



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES
LINHA DE PESQUISA: RELIGIÃO, CULTURA E SISTEMA SIMBÓLICOS

ILSON ROBERTO MORAES SARAIVA

CERÂMICA E PINTURA CORPORAL INDÍGENA:
A ARTE COMO AGENTE DE CONSOLIDAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL
DOS TABAJARA DA PARAÍBA



JOÃO PESSOA - PB
2019

ILSON ROBERTO MORAES SARAIVA

**CERÂMICA E PINTURA CORPORAL INDÍGENA:
A ARTE COMO AGENTE DE CONSOLIDAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL
DOS TABAJARA DA PARAÍBA**



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências curriculares para a obtenção do grau de Mestre em Ciências das Religiões.

Orientador: Prof. Dr. Lusival Antonio Barcellos

JOÃO PESSOA - PB

2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S243c Saraiva, Ilson Roberto Moraes.

CERÂMICA E PINTURA CORPORAL INDÍGENA: A ARTE COMO
AGENTE DE CONSOLIDAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL DOS
TABAJARA DA PARAÍBA / Ilson Roberto Moraes Saraiva. -
João Pessoa, 2019.

96 f. : il.

Orientação: Lusival Barcellos.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/PPGCR.

1. Espiritualidade. Patrimônio Imaterial. Arte. I.
Barcellos, Lusival. II. Título.

UFPB/BC

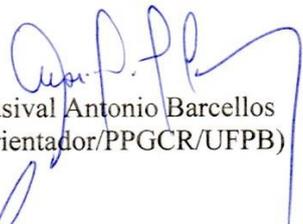
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

CERÂMICA E PINTURA CORPORAL INDÍGENA: a arte como agente de consolidação do patrimônio imaterial dos Tabajara da Paraíba.

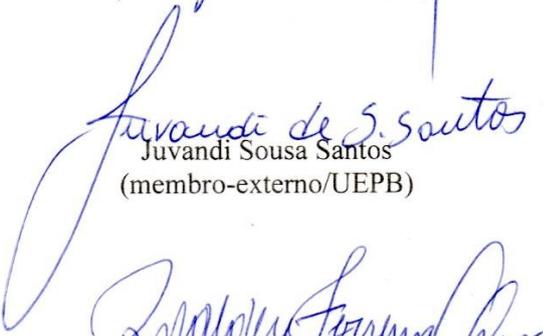


Ilson Roberto Moraes Saraiva

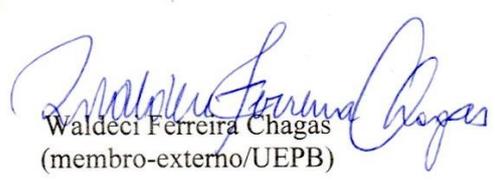
Dissertação apresentada à banca examinadora formada pelos seguintes especialistas.



Lusival Antonio Barcellos
(orientador/PPGCR/UFPB)



Juvandi Sousa Santos
(membro-externo/UEPB)



Waldéci Ferreira Chagas
(membro-externo/UEPB)



Carlos André Macêdo Cavalcanti
(membro-interno/PPGCR/UFPB)

Aprovada em 29 de julho de 2019.

AGRADECIMENTOS

Aos meus ancestrais, meu avô Augusto Moraes, minha avó Hercília Moraes, à minha mãe Neusa Luísa, por me incentivarem a trilhar pelos caminhos da arte.

Ao meu orientador, o professor Dr. Lusival Antonio Barcellos, por todo conhecimento que foi partilhado, pela oportunidade de pesquisarmos juntos e pela grandiosa contribuição neste trabalho.

Aos professores Dr. Carlos André Cavalcanti e Profa. Dra. Maria Lúcia Abaurre Gnerre, pelos apontamentos que contribuíram para a melhoria do trabalho.

À Profa. Dra. Suelma Moraes, pela sensibilidade e compreensão em entender minha necessidade de mudar meu projeto e seguir em outra direção.

Ao professor Dr. Waldeci Ferreira Chagas, pela contribuição e incentivo na academia e na vida.

Aos caciques Ednaldo Tabajara e Cacique Carlinhos Tabajara, por autorizarem a realização da pesquisa, contribuindo para a concretização da mesma.

Ao povo Tabajara, especialmente, à Dona Maria, Reginaldo, Doorá, Sérgio, Jair, Maílson, Zenaide, Paula, pelo carinho, amizade e confiança que dedicaram a mim e a essa pesquisa.

À minha amiga Iranilza, que, com sua experiência, sempre esteve disposta a contribuir.

Ao meu companheiro Jorge Paiva, pelos registros fotográficos desta pesquisa e por estar ao meu lado nos momentos difíceis.

Às amigas Patrícia Santos, Maria Aparecida Cardoso e Eliane Farias, que sempre estiveram comigo nesta caminhada, me motivando e orientando.

A todos(as) os(as) guias espirituais que não me deixaram desistir nos momentos de dificuldade.

Ao Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, por proporcionar a oportunidade de trabalhar a diversidade cultural do povo Tabajara.

Às demais pessoas e entidades que contribuíram, direta e indiretamente, para a realização deste trabalho e, por esquecimento, não foram mencionados.

RESUMO

A pesquisa tem como foco identificar as relações telúricas e espirituais nas pinturas corporais dos Tabajara da Paraíba, considerando como são processadas e se estas manifestam a cosmovisão indígena através da arte cerâmica. Para tanto, iremos identificar os vínculos históricos, culturais e sagrados dessa cosmovisão, atrelando essas memórias ao fazer artístico. Para fundamentar a pesquisa, utilizaremos alguns teóricos, como: Barcellos (2012), Eliade (2007), Cassirer (2012), Hauser (1998), Tolstói (2016), dentre outros. Neste sentido, através desta pesquisa, de abordagem qualitativa utilizaremos a arte como mediadora da espiritualidade Tabajara. O tipo de pesquisa utilizado foi a pesquisa ação, em que a arte na produção cerâmica servirá de veículo para a condução deste trabalho, contribuindo para o fortalecimento das crenças pessoais e coletivas, o sagrado indígena, patrimônio imaterial deste povo ameaçado por outras crenças e culturas. Os instrumentos de pesquisa que utilizamos foram: registro em diário, observação participante e entrevista semiestruturada, estratégias e instrumentos de investigação que nos permitirão estar presentes no convívio diário; análise e registro das pinturas corporais; criação de peças cerâmicas imprimindo a linguagem visual dos desenhos corporais, observando e relacionando as manifestações da espiritualidade à crença no espírito dos antepassados e outras entidades espirituais que simbolicamente possam estar contribuindo, agregando valor estético e identitário dentro da tradição indígena Tabajara da Paraíba às peças produzidas. Os resultados desta pesquisa foram a produção e criação da cerâmica Tabajara com foco nos elementos da espiritualidade telúrica, fortalecendo esse patrimônio imaterial e proporcionando a valorização da cultura indígena e a visibilidade desta etnia.

Palavras-chave: Espiritualidade. Patrimônio Imaterial. Arte.

ABSTRACT

The research aims to identify the telluric and spiritual relationships in the body paintings of the Tabajara of Paraiba, considering how they are processed and if they manifest the indigenous worldview through ceramic art. To do this, we will identify the historical, cultural and sacred links of this worldview, linking those memories with artistic creation. To base the research, we will use some theorists, such as: Barcellos (2012), Eliade (2007), Cassirer (2012), Hauser (1998), Tolstoy (2016), among others. In this sense, through this research, from a qualitative approach we will use art as a mediator of Tabajara's spirituality. The type of methodology used was Action Research, in which the art used in the production of ceramics will serve as a vehicle to carry out this work, contributing to the strengthening of personal and collective beliefs, indigenous heritage, intangible legacy of these people threatened by other beliefs and cultures. The research tools we used were: journal registration; participant observation and semi-structured interviews; strategies and research instruments that allowed us to be present in daily life; analysis and registration of bodypaint; creation of ceramic pieces printing the visual language of body drawings, observing and relating the manifestations of spirituality with the belief in the spirit of the ancestors and other spiritual entities that can contribute symbolically, adding aesthetic value and identity within the Tabajara indigenous tradition of Paraiba to the pieces produced. The results of this research were the production and creation of Tabajara ceramics centered on the elements of telluric spirituality, strengthening this intangible heritage and providing an appreciation of the indigenous culture and the visibility of this ethnic group.

Keywords: Spirituality. Intangible heritage. Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trabalho em argila dos alunos da FUNAD - 2003	18
Figura 2 - Trabalho em argila dos alunos da FUNAD - 2003	19
Figura 3 - Trabalho em argila dos alunos da ONG Casa Pequeno Davi - 2009.....	20
Figura 4 - <i>A Criação de Adão</i> , de Michelangelo.....	21
Figura 5 - Exposição <i>A criação</i> , 2017	22
Figura 6 - A representação do sagrado em figuras femininas	31
Figura 7 - Representação do favo de mel	37
Figura 8 - Representação do couro de cobra	37
Figura 9 - Maria da Conceição	38
Figura 10 - Cerâmica Marajoara.....	39
Figura 11 - Cerâmica Tabajara	40
Figura 12 - Golfinho de acrílico (ornamentação da piscina).....	49
Figura 13 - Bijuterias feitas de sementes.....	49
Figura 14 - Encontro para apresentação da proposta de pesquisa (I)	52
Figura 15 - Encontro para apresentação da proposta de pesquisa (II).....	52
Figura 16 - Visitação ao IMAA - Ilson Moraes Ateliê de Artes (I)	54
Figura 17 - Visitação ao IMAA - Ilson Moraes Ateliê de Artes (II).....	55
Figura 18 - Trabalhos de Moema Paiva e Jeorge Paiva (IMAA)	55
Figura 19 - Primeiro contato com a argila.....	56
Figura 20 - Visita à Estação das Artes - João Pessoa/PB	56
Figura 21 - Casa do Artista Popular	58
Figura 22 - Trabalho em cerâmica realizado na aldeia Tabajara.....	60
Figura 23 - Aula de cerâmica no ateliê IMAA, João Pessoa/PB (I).....	63
Figura 24 - Aula de cerâmica no ateliê IMAA, João Pessoa/PB (II)	64
Figura 25 - Vídeo aula / cerâmica no ateliê IMAA, João Pessoa/PB	64
Figura 26 - Rio Lamaral	65
Figura 27 - Peças produzidas no ateliê IMAA, João Pessoa/PB	66
Figura 28 - Crianças Tabajara envolvidas no trabalho com a cerâmica.....	67
Figura 29 - Hibridismo religioso	68
Figura 30 - Confeccção de gravura utilizando o isopor	71
Figura 31 - Confeccção de gravura utilizando o estêncil	71

Figura 32 - Viagem para Tracunhaém.....	73
Figura 33 - Almoço à beira da estrada.....	74
Figura 34 - Centro de Artesanato de Tracunhaém.....	76
Figura 35 - Ritual do toré (Centro de Artesanato).....	76
Figura 36 - Pôr do sol (Tracunhaém)	77
Figura 37 - Representação do sonho de Naldo	80
Figura 38 - Obra <i>Os Soldados</i> . Ao fundo, fachada da fábrica Francisco Brennand.....	81
Figura 39 - Símbolo de Oxóssi	82
Figura 40 - Visita à Oficina de Francisco Brennand (Obras com o símbolo de Oxóssi)	82
Figura 41 - Visita à Oficina de Francisco Brennand	83
Figura 42 - Construção do forno	86
Figura 43 - Ritual da queima (I)	88
Figura 44 - Ritual da queima (II).....	88
Figura 45 - Ritual da queima (III)	89
Figura 46 - Registros da imaterialidade (I).....	90
Figura 47 - Registros da imaterialidade (II)	91

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

FUNAD	- Fundação Centro Integrado de Apoio à Pessoa com Deficiência
FUNAI	- Fundação Nacional do Índio
GT	- Grupo de Trabalho
IMAA	- Ilson Moraes Ateliê de Arte
ONG	- Organização não governamental
PPGCR	- Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões
UFPB	- Universidade Federal da Paraíba

SUMÁRIO

1 OLHAR ESTÉTICO CULTURAL TABAJARA	12
1.1 CAMINHOS PERCORRIDOS NA VIDA E NA ACADEMIA.....	15
1.2 ONDE O SOL NASCE PRIMEIRO	18
1.3 ARTE E ESPIRITUALIDADE: VERTENTE DO MESMO EU	20
1.4 MEU ENCONTRO COM O TEMA	23
1.5 DESVELANDO O PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA.....	23
2 ARTE, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO IMATERIAL DO POVO TABAJARA DA PARAÍBA	28
2.1 ARTE.....	28
2.1.2 Arte Tabajara: originalidade que brota da memória	32
2.2 O CORPO COMO SUPORTE DA MEMÓRIA	35
2.2.1 Da pele ao barro	38
2.3 MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS	42
2.4 BREVE HISTÓRICO	44
2.4.1 A relevância da profecia	45
2.5 AS CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES E A ARTE	47
3 A BELEZA DA ARTE NO COTIDIANO TABAJARA	48
3.1 ARTE: OUTROS ESPAÇOS NOVAS PERCEPÇÕES	53
3.2 O HOMEM DO BARRO NA ALDEIA.....	59
3.3 O PRAZER DA DESCOBERTA	61
3.4 A MÃE NATUREZA NOS DEU ESSA BELEZA DE CORES	64
3.5 TROCA DE SABERES COM A JUVENTUDE TABAJARA.....	67
3.6 VIAGEM À ROTA DO BARRO	71
3.7 ENTRE SONHOS E MEDOS	78
3.8 RETORNO À ROTA DO BARRO	81
3.9 O FOGO E A PALAVRA	85
3.10 O FOGO TRANSFORMADOR.....	87
3.11 REGISTROS DA IMATERIALIDADE	90
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95

1 OLHAR ESTÉTICO CULTURAL TABAJARA

O trabalho de dissertação aqui apresentado, intitulado “A Cerâmica e a Pintura Corporal Indígena: a arte como agente de consolidação do patrimônio imaterial dos TABAJARA da Paraíba”, teve como foco identificar as relações telúricas e espirituais nas pinturas corporais dos Tabajara da Paraíba, considerando como são processadas e se estas manifestam a cosmovisão indígena através da arte cerâmica.

Para dialogarmos com a realidade indígena, é fundamental termos os referenciais próprios desse povo. Cada etnia¹ tem seus hábitos, costumes, jeito de ser, pensar, viver, existir e relacionar-se com a natureza, com a terra, com sua culinária, sua dimensão identitária, seus conflitos, sua arte, suas plantas medicinais, sua espiritualidade, enfim, não se pode generalizar ou estabelecer parâmetros sem conhecer o contexto a que estamos nos referindo.

Nossa pesquisa tem peculiaridades e, portanto, foi fundamental termos certos conhecimentos anteriores para poder percebermos qual o seu real significado. Muitos detalhes só são sentidos quando estamos juntos, convivendo e observando os acontecimentos da vida e suas sutilezas, como o valor que é dado à ancestralidade, que acompanha as memórias presentes na essência da gênese indígena.

