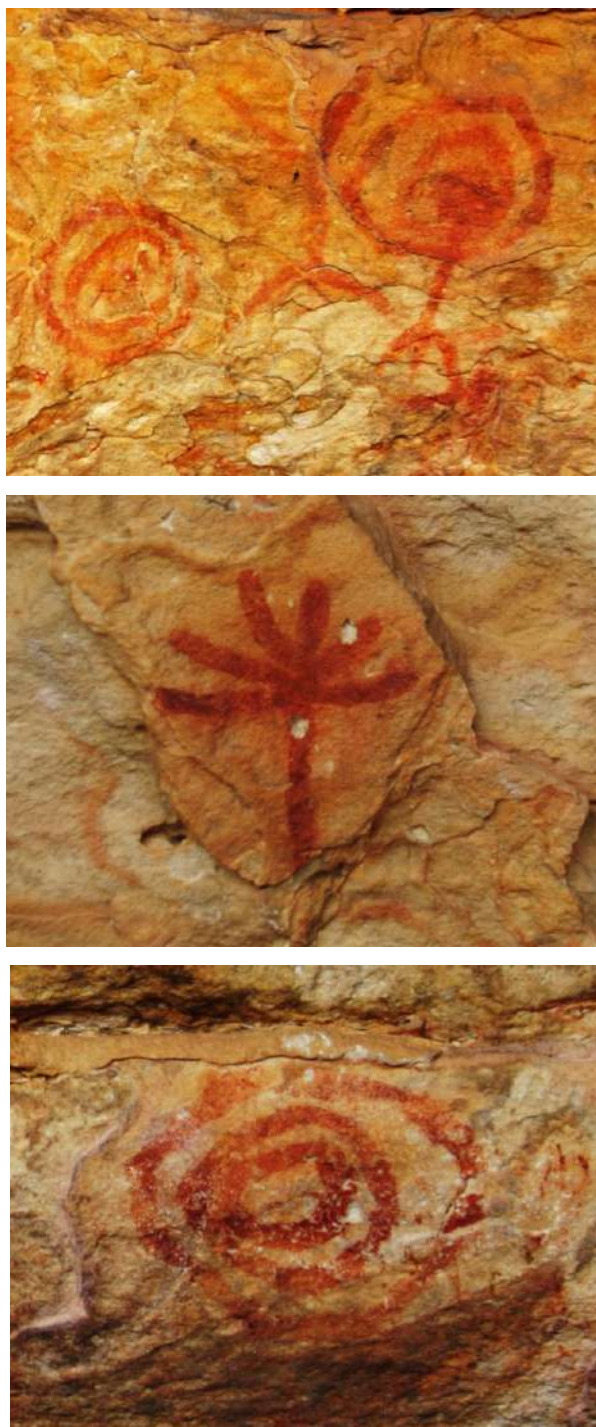
Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 182 - Forma circular lembra rituais Figura 183 – Pessoas em círculo, “o toré”



Fonte: Maria Justina Siqueira (2018)

Figura 184 - Pinturas rupestres e proximidades estéticas com desenhos de Dona Lia



Fonte: A autora (2017)

CARTA AO VISITANTE (2)

Era uma quarta vez que eu visitava o Catimbau em 2018. Não sei quantas vezes ali estivera e não lembrava de ter me entregue, uma única vez, a uma pedra. Qualquer pedra sequer. As pedras me fazem perambular por entre suas brechas e saliências contínuas. Foi no instante em que revi uma pedra alta, de vista para o chapadão, com sua singularidade de pedra suspensa ao vento. Àquela pedra me entreguei, não me contive no desejo de tê-la ao meu corpo, com todo o pesar que ele comporta somado as suas experiências atemporais. Uma entrega, como quem permite o ar entrar nos pulmões, é natural. Natural. Natural como a escrita contínua e visceral, como sentir o ar quente, a pedra quente e se doar. É de lá, lá onde as estrelas invadem o chão, arrebatam o peito e apequena qualquer ideia apocalíptica. E o fogo, o fogo parece sempre presente, anunciando aquele céu das pedras testemunhas do esculpir o mundo.

Em toda aquela região do Catimbau, conhecida pela ancestralidade e (r)existência indígena, se fala no fogo corredor. Uma espécie de luz, ou fogo, vista a correr pelo céu, cruzando os lados, numa fugacidade das estrelas cadente. É um mistério, um assombro, uma luz mensageira, uma lenda. Essa luz não cheguei a avistar, mas o céu do Catimbau parece desmoronar em estrelas que povoam as trilhas desertas na brisa da madrugada. A sensação é de abdução, são fenômenos a transcender o espaço, o tempo e as existências. As serras, na imponência de sua matéria terrestre, encontram o céu e comungam com o coroado de estrelas. E na dinâmica dos afloramentos rochosos, o céu parece incorporar as pedras e tudo integra uma completude. Interrompe-se o tempo presente na imensidão dos encantos. É quando a luz daquela atmosfera de encontros toma conta e, em plenitude, o lugar te transporta para uma sensação cósmica. O corpo é abstraído do sentido de ser humano e o que te faz lembrar de tua condição antropológica é teu paralelo ancestral. Como se aquela tua versão

primata retomasse teu corpo e a conexão com o universo aspirasse outros sentidos. Ali, onde o corpo é convocado a compartilhar, percebe-se uma ancestralidade presente. A imponência das pedras e os signos revelam o quão transitória é a nossa existência, como um fogo a correr no céu.

Figura 185 - Pintura rupestre para ilustrar o fenômeno do fogo corredor



Fonte: A autora (2017)

7 CONCLUSÃO

A ARTE, O PROJETAR E AS PEDRAS

“Segundo a ‘teoria institucional da arte, a maior parte da arte indígena só é arte’ (segundo nossa definição de palavra ‘arte’) porque pensamos nela assim, e não porque as pessoas que a fazem a consideram dessa forma (GELL, 2018, p. 29)”.