Nossa estratégia foi enveredarmos pelo véis da arte, que está condensado no cotidiano e na vida Tabajara.

Nossa aproximação com esses indígenas nos permitiu que pudéssemos centrar o estudo na cerâmica e suas relações telúricas e espirituais, uma arte milenar que sempre acompanhou a evolução humana, mas, pelos percalços sofridos por esta etnia, a “memória do barro” ficou adormecida até o momento de despertar para “o sensível modelar” da matéria-prima, o fazer artístico e sua concretude através do fogo transformador.

Para Cassirer (2012, p. 65), “[...] o material sensível é o ponto de partida comum das distintas formas simbólicas a partir do qual vão transformar a mera expressão sensível num conteúdo significativo dotado de sentido simbólico”. Cada forma simbólica configura os conteúdos sensíveis na sua forma particular e específica.

Essa sabedoria está latente em toda a arte indígena e reverbera na pintura corporal e nas demais manifestações artísticas que são próprias aos povos indígenas.

¹ Coletividade que se diferencia por suas especificidades (cultura, religião, língua, modos de agir etc.), e que possui a mesma origem e história; grupo étnico [pejorativo], termo comumente usado para se referir à semelhança biológica, às pessoas que compartilham a mesma raça. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/etnia/>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

A pintura corporal aqui estudada traz a relevância da memória do sagrado fixado na pele; símbolo de afirmação da etnia Tabajara. Não é meramente um ritual ao corpo, ao prazer visual, mas uma manifestação identitária, submersa em simbolismos ancestrais e em elementos da natureza com significados peculiares e profundamente ligados à cosmologia indígena. Uma forma de resistência a outras culturas e religiosidades que corroem o patrimônio imaterial desse povo, uma celebração que nasce da terra, como nasce a pedra, a planta, a água, o ar e o fogo. O corpo é transformado em suporte para que a tinta extraída da natureza exteriorize para as outras culturas que o sagrado indígena é vivo e impregnado aos poros da pele desta etnia.

A espiritualidade indígena está intrínseca à natureza, à terra, e, aqui, não nos referimos somente ao território, mas ao reconhecimento deste espaço, com poderes e encantamentos, onde animais, plantas e todos os elementos telúricos são entendidos como sagrados.

Sabidamente, os Tabajara conservaram na memória ancestral toda carga dos antepassados e estão vivendo um momento de criatividade e maestria, dando visibilidade a essa memória através da cerâmica, em formas esteticamente primorosas para serem apreciadas e utilizadas.

O ‘mantra’ do Toré Tabajara dá o real sentido do que estão vivenciando: “Pisa ligeiro, pisa ligeiro, quem não pode com a formiga não assanha formigueiro”. A atmosfera vivida hoje nas aldeias Tabajara é de muita expectativa, pois a arte cerâmica passou a ser um viés de identidade cultural impregnada da energia vital e espiritual dessa cultura de valor.

Na atual conjuntura, o rito de pintar o corpo torna-se ainda mais veemente pela possibilidade de esses desenhos simbólicos serem impressos nas peças cerâmicas. Assim, o objetivo geral deste trabalho foi relacionar a espiritualidade telúrica das pinturas corporais dos Tabajara da Paraíba a uma produção cerâmica original que carrega a identidade, a cultura material e imaterial do povo dessa etnia. Já os objetivos específicos foram: identificar os vínculos históricos, culturais e sagrados dessa cosmovisão; relacionar as memórias aos desenhos das pinturas, ao fazer artístico nas oficinas de cerâmica; contribuir para a consolidação do patrimônio imaterial, estético e afirmação identitária dessa etnia.

A proposta surge a partir da seguinte questão: como se processam e se manifestam as relações telúricas e espirituais das pinturas corporais dos Tabajara da Paraíba, vinculando este objeto de estudo à produção cerâmica?

O simbolismo indígena é muito rico e isso possibilita um bom trabalho com a cerâmica, portanto, o pesquisador poderá contribuir com novas perspectivas, sem impor sua opinião. Esse cuidado na relação de convívio é de extrema importância, pois é preciso ter claro este entendimento: que o protagonista deste trabalho é o indígena. Mesmo que, num primeiro

momento, as decisões e os caminhos que eles adotarem causem estranheza, estar permanentemente ouvindo e fazendo as leituras da realidade foi nosso direcionamento para a coleta de dados.

Como resultado, esperamos atrelar essa cosmovisão indígena com a arte cerâmica, reafirmando vínculos históricos, culturais e sagrados, contribuindo, assim, para a consolidação do patrimônio imaterial dessa etnia, como afirma Barcellos e Farias (2015).

É importante ressaltar que, assim como o despertar para a vida religiosa é, muitas vezes, um chamamento, a arte também nos convida para o processo criador, e foi desta forma que surgiu um grupo de dez indígenas dispostos a trilhar o caminho de novas descobertas, caminho este que todo ceramista percorre, até concretizar e dar forma à argila.

Em um primeiro momento, em função do pouco tempo que tivemos para desenvolver o trabalho, os sujeitos da pesquisa foram os indígenas Tabajara da aldeia Vitória, localizada na Mata da Chica, Conde-PB e, posteriormente, iremos realizar essa mesma iniciativa para os Tabajara da Barra de Gramame, município de Conde-PB.

O povo Tabajara da Paraíba foi apagado, silenciado e invisibilizado a partir do final do século XIX até o início do século XXI (FARIAS; BARCELLOS, 2015). Toda mobilização e organização dessa etnia de valor teve como protagonismo o atual cacique Ednaldo dos Santos Silva, que, em 2005, veio visitar seus parentes na Paraíba após receber proposta de ser jogador profissional de futebol em Portugal (FARIAS; BARCELLOS, 2014). Ednaldo Santos não hesitou em assumir o grande desafio de reunir o seu povo, e, juntamente com Carlinhos, Paulo e outros líderes, lutarem pela demarcação do seu território e focar numa luta e resistência de afirmação identitária e étnica.

A data de 21 de junho de 2006 é o marco de visibilidade dos Tabajara para a sociedade após serem considerados extintos durante todo o século XX. Hoje, os Tabajara têm uma população de, aproximadamente, 1.000 indígenas, que vivem nas aldeias Vitória e Barra de Gramame, no Conde-PB, sendo que a grande maioria reside nas periferias das cidades de Caaporã, Alhandra, Pitimbu e João Pessoa, devido à diáspora que aconteceu no final do século XIX (FARIAS; BARCELLOS; COZAR, 2015). Vale ressaltar que essa população, em 2010, no Relatório Antropológico de identificação dos Tabajara, foi identificada num total de 755 indígenas (MURA, 2017).

Em 2017, depois de insistente processo para a demarcação da terra Tabajara, o Ministério da Justiça criou um Grupo de Trabalho (GT) com antropólogos e especialistas para fazer todo um estudo detalhado de demarcação do território Tabajara. Em 2018, esse documento

foi entregue à Fundação Nacional do Índio (FUNAI) para tramitar nas esferas burocráticas. Esse estudo preliminar tem grande importância, pois é utilizado pelo Ministério Público para intervir, quando necessário, e garantir o direito dos indígenas frente às ameaças constantes do grande capital, sobretudo do imobiliário especulativo do litoral Sul paraibano.

Acreditamos que esta pesquisa e o trabalho desenvolvido com a cerâmica dará grandes contribuições, tanto na sustentabilidade, como na afirmação da espiritualidade, patrimônio imaterial Tabajara. Para o Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões (PPGCR), é um trabalho inédito, que poderá suprir uma lacuna, visto ser um tema pouco aprofundado neste programa. Para novos pesquisadores, um achado esperado por mais de um século e que poderá ser referência de novos estudos. Para a universidade, será uma pesquisa diferenciada, por ser uma temática ainda pouco estudada.

Entendemos que a cultura não é estática, muda de acordo com as necessidades, tanto materiais quanto imateriais, de um povo ou indivíduo, entretanto, como ocorrido na colonização deste país, que através da religiosidade e de outras ações danosas, impuseram seus credos e sua cultura esmagadoramente. Também sabemos que sempre existiram, por parte desses ‘dominados’, formas de resistência que fizeram com que a cultura sufocada emergisse através da arte e da religiosidade. Dentre outras coisas, o entendimento desta pesquisa se pauta nisto, na tentativa de ressignificar plasticamente a simbologia da espiritualidade desta etnia.

1.1 CAMINHOS PERCORRIDOS NA VIDA E NA ACADEMIA

Discorrer sobre o meu encontro com o tema desta pesquisa exige um mergulho na minha trajetória pessoal, da infância e até mesmo para além dela, em busca dos meus antepassados e da relação com a arte. Nesta viagem no túnel do tempo, as lembranças são como a maré espraiando a beira mar, nela, ancestralidade e contemporaneidade se mesclam em percepções e sentimentos.

Revisitar minha história permitiu uma visão mais ampliada das aprendizagens e escolhas que fiz, o que possibilitou novos significados às experiências vividas. Sendo assim, não poderia deixar de me lembrar de meu avô, pois, como dizem os Tabajara: aprendi com o tronco velho², muitas das coisas que permeiam todo este trabalho.

² Pessoas com idade acima de 70 anos, conhecidas por todos os indígenas como troncos velhos por guardarem consigo os ensinamentos e as experiências da ancestralidade. Através da oralidade, esses sábios anciãos repassam os ensinamentos aos mais novos para que estes deem continuidade ao legado Tabajara.

O lugar onde nasci, a cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, tem um potencial artístico expressivo e considerável para uma cidade de médio porte, muitos teatros, museus e galerias de arte, foi neste ambiente repleto de oportunidades que fui incentivado por meus avós e minha mãe a transitar por este mundo.

Meu avô, um homem dotado de uma sensibilidade extrema, a partir do barro e de pedaços de madeira, criava esculturas, figuras humanas e de animais. O que fugia aos olhos das pessoas e parecia sem importância, para ele, era de grande riqueza estética. Assim, aprendi com este professor a ver e valorizar formas, linhas, volumes que não se mostram a um olhar comum, distraído, descuidado.

É preciso ver o que de espiritual existe no que se mostra concreto, sobretudo, porque, segundo Tolstói (2016, p. 61):

A arte não é como dizem os metafísicos, a manifestação da ideia misteriosa, ou beleza, ou Deus; não é como os estetas-fisiologistas dizem uma forma de brincar em que o homem libera um excedente de energia esgotada; não é a manifestação de emoções por meio de sinais exteriores; não é a produção de objetos agradáveis; não é, acima de tudo, prazer; é sim, um meio de intercâmbio humano, necessário para a vida e para o movimento em direção ao bem de cada homem e da humanidade, unindo-os em um mesmo sentimento. Da mesma forma que, graças à capacidade humana de entender pensamentos expressos em palavras, qualquer homem pode aprender tudo que a humanidade fez por ele no domínio do pensamento, e pode no presente, em virtude da capacidade de entender os pensamentos, participar das atividades de outras pessoas, e pode ele mesmo, graças a essa capacidade, transmitir os pensamentos que recebeu de outros, bem como os seus próprios pensamentos a seus contemporâneos e à posteridade. Assim, a capacidade humana de contagiar-se pelos sentimentos de outras pessoas por meio da arte proporciona ao homem acesso a tudo que a humanidade experimentou antes, sendo ainda possível para ele transmitir esses sentimentos a outras pessoas.

Meu avô não fez da arte sua profissão, fazia arte somente para passar o tempo; esse mesmo tempo impiedoso que lhe trouxe problemas na coluna e uma depressão que lhe tirou a agilidade das mãos, e do olhar a vontade de viver e ver as coisas belas da vida.

Continuei minha trajetória, agora sem meu mestre, mas levando comigo seus ensinamentos e um entendimento de sua cosmovisão.

Busquei fazer cursos e estar próximo das pessoas que também tinham a necessidade de criar. Foi então que surgiu a oportunidade de trabalhar em uma galeria de arte, e graças a isso, pude, enfim, conhecer artistas de todas as partes do país e fazer aulas com grandes profissionais. Mas a galeria fechou e voltei a trabalhar com coisas bem distantes da arte. Neste novo trabalho, tive a oportunidade de viajar e morar em vários lugares do Brasil, dentre eles a Paraíba. Conheci

novas pessoas, costumes, mas, ao retornar para minha terra natal, decidi não mais abandonar a arte.

Criei meu próprio espaço, meu ateliê, e nele ministrei cursos de pintura, escultura e desenho. Fiz várias exposições e comercializei meus trabalhos. Como voluntário, ministrei aula para pessoas com deficiência visual no Instituto Luiz Braile, em Pelotas, pois precisava saber como estas pessoas ‘sem a visão’ percebiam e recriavam o mundo através de outros sentidos. Depois de ter vivido todas estas experiências positivas, abandonei tudo e retornei a João Pessoa. Como afirma Eliade, “Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 1992, p. 20).

A hierofania acontece através de sonhos ou sinais e foi exatamente um sonho e alguns sinais que me fizeram retornar à esta capital. Lendo *O homem e seus símbolos*, de Carl G. Jung, em uma passagem, ele nos fala dos índios Naskapi: percebi, então, que os sonhos também nos dão um norte.

Os Naskapi que prestam atenção a seus sonhos tentam descobrir os seus significados e testar sua verdade podem estreitar seu relacionamento com o Grande Homem. Ele os auxilia e manda-lhes mais e melhores sonhos. Assim, a principal obrigação de um Naskapi é obedecer às instruções que lhe são transmitidas por meio dos sonhos e dar aos seus conteúdos uma forma duradoura nas artes. Mentiras e desonestidades afastam o Grande Homem do reinado interior do indivíduo, enquanto a generosidade e o amor ao próximo e aos animais atraem-no e lhe dão vida. Os sonhos oferecem ao Naskapi todas as possibilidades para encontrar o bom caminho, não só no seu mundo interior, mas também no mundo exterior da natureza. Ajudam-no a prever o tempo e dão-lhe conselhos inestimáveis na caça, da qual depende toda a sua vida. Menciono estes povos muito primitivos porque ainda não foram contaminados por nossas ideias civilizadas e ainda guardam a intuição natural da essência do self. O self pode ser definido como um fator de orientação íntima, diferente da personalidade consciente, e que só pode ser apreendido através da investigação dos sonhos de cada um. E estes sonhos mostram-no como um centro regulador, centro que provoca um constante desenvolvimento e amadurecimento da personalidade. No entanto esse aspecto mais rico e mais total da psique aparece de início, apenas como uma possibilidade inata. Ele pode emergir de maneira insuficiente ou então desenvolver-se de modo quase completo ao longo da nossa existência; o quanto vai evoluir depende do desejo do ego de ouvir ou não as suas mensagens. Assim como o Naskapi percebe que a pessoa receptiva às sugestões do Grande Homem tem sonhos melhores e mais úteis, o nosso Grande Homem nato torna-se mais real aos que o ouvem do que aos que o desprezam. Ouvindo-o tornamo-nos seres humanos mais completos (JUNG, 2016, p. 212).