Antes de ser espécie de alguma coisa, antes das raças e etnias, antes das fronteiras geopolíticas, muito antes de quando não se entendia de si, mas estendia-se de si. Antes de pensar-se, antes mesmo do que compreendemos por passado, a espécie humana esboçava as primeiras lutas por sobrevivência, se configurava em grupos e planejava sua resistência. Desde os tempos remotos a vida humana nos intima a estender-se, espalhar-se e projetar-se. Saber-se um, vendo o outro, perceber-se identidade, identificar-se pela diferença, agrupar-se por instinto. A humanidade desde os primórdios inventa, adapta, planeja, configura e reconfigura. De lá para cá, seguimos e o regresso ao futuro tem sido reinventar-se.

No reconhecimento e apropriação dos elementos da cultura Kapinawá, os símbolos gráficos associados à identificação étnica agregam uma forte interculturalidade. Disto se observa que o repertório Kapinawá no contexto contemporâneo, demonstra-se suscetível a uma constante reelaboração. A partir dos dados levantados, durante o projeto cultural e as investigações da pesquisa, compreende-se que os grafismos Kapinawá são decorrentes das apropriações cruzadas entre os grafismos ancestrais, os códigos locais e os grafismos das culturas parentes:

‘[...] na organização política, a perspectiva da etnicidade tem sido muito fecunda, e tem levado a considerar a cultura como algo constantemente reelaborado, despojando-se então esse conceito do peso constituinte de que já foi revestido’ (DA CUNHA, 1979, p.244).

Compreendo o simbolismo do indígena brasileiro como originário da agência material, mas ainda de uma contínua interculturalidade e dos cruzamentos entre nativos colonizados, favorecida por antigas “[...] políticas de aldeamento que reunia grupos indígenas distintos e favorecia a miscigenação entre eles.” (DA CUNHA, 1983, p.97). Como propósito, evito estender-me em comparações gráficas e suas significâncias, ou comprovar evidências de contaminações diretas. A relevância é

trazer os processos de criação, as concepções e os aspectos sociais (e subjetivos) envolvidos na relação dos Kapinawá e seu repertório visual.

O modo de existir Kapinawá tem muito mais da arte como meio do que como um fim. Assim como outros saberes e costumes são inerentes independente de suas categorias, pois formam o complexo singular das agências às quais a arte está entrelaçada. Partilhar das subjetividades testemunhas de expressões primordiais, de quando a arte nem precisava da “arte” para aflorar, é provavelmente um objetivo, mas principalmente uma provocação ao encontro.

Na investigação proposta, incorporo a ideia de uma autonomia da arte em seu papel para além do representar, pois não há resposta única ou precisão nas interpretações quando contempla-se “a arte como um sistema cultural”, portanto, “não deve significar e sim ser”, (GEERTZ, 1997, p.142). Porém, é relevante considerar as narrativas como processos de reconhecimento e apropriação para confrontar os dados e indicar relações cognitivas no contexto da identificação Kapinawá.

Os símbolos gráficos apresentados são expressões distintas dotadas de agência e, portanto, desperta significâncias singulares e por vezes emocionais (ou fixas), quando resulta de associações “estabelecidas firmemente na mente das pessoas. Se todas elas reagem sem falta e sem hesitação ao mesmo padrão.” (BOAS, 2014, p.109). Na intenção de reconhecer o conjunto de símbolos, é inerente acessar as interpretações individuais, mas as significâncias mais pertinentes são as acordadas no coletivo, como ocorre na imersão aos grafismos rupestres. Isto ocorre independente de ser o intuito da pesquisa, mas para determinar certos aspectos do simbolismo Kapinawá é preciso contemplar as vozes interpretativas e dar a conhecer suas relações.

Os códigos retomados a partir das experiências são passíveis às interações e reelaborações carregada de intencionalidades. O conjunto dos símbolos gráficos apresentados como Kapinawá revelam assimilações dos grafismos rupestres e apropriações convencionais atribuídas aos povos indígenas. São grafismos com similaridades nas representações constituídas por estruturas elementares e geométricas, comumente relacionadas à memória gráfica indígena e, como observado na presente investigação, derivados de referências ancestrais e da relação com a natureza e a materialidade. Mas ainda compreendo como determinante, nas designações dos símbolos expressivos, a relação dos Kapinawá com os elementos

culturais, o meio social e ambiental, pois estes estabelecem as referências de associações.

Os processos interculturais são apontados no estudo de grafismos específicos de uma etnia, como condição comum dos processos de identificação étnica. As referidas apropriações participam de uma articulação onde ocorre a comunicação. Artefatos semióticos, e instrumentais, operam em enunciação onde os sujeitos correspondem aos aspectos intrínsecos tomando-os em suas subjetivações e conseqüentemente produzindo sentidos e configurando novos códigos.

Ao investigar a relação Kapinawá com os grafismos rupestres e indígenas contemporâneos, aborda-se os desdobramentos em respostas e significâncias, o que configura uma comunicação, onde tais objetos culturais são instrumentos de “agência social” (GELL, 2018, p.32), um encadeamento de ações e efeitos entre objetos e pessoas. As forças simbólicas, relacionadas à memória sociocultural da etnia, operam como objetos culturais e desdobram-se em códigos gráficos familiares ao povo. Ocorre com os grafismos, além de apropriações, reelaborações a partir das relações de contato, afinidade e autoidentificação, pois “a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz social-relacional na qual eles se inscrevem” (GELL, 2018, p.31). São relações dos objetos no meio social, pois os Kapinawá, como pessoas dotadas de agência – produzindo efeitos e respostas –, elaboram outros “objetos de arte”, novos códigos e várias adaptações dos grafismos.

Portanto, ao indagar a implicação do indígena de hoje com sua cultura material, as apropriações e ressignificações, considero a dinâmica dos cruzamentos temporais e reconheço o contexto tecnológico como mais um agente. Os objetos da cultura são renascidos como símbolos do passado e, como agentes de uma “produção semiótica atualizada” (GATTARI; ROLNIK, 1986, p.73), (r)existem por intermédio dos movimentos contemporâneos. São códigos que, por sua vez, atuam como artifício de interações sociais e incorporam-se no fortalecimento da etnia, articulam associações à cultura indígena e dão visibilidade às emergências Kapinawá, com a manutenção e *modernização*⁹¹ da cultura.