Quando cheguei pela primeira vez na cidade de João Pessoa, senti que essa seria minha morada. “Toda ‘morada estável’ onde o homem se “instalou” equivale, no plano filosófico, a

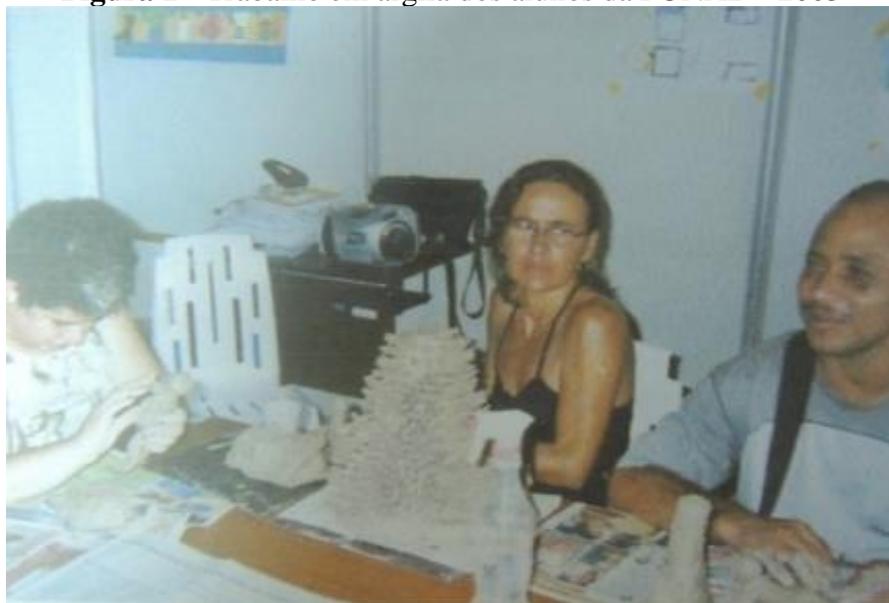
uma situação existencial que se assumiu” (ELIADE, 1992, p. 86). Voltar a morar no Nordeste foi um desafio, um recomeço de uma nova caminhada.

1.2 ONDE O SOL NASCE PRIMEIRO

Na cidade de João Pessoa não havia muitas alternativas de trabalho, foi preciso me reinventar, então que, em 2003, ingressei na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Meu trabalho de conclusão de curso desenvolveu-se com pessoas com deficiência visual da Fundação Centro Integrado de Apoio ao Portador de Deficiência, FUNAD, e foi intitulado *Tocando com todos os sentidos: uma ação educativa em arte*. Neste trabalho me propus a formular uma discussão sobre uma vivência em arte, e as possibilidades e desafios para a inclusão de pessoas portadoras de deficiência visual nas aulas de artes visuais.

Pude constatar que a maior dificuldade de tal público não estava somente nas barreiras advindas de suas limitações físicas, mas no distanciamento e no preconceito da sociedade ‘cega’, que não se propõe a viabilizar meios para inclusão destas pessoas nos espaços de exposição de artes. O conjunto de figuras abaixo (fig. 1 e 2) ilustra momentos vivenciados pelos alunos da FUNAD no fazer artístico e algumas de suas obras.

Figura 1 - Trabalho em argila dos alunos da FUNAD - 2003



Fonte: Arquivos do pesquisador

Figura 2 - Trabalho em argila dos alunos da FUNAD - 2003



Fonte: Arquivos do pesquisador

Paralelo ao curso de graduação, comecei a trabalhar como professor de Artes, na condição de prestador de serviço em uma escola municipal na cidade de João Pessoa e também na ONG Casa Pequeno Davi³, onde fui professor e coordenador do setor de artes. Nesta Organização não governamental, atendíamos crianças em risco social, que viviam na periferia da capital paraibana, em comunidades extremamente carentes de recursos econômicos, saúde, educação, mas com o desejo de querer do mundo coisas melhores. A arte, para muitas destas crianças, foi o que, no momento, a vida lhes ofereceu de melhor.

O Patrimônio histórico sempre foi uma referência para nosso trabalho. Nessa perspectiva, ministrávamos aulas sobre o barroco e outros estilos presentes na arquitetura dos

³ A Casa Pequeno Davi, organização não governamental sem fins lucrativos, que funciona desde 1985 no Baixo Roger, tem como missão contribuir para efetivação dos direitos humanos, em especial de crianças e adolescentes em vulnerabilidade social, com ações de educação integral, articulação comunitária e institucional e intervenção nos espaços de políticas públicas da Paraíba, numa perspectiva de desenvolvimento sustentável.

prédios antigos de João Pessoa. Recortes das fotografias, detalhes destes monumentos, feitos pelas crianças e adolescentes, foram transformados em camisas, bolsas e peças de cerâmica.

Além de proporcionar o prazer do fazer artístico, esses objetos geraram renda para as famílias que se integraram ao projeto. O registro apresentado na figura 3 mostra alguns dos trabalhos feitos por estes alunos.

Figura 3 - Trabalho em argila dos alunos da ONG Casa Pequeno Davi - 2009



Fonte: Arquivos do pesquisador

Trabalhando ainda na ONG Casa pequeno Davi, prestei concurso e fui aprovado para o cargo de professor de artes visuais da Rede Pública Municipal de Ensino, da cidade de João Pessoa, na escola Antônio Santos Coelho Neto, na comunidade da Penha. Como docente desta escola, desenvolvi vários projetos com os alunos, na perspectiva de propor uma percepção individual e do mundo voltada para a preservação do patrimônio material, imaterial e natural da comunidade e, paralelo a essas atividades, ministro aulas em meu ateliê.

1.3 ARTE E ESPIRITUALIDADE: VERTENTE DO MESMO EU

A arte, assim como a religião, nos faz refletir, pensar e promove mudanças. Acreditar que a arte é um mero elemento decorativo de deleite e prazer, seria como acreditar que Deus ou um ritual espiritualista não passa de uma quimera, uma peça de teatro ensaiada pelos palcos da humanidade. Sobre esse aspecto, Eliade (1992, p. 13) apresenta uma reflexão interessante:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo real. (Não se deve esperar encontrar nas línguas arcaicas essa terminologia dos filósofos – real-irreal etc. –, mas encontra-se a coisa.) É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder.

Figura 4 - A Criação de Adão, de Michelangelo



Fonte: <<http://www.escritaglobal.com.br/2014/04/a-criacao-de-michelangelo.html>>.
Acesso em: 03 jul. 2018

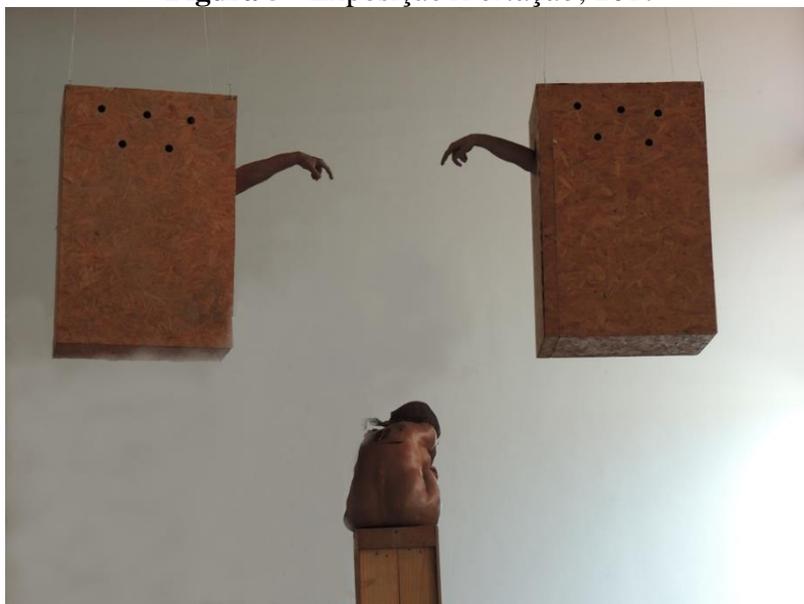
A imagem acima, fig. 4, trata-se de um recorte da pintura da Capela Sistina, no Vaticano, *O Juízo Final*, de Michelangelo. Além do dogmatismo cristão, retrata a crise social e cultural vivida naquele momento de total insegurança e desânimo de um cristão frente à instabilidade política e religiosa trazida com a Reforma. Embora ainda estivesse muito influenciado pelos cânones da beleza renascentista, *O Juízo Final* se contrapõe a ela.

A beleza clássica não tem mais sentido em meio ao caos social, político e econômico vivido na Itália e Michelangelo expõe o corpo humano para expressar uma espiritualidade, uma expressão singular, e de forte carga subjetiva, diante do que acontecia. Trago este recorte da obra de Michelangelo para referenciar uma releitura que fiz sobre a mesma, em uma exposição intitulada *A Criação*, um conjunto de oito peças.

No referido trabalho, não trato da beleza como elemento estético, procuro, sim, demonstrar o distanciamento da espiritualidade humana diante do contexto capitalista e do consumismo desenfreado, que nos fazem prisioneiros de nós mesmos e de um sistema. “Os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no

cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana”. (ELIADE,1992, p. 15).

Figura 5 - Exposição *A criação*, 2017



Fonte: Arquivos do pesquisador

Na figura 5, o conjunto de obras intitulado *A criação* dialoga com a relação da existência humana. Dentro desta dimensão do conhecimento humano é que pauto meu trabalho como artista, não na beleza medíocre, que segundo Tolstói (2016, p. 47),

[...] existem (e não poderia ser de outra maneira) apenas duas definições de beleza: uma, objetiva e mística, que se mistura esse conceito com a mais alta perfeição, com Deus – uma definição fantástica que não se baseia em coisa alguma; a outra, ao contrário, uma definição subjetiva bem simples e clara, que considera que a beleza é aquilo que é agradável (não acrescento ‘sem objetivo ou benefício’, porque a palavra agradável em si implica essa ausência de qualquer consideração de vantagem).

Sobre esse aspecto, Cassirer (2012) afirma que a natureza de uma obra de arte, segundo os realistas, não depende da grandeza ou da pequenez de seu tema. Tema algum é impermeável à energia formativa da arte. Um dos maiores triunfos da arte é fazer com que vejamos as coisas corriqueiras em sua verdadeira forma e sob sua verdadeira luz. Imbuídos nesta reflexão, discorreremos sobre meu encontro com o tema desta pesquisa.

1.4 MEU ENCONTRO COM O TEMA

Para discorrer sobre meu encontro com o tema em relevo, faz-se necessário relatar minha trajetória nesse programa, que tem início em 2017. Ingressei no Mestrado em Ciências das Religiões com o intuito de analisar o conceito de sagrado na obra de Arthur Bispo do Rosário, artista conceitual, interno em um hospício por 50 anos, diagnosticado como esquizofrênico. Neste local, Bispo produziu uma infinidade de peças, dentre elas *O Manto da Apresentação*, que, segundo Bispo do Rosário, ele estaria vestindo quando subisse ao céu para apresentar-se a Deus. Minha proposta de pesquisa era demonstrar que não só a obra intitulada *O Manto da Apresentação* trazia a manifestação do religioso, mas todo o trabalho de Bispo era impregnado de simbologia sagrada.

Motivado por esse objetivo, tomei a iniciativa de participar do I Seminário Internacional sobre Dostoievski e Religião, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, apresentando o trabalho intitulado: *Tolstói: A arte e a consciência religiosa*, em que relacionava a obra de Arthur Bispo do Rosário à visão de Tolstói. Este evento e os debates proporcionados dariam subsídios teóricos e metodológicos para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Todavia, ao cursar a disciplina: Mito, Rito e Espiritualidade Indígena, ministrada professor Dr. Lusival Barcellos, comecei a ter contato com os indígenas Tabajara e compreender a dimensão da história de luta, de resistência e as dificuldades enfrentadas referentes à manutenção da cultura dessa etnia. Tal realidade me fez avaliar o quanto seria útil trabalhar em prol desse povo.

Pus-me a refletir sobre a possibilidade de que trabalhar os aspectos da arte e da espiritualidade Tabajara proporcionaria grandes ganhos para essa etnia, como também para a minha realização pessoal e acadêmica, assim como para o PPGCR.

1.5 DESVELANDO O PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA

Apesar de a temática indígena ser algo novo para mim, percebi uma relação intrínseca dessa problemática com minha forma de ver o mundo, meu trabalho como artista plástico, e até mesmo com a proposta anterior de trabalhar a religiosidade na Obra de Bispo do Rosário. Afinal, mesmo em um ambiente impróprio para a criação, usando de materiais não convencionais, como fios de lençóis, pedaços de madeiras, sapatos velhos, Bispo conseguiu expressar sua transcendência na arte conceitual. Como bem coloca Cassirer (2012, p. 47),

O círculo funcional do homem não é só quantitativamente maior; passou também por uma mudança qualitativa. O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas as espécies animais, observando o homem um terceiro elo que podemos descrever como o *sistema simbólico*. Essa nova aquisição transforma o conjunto de vida humana. Comparado aos outros animais, o homem não vive apenas em uma realidade mais ampla; vive, pode-se dizer em uma nova *dimensão* de realidade. Existe uma diferença inconfundível entre as relações orgânicas e as respostas humanas.

A arte visa estimular nossa percepção, despertar para o novo e exercitar nossa capacidade de criar e recriar as coisas e o mundo à nossa volta. Fortalecido, tomei a difícil decisão de modificar meu projeto e migrar para outra linha de pesquisa.

Nesse processo, contamos com o apoio fundamental do PPGCR e do professor Dr. Lusival Barcellos. Buscamos o aporte de teóricos como Bachelard (1996), quando diz que “É preciso desestabilizar as certezas”. Assim, compreendemos que o processo de pesquisa é uma construção sujeita a interferências do percurso. É, também, “[...] um conjunto de processos sistemáticos, críticos e empíricos aplicados no estudo de um fenômeno” (SAMPLERI; COLLADO; LUCIO, 2013, p. 30), a partir de um sujeito cognoscente.

Além disso, a escolha de um tema a ser pesquisado pode emergir do local de trabalho, do ambiente comunitário, por meio de bibliografia, buscando em livros e publicações acadêmicas (GRAY, 2012). No caso em debate, foi construído a partir questionamentos e identificação suscitados nos estudos de uma disciplina e da relação que esse objeto de pesquisa pode estabelecer com a arte, a espiritualidade e o patrimônio imaterial.

Para mais, o tema proposto - Cerâmica e pintura corporal indígena: a arte como agente de consolidação do patrimônio imaterial dos indígenas TABAJARA da Paraíba - me faz elucubrar sobre o compromisso que estou assumindo com as pessoas desta etnia, enquanto artista, pesquisador e cidadão que luta por uma sociedade justa, diversa e solidária. Por fim, o trabalho em questão trará contribuições aos Tabajara dentro das perspectivas da manutenção da espiritualidade e do sagrado indígena e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, uma vez que essa abordagem é ainda pouco evidenciada nas pesquisas científicas.

[...] fazer pesquisa não é um ato para alimentar o ego de alguém, apenas para ganhar o título de pós-graduação ou para ficar anos e anos estudando. Pesquisar é uma atividade teleológica, isto é, tem um propósito para além da necessidade individual do pesquisador. (GONSALVES, 2018, p. 61).