Nesse processo de atualização incluo os já mencionados agenciamentos coletivos e me coloco como mais um agente a mediar processos criativos e propor reflexões quanto aos grafismos da cultura Kapinawá. Assim, reconheço a importância

⁹¹ Utilizo o termo modernização referindo-me à atualização dos objetos culturais, como também, aplico uma noção já expressa por alguns dos interlocutores, sobre “uma modernização dentro dos povos”.

dos eventos e projetos aos quais me aliei durante este período de relação com o povo Kapinawá, dentre estes destaco minha participação nos encontros, fóruns e oficinas de formação e pesquisa nas áreas de museologia, antropologia e patrimônio cultural. Este envolvimento possibilitou o acesso às referências e noções fundamentais para articular as atividades com a etnia, e sobretudo as formas de compartilhar, considerar as abordagens, como também atentar às questões éticas.

Compartilhar com o povo Kapinawá e ainda em interlocução com antropólogos e indigenistas me chega como uma noção fundamentada do meu papel social como designer em interlocução com as ciências humanas. De todos os eventos e processos vivenciados, o contato com o espaço escolar, com professores e estudantes indígenas, me trouxe a percepção de uma ação elementar: a efetivação da atividade projetual no âmbito da educação básica. Os produtos decorrentes do projeto cultural, como as estampas em tecido e o jogo “samba das palavras” já se evidenciaram como potentes ferramentas de contribuição para as atividades de reconhecimento e exposição dos símbolos gráficos vinculados à etnia.

Da mesma forma, os resultados alcançados com a presente pesquisa agregam uma articulação dos objetos culturais e assim, como estão apresentados, podem ser adaptados ao contexto escolar. São observações levantadas por alguns dos meus interlocutores Kapinawá, constantemente desejosos de incorporar as pesquisas desenvolvidas no território para uma implementação mais continuada e uma distribuição mais ampla dentro do território indígena Kapinawá. Na escola indígena, o conjunto de símbolos deve auxiliar na manutenção, difusão e fortalecimento do processo de identificação Kapinawá perante os mais jovens. Trata-se de uma provocação para os desdobramentos de implementações e reflexões acerca do patrimônio cultural, em especial dos grafismos reconhecidos como Kapinawá, junto à comunidade.

O mergulho no universo dos grafismos rupestres e indígenas ainda me levou até Dona Lia. O encontro me surpreende pela especial singularidade, mas sobretudo por vê-la abarcar uma série de referências simbólicas relacionadas ao modo de vida Kapinawá. Cabocla, sertaneja e indígena nordestina de tantas qualidades, ela me fala das habilidades de sua mãe Justina, com quem aprendeu a fazer esteira de palha, renda, azeite de mamona, a trabalhar na roça, entre outras coisas comuns ao povo da região. É quase determinante os mais velhos passarem para os mais jovens as práticas tradicionais da cultura local, mas isso atualmente aparece de outro modo. As

práticas não se perdem, mas são ressignificadas e adaptadas aos instrumentos mais atuais de relação com os símbolos. E assim Dona Lia desabrocha sua vocação em desenhar e configurar a cultura local de uma forma peculiar utilizando técnicas diversificadas das práticas originais.

Assim, incorporei ao processo criativo os elementos da cultura Kapinawá a partir dos encontros e acontecimentos no decorrer de toda imersão. Portanto, apresentei os objetos culturais conforme acessei os eventos e planejei uma explanação nesse fluxo de dados e ocorrências para, ao final, aproximar o conteúdo gráfico de uma investigação mais compartilhada do que analítica. Mesmo que muitas considerações tragam essa característica analítica, a intenção foi justamente uma digressão atendendo às reflexões pessoais contaminadas por relatos e ações das quais me senti afetada.

Dessa experiência estética trago comigo a memória das pedras. Ao contrário de sua aparência e conformação estática, as pedras parecem detentoras de uma maleabilidade a atravessar os sentidos corpóreos, além dos sentidos simbólicos. Ao percorrer as trilhas das serras e as pedras inscritas com códigos ancestrais, me vi naturalmente afetada pela atmosfera local, e gradativamente transformada. O percurso entre as pedras me permitiu uma entrega plena à abstração da materialidade. As pedras inscritas parecem reter o tempo presente incitando os sentidos para uma percepção extra.

O pensamento parece flutuar naquele instante ao penetrar o tempo passado em meio à luminosidade turva da paisagem do Catimbau. Como se todos os sentidos abstraíssem e arrebatassem o momento presente e atravessasse o sentido de dar significados. E eles chegam, mas quando chegam, tomam o sentido da abdução. É quando os propósitos são direcionados no intuito de sintonizar o enigma daqueles códigos penetrando a imaterialidade da superfície rochosa.

Da superfície áspera aos sentidos corpóreos, a pedra com sua imponência revela provocar o gesto ancestral e o movimento parece susceptível à textura daquela materialidade. Como compreender a energia implicada? As irregularidades e os traços denunciam o gesto do qual o desenho se revelou. As formas arriscadas manifestam a implicação do movimento gestual, e, apesar de interpretáveis, dificilmente denunciam a motivação original. São formas com textura instituída pela natureza rochosa em sua materialidade bruta, e ainda que apresente figuras elementares, a composição da totalidade preza o mistério.

Do risco, uma aparência simulada, uma representação arriscada supostamente materializada pela necessidade de se comunicar e articular-se, de se dizer do contato com aquela superfície, de responder à sua agência em ser riscada e marcada pelas formas primordiais referentes àquela paisagem. Fica o encanto das pedras como o melhor dessa experiência compartilhada. Então percebo que o que assimilei de tudo – povo, paisagem, letreiros, arte e projeto – eu aprendi com as pedras.