Considerando o entendimento defendido por Gonsalves (2018), essa investigação terá como base a construção do conhecimento científico, correlacionando-o com os saberes dos

indígenas Tabajara da Paraíba, atrelados à experiência profissional como artista plástico e às leituras que temos realizado durante o curso do mestrado. Portanto, deverá ser um método de Pesquisa-Ação apropriado para o trabalho com a arte da cerâmica com um pequeno grupo de indígenas e, fundamentalmente, esse método se expressará como de maior comprometimento. Sua ênfase está em uma maior responsabilidade do pesquisador e na exigência para que este participe dos processos criativos que atendam às necessidades do grupo envolvido.

Nas pesquisas qualitativas, o desenho não cumpre apenas as funções de diagnóstico e produção de conhecimento, mas também possibilita que os indivíduos tenham consciência de suas circunstâncias sociais e que busquem melhorar sua qualidade de vida, ou seja, nessa visão emancipadora, o objetivo da investigação está para além de resolver problemas ou desenvolver melhorias para um processo. A intencionalidade é que os participantes percebam a suas habilidades e seu potencial criativo e, através disso, possam promover a afirmação da cultura e religiosidade do seu povo por meio dessa ação.

Essa dimensão transformadora confere o aspecto inédito das pesquisas qualitativas, pois as problemáticas e características da realidade e dos seus sujeitos são sempre diferentes e específicas. Assim, não existem procedimentos padrões, pois, nesses processos, tudo que envolve a pesquisa, cenário, ambiente e influências do entorno natural será de grande importância na construção deste trabalho.

Portanto, avaliamos o método pesquisa-ação como mais apropriado para o trabalho que relaciona manifestações telúricas e espirituais das pinturas corporais dos Tabajara com o fazer artístico nas oficinas de cerâmica. Partimos da observação focada nos comportamentos, capacidades, habilidades, atitudes, desejos, afetividades e religiosidades dos sujeitos, que exige do pesquisador a confiabilidade para que os dados, as falas, surjam de forma espontânea.

Certamente, o método a ser apresentado e descrito aqui não se aplica a todo tipo de pesquisa, pois tem especificidades muito próprias, o que acontece com todas as metodologias de pesquisa. A adequação da metodologia de pesquisa deve ser a primeira preocupação do pesquisador, para tanto, precisaremos, dentro de uma pesquisa etnográfica, compreender a essência desta experiência de pesquisa-ação, descrevendo e interpretando como se processam as manifestações de religiosidade. Segundo Sampieri (2013, p.42) “[...] as pesquisas qualitativas não são minuciosamente planejadas e estão sujeitas às circunstâncias de cada ambiente ou cenário específico”. No enfoque qualitativo, o desenho se refere à ‘abordagem’ geral que iremos utilizar no processo de pesquisa (ÁLVAREZ-GAYOY, 2003).

O desenho e a coleta surgiram dentro da pesquisa de campo, e, claro, passaram por modificações, consequência da própria pesquisa-ação. Ainda sobre isso, Álvarez (2003 *apud* SAMPIERI, 2013, p. 515) observa que

Na visão emancipadora, seu objetivo vai além de resolver problemas ou desenvolver melhorias para um processo, pretende que os participantes provoquem uma profunda mudança social por meio da pesquisa. O desenho não cumpre apenas as funções de diagnóstico e produção de conhecimento, mas também possibilita que os indivíduos tenham consciência de suas circunstâncias sociais e de melhorar sua qualidade de vida.

O referido método exige comprometimento, responsabilidade e envolvimento do pesquisador nos processos criativos que atendam às necessidades dos sujeitos da pesquisa. Sobre o papel do pesquisador no processo investigativo, citamos Gonsalves (2018, p. 61):

[...] nestes termos, o trabalho e, por conseguinte, a pesquisa científica, são ao mesmo tempo um meio para atingir um fim, isto é, um produto, como também são em si mesmos uma manifestação significativa da energia humana, configurando-se como uma expressão de individualidade.

Para além dessa perspectiva individual, a referida autora assevera que a pesquisa científica deve estar voltada para a construção de uma sociedade melhor, uma sociedade inclusiva.

Além disso, a pesquisa científica deve estar voltada para a construção de uma sociedade melhor, como diria Hugo Assmann (1998), para uma sociedade 'onde caibam todos'. Dessa perspectiva, a construção de uma sociedade humanizada inclui a aplicação dos avanços realizados na pesquisa e a apropriação/acesso dos seus resultados por todos, já que o desenvolvimento social está na dependência do avanço científico. Disso decorre a inevitabilidade do papel político da ciência no sentido de favorecer a humanização da sociedade pelo esforço de solucionar problemas. (GONSALVES, 2018, p. 61).

A autora ressalta o compromisso político da pesquisa científica na humanização da sociedade e o esforço de apresentar possíveis soluções para os dilemas sociais. E foi esse intuito que nos fez perceber a condição de luta e resistência dos Tabajara da Paraíba e as possibilidades que a pesquisa em pauta pode oferecer a essa etnia.

No tocante ao princípio fundamental da pesquisa-ação, é preciso, primeiramente, estabelecer uma relação de confiabilidade, de modo que o levantamento de dados aconteça de forma espontânea, pois a pesquisa está centrada na produção de significados que o indivíduo ou grupo conferem às questões e aos processos desenvolvidos.

A análise dos dados nas pesquisas experimentais e nos levantamentos é essencialmente quantitativa. O mesmo não ocorre, no entanto, com as pesquisas definidas como estudos de campo, estudos de caso, pesquisa-ação ou pesquisa participante. Nestas, os procedimentos analíticos são principalmente de natureza qualitativa. E, ao contrário do que ocorre nas pesquisas experimentais e levantamentos em que os procedimentos analíticos podem ser definidos previamente, não há fórmulas ou receitas predefinidas para orientar os pesquisadores. Assim, a análise dos dados na pesquisa qualitativa passa a depender muito da capacidade e do estilo do pesquisador. (GIL, 2008, p. 175).

Neste sentido, esta pesquisa justifica sua importância para a área de Ciências das Religiões, pois vem a contribuir não somente para a compreensão deste universo simbólico como também para a consolidação do mesmo. Em nosso trabalho de pesquisa, foram pesquisados 10 indígenas Tabajara, que se sentiram motivados ou pela curiosidade ou por afinidade com a trabalho com cerâmica. A coleta de dados deu-se a partir do fazer artístico e das descobertas com a matéria-prima, pois trabalhar com arte libera relatos espontâneos e recordações.

A coleta de dados ocorreu por meio dos instrumentos de pesquisa diário, observação participante e entrevista semiestruturada, e ainda pelo uso do WhatsApp, que nos proporcionou uma coleta mais imediata e participativa. Questionamentos, fotos, descobertas, muito nos foi compartilhado através desta ferramenta.

No capítulo 1, tratamos da trajetória do pesquisador, suas vivências no campo das artes visuais, a relação desta trajetória com o tema e o percurso metodológico da pesquisa.

No capítulo 2, abordamos alguns aspectos da arte na construção social e espiritual humana, explanamos sobre a arte indígena, especialmente a arte indígena Tabajara, e fizemos um breve histórico sobre a trajetória do povo Tabajara, relatando situações causadoras das rupturas e discontinuidades desta cultura; mas, é no capítulo 3, com o desenvolvimento de algumas ações no fazer artístico da cerâmica, que esperamos que as memórias afetivas, patrimônio imaterial desta história, possam tomar forma, como acontece com a argila quando trabalhada pelas mãos de um artesão.

As considerações finais serão como o fogo agindo sobre a argila, toda a combustão usada para a execução deste trabalho, as aulas, os registros, as falas, o convívio, os próprios objetos confeccionados, nos mostrarão quais caminhos esta pesquisa percorreu e onde conseguiu chegar.

2 ARTE, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO IMATERIAL DO POVO TABAJARA DA PARAÍBA

Até aqui, fizemos um apanhado do tema, nossos objetivos, nossa questão central, nossa trajetória pessoal/acadêmica, nosso interesse e desejo em se deliciar com os talentos ancestrais indígenas. Neste capítulo, iremos adentrar nas peculiaridades imanentes Tabajara.

2.1 ARTE

O termo “arte” é extremamente abrangente, pois existem várias formas de manifestações artísticas que o homem, ser criativo e criador, utiliza para poder expressar-se.

Não há uma definição específica de arte. Toda obra de arte faz parte de um sistema, muito embora esteja associada à cultura, mas também, muitas vezes, vem para desestabilizar essa cultura. Da mesma forma, a ideia de evolução associada à cronologia não compete à arte, pois a arte é a expressão do potencial do ser humano. É aquilo que o indivíduo, em sua essência, manifesta artisticamente. A arte é uma ferramenta, uma intervenção do homem, é a arte que nos torna humanos e, como coloca Ostrower (1977, p. 2), estas manifestações acontecem,

Desde as primeiras culturas, o ser humano surge dotado de um dom singular: mais do que ‘homo faber’, ser fazedor, o homem é um ser informador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele se configura em sua experiência de viver e lhes dá um significado. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma

Nós nos movemos entre formas. Um ato tão corriqueiro como atravessar a rua – é impregnado de formas. Observar as pessoas e as casas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se relacionava fazer, de compromissos a cumprir, gostando ou detestando o preciso instante e ainda o associando a outros - tudo isto são formas em que as coisas se configuram para nós. De inúmeros estímulos que recebemos a cada instante, relacionamos alguns e os percebemos em relacionamentos que se tornam ordenações.

A história da arte, assim como a história da religiosidade, não é um moto-contínuo de evoluções e avanços. Ambas são constituídas de acordo com as diferentes necessidades da humanidade. No entanto, para um melhor entendimento, os períodos que a separam apresentam uma divisão cronológica do percurso da humanidade, que se confunde com a própria história do homem e suas manifestações artísticas. Sendo assim, podemos definir a história da arte como o conjunto de conhecimentos e ações expressivas desenvolvidas pelo homem, desde os

primórdios, com propósitos estéticos e de comunicação simbólica, portanto, uma forma de manifestação criativa para expressar ideias e sentimentos. Desta forma, temos manifestações artísticas presentes no período da Pré-História, da Antiguidade, da Idade Média, da Modernidade e da Contemporaneidade. Estas manifestações artísticas possibilitam a afirmação de classes, sociedades, gêneros e religiões. No momento em que o homem passa a criar, o sagrado e a arte tornam-se indissolúveis nessa busca pela espiritualidade, compensando a exigência de uma realidade material.

A arte religiosa criada puramente em honra de Deus, e mais ou menos todas as obras de arte destinadas a suavizar a carga que pesa e oprime o coração do artista compartilham dessa função em segredo com a arte mágica da idade da pedra lascada. (HAUSER, 1998, p. 6).

Os primeiros indícios de manifestação da magia e do sagrado ficam evidenciados nas descobertas ocorridas nas cavernas de Altamira em 1868, na Espanha e Lascaux em 1940, na França. “[...] os arqueólogos recusaram-se, inicialmente, a acreditar que representações tão animadas, tão naturais e vigorosas de animais pudessem ter sido feitas por homens da Era Glacial” (GOMBRICH, 2012, p. 40).

Nesse sentido, estas cavernas apresentam os primitivos como verdadeiros artistas, dominadores de técnicas específicas e capacitados para a transmissão de mensagens através de suas representações artísticas. Estas mensagens não estariam ligadas à crença em um deus ou deuses e nem a um mundo pós-morte, mas à sua necessidade primordial de subsistência.

Todavia, isso não invalida a conotação do sagrado na arte. Sobre esse aspecto, Hauser (1998, p. 6) afirma que:

Qualquer outra explicação da arte paleolítica, como forma decorativa, ou expressiva, por exemplo, é insustentável toda uma série de indícios argumenta contra tal interpretação, sobretudo o fato de que as pinturas estão com frequência, completamente escondidas em recantos inacessíveis e imersos em total escuridão, onde teria sido impossível usá-las como ‘decorações’. Sua sobreposição, à maneira dos palimpsestos, desconstruindo qualquer efeito decorativo desde o começo, também depõe contra tais explicações. No fim de contas, os pintores não eram obrigados a fazer suas pinturas umas sobre as outras. Dispunham de espaço suficiente. Essa sobreposição sublinha o fato de que as pinturas não eram criadas com qualquer intenção de fornecer aos olhos um prazer de ordem estética, mas constituíam a concretização de um propósito em que o elemento mais importante era que as tais pinturas fossem acomodadas em certas cavernas e em determinados pontos específicos das cavernas - ou seja, em locais considerados especialmente adequados para a magia.

As pesquisas ressaltam que o estilo naturalista perdurou por milhares de anos, sendo que sua interrupção veio com a transição do paleolítico para o neolítico, o material e a concepção espiritual do indivíduo do período paleolítico sofrem fortes mudanças. No neolítico, a preocupação em retratar o real deixa de existir, o sagrado e a arte procuram sentido na ideia, no simbólico e na essência das coisas. A arte torna-se mais simbólica e mescla-se aos ritos religiosos e às cerimônias.

Para Durkheim (1982), as crenças religiosas não condescendem com a ideia de deus ou de vida eterna, mas tratam da representação do mundo em um caráter universalmente dual e oposto.

Essa forma de arte atrelada ao sagrado começa a propagar-se em representações humanas, seja nas caçadas com animais, ou nas figuras femininas como a ‘grande mãe’, geralmente esculpidas em pedra, simbolizando a vida, o renascimento presente em muitas mitologias e civilizações, como a deusa da fertilidade, que personifica e incorpora a terra fértil, sempre vista por algumas culturas como origem de todas as coisas vivas, criadora do universo, da cultura, da natureza, da linguagem e da escrita. Seu culto remete ao início da história da humanidade, nas representações das Vênus da Pré-história. Segundo Scarpi (2004, p. 22):

Tratando-se das populações que se dedicavam a agricultura, as imagens femininas podem muito provavelmente remeter ao modelo histórico-religioso da Mãe Terra. Ser supremo feminino, garantia de fertilidade (seres sobre-humanos). E também esse Ser Supremo é apenas um tipo, um modelo heurístico, desprovido de consistência ontológica, exceto aquela que emerge das especificidades de cada cultura. Não há dúvida no fato de que a fertilidade da terra deveria estar no centro das atenções dos povos neolíticos, que baseavam nela a própria sobrevivência e que deveriam passar por crises periódicas produzidas pela perda da fertilidade dos terrenos. É muito possível que daí tenha sido produzida uma transfiguração simbólica do objeto até transformar a terra em um ser extra-humano.

Na figura 6, a Vênus de Willendorf e a Vênus de Lausse, podemos ver que não se trata de um retrato realista, mas de uma representação simbólica da figura feminina, deusa, Mãe-Terra ou Grande Mãe.

Figura 6 - A representação do sagrado em figuras femininas



Fonte: <<https://hav120142.wordpress.com>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

Para Panofsky (2017), a história da arte é uma interpretação histórica dos objetos, aos quais determinamos um valor utilitário.