Diante das pedras inscritas redimensionei o tempo e fui fisgada numa espécie de abdução e batismo. A partir de então pertencia a um corpo abstraído do sentido de ser humano, pertencia àquela atmosfera natural, pois o espaço me incorpora, me torna pedra. Sou lembrada da minha condição humana pelo paralelo ancestral, por aquela espécie ali presente em signos imponentes. É o registro da fugacidade da vida humana enquanto presente e em declaração de uma existência milenar e ao mesmo tempo efêmera.

Figura 186 - A arte, o projetar e as pedras



Fonte: Camilo Soares (2018)

P.S.: Material apresentado na banca de defesa, dia 05 de dezembro de 2020.

Da minha parte, como designer, surgiu uma inquietação acerca do retorno desta pesquisa para desfrute na T.I. Kapinawá. A comunidade acadêmica e consequentemente a “sociedade envolvente” recebe estes relatos em forma de dissertação de mestrado. Presumo que esta pesquisa seja um instrumento de consulta e difusão a respeito das artes gráficas dos povos indígenas do Nordeste, a partir do povo Kapinawá, conforme questionei inicialmente a respeito da lacuna sobre este estudo. Porém, para abranger o acesso deste material a boa parte dos Kapinawá menos disponível às prolongações discursivas, projetei, em parceria com a designer de embalagens Kátia Fugita, um produto para ser experimentado nas escolas públicas: uma caixa contendo boa parte do material compilado nesta pesquisa com os símbolos gráficos Kapinawá. A princípio destinarei dois protótipos para as escolas indígenas das duas aldeias que estive próxima nestes anos de pesquisa, Malhador e Mina Grande. O desejo é pleitear recursos para a reprodução de mais cópias, a serem distribuídas em outras escolas públicas.

Figura 187 - Na caixa: um catálogo apresenta a pesquisa; cartas do jogo samba das palavras; envelope com cartelas de símbolos gráficos Kapinawá; lápis carvão e duas pedras tauá.

Embalagem: Papel craft 180g. cartas, fichas e cartelas: Papel caft 120g. Envelope: papel vegetal.



Fonte: A autora e Kátia Fugita (2019)

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, M. A. S. **O dom e a tradição indígena Kapinawá** (ensaio sobre uma noção nativa de autoria). Relig. Soc. vol.28. nº.2. Rio de Janeiro. 2008.
- ALBUQUERQUE, Marcos. **Eu joguei a semente pra cima**. (16'05"). 2006. Disponível em: <https://vimeo.com/14309562>
- ALBUQUERQUE, Marcos. **Oi, que Prazer, que Alegria Kapinawá**. (30'). 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aMzJQuFSYh8>
- ANDRADE, Lara Erendira Almeida de. **"Kapinawá é meu, já tomei, tá tomado"**. Organização social, dinâmicas territoriais e processos identitários entre os Kapinawá. Dissertação Pós-Graduação em Antropologia. UFPB. 2014.
- ANDRADE, Lara; CAVALCANTI, Polly. **O corte dos arames**. Um filme sobre a luta pela terra do povo Kapinawá. Projeto Memórias Indigenistas no Nordeste. (28'06"). 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRI4C3aHWyU>
- ANJOS, Moacir dos. **O local e o global redefinidos**. Confluências. ArteSesc. 2016.
- ATHIAS, Renato. GOMES, Alexandre. **Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos**. Recife: Editora UFPE, 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. ed. 2009. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1955.
- BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Petrópolis, RJ: Editora vozes Ltda. 2014.
- BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- BORGES, Adélia. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. México, DF: Ed. Grijalbo, 1989.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível**. In: Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo, EDUSP. 1979, p. 235-244.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Parecer sobre os critérios de identidade étnica**. Comissão Pró-Índio (ed.): op. cit.: 96-100. 1983 In: Lux Vidal. (Org.). O Índio e a Cidadania. São Paulo: Editora Brasiliense e Comissão Pró-Índio SP, 1983, v., p. 96-100.
- CARVALHO, Ricardo A. Pereira de. **Grafismos Indígena: Compreendendo a representação abstrata na pintura corporal Asurini**. PUC-Rio. 2003.

CRISPIM, Eduardo; NETO, Luiz. **Saberes Tradicionais**. (11'21"). Disponível em: <https://vimeo.com/301268474>

DENIS, Rafael Cardoso. **Design, Cultura Material e o Fetichismo dos Objetos**. Arcos: Design, Cultura Material e Visualidade. RJ: Contra Capa, 1998.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. SP: Martins Fontes, 1991.

FACEBOOK. **Ocupação, Estamparia e Grafismos Kapinawá**. Grupo público. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/718999898249884/?ref=group_browse Acesso: Ago. 2019.

FLUSSER, Vilem. **O mundo codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ. Vozes, 1997. p. 142-181.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GUATTARI, Felix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Editora Vozes Ltda, Rio de Janeiro, RJ. 1986.

GUIDON, Niéde. PESSIS, A. M. **Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas**. In: Grafismo Indígena. Estudos de antropologia estética. São Paulo. Studio Nobel. EdUSP: FAPESP. 1992, p.19-33.

Kapinawá – Benditos, sambas de coco e toantes. (56'56"). 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BeS7kPvVhKs&t=2500s> Acesso: Ago. 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras. 2019.

LAGROU, E. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas**. In: Proa: Revista de Antropologia e Arte. Ano 02, vol.01, n. 02. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html> acesso: 19/06/2019.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1997.

OLIVEIRA JR., Gerson Augusto de. **Torém: brincadeira dos índios velhos**. São Paulo: Annablume: Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1998.