Devemos entender, portanto, que a arte, do ponto de vista artístico, não se enquadra como utilitária, mesmo tendo participação e sendo usada pelo contexto ideológico e religioso, financiada pela igreja e pelos mecenas. A ‘arte do artística’ não se deixa corromper, pois nasce de sua essência. Essa é a arte verdadeira, defendida por Tolstói.

Muito embora saibamos da importância de cada período da história da arte, preferimos nos deter na vertente mística da arte da Pré-História, justamente para demonstrarmos que esse anseio de expressar o sagrado através da arte está arraigado no ser humano desde nossos primórdios. A arte indígena também traz, em sua essência, o sagrado, a pureza do telúrico, mas, para ‘apreciá-la’ em toda sua plenitude, precisamos nos despirmos de preconceitos e vislumbrar as várias manifestações que a arte proporciona.

Nossa grande dificuldade em aceitar as manifestações da arte indígena e reconhecê-la em seu real valor, talvez ainda seja herança da colonização e da influência da arte europeia, que durante muito tempo foi nosso referencial. Como aborda Vital (2000, p. 13),

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

Somente a partir do século XX, com a Semana de Arte Moderna, surge um novo olhar de valorização da nossa brasilidade, de nossa arte e de nossa cultura. Mesmo assim, os movimentos que se sucederam nessa direção não abarcaram a arte indígena.

Se admitimos o valor da arte moderna e contemporânea pelo viés de seu caráter político, social e filosófico, por que, então, não entendemos a arte indígena pelo mesmo prisma?

2.1.1 Arte Tabajara: originalidade que brota da memória

Os padrões hegemônicos não permitem que vejamos as diferenças como algo positivo. Estereótipos do que é ‘ser indígena’ empobrecem nossa capacidade de perceber a riqueza da diversidade das artes indígenas entre as várias etnias. Quanto a isso, argumenta Vidal (2000, p. 280):

Segundo a tradição ocidental, as artes são conceitualmente separadas de outras esferas de vida social e cultural, ainda que nem sempre tanto quanto se pretenda. Nas sociedades indígenas, as artes são uma ornamentação para as manifestações públicas e os talentos manuais, mesmo os mais individualizados, são bastante compartilhados pela pulação: as coisas são feitas por artesãos locais e por intermédio de processos que todos conhecem. Assim o artista se comunica com sua comunidade que entende o que está sendo expresso. Os símbolos possuem um mesmo leque de ambiguidades para a plateia e para o artista.

[...] Assim, pintar e fazer cocares são, para esta cultura, requisitos normais. Isso não impede que, nessas sociedades, haja indivíduos mais dotados ou mais interessados nas atividades artísticas e estéticas do que outros e reconhecidos como tais pela comunidade. Também não descarta uma ‘história da arte’ para os diferentes grupos, assim como um espaço sempre possível para a criatividade e as mudanças.

Ainda sobre essa questão,

Sabemos que a arte é na realidade muito mais conceito do que fenômeno, não sendo, assim, homogeneamente definida pelas diferentes culturas indígenas, até porque partilha, com outros componentes culturais, de um modelo de experiência coletiva, de grande complexidade conceitual. Nessas sociedades, os enunciados estéticos vêm sancionar determinada visão de mundo que, em contextos variados, participa da definição das pessoas, assim como de suas relações e produções.

As diversificadas manifestações artísticas dos índios são sempre referidas, na mídia e também nos compêndios escolares, no singular, ou seja, ‘arte indígena’. Entretanto, ao expressarem preocupações específicas, permitem a cada povo indígena desenvolver um estilo próprio, e, assim, aquela qualificação é equivocada enquanto meio de identificação, posto que não existe uma arte comum e geral dos índios. A referência requer sempre a pluralidade, a saber, ‘artes indígenas’ para a correta identificação dessas artes,

pois expressam tantas formas quantos são os povos que as produzem. (VIDAL, 2000, p. 280).

Defendendo este posicionamento mais uma vez, deixamos claro que nossa linha de pesquisa é sobre a arte indígena dos Tabajara da Paraíba, uma arte legítima, pura e simples, que retrata exatamente a vivência desse povo na atualidade, suas descobertas e ressignificações.

Essa arte traz em sua essência a resistência e a compreensão de mundo profundamente pautada na ideia de coletividade. Como afirma Vital (2000, p. 13).

Os termos habitualmente empregados no mundo ocidental para beleza e arte estão cognitivamente atrelados aos valores e conceitos correntes nesse universo. Outras culturas podem não possuir essas categorias. De acordo com uma visão antropológica, afirma-se que o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana. É, possível, então, afirmar que o fenômeno estético é feito, digamos, 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.

Sabemos que muitas interrogações em relação à tradição e à origem da cerâmica Tabajara surgirão. De um modo geral, isso ocorre em função de uma ideia pré-concebida, um preconceito, sobre algo desconhecido. Uma forma de estranhamento em relação à cultura e aos valores de um certo grupo social ou indivíduo, pautado em um padrão pessoal ou legitimado pelo grupo social no qual esse indivíduo está inserido.

É lamentável que estes questionamentos ocorram, até mesmo, por parte de pessoas de alguns órgãos públicos e instituições, que, na verdade, deveriam apoiar essa iniciativa, mas que ficam retidas em questionamentos e concepção sobre a originalidade da cerâmica Tabajara. Sobre esse aspecto, Barbosa (2008, p. 26) faz o seguinte questionamento:

Eu gostaria de perguntar como sabemos ou pensamos que sabemos, o que é originalidade. Uma breve definição é quase puramente negativa: o que é original é o que é diferente de tudo o que já vimos ou conhecemos. Isto, por sua vez, implica estamos trabalhando com comparações: A é diferente de B, C ou D, logo é original. As comparações serão feitas baseadas em conhecimentos anteriores. Isto é, elas pertencem a algum momento do passado. Se elas pertencem a algum momento do passado então, a comparação que fazemos é, ipso facto, histórica.

Tais comparações, como diz a autora, nos remetem a algo passado. Seria injusto compararmos a história do povo Tabajara com qualquer outra realidade histórica de outros povos. Se formos pesquisar os fatos, veremos que a maioria das histórias que ouvíamos sobre os indígenas eram contadas e documentadas pela visão dos colonizadores, mas, mesmo estas informações nos dão uma direção de como funcionava esse sistema. A explanação trazida por

alguns autores atualmente aponta na direção do processo de aculturação destas etnias. Santos (2006, p. 46) nos relata que:

Outro alerta que fazemos é com relação às inúmeras remoções desses grupamentos humanos para outras regiões, sendo inclusive uma forma comum e corriqueira da qual fizeram uso os europeus para quebrar o poder de conhecimento dos índios na sua região original. Geralmente os índios eram obrigados a descerem para as aldeias e vilas, localizadas em áreas distantes de suas comunidades originais. Isso contribuiu decisivamente com o processo de aculturação e a conseqüente extinção desses grupos [...].

Certamente, a história não se preocupou em recolher ‘cacos desta memória’. O que restou da cerâmica Tabajara está nas lembranças de dona Maria⁴, quando relata suas idas até o rio para pegar ‘barro’ para fazer as panelas; na narrativa de Bendito⁵, que, ainda menino, via com admiração a tia fazer tais panelas.

Talvez, em meio a tantas perseguições, não teremos mais do que estas recordações, que fizeram as mãos habilidosas de dona Maria e de todos os outros ceramistas voltarem a dar forma à argila para ressignificar e reacender essas “histórias e memórias”. Sobre estes esquecimentos e recordações, Assmann (2011) ressalta que:

As recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui. As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiões do recordar e do esquecer. Eles decidem que lembranças são acessíveis para o indivíduo em um momento presente e quais delas permanecem inacessíveis. ‘O agente’, segundo Nietzsche, é sempre sem ‘consciência’, o sentido de ‘sem ciência’, isso quer dizer que ele, no momento da ação, nada tem à disposição, exceto um recorte de seu conhecimento e suas lembranças. O ser humano orientado por seus interesses em agir jamais dispõe por completo da soma de suas lembranças. O acervo de sua recordação só fica acessível em partes; e isso perfaz a limitação fundamental, mas também a versatilidade e capacidade de aprender dos seres humanos (ASSMANN, 2011, p. 71).

É através da memória que o homem interliga o ontem e o amanhã e pode compreender o agora. É possível, não em um tempo cronológico, trazer manifestações do passado e ressignificá-las para o futuro. Como menciona Ostrower (1977, p. 6),

Podendo conceber um desenvolvimento e, ainda, um rumo no fluir do tempo, o homem se torna apto a reformular as intenções do seu fazer e a adotar certos critérios para futuros comportamentos. Recolhe de experiências anteriores a lembrança de resultados obtidos, que o orientará em possíveis ações solicitadas no dia-a-dia da vida.

⁴ Maria José da Conceição, 86 anos, nascida em Alhandra, Sesmarias de Aratagui, mãe de Doora, Sergio, Zenaide, carinhosamente chamada de vó pelo povo da aldeia Tabajara.

⁵ Severino Bendito, sogro do cacique Ednaldo, conhecedor de plantas e ervas medicinais.

As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação

Nossas ações presentes estão impregnadas de memórias. O que fazemos é um direcionamento de qual será o melhor caminho. Ainda ressaltando Ostrower (1977, p. 6),

Os seres humanos estendem sua capacidade de sondar e de explorar a vida e circunstâncias cujas regiões e cujos tempos já estão, ou ainda estariam, ausentes de seus sentidos. O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana. Outros territórios não de se lhe incorporar ainda. Imensos e ilimitáveis. Acompanhamos a interpretação da memória no poder imaginativo do homem, e, simultaneamente, em linguagens simbólicas. A consciência se amplia para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus vãos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências

Muitas vezes, em nossas memórias, buscamos equacionar nossas ações no presente. Inconsciente ou conscientemente, exploramos nosso passado, como folheamos um livro em busca do texto já lido, que seja coeso com nossas ações e pensamentos contemporâneos.

2.2 O CORPO COMO SUPORTE DA MEMÓRIA

A pintura corporal é uma das mais fortes representações da arte indígena. O corpo, como suporte, traz não só a memória e a identidade indígena, como também a espiritualidade desses povos. Tem diversas conotações e, como em toda arte, não poderemos falar de um único modo de fazer expressar a arte da pintura corporal, como cita Resende:

As pinturas usadas são nas cores preta e vermelha, feitas com o jenipapo e urucum, que servem como proteção para o corpo. São diversos os traços que são desenhados no braço, na perna, nas costas, no rosto. Os desenhos seguem traçados inspirados na natureza como a pena, traçado da pele de cobra e da raiz das árvores: cada uma tem um significado. Novas pinturas vão sendo inventadas a partir das criações inspiradas nesse novo contexto. (RESENDE, 2018, p. 25).

Cada etnia compõe a sua narrativa simbólica para seus grafismos e para cada ritual do Toré, cores e formas têm significados diferentes. Os desenhos são aplicados em diversas áreas

do corpo, como braços, antebraços, pernas e coxas, no Toré, também são utilizadas para as pinturas as costas e a região torácica. As cores para a pintura corporal são extraídas da flora presente na região. A tintura preta é elaborada a partir do jenipapo (*Genipa brasiliensis*), ralado e espremido, e com o caldo é feita a tinta. Já com o urucum se faz uma pasta que resulta na cor vermelha. Segundo Barcellos, (2014, p. 38),

Os Potiguara e Tabajara têm as cores vermelha e preta como padrão na pintura corporal. As formas são variadas, às vezes bem diferentes e ousadas. Dependendo de quem faz, são utilizados círculos, retas, curvas, vários tipos de traços. A criatividade na pintura é livre. Não existe uma definição oficial de como deve ser a pintura, nem o local que deve ser pintado: se no rosto, braço ou em outra parte do corpo. Alguns se inspiram nos elementos da natureza sagrada como a folha da jurema, o favo de mel da colmeia, a pele da cobra salamandra, a teia de aranha e a mão do urso etc.

As explicações ou associações relacionadas às pinturas também estão relacionadas ao simbolismo da proteção, força e coragem, como o grafismo do couro de cobra e da salamandra e o simbolismo da união, representado pelo desenho de favos de mel ou colmeia, que são usados em reuniões. Ainda segundo Barcellos (2014, p. 39),

A pintura corporal indígena está presente nas reuniões, nas reivindicações políticas, nos rituais do toré nos demais eventos desses povos. Os jovens indígenas são os mais dedicados na elaboração da pintura e encarregados de pintar o corpo de seus parentes.

As pinturas corporais dos Tabajara são, muitas vezes, associações feitas das pinturas dos Potiguara, mas isso não ocorre apenas entre os Tabajara e Potiguara da Paraíba. Em outras etnias existentes no Brasil, estas informações visuais também são compartilhadas entre as aldeias. Além disso, como ressalta Ostrower (1977, p. 7),

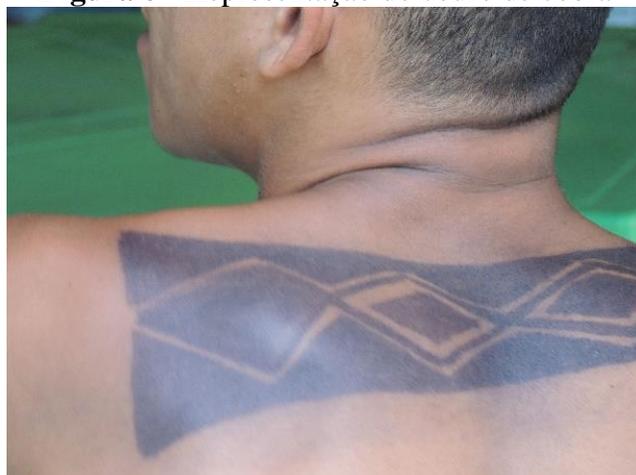
Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjeturas convocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. Espontâneas, as associações afluem em nossa mente com uma velocidade extraordinária. São tão velozes que não se pode fazer um controle consciente delas. Às vezes, ao querer detê-las, elas já se nos escaparam. Embora as associações nos venham com tanta insistência que talvez possam tender para o difuso, estabelecem-se determinadas combinações, interligando-se ideias e sentimentos. De pronto as reconhecemos como nossas, como sendo de ordem pessoal. Sentimos que, por mais inesperadas que sejam, as constelações associativas condizem com o que, individualmente, seria um padrão de comportamento específico nosso face a ocorrências que nos envolvam. Apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar.

Figura 7 - Representação do favo de mel



Fonte: George Paiva

Figura 8 - Representação do couro de cobra



Fonte: George Paiva

As associações feitas pelos Tabajara, Figuras 7 e 8, não são cópias de outras etnias, pois, de acordo com seu cotidiano, à maneira como se posicionam socialmente, recriam formas, traços e significados, muitas vezes, diferenciados. Como podemos observar no relato de Edimilson, indígena Tabajara que tem essa habilidade de fazer a pintura corporal:

Quando pinto, a pessoa ao tocar ela passa a energia dela para mim, se a energia dela é boa eu fico normal, se a energia dela for ruim, transmite energia ruim eu fico passando mal, com dor de cabeça, na medida que ela passa a energia para mim, é a minha inspiração, aí eu pinto. Não pode pintar os dois braços de quem não for indígena, só pinta um, se for indígena aí pode pintar os dois braços. (EDIMILSON DA SILVA MENEZES, Aldeia Vitória, jun. 2019).

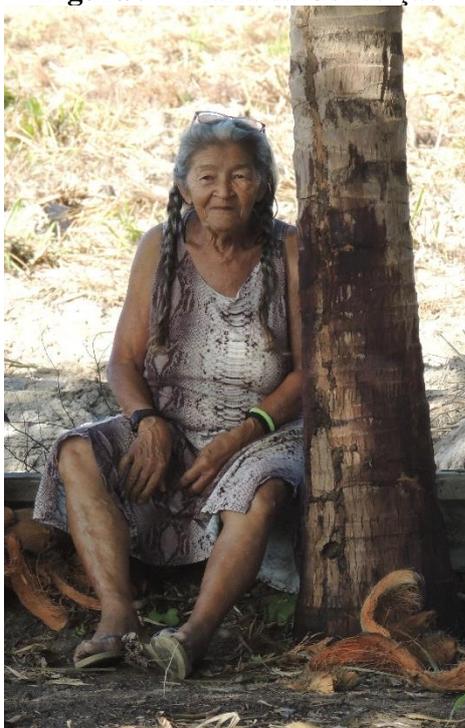
Esta verbalização de Edimilson ratifica a espiritualidade existente no ato de pintar, quando ressalta sua percepção sobre a própria espiritualidade e a relação desse ritual com a energia do outro que está sendo pintado. Muito embora a pintura seja feita coletivamente, por outros indígenas da aldeia Vitória, existe um sentir único em cada indivíduo que a produz. Este sentimento é também compartilhado pelos artistas, pois existe algo de espiritual na criação.

2.2.1 Da pele ao barro

Ainda não temos material ou registro específico da cerâmica Tabajara no passado, como já expusemos anteriormente, as perseguições a esse povo não oportunizaram que levassem nada além de lembranças. Isso está explícito em uma das narrativas de dona Maria:

Tivemos que sair aperreados, lembro que até um feixe de lenha que meu marido tinha feito ficou pra traz, saímos sem rumo pelo meio do mato, até encontrar uma casa; a gente ficava escondido, até ver se eles nos davam comida e água em troca de trabalho. Depois a gente seguia adiante. (MARIA DA CONCEIÇÃO, Aldeia Vitória, abr. 2019).

Figura 9 - Maria da Conceição



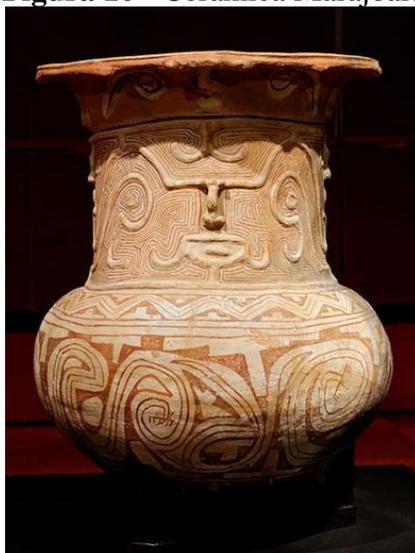
Fonte: George Paiva

Muitas destas coisas deixadas para trás são ‘encontradas em livros e escavações’, como afirma Santos (2006, p. 77),

Dentro das ocas, guardava-se apenas o necessário para o cotidiano da população: redes, potes, pratos (quanto havia), panelas, cuias, esteiras, pequenos assentos de madeira, material lítico e ósseo, cestos de cipó e outros pequenos objetos que serviam para a coleta, caça e pesca [...]. Os índios trabalhavam a argila, a pedra, a resina, os ossos, o vime, a madeira, a taquara, a fibra e os cipós, penas de inúmeras aves, espinhas de peixe, ossos de baleias encalhadas no litoral e toda sorte de material encontrado nas matas próximas. [...] No geral a atividade de fabricar cerâmica cabia à mulher, mas o homem também fabricava a cerâmica.

O fato é que hoje, a cerâmica Tabajara ‘brota’ desta mesma terra, como uma semente que hibernou à espera de uma iluminação adequada e de um solo fértil. É uma arte genuína, pura e simples, que retrata exatamente a vivência desse povo na atualidade. Não tem a simetria que trazem as cerâmicas de outras etnias, nem mesmo o aspecto tão decorativo, como a cerâmica Marajoara, por exemplo, que tem em seus grafismos simetria e exatidão que muitas vezes são chamadas erroneamente de gregas, comparadas ao *design* das peças de cerâmica produzidas na Grécia. Como se pode perceber na figura 10, os desenhos e a forma da cerâmica Marajoara se harmonizam esteticamente.

Figura 10 - Cerâmica Marajoara



Fonte: <<http://www.hak.com.br/artesanato/ceramica-marajoara-a-riqueza-do-artesanato-da-regiao-norte-do-brasil/>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

Diferentemente, os desenhos e formas da cerâmica Tabajara surgem da espontaneidade, da descoberta, do fazer artístico e de materiais disponíveis agregados à composição de algumas peças: galhos, penas, plumas, conchas e sementes.

As cores são extraídas de argilas recolhidas da própria região, ocre vermelho e a tabatinga (de origem tupi, significa argila mole, branca ou esbranquiçada; terra argilosa), que,

após produzido o engobe, são pintadas na peça ainda úmida, porém mais rígida, em ponto de couro. Conforme exposta na figura (21).

Figura 11 - Cerâmica Tabajara



Fonte: George Paiva

Não podemos classificar a cerâmica Tabajara como sendo uma cerâmica exclusivamente utilitária, como talvez fossem as confeccionadas pelos seus ancestrais, pois a proposta da produção atual não é apenas ser uma cerâmica utilitária; sua maior relevância está em seu simbolismo de resistência, de recomeço e de continuidade do que foi estancado, do reencontro com a ancestralidade e com as energias telúricas, como iremos perceber nos depoimentos de alguns destes indígenas:

Esse projeto é muito importante, nós estamos resgatando 150 anos que os Tabajara estavam quase que extintos, este projeto resgata, ele agrega valores pra nós índios, e ele resgata a cerâmica que nossos antepassados faziam e que passou esse tempo todinho o com esse projeto trouxe benefício em agregar valores a cultura Tabajara. Praticamente eu não entendia nada de cerâmica, quando eu comecei a trabalhar com o barro de início eu ficava um pouco perdido, mas, à medida que o tempo passou, que eu foi fazendo as peças e naquele tempo que eu tô fazendo as peças eu vejo que tem um portal que liga entre o Reginaldo Tabajara de hoje com a nossa ancestralidade do passado, porque naquele contato, entre o barro em si, tem uma hora que não sei o que fazer, mas eu tenho certeza que algo que me dá condições, a nossa ancestralidade que dá domínio pra me conduzir e fazer uma peça. O resultado final a uma coisa muito interessante e me traz muita felicidade e uma felicidade maior, um dia quando eu não tiver mais aqui, o meu povo que ficar aqui vai falar, existia um grupo aqui, existia alguém, eles resgataram a nossa cultura (REGINALDO TABAJARA, Aldeia Vitória, mar. 2019).

A fala de Reginaldo nos traz o sentido de permanência e de continuidade da cultura através da cerâmica, podemos observar que tanto o seu depoimento quanto os próximos colocam a importância da ancestralidade presente no ato de fazer arte.

A cerâmica, pra mim, vem dos meus antepassados, as minhas bisavós, mãe falava que as minhas bisavós faziam, minha vó. Ela faz e eu estou aqui aprendendo, não sei, tô aprendendo, e é uma fonte de renda pra aldeia. [...] traz a memória dos nossos antepassados que foram silenciados aqui e só agora a gente tá resgatando isso de volta, tendo a liberdade de resgatar, né? Porque já que fomos silenciados há muitos anos, não tínhamos o direito nem de sequer falar que éramos Tabajara, imagina produzir alguma coisa dos Tabajara. Então eu me sinto orgulhosa, primeiro eu me sinto orgulhosa por ter essa função, aprender com minha mãe e gerar uma renda para nós Tabajara aqui da aldeia Vitória. (DOORACY MARIA DA CONCEIÇÃO, Aldeia Vitória, mar. 2019).

Quando Dooracy fala de seu “orgulho de ter essa função”, ou seja, ser ceramista, e um pouco antes cita “não tínhamos o direito nem de sequer falar que éramos Tabajara, imagina produzir alguma coisa Tabajara”, simbolicamente, coloca a importância da cerâmica como propagadora de sua cultura, porta-voz de seu povo. O cacique Ednaldo fala do estímulo que a cerâmica trouxe a seu povo, quando menciona:

Hoje o estímulo é outro, hoje a gente apresenta (as cerâmicas) no Facebook, nos eventos, nas palestras que eu tenho participado, que nós recuperamos essa herança indígena Tabajara, então, assim, a maior expectativa que causou foi que uma senhora, a nossa mais velha da aldeia, com 86 anos, voltou de novo com a mão, ela nem fechava as mãos e depois do trabalho com a cerâmica ela tá fazendo, ela voltou de novo a reviver, viva de novo, então, a gente viu que trouxe vida, trouxe esperança para uma busca de um resgate de um povo. (EDNALDO SANTOS DA SILVA, Aldeia Vitória, mar. 2019).

Um outro depoimento reafirma os benefícios da cerâmica Tabajara:

O projeto com cerâmica tem levado, sim, muitos benefícios para as pessoas da aldeia, observando o contexto que levou à perda dos costumes tradicionais, o projeto traz um reavivamento da tradição da produção da cerâmica Tabajara (hábito praticado pelos antepassados), para além deste reavivamento dessa prática, percebo uma mudança na rotina das pessoas da comunidade, a exemplo da minha vó Maria, que substituiu suas tardes de cochilo pela dedicação à produção de peças de cerâmica, além de ser uma prática cotidiana, as peças podem ser vendidas, ajudando na complementação da renda, quando tem visitas na aldeia. Além disso, trabalhar com a argila ajuda na coordenação motora e no fortalecimento muscular dos membros superiores, ao ver minha vó, aos 85 anos, trabalhando com a argila, percebo o quanto faz bem pra ela, assim como para as outras pessoas que têm se dedicado ao projeto. (CRISTINA, Aldeia Vitória, mar. 2019).

De certa forma, todos os registros colocam positivamente esse trabalho com a cerâmica, mesmo aqueles que não são ceramistas, como Cristina e Ednaldo, conseguem perceber as mudanças ocorridas depois de implantado o projeto na aldeia Vitória.

2.3 MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS

Na introdução, destacamos que, para dialogarmos com a realidade indígena do povo Tabajara, é fundamental termos os referenciais próprios desta etnia, para não estabelecermos parâmetros sem conhecer o contexto a que estamos nos referindo. No entanto, a escassez de fontes documentais sobre os indígenas Tabajara dificulta a pesquisa. Neste sentido, o método de pesquisa qualitativa, com base na pesquisa-ação, como já defendido, nos parece a proposta mais viável, pois, no decorrer da investigação, estivemos dentro de uma observação participante, enfatizando a história oral, relatos e situações do cotidiano desses indígenas na aldeia.

Para tanto, no próximo tópico, apresentaremos um breve histórico sobre a trajetória do povo Tabajara. Nosso interesse com este relato é elucidar sobre as rupturas e discontinuidades dessa cultura, que fizeram com que a memória do trato com a cerâmica e, certamente, muitas outras ‘memórias’ ficassem adormecidas.

Segundo Jacques Le Goff, a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. [...]

Para teóricos como Maurice Halbwachs, há inclusive uma nítida distinção entre memória coletiva e memória histórica: pois enquanto existe, segundo ele, uma História, existem muitas memórias. E enquanto a História representa fatos distantes, a memória age sobre o que foi vivido. Nesse sentido, não seria possível trabalharmos a memória como documento histórico. Essa posição hoje é muito contestada. Antônio Montenegro, por exemplo, considera que apesar de haver uma distinção entre memória e História, essas são inseparáveis, pois se a História é uma construção que resgata o passado do ponto de vista social, é também um processo que encontra paralelos em cada indivíduo por meio da memória. Mas a memória não é apenas individual. Na verdade, a forma de maior interesse para o historiador é a memória coletiva, composta pelas lembranças vividas pelo indivíduo ou que lhe foram repassadas, mas que não lhe pertencem somente, e são entendidas como propriedade de uma comunidade, um grupo. O estudo histórico da memória coletiva começou a se desenvolver com a investigação oral. Esse tipo de memória tem algumas características bem específicas: primeiro, gira em torno quase sempre de lembranças do cotidiano do grupo, como enchentes, boas safras ou safras ruins, quase nunca fazendo referências a acontecimentos históricos valorizados pela historiografia, e tende a idealizar o passado. Em segundo lugar, a memória coletiva fundamenta a própria identidade do grupo

ou comunidade, mas normalmente tende a se apegar a um acontecimento considerado fundador, simplificando todo o restante do passado. Por outro lado, ela também simplifica a noção de tempo, fazendo apenas grandes diferenciações entre o presente ('nossos dias') e o passado ('antigamente', por exemplo). Além disso, mais do que em datas, a memória coletiva se baseia em imagens e paisagens. O próprio esquecimento é também um aspecto relevante para a compreensão da memória de grupos e comunidades, pois muitas vezes é voluntário, indicando a vontade do grupo de ocultar determinados fatos. Assim, a memória coletiva reelabora constantemente os fatos. (SILVA, 2010, p. 275).

Outra questão que, sem dúvida, perceberemos no decorrer desta pesquisa é a influência do pentecostalismo no apagamento da memória relacionada às crenças telúricas da etnia Tabajara. Na verdade, nesta situação "ruidosa", procuramos compreender como é aceita ou rejeitada a simbologia e a espiritualidade telúrica desta etnia pelas igrejas pentecostais e traçar metas "silenciosas" de resistência a partir da arte cerâmica.

Acreditamos que, se o simbolismo sagrado das pinturas corporais for consolidado na confecção das peças cerâmicas, toda a cultura e espiritualidade deste povo também estarão sendo fortalecidas, pois

Desde a chegada do europeu, em nosso território, os nativos enfrentaram o impacto da evangelização. Nos últimos cinco séculos prevaleceu a dominação, a exploração e o extermínio do povo e da identidade cultural indígena. '[...] o debate e o questionamento formulados pelos indígenas têm como pano de fundo [...] um longo período da negação da história e de suas práticas sociais e rituais' (WRIGHT, 2004, p. 76). O que antes era visto como ausência ou limitação vê-se que é simplesmente uma maneira diferente de ser. É essa diferença que se percebe no relato sobre os antigos moradores das sesmarias de Jacoca, uma relação cosmológica entre os indígenas, as matas, o mar, os rios e a terra. A magia desses elementos ainda representa um simbolismo de valor para os Tabajara nos dias de hoje. No entanto os dados colhidos demonstraram que a maioria do povo Tabajara adquiriu as denominações protestantes ou como popularmente são denominados, 'crentes'. Ser crente significa abandonar suas antigas crenças e práticas do cotidiano. O crente explica e conta a sua versão a partir de um sentimento de ruptura com a forma de ser anterior. (FARIAS; BARCELLOS, 2015, p. 178).