O corte dos arames. Um filme sobre a luta pela terra do povo Kapinawá. Dir.: Lara Erendira e Polly Cavalcanti. Projeto Memórias Indigenistas no Nordeste. (28'06"). 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRI4C3aHWyU>

Pé na Rua Ateliê. **A vida e as lutas dos Kapinawá**. PNR Caravanas 2, programa 12. 2014. (5'44"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jO03-ehc5GM> Professores/as Indígenas Kapinawá (org.); ANDRADE, L. E.A. (org.); MENDONÇA, Caroline (org.). **Kapinawá – Território, Memórias e Saberes**. 01. ed. Olinda: CCLF. 2016. V. 1000. 120p.

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

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental. **Transformações contemporâneas do desejo**. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

SAMPAIO, José Augusto Laranjeiras. **De caboclo a índio**: Etnicidade e organização social e política entre povos indígenas contemporâneos no Nordeste do Brasil; o caso Kapinawá. Cadernos do LEME, Campina Grande, vol. 3, nº 2, p. 88 – 191. Jul./dez. 2011.

SILVA, Aracy Lopes da; VIDAL, Lux Boelitz. **Sistema de objetos nas sociedades indígenas**: arte e cultura material. In: Temática Indígena Na Escola: Novos Subsídios para Professores de Primeiro e Segundo Graus [S.l: s.n.], 1995.

SILVA, Fabíola Andréa. **O plural e o singular das arqueologias indígenas**. **Revista de arqueologia**. Volume 25 – N.2.: 24-42 – 2012.

Sonoras Tradições. **Buíque Kapinawá**. (22'43"). 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eNtkKSjt0H0>

SOUZA, Thiago F. de. **Pinturas rupestres e paisagem**: um estudo de caso das representações zoomórficas do Vale do Catimbau – PE. Dissertação de mestrado em arqueologia. UFPE. 2016.

USINA. **Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou**. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/> acesso: 24.10.2018.

VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo Indígena**. Estudos de antropologia estética. São Paulo. Studio Nobel. EdUSP: FAPESP. 1992.

VILLAS BÔAS FILHO, Orlando (org.). **Orlando Villas Bôas**: expedições, reflexões e registros. Metalivros, São Paulo. 2006

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os involuntários da pátria**. Cadernos de leituras n.65. n-1 edições. São Paulo. 2017.

APÊNDICE A – ENTREVISTAS

ENTREVISTA I - Gravação durante o IV ENCONTRO DE MUSEUS INDÍGENAS EM PERNAMBUCO - Biblioteca Central – UFPE em 09/agosto/2019. (57'21")

Erick Kapinawá

Jovem – OJKA

Juliana - O que seria o grafismos e símbolos Kapinawá?

Eriklin - “Em questão de símbolo, perante o povo Kapinawá, a gente tem o chapéu da palha que é feito da palha do ouricuri. Esse chapéu tem uma longa história por ele ter virado símbolo do povo, em questão de resistência. Que os antepassados antigamente, eles faziam o chapéu de palha de Ouricuri, eles se juntavam e iam vender nas cidades vizinhas como Tupanatinga e Ibimirim, e o dinheiro arrecadado servia de benefícios para tá comprando algo que lhes serviam e suas famílias . Então era um meio de subsistência do povo. Com isso o chapéu foi sendo uma causa de resistência pros antepassados. E hoje se tornou um símbolo do povo Kapinawá”.

“Em questão das pinturas, do povo, os nossos mais velhos usava umas pinturas um pouco diferente da nossa atual por conta que tinha uma modernização dentro dos povos. Igualmente teve a modernização do penacho que era feito da fibra do caroá, por conta da modernização, e troca de lideranças internas dentro do povo, temos agora o cocar de penas e também usa o chapéu como símbolo do povo. Tem que usar o cocar, mas não pode esquecer do chapéu. Tem que pendurar em algum canto, no aió... para ser reconhecido como povo Kapinawá”.

E - “E a pintura tem tanto a feminina como a masculina. A gente tem duas pinturas dentro do nosso povo. Quando a gente sai para algum movimento, alguma mobilização ou reunião fora a gente se pinta, se veste com nossos adereços tradicionais, como indígenas. Então essas pinturas pra gente é força, é luta e significa pra gente uma resistência. Resistência forte. Resistência de lutar pelo seu direito, resistência por estar lutando pela sua identidade e lutar por aqueles que não estão sendo ouvidos”.

E - Em questão de ser jovem indígena, a gente viaja pra fora levando o nome do nosso povo, representando nosso povo. Porque quando a gente sai da aldeia, a gente vai

com espírito de liderança, com espírito de guerreiro para quando chegar lá com objetivo de está apresentando nosso povo, de tá falando como uma organização social, então, a gente pega esse conhecimento do evento e leva para nossa aldeia. Para aqueles que não foram. Então assim, a gente da juventude, do OJKA, a gente tem mero conhecimento, então cada viagem que a gente faz, cada evento que a gente vai, a gente vai adquirindo novos conhecimentos, novas experiências, para tá repassando para a juventude que não puderam estar com a gente”.

J – E o que são os parentes?

“São os povos vizinhos, do estado de Pernambuco, de outros estados, pra gente são parente. Que é índio, a gente luta pela mesma causa. Quando vai para Brasília vai em busca do mesmo direito. Então a gente é parente”.

J – E sobre as pinturas rupestres...

E - “eu reconheço isso como cada pessoa quando olha uma determinada pintura, um determinado símbolo, um determinado objeto, ele vai identificar de uma forma que ele vê na sua imaginação. Cada um imagina de uma forma, nem todo mundo vai imaginar da mesma forma. Vai da imaginação ao observar determinado adereço esculpido lá”.

“Quando saiu da aldeia fico longe dos rituais, fiquei longe de me identificar com as pinturas tradicionais, com meus adereços. Por conta que estamos distante. Mas mesmo distante a gente procura estar incentivando e fortalecendo, procura estar sempre divulgando. Não perde o conhecimento adquirido. Só está afastado”.

Fábio de Moura

Professor de arte da escola indígena Barão do Rio Branco, na aldeia Ponta da Várzea.

Juliana - Essa experiência contribuiu em algo na escola indígena?

Fábio - As experiências anteriores com outras oficinas culturais já no trabalho com preservação e cuidados específicos com os sítios arqueológicos. Limpeza dos locais.