Essa ruptura com antigas crenças e costumes, que pode enfraquecer e corroer as tradições indígenas, "inconscientemente" promove uma nova postura não só religiosa, mas também provoca alterações no cotidiano destes indivíduos. As antigas crenças nas forças da natureza ainda persistem, mas de uma forma acanhada. As manifestações de relação com a Mãe Terra, aquela que cria, que dá origem a todas as coisas, os seres encantados, aos poucos, sedem lugar a um único Deus, Pai, todo poderoso. Como no passado, o monoteísmo das religiões dominantes sobrepõe-se à espiritualidade e à cultura indígena ancestral.

2.4 BREVE HISTÓRICO DOS TABAJARA NO ESTADO DA PARAÍBA

A colônia portuguesa foi dividida em quinze capitanias, dentre elas capitania de Itamaracá, a qual se estendia do rio Santa Cruz até a Baía da Traição. Em 1574 devido ao rapto da filha do cacique potiguar no engenho chamado Tracunhaém, em Pernambuco os índios mataram todos os moradores do local, fato que ficou conhecido como "Tragédia de Tracunhaém". Após esta tragédia, D. João III, rei de Portugal, desmembrou Itamaracá, região que ao longo dos séculos, abrigou povos indígenas, dentre eles, os Tabajara e deu formação à capitania do Rio Paraíba, região localizada entre a capital João Pessoa e a divisa com o Estado de Pernambuco. Segundo Farias e Barcellos (2015, p. 62):

Nos séculos XVII a XIX as concessões vão para os aldeamentos missionários, instalação de engenhos e vilas de indígenas que vão constituir-se como ponto de questões fundiárias na ocupação territorial no litoral sul, onde já se formava a oligarquia senhorial dos engenhos sustentada na monocultura da cana-de-açúcar e na agricultura familiar.

Os autores ainda argumentam que a ocupação indígena entre os séculos XVII e XIX se dá na periferia em relação aos centros econômicos, mas mesmo este distanciamento não foi o suficiente para estabelecer o sossego desta etnia em relação à permanência na terra. Segundo Martinez (1994 *apud* FARIAS; BARCELLOS, 2015, p. 110),

[...] também morre muita gente, de forma violenta, no campo [...] outros são mortos na disputa com grileiros e jagunços; outros padecem nos acidentes com o transporte precário de boias-frias. A assertiva de Martinez é semelhante à situação experienciada pelos moradores do assentamento Sítio Barra de Gramame, onde o poder de mando dos senhores de terra vigorou até bem poucas décadas no litoral paraibano e no sistema brasileiro. Assim, a organização econômica e social vigente no Brasil impôs a milhões de trabalhadores rurais uma trajetória de sofrimentos. Observamos no nosso estudo que os indígenas foram obrigados a migrar para outras localidades sem terem moradia e 'sem-terra' para trabalhar.

Esta histórica inconstância de não possuírem um espaço próprio e as constantes lutas pela terra foram algumas das causas da invisibilidade dessa etnia. De acordo com Silva (2003), o povo Tabajara vem conseguindo melhorias, nas últimas décadas, no tocante ao trabalho e à moradia, já que perderam suas terras e a única forma de sobreviver foi a pesca, a caça e a coleta de frutos nos sítios do litoral sul da Paraíba.

A realidade Tabajara não foi diferente de outros povos indígenas espalhados pelo território brasileiro: a luta pela terra e a afirmação de identidade são questões que motivam a

resistência indígena desde o Brasil colônia. Sobre a política colonial, Farias e Barcellos (2015, p. 78) confirmam que:

Os aldeamentos dirigidos pelos missionários católicos objetivavam a conversão de almas nativas e a exploração econômica dos territórios indígenas, chegando à consecução de seu objetivo final, que consistia em fixar os indígenas em um determinado território (aldeamento), onde poderiam viver e produzir sua subsistência, franqueando à sociedade colonial o acesso às terras antes ocupadas pelos nativos. Nesse contexto, girou a política colonial em torno dos indígenas, usando a cruz (os religiosos), espada (os soldados) e a foice (os colonos) em prol de consolidar a conquista territorial.

Nesse contexto, girou a política colonial em torno dos indígenas, usando a cruz (os religiosos), a espada (os soldados) e a foice (os colonos) em prol de consolidar a conquista territorial. De acordo com Wright (2004 *apud* FARIAS; BARCELLOS, 2015, p. 76):

Desde a chegada do europeu, em nosso território, os nativos enfrentaram o impacto da evangelização. Nos últimos cinco séculos prevaleceu a dominação, a exploração e o extermínio do povo e da identidade cultural indígena. [...] o debate e o questionamento formulados pelos indígenas têm como pano de fundo [...] um longo período da negação da história e de suas práticas sociais e rituais

Tal realidade comprova que a necessidade mais premente dos Tabajara sempre foi o direito a ter um lugar, um território, para que possibilitasse a continuidade de sua identidade étnica.

Entende-se como identidade étnica o sentido de pertencimento de indivíduos a um determinado grupo social ou povo, resultando na ideia de coletividade e participação de um processo histórico comum, implicando em organização social e política, tendo em vista interesses mútuos que possam fortalecer sua etnicidade.

Segundo Barth (1969), grupo étnico é definido como um conjunto de atores que se autodeclaram como membros de uma comunidade, que se remetem a um passado comum. Todos esses acontecimentos contribuíram para a dispersão do povo Tabajara para várias localidades, inclusive pelas comunidades periféricas da capital pessoense. Esse afastamento também atingiu a cultura e a arte do barro dos Tabajara na Paraíba, que recomeça a ser vivenciada atualmente pela confecção de peças em cerâmica, como indício do domínio da própria terra e de sua identidade cultural.

2.4.1 A relevância da profecia

As profecias sempre nos falam de algo que está por vir ou acontecer. O que temos de considerar é que a profecia transforma, rompe ou reconstrói a linha do tempo de alguém ou de grupos. Isso ocorreu com os Tabajara, como expõem os autores Farias e Barcellos (2015, p. 62):

Década de oitenta, praia de Pitimbu, litoral sul da Paraíba, a pesca escasseou a ponto de deixar famílias sem terem como sobreviver. A pesca era a principal fonte de renda e labuta. Nessa situação a família da senhora Josefa Maria dos Santos e o senhor José Paixão da Silva migram em busca de emprego no Estado de Alagoas. Era a família do Ednaldo dos Santos Silva que, por lá viveu, durante quatro anos até resolver voltar.

Essa situação de vida faz parte do cotidiano dos povos nordestinos: migrar de um estado ou região para outra em busca de sobrevivência; muitos não chegam a ter o prazer de voltar à sua terra natal. A família retorna, mas o seu filho de 10 anos ficou morando com uma família alagoana até o ano de 2005.

O jovem Ednaldo dedicou-se ao futebol, destacando-se como um bom profissional a ponto de conseguir um contrato aos 19 anos de idade para jogar num time da segunda divisão portuguesa em Lisboa, Portugal. Contrato que lhe renderia 45.000 euros. Próximo da viagem, sentiu a necessidade de ver seus parentes. ‘Era uma atração tão forte que parecia um chamado dos meus ancestrais’ (CACIQUE EDNALDO, Aldeia Vitória, fev. 2011). Diante dos fatos, achou por bem ir até o Conde, cidade do litoral sul no Estado da Paraíba para uma visita de despedida de seus pais e familiares, já que iria deixar de vê-los por um bom tempo.

Em visita a Carlinhos, neto de Antônio Piaba, toma conhecimento da profecia. Carlinhos ouviu ser profetizada por seu avô, quando sempre à noite reunia a família em volta da fogueira para falar sobre suas origens. O Antônio Francisco do Nascimento, popularmente conhecido por Piaba, [...] para seus parentes falava o seguinte: ‘[...] dia virá em que um jovem forte, capacitado e destemido assumirá nossa história, nossa gente e a retomada de nossa terra’. (EDNALDO SANTOS DA SILVA, Aldeia Vitória, abr. 2009).

Uma questão delicada, ao verificar a maioria das profecias dos indígenas americanos, é que essa profecia é, geralmente, amparada na tradição oral, embora saibamos da relevância dessa história oral e da importância dos troncos velhos, que, com seus relatos, fazem a ligação entre o passado e o presente, entre a profecia e a confirmação da mesma.

Nesse caso em particular, graças a pesquisadores como o Lusival Barcellos e Eliane Farias, nos respaldamos no que já existe de registro sobre esta etnia.

[...] Ednaldo desde criança ouvia sua mãe, sua tia Maria e demais familiares falarem sobre a história do sítio dos caboclos, da expulsão, da peregrinação, de todo sofrimento que envolveu sua família por seres indígenas.

Assim, diante dos fatos, o jovem indígena sente a real situação de dispersão de seu povo e sensibilizado atenta para a importância dela enquanto asseguradora da consciência da sua origem, enaltecida de uma crença que resguarda os princípios de seu povo, sua identidade, fortalecedora de suas raízes e de unidade política, cultural e social. (FARIAS; BARCELLOS, 2015, p. 62-63).

Cassirer (2012, p. 10) enuncia que: “O autoconhecimento é o primeiro pré-requisito da auto realização. Devemos tentar romper as cadeias que nos ligam ao mundo exterior para podermos desfrutarmos de nossa verdadeira liberdade”.

Dessa forma, Ednaldo busca, em sua ancestralidade, conhecer a si mesmo, fortalecendo sua identidade indígena e também a identidade coletiva de sua etnia.

2.5 AS CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES E A ARTE

Para que possamos estudar e compreender este sistema simbólico e seus conceitos, entre a espiritualidade e a arte, o estudo das Ciências das Religiões é fundamental pela singularidade do tema abordado. As Ciências das Religiões trazem grandes contribuições ao objeto de pesquisa em questão – a cerâmica como consolidação do simbólico sagrado –, por se tratar de uma ciência que estuda o fenômeno religioso em todas as dimensões e significados.

Contextualizamos a pesquisa-ação, apoiados nas Ciências das Religiões, para conduzir o trabalho pautado na espiritualidade e na arte indígena Tabajara, por entendermos que religião e arte sempre estiveram juntas na construção social do homem.

Entretanto, nosso objeto de estudo também tem algo a oferecer a esse campo teórico, pois se propõe a constantes mudanças e ressignificações na dimensão da estruturação e do fortalecimento do sagrado primordial Tabajara. Para tanto, estaremos sempre recorrendo aos teóricos e às experiências que tivemos e estamos contraindo em diálogo com as Ciências das Religiões.

3 A BELEZA DA ARTE NO COTIDIANO TABAJARA

“Invocar em si mesmo um sentimento certa vez experimentando e, havendo-o invocado, transmiti-lo por meio de movimentos, linhas, cores, sons, imagens expressas em palavras, de forma que outros vivenciem o mesmo sentimento – nisso consiste a atividade da arte”. (TOLSTÓI, 2016, p. 60).

Da mesma forma que Tolstói descreve a atividade da arte, procedeu nossa pesquisa. Para coleta de dados das ações que ocorreram no período de maio de 2018 a dezembro de 2018, precisamos entender, ter sensibilidade, respeito e verdade em tudo que fizemos e que descreveremos a seguir.

Ao chegarmos na aldeia, em maio de 2018, vivenciamos a sensação de estarmos visitando um parente muito distante, que não víamos há muito tempo, e que pouco conhecíamos. Sentimo-nos desconfortáveis por reconhecermos nossa tamanha ignorância sobre a história daqueles cidadãos brasileiros, natos das terras em que estávamos pisando.

Aos poucos, o desconforto foi dando lugar à curiosidade de sabermos como viviam e como representavam o mundo simbolicamente.

Sentamos todos em um grande círculo, juntamente com o professor Lusival Barcellos, o cacique e outros indígenas. Após as apresentações e cumprimentos de boas-vindas, algumas perguntas começaram a ser feitas pelos colegas a respeito do cotidiano dos aldeados. Meu olhar e pensamento, muitas vezes, fugiam deste círculo e percorriam os arredores da aldeia.

Casas simples, a maioria de alvenaria, com galinhas, gatos e cachorros passeando por debaixo de mangueiras e outras árvores nativas. Transitavam por lá outros indígenas que, ao longe, nos observavam.

À minha frente, como um corte abrupto em minha observação, uma piscina de fibra com um golfinho jorrando água pela boca, figura 12, me inquietava, mas aos poucos fui me dando conta que meu incomodo com aquela figura estava para além do senso estético, esbarrava na presença do artificial, que não conversava com o resto do ambiente.

Figura 12 - Golfinho de acrílico (ornamentação da piscina)



Fonte: George Paiva

O pupilar de um pavão, ao longe, me fez retornar dessa viagem imaginária e preconceituosa para o local onde estávamos reunidos. Foi-nos mostrado o artesanato que produziam, bijuterias feitas de sementes e penas, alguns arcos e flechas.

Figura 13 - Bijuterias feitas de sementes



Fonte: George Paiva

Terminada a conversa, saímos em uma caminha pela aldeia, em direção a algumas plantações. Parei para conversar com dois jovens indígenas deslocados do grupo que tinham cocares em suas cabeças, braços e pernas pintados. Perguntei-lhes se aquelas pinturas tinham algum significado ou se eram apenas decorativas. Imediatamente, me responderam que existia

um significado e que estaria ligado aos animais e à força dos mesmos, outras pinturas significariam luta, união etc.

Neste momento, partindo desta conversa, comecei a perceber que a espiritualidade e a cultura indígena estavam ali, resistentes, como a tinta do jenipapo que impregna a pele. Perguntei a eles se produziam algo em cerâmica, para meu espanto, disseram que nunca haviam feito nada com barro.

Senti que precisava, de alguma forma, colaborar com aquele grupo de pessoas, dialogando com suas necessidades, em consonância com a identidade e com os objetivos do programa, sem renegar a minha realização pessoal, profissional e enquanto pesquisador, atrelando estes aspectos aos trabalhos na linha de pesquisa e pelo professor Lusival Barcellos. E, claro, sem desrespeitar o cotidiano daquelas pessoas.

Acredito que este momento tenha sido crucial para o meu despertar enquanto pesquisador. Sobre a importância do olhar investigativo aguçado, citamos:

A imersão completa no ambiente implica: Observar os eventos que ocorrem no ambiente (desde os mais banais até qualquer evento incomum ou importante). Aspectos explícitos e implícitos, sem impor pontos de vista e tentando, na medida do possível, evitar o transtorno ou interrupção de atividades das pessoas no contexto. Essa observação é holística (como um 'todo' unitário e não em partes fragmentadas), mas também considera a participação dos indivíduos em seu contexto social. O pesquisador entende os participantes, não só registra 'fatos'. (WILLIAMS; UNRAU; GRINNELL, 2005, p. 385).

De imediato, dialoguei com o professor Lusival sobre a possibilidade de mudança da minha proposta de pesquisa e se o mesmo estaria disposto a me orientar caso esse desejo se concretizasse. Seguimos o trâmite burocrático e dei início à nova caminhada acadêmica planejando a pesquisa com os Tabajara.