No momento de visita e conhecimento das pinturas na área do Catimbau. Vimos pinturas que lá tem e nosso povo tem também. Foram nossos ancestrais que passaram tanto lá quanto na nossa comunidade. A importância é grande que os alunos não tinham o cuidado e saber a forma como se cuidar da pintura e da área com os grafismos. Contribui com o professor, com os moradores. Os alunos já forma fazer visita e repassamos.

F - Os símbolos, uma pequena coisa a gente pode criar grandes figuras. A pintura nossa, desde pequeno a gente ouve muito na escola como o que se pintar. Os alunos tem esse conhecimento. Eles agora já tem uma noção de como chegar numa fuma que vê uma pintura ou uma mostra. Como a gente vê muitas né? Uma hora você vê uma onça, um veado, um peba, uma coisa assim. Ele já sabe que não pode chegar passando a mão assim que a gente sempre se criou, antigamente sempre tinha esse costume. Esse cuidado tem que existir né?

J – E a pintura na escola...

F - A gente usa muito a corporal nossa né. Sempre a gente repassa pra eles. Sempre se pinta. Que tem aquele. Tem muitos que tem aquele que tem medozinho que não quer ne. E tem muitos que querem né?

F - O jeito como você trabalhou nas oficinas a gente não trabalhou ainda porque não tem condições para fazer. Tem capacidade mas nem tudo a gente vai encontrar na mata pra se fazer. Vai ter que comprar né. Aí infelizmente, né.

J - Como é o dia a dia do professor indígena na escola?

F - O professor de arte, arte indígena né, eu como professor de arte não tenho só que saber fazer arte indígena, como a gente trabalhar com a matéria prima né. Pelo menos teria que conhecer bastante as outras pinturas. A gente tem um conhecimento mais da nossa mesmo. Trabalhar o reciclado. Trabalhar o que existe na natureza. Acho que fica uma coisa vaga ainda. O certo era a gente se especializar mais no artesanato. Porque eu sempre gostei de mais trabalhar projeto que tem outra arte. A gente já trabalha muito com palha, com caroá. Então, quando você traz uma coisa nova, aí é novidade. Aí ele (o aluno) gosta né? Se a gente tivesse o conhecimento de trabalhar essas (outras) coisas, seria bom para nós e para ele (aluno). Eles trabalham todo dia o nosso artesanato. Quando chega com uma coisa nova, parece que o aluno nunca nem viu nada de artesanato. Fica uma expectativa grande para ele. Eu não fiz na minha escola esse trabalho de pintura com os alunos porque não tem o material. Já tem o plano na cabeça, mas ficou difícil para trabalhar com lonita e tinta. Pedi para comprar, mas a escola não está podendo. Nós ia desenhar só coisa de dentro da aldeia, só coisa de lá. A serra, a fuma, o índio, a oca. Só coisa de dentro do povo.

F - A gente acabou descobrindo que para se desenhar uma pintura não é tão difícil quanto a gente pensa. Que você colocou os caminhos certinhos que a gente descobriu que não é tão difícil. Faz o passo a passo lá, faz uma obra e desperta o interesse do aluno. Quando ele vê acha difícil, mas vai lá, que faz, que consegue, aí ele diz 'consegui'. Da próxima vez ele fica com vontade de fazer. Foi bem interessante.

A gente sempre precisa que a educação nos apoie. A dificuldade é grande. Cada vez mais a gente fica só. Se esforça muito mas tem momentos que não consegue alcançar o que você está buscando. [...] Nós trabalhamos lá [mais] o artesanato. Vamos agora trabalhar dentro do livro Kapinawá.

J - Os elementos que você mais identifica que esculpe? (os desenhos simplificados)

F - Nos artesanatos onde tem símbolos. O foco maior que a gente faz com que eles mais se focam como símbolo, tem que saber que é o chapéu. A borduna, o maracá. A lança, nossa arma de guerra. O arco e flecha. A zarabatana que tá usando agora. Pra mim foi novidade que eu conheci agora, né. Veio dos mais velhos que puxou. A peteca. Tem as olimpíadas com os alunos com cinco modalidade: a peteca, o cabo de guerra, arco e flecha, lança e a zarabatana. Em novembro começou a pesquisar a história, os mais velhos foram soltando.

Ronaldo Kapinawá – arqueólogo indígena. Especialista em arqueologia inclusiva.

Ronaldo - Furna – teve o I encontro de formação, na furna sagrada. Tem a ver com a memória e luta dos povos indígenas.

Vou pro mato e lá eu aprendo. Fazer o cesto, com o cipó.

Falar da parte política e educacional do povo.

Juliana – Como mediador das oficinas nos sítios...

R - Desde a infância já brincava e andava nas serras, descobrindo as coisas, de sítio arqueológico. A Serra da Mina Grande tem a Furna Sagrada. Ao lado tem o pico.

Os sítios: a furna do morcego, tem um desenho rupestre que é semelhante a entrada da caverna. Passa de 8 metros de profundidade. Ao lado tem uma pintura rupestre. Um antropomorfo.

Letreiro, é da linguagem dos mais velhos.

R - Quando chegava pesquisadores lá procurando os sítios arqueológicos. Eles vinham falando da arqueologia acadêmica. Pra nós era desconhecido. Esse letreiro dos caboclo é desenho dos índios. Do jeito que os mais velhos falava lá.

R - A gente tenta juntar as duas coisas, museologia e arqueologia, que faz parte. As coisas da gente estudado pela arqueologia, de certa forma se trata da memória de um povo indígena, nos realizar isso é uma forma de preservar. Marcando ponto do abrigo.

R - Esse é o museu escola (mostrando foto da entrada da fazenda/o espaço Anjuká). Foi uma fazenda retomada em 2011. Para esse movimento ficar mais forte, foi implantada aí uma escola que funciona até hoje. E também o museu fica nessa área. Uma visão mais ampla, a Serra do Elefante, na verdade esse é um nome turístico da serra. Pra gente é a Serra da Mina Grande, como é conhecido lá.

R - Mapa das furnas e letreiros que faz parte do acervo. Um feito por minha mãe (Socorro) e outro feito pelos professores de arte nas oficinas. (Apresenta os mapas)

O nosso museu é o território. Aí é uma representatividade do que Kapinawá tem, ali naquele espaço (Anjuká).

R - Luta pelo território, pela moradia.

(Mostra mapa com as três iniciativas de museu e memória).

Gravura da Serra da Mina Grande. Carimbo de mão. É diferente.

As pinturas que tem parecidos com os da serra da capivara. Veados... Esses desenhos tem tamanhos pequenos.

R - A bolsa na pintura. Parece uma bolsa. Se assemelha a nossa bolsa (aió). Os desenhos repetem em quase todos os sítios. A bolsa sendo carregada.

Parece uma fogueira, parece uma árvore (classificar como fitomorfo, a do estêncil).

R - Nas fotos não aparece a trilha que leva aos sítios que essa é uma outra forma de preservar nossa memória.

Aqui é a representatividade do nosso colar. Parece com esse (Que está usando).

Ou um instrumento.

As tradições: São Francisco, Agreste, Nordeste.

R - Há uma museologia indígena no Brasil?

Sim. Somos a memória, somos antropologia, somos arqueologia, somos museologia, somos tronco velho.

Há uma arqueologia indígena no Brasil, há uma antropologia indígena no Brasil, há uma museologia no Brasil. Existe arqueólogos indígenas, museólogas e antropólogos indígenas. Nós mesmo estamos contando, falando do que é nosso.

Pra mim, existe sim.

J – (Ronaldo cita o termo “Antes Presente” e fala que é uma provocação).

R - Nome do museu é em homenagem ao meu avô. Está sendo construída na tapera (casa velha que foi demolida). Onde foi a primeira escola da comunidade. Espaço feito em cima de onde ele morou, o Sr. Diniz Alexandre. Vizinho da escola.

Espaço de cura (tem que ser forte)

Envolvimento de jovens, crianças, mais velhos. Mão na massa!

ENTREVISTA II – Realizada através do *WhatsApp* em setembro de /2019
com Myrelliane Beserra

Juliana: - olha só. me fala, nessa ordem, o que é cada uma dessas pinturas. Eu compreendo que tem o grafismos feminino e uma variações dele mesmo. mas tem outros também. Essas fotos fiz no fórum que aconteceu em 2016 lembro q conversei lá com as meninas. Então, algumas coisas eu sei, mas me diz com tuas palavras (Fig. 146). Uma pergunta básica. Quando surgiu esse desenho feminino? em algum evento específico? Tem significado, além de ser o grafismo masculino? Em que ocasiões usam ?

Myrelliane: - Vou contar a história dessa primeira

A nossa pintura vem a temos sendo modificada pra podermos ter uma somente enquanto povo kapinawá essa primeira começaram a usar em 2008 sendo q não fomos nós kapinawá q a adaptamos ou criamos ou q já vinha. Da nossa cultura. Ele veio de xukuru é uma das pinturas deles sendo q agora eles não usam mais porq se organizaram com uma somente por qstao de organização!!!!

M: - Essa primeira estamos tentando tirar ela pra podermos colocar a nossa mesmo sendo q acabou se disseminando. Mas aí tudo qstao de organização pra poder incorporar uma somente

M: - A 2 surgiu em 2015 qndo íamos pra primeira formação da cojipe ,ela foi uma adaptação do K que eram feitas nas mãos ou no rosto simbolizando união. Ela é usada em movimentos, rituais em formação (COJIPE Comissão de juventude indígena de Pernambuco)

J: - Gente que história ótima!

M: - A 3 em 2015 tambn pegamos uma pintura que usávamos desde de criança que significa a burduna " as partes afinadas " essa é a parte de baixo a de cima era pensado os três elementos fogo ,água e ar , que já foi uma adaptação da primeira

- A 4 é a primeira sendo q não foi bem feita

- A 5 que tem Bia

Foi pensado porq ainda não tínhamos uma pintura de rosto q seria kapinawá ,sendo q dos meninos já tinham mais que as mulheres precisando se organizar. Ela se pode usar em qualquer movimento ou ritual também ela tem significado de pássaro , uma homenagem a uma anciã

J: - Muito especial

M: - O pessoal chamava Maria jomariano

- Uma das mais antigas nas rodas de Toré, samba de coco e das tradições religiosas

- Da anciã , O nome dela era Maria Antônia da Conceição

- A pintura significa majwá

- Relação dela com a mata e o povo kapinawá

J: - Anicélia fez esse desenho durante as oficinas. Ele é alguma pintura utilizada por vocês? Eu penso que é também uma adaptação da letra K. (Fig.155).

parece inspirada nessa aqui. sendo que mais detalhada (Fig.145)

eu ia falar com ela, mas tô sem o número. Se vc puder dizer sobre essa, daí fica como interlocutora do povo.

M: - Essa não usam (Fig.155).

- Isso essa é a da perna feminina (Fig.145)

J: - ah, certo. vou colocar como inspiração autoral

M: - Massa então!!

J: - depois q acabar esse capítulo das pinturas eu te mando

M: - Manda mesmo deve dá um material massa pra da aula !!!

J: - agradecida demais ;*

vou me concentrar nisso, de pensar formato pra aula. excelente ideia.

M: - Eu q agradeço

- Isso é rico pra nós com certeza

- Massa então!! Lá eles adotam pra história, geografia e daí vai, visse.

J: - (sobre os grafismos rupestres visitados) se não me falha a memória, eu ouvi vc comentando um motivo desse desenho. No Catimbau. (Fig.128)

M: - Poderia ser o tempo q eles passaram naquele local

- Pode ser caça

- Ou as andadas no território procurando algo

- Ou de onde partiam.

- Pra não passarem no mesmo lugar

- Ou outros grupos já saberem q eles andaram nessas direções !

- Eu acredito q muitos dessas pinturas tem haver com as perseguições também. Por isso muitas se repetem ,como passavam varios grupos eles se comunicavam.

- E também marcavam que já haviam passado naquele lugar!

J: - uma questão é que vi uma foto sobre uma nova pintura Kapinawá. já foi colocada no desfile.

- estou pegando informações mais com os mais jovens, pois são pessoas com mais disponibilidade para entrevistas na internet e foram pessoas que mantive contato. Mas queria conferir contigo tb, que é dessa turma, mas também tem muito conhecimento. Aí eu redesenhei pela foto que vi. Tens alguma observação sobre (Fig.153)?

M: - Essa é a mesma da perna sendo q somente uma parte do K

- Na perna se faz dois K virados de costas !!

- Era assim antes da pintura da perna

- Sendo q eu não sei quem pintou no rosto das meninas ,se foi porq não se pintaram antes aí era o q tava mais fácil kkkkkk

- Já usamos na bochecha mas daquela forma nunca foi usado

- É uma boa falar disso. Porq vemos q precisamos bater na tecla de organização

- Mas é relacionado ao povo Kapinawá

J: - este símbolo tem q estar então. eu descrevo ele como uma parte do anterior mesmo. sem tantos detalhes e mais simplificado identifica bem o K

M: - É isso mesmo! Muito que se faz nos grafismos lá na aldeia é pensando em união.

J: - vou te passar mais essa pra tu dizer da pintura? é especifica do Kapinawá? ou vcs veem referencias com outras etnias? (Fig.154b)

peguei do teu instagram. mas é porq a vejo algumas vezes em vcs.

M: - Essa do rosto é a mesma daquela de bia q tu me mandasse

Que é da homenagem a anciã. E a de Bruno é a masculina do rosto

J: - ah, perfeito, então já tenho. só mulheres usam?

M: - Foi q no casamento o meu primo nas algumas fez a lista preta pra fora kkkkkk mas é a mesma pintura

J: - e as pinturas estão aí pra isso. Interferências momentâneas como tudo na arte.

ENTREVISTA III – Audiovisual. Novembro de 2018. (21'27").

Com dona Lia (Maria Justina dos Santos Siqueira)

L - Azeite de mamona, cocada

Fazia tudo, mas agora, eu vê e não fazer, é duro.

Se não fosse a dor no braço eu fazia.

Nasci na ponta da varge, eu ia pra roça. Meu povo morava tudo aí.

(Maria Justina dos Santos Siqueira gosta de ser chamada de Lia).

L - Mãe Justina me ensinou a fazer até renda, me ensinou a fazer esteira. Eu era pequena demais. Se você chegar no coqueiro, pra tirar a urupemba.

De pequena mesmo eu comecei a fazer, de tudo.

Esse aqui é um pé de fulô.

Fazia esteira, barria a casa, não tinha luz não.

Quando chegava ia caçar coco pra fazer rosário.

Vendia de cento, por cinquenta. Fazia a feira.

Cheguei no Catimbau eu fazia esteira de palmeira.

J - Essa aí é o que? (aponto novo desenho)

L - E eu sei, nega! Eu faço. É um desenho. Tem deles que a gente faz e não sabe.

- Tem uns que faço e não sei.

- Esse aqui é um oratório. Esse é muito feio.

- Não tenho mais como ficar me esbagaçando em roça não.

L - Pai João Carlota tinha uns animais que quando era no outro dia estava cheia de cabra retalhada, das onças.

Pai não deixava ir, mas desde que me casei nois ia. Era samba que amanhecia o dia. Era lá no Catimbau, aqui na ponta da vage, era em todo canto aí. João Rosa vinha, era o cantador. Eu mesmo canto. Aprendi tudin. De reisado.

L - Uma lacraia. Eu fiz um teiu. Quase toda noite eu desenho.

Aqui é um bando de menininha. É dançando siriri.

Eu sei que eu invento eles, não sei de onde vem. Nunca vi.

Esse aqui veio da igreja de Buíque (aponta para desenho de uma espécie de imagem de santo).

Esse aqui é fulô, esses aqui é os bichinhos que eu faço. Que eu faço por mim mesma.

L - Eu quando eu boto na caneta.

Esse aqui é o avião. Vi na rua, em Arco Verde.

Aqui que eu faço é fulô. Repara, rosa, azul e preto, é fulô.

Isso aqui é uma oca. O toré.

L - Aqui, morava e nós passava tem uma loca que tem umas cova. Umas caveira. Índio aqui pra baixo. Tá as cova dentro de umas loca. Tá aquela caverona, índio. Quem sabe o tempo que deu? Aquilo seco. Agora as meninas foram e acharam as caveiras véia. A macambira que cobriu.

L - A semana todinha é toré lá pra baixo. Aqui era terra comum. Terra de bicho. Tinha um jacú, peba, viado, era aqui. Nós pegamo tudo. Tinha muito caçador. Acabou-se tudo.

L - Essas aqui vai ficando claro.

As outras (canetas) aqui nós faz, mas tem umas aqui que já tá desmerecendo.

Esse aqui eu fiz doidamente.

Essa bicha aqui é uma lacraia.

L - Aquelas pinturas das pedras já fui uma vez. Não achei graça não.

Eu também não acho bem graça não (sobre os seus próprios desenhos).

Tem desenho de todo jeito, né? (falando sobre as pinturas rupestres).

L - Esse aqui é uma bolsa, né? (aponta os desenhos a apresento no mapa-catálogo)

Esse aqui eu não compreendo não.

Esse aqui são umas mãos.

Esse aqui é quase que nem letra.

Um pezinho de fulô ali.

É o toré. Uma oca também. É arrodado de gente né, mas não é.

Mair menina.

Que eu invento tudo, olhaí nega. (mostrando as composições de objetos sobrepostos nas paredes).

E tu viu minha índia? (mostrando a boneca que comprou há três anos e fez a roupa).