A referida proposta estaria imbuída pelo sentido desafiador da preservação e consolidação do sagrado dessa etnia, em resistência a outros apelos religiosos, tendo o entendimento, é claro, de que a cultura não é estática, modifica-se de acordo com as necessidades do ser humano, sejam estas necessidades de ordem material, intelectual ou espiritual. Geertz (2013, p. 66) nos ajuda a pensar esse conceito:

[...] O conceito de cultura ao qual eu me ateno não possui referentes múltiplos nem ambiguidade alguma fora do comum, segundo me parece: ele denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas e expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.

Pensando em conjunto, foi possível elaborar uma proposta que contemplasse essas dimensões.

Lembrei-me, então, de um passeio que havia feito para o Alto do Moura, em Pernambuco, onde comprei algumas peças feitas por indígenas Kariris da região.

O Alto do Moura é um bairro de Caruaru, município do agreste pernambucano, onde se concentra uma comunidade de artistas do artesanato do barro. Situado a cerca de 7 km do centro da cidade, é considerado, pela Unesco, o maior centro de arte figurativa das Américas.

Antes do século XVI, a região fazia parte de um território compreendido entre a Bahia e o Maranhão, habitado pelos índios Kariris, que possuíam uma produção de cerâmica de barro rústica, sem um estilo definido ou decoração. Fazendo-se uma comparação da cerâmica utilitária produzida pelos Louceiros de barro da região, até a metade do século XX, nota-se que há uma grande influência da cultura indígena, assim como a existência também de algumas práticas introduzidas pelos negros e pelos portugueses. Antigamente, a confecção de potes, jarras, moringas (chamadas no Nordeste de quartinhas) e outros utensílios domésticos era uma tarefa restrita às mulheres e às crianças. As técnicas utilizadas por elas eram muito semelhantes às dos indígenas e a tradição era transmitida de mãe para filha nas atividades domésticas. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com.content&view=article&id=815&Itemid=1>>.

Acreditamos que o momento seria apropriado para mostrar um trabalho feito por outra etnia, e que isso despertaria o interesse pela cerâmica. Embrulhei as peças em jornais para que na viagem até a aldeia não sofressem nenhum dano.

Ao chegarmos, fomos apresentados a um pequeno grupo de seis pessoas. Sentamos, eu e o professor Lusival, embaixo de uma árvore, em cadeiras que já estavam acomodadas em círculo. Logo, caminhando em nossa direção vem o cacique Ednaldo cumprimenta a todos e senta para ouvir a nossa proposta. Resumidamente, falei sobre minha profissão como professor e como artista e depois ressaltai a importância do trabalho em cerâmica.

Pedi licença, fui até o carro e trouxe as peças de cerâmica que havia comprado no Alto do Moura. Com cuidado, desembalei uma a uma e expliquei que aqueles objetos eram mais que uma simples peça de artesanato, carregavam um conceito de identidade, de alguém, de um grupo, de um povo.

Esse conceito de identidade abordado pelas ciências humanas traz diversas questões e tem sua origem na Filosofia e na Psicologia. Na atualidade, a Antropologia estuda os mais diversos prismas na construção das identidades: sociológicos, linguísticos, gerando eixos diferentes: identidade étnica, identidade social, identidade nacional.

Dominique Wolton (*apud* SILVA; SILVA, 2006, p. 202), no *Dicionário de conceitos históricos*, define identidade como “[...] o caráter do que permanece idêntico a si próprio; como uma característica de continuidade que o Ser mantém consigo mesmo”.

Tendo esse pensamento como premissa, podemos entender identidade como a característica de um indivíduo de se reconhecer como o mesmo ao longo de sua trajetória. Tanto para a Psicologia quanto para a Antropologia, a identidade é um conjunto de representações que possibilita a construção do indivíduo. Esta construção acontece pelo que temos de referencial do passado, de como agimos no presente e o que projetaremos para o futuro.

Mas tal identidade pessoal relaciona-se com a identidade cultural, que se caracteriza pelo compartilhamento das mesmas crenças e experiências por indivíduos diferentes.

A empatia por saber que se tratava de peças confeccionadas por outros indígenas despertou uma grande curiosidade, que podemos observar nas figuras 14 e 15.

Figura 14 - Encontro para apresentação da proposta de pesquisa (I)



Fonte: Ilson Moraes

Figura 15 - Encontro para apresentação da proposta de pesquisa (II)



Fonte: Ilson Moraes

Admirados ao pegar as peças e identificar que eram representações de animais, perguntaram como se quisessem uma confirmação: Foram os índios que fizeram?

Talvez nesta pergunta estivessem implícitas outras perguntas, que mais tarde, na convivência, iriam sendo respondidas, tais como: Por que não fazemos? Não lembro de ter feito nada disso? Outras dúvidas surgiram em relação aos objetos cerâmicos passados de mão em mão. Esse é aquele barro que a gente pega no rio? E essa Cor? Como fica assim, duro? Argila é a mesma coisa que barro?

Respondemos rapidamente algumas dessas perguntas e, após essa longa conversa, saímos dali com a aceitação do cacique Ednaldo e o questionamento do mesmo sobre o início do trabalho. Expliquei a ele e ao grupo que até julho estaria ocupado cursando as disciplinas exigidas pelo mestrado.

Logo percebemos que este prazo para um novo encontro era muito extenso e que poderia ser um risco de uma possível desmotivação à expectativa criada. Foi então que, em conversa com meu orientador, professor Lusival, decidimos que seria interessante que eles conhecessem o meu ateliê (IMAA - Iلسon Moraes Ateliê de Arte), meu trabalho como artista e também algumas das obras de artesãos da Paraíba.

3.1 ARTE: OUTROS ESPAÇOS, NOVAS PERCEPÇÕES

Como acordado, esperávamos pela chegada do grupo para visitaçáo ao IMAA, no bairro dos Bancários, em João Pessoa-PB. O espaço valorizado por plantas, um lago artificial com peixe e em harmonia com a arte, causou neles encantamento pela natureza presente em um espaço pequeno dentro da cidade.

Figura 16 - Visitação ao IMAA - Ilson Moraes Ateliê de Artes (I)



Fonte: George Paiva

Mostramos os fornos elétricos para a queima da cerâmica e explicamos sobre seu funcionamento, mas ressaltamos que nossa queima na aldeia seria diferente, seria uma queima artesanal. Vidal (1987, p. 155) descreve esse processo:

A peça pronta é levada cada vez mais próxima ao fogo em diferentes posições para que haja uma secagem uniforme. Quando está bem seca, é colocada sobrea brasa. A seguir, põe-se lenha em volta da cerâmica e atíça-se o fogo. A queima dura de duas a três horas.

Depois de resfriadas, as peças são retiradas do meio das cinzas. Através deste sistema, a transmissão do calor é feita diretamente, ficando as peças em contato direto com a lenha, produzindo uma combustão irregular de rendimento energético baixo, mas que, mesmo assim, obtém-se a terracota⁶. Outro processo utilizado é o da queima em buraco ou fosso. Neste procedimento, o fosso ou buraco é cavado no solo, em formato circular, medindo aproximadamente 60 cm de profundidade por 100 cm de diâmetro, medidas estas que podem variar em relação à quantidade de peças a serem queimadas.

Feito o buraco, deve-se acender uma pequena fogueira, a fim de que a umidade do solo seja eliminada. Logo após, forra-se a base com galhos e lenhas finas secas, para acomodação das peças, que ficaram dispostas umas sobre as outras, as maiores embaixo e as menores em cima, intercaladas por ramos e gravetos secos em cada camada. Acende-se um fogo baixo para

⁶ A terracota é um material constituído por argila cozida no forno, sem ser vitrificada e é utilizada em cerâmica e construção. O termo também se refere a objetos feitos deste material e à sua cor natural, laranja acastanhado. A terracota caracteriza-se pela queima em torno dos 900°C, apresentando baixa resistência mecânica e alta porosidade, necessitando um acabamento com camada vítrea para torná-la impermeável. É rica em óxido de ferro, normalmente utilizada na confecção de tijolos, telhas, vasos, entre outros objetos. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Terracota>>. Acesso em: 20 out. 2018.

que a temperatura aumente paulatinamente. Finalizando o processo de queima, continua-se alimentando o fogo com lenhas mais grossas, provocando altas labaredas. Após aproximadamente três horas, a contar do início da queima e do processo de abastecimento deste fogo, deixa-se a fogueira apagar naturalmente, até o resfriamento, quando as peças poderão ser retiradas.

Finalizando a explicação sobre a queima artesanal, processo que seria usado em nossa proposta, fizemos uma pausa para o café. Percebia-se, pelos comentários, que, mesmo desconhecendo as técnicas da cerâmica na prática, um clima de encantamento e curiosidade sobre as possibilidades de fazer algo começou a fluir.

No momento seguinte, mostramos algumas imagens de peças e técnicas em trabalho com cerâmica (Figura 17). Também apresentei meu trabalho e o trabalho de Moema Paiva e George Paiva (Figura 18), artistas e alunos do ateliê.

Figura 17 - Visitação ao IMAA - Ilson Moraes Ateliê de Artes (II)



Fonte: George Paiva

Figura 18 - Trabalhos de Moema Paiva e George Paiva (IMAA)



Fonte: George Paiva

Depois, pedimos que fossem até à mesa onde estava todo o material de trabalho, inclusive a argila, para que tivessem o primeiro contato com o material cerâmico. Pelo menos, o primeiro contato consciente, pois, ao começarem a manusear a argila, um dos participantes

do grupo lembrou que em sua infância acompanhava a mãe até o rio e, enquanto ela lavava a roupa, ele brincava com o barro, fazendo panelinhas.

Figura 19 - Primeiro contato com a argila



Fonte: George Paiva

Nesta primeira ação, não se produziu nenhuma peça, era apenas um momento de reconhecimento e percepção dos materiais (Figura 19). Embora a empolgação e a vontade de dar forma à argila amorfa fosse grande, o tempo que tínhamos para dar continuidade à nossa proposta era curto.

No segundo momento da programação, fomos visitar a Estação das Artes (Figura 20), local de exposições de arte onde se encontravam alguns de meus trabalhos como artista e como curador.

Ao chegarmos, o local estava fechado. Uma guarda municipal nos informou que não poderia abrir pois estavam sem o gerador para gerar luz e ventilação. Imediatamente liguei para a diretora do espaço e expliquei que estava com um grupo indígena e que precisávamos conhecer as obras ali expostas.

Figura 20 - Visita à Estação das Artes - João Pessoa/PB



Fonte: George Paiva

Assim que nossa entrada foi liberada, fomos para o salão de exposição onde ficaram à vontade para transitarem por entre as obras e tirarem suas próprias conclusões. Sobre esse aspecto, citamos Ostrower (1996, p. 22):

Dando um nome às coisas, o homem as identifica e ao mesmo tempo generaliza. Capaz de perceber o que é semelhante nas diferenças e o que é semelhante nas semelhanças, ele percebe a árvore, e, na árvore, uma árvore. Uma, de muitas árvores. Nas árvores, ele vê uma planta. Na planta, uma forma de vida. Assim o homem discrimina, compara, generaliza, abstrai, conceitua. Passa a compreender cada fenômeno como parte de um padrão de referências maior. Ser simbólico por excelência, ele concebe abrangências recíprocas: do único dentro do geral, do geral dentro do único.

Acrescenta, ainda, que,

O homem usa palavras para representar as coisas. Nessa representação, ele destitui os objetos das matérias e do caráter sensorial que os distingue, e os converte em pensamentos e sonhos, matéria-prima da consciência. Representa ainda as representações. Simboliza não só objetos, mas também ideias e correlações. Forma do mundo de símbolos uma realidade nova, novo ambiente tão real e tão natural quanto o do mundo físico. Na percepção de si mesmo o homem pode distanciar-se dentro de si e imaginativamente colocar-se no lugar de outra pessoa. (OSTROWER, 1996, p. 22).

A ideia da autora nos faz refletir sobre a ligação entre a arte e a realidade transpassada pelo simbólico. A arte provoca a necessidade de observar o “já visto”, mas com o desejo de entender o significado das coisas que estamos vendo.

Em primeiro lugar, colocamo-nos na certeza de que aquilo que está naquele lugar é arte, mas depois nos vem a pergunta: O que é arte? Sobre esse questionamento, Tolstói (2016, p. 58) considera que, para defini-la, devemos, antes de tudo, “[...] parar de olhar e considerar a arte como veículo de prazer. Esse olhar de ‘deleite’, muitas vezes, dificulta a compreensão da arte como um meio de comunhão entre as pessoas”. Ainda segundo o autor,

Cada obra de arte faz com que, aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo, e também com todos aqueles que, simultaneamente, ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística. Tal como a palavra, a arte também une as pessoas, transmitindo os pensamentos e experiências dos homens. Todavia, existe uma peculiaridade que distingue arte e palavra como meio de comunhão: é que pela palavra um homem transmite seus pensamentos a outro, enquanto que com a arte as pessoas transmitem seus sentimentos umas às outras. (TOLSTÓI, 2016, p. 58).

Partindo dessa compreensão, o grupo deixa o Espaço das Artes em comunhão sincera com as obras ali expostas e, cada vez mais, motivados a participar da atividade. Seguimos para nosso terceiro e último destino: a Casa do Artista Popular.

Instalada em um antigo casarão do século XX, no centro da cidade de João Pessoa, a Casa do Artista Popular possui em seu acervo permanente 1.733 peças catalogadas, produzidas por 199 artesãos da Paraíba.

Figura 21 - Casa do Artista Popular



Fonte: George Paiva

Essas peças, produzidas em materiais variados (argila, madeira, fios, fibras, pedras, metais, algodão cru, sementes e material reciclado), mostram o que há de mais belo no artesanato paraibano. No tocante ao conceito de belo, também recorremos aos estudos de Tolstói (2016, p. 50):

Chamamos de beleza, no sentido subjetivo, aquilo que nos traz um certo tipo de prazer. No sentido objetivo, chamamos de beleza algo absolutamente perfeito que existe fora de nós. Mas, como reconhecemos o absolutamente perfeito que existe fora de nós e o percebemos como tal somente porque recebemos um certo tipo de prazer da sua manifestação, significa que a definição objetiva não é senão a subjetividade expressa diferentemente. De fato, ambas as noções de beleza se reduzem a um certo tipo de prazer que recebemos, o que significa que reconhecemos como beleza aquilo nos agrada sem despertar nosso desejo. Em tal situação, pareceria natural para a ciência da arte não se contentar com uma situação de arte baseada na beleza – isto é, no que é agradável – e buscar uma definição geral, aplicável a todas as obras artísticas, com base na qual seria possível solucionar a questão do que pertence ou não pertence à arte.

No entanto,

Todas as tentativas de definir a beleza absoluta em si mesma – como imitação da natureza, como propósito, como correspondência de partes, simétricas, harmonia, unidade na diversidade, e assim por diante – ou não definem nada ou definem somente certas características de certas obras de arte, e estão longe

de abranger tudo o que todas as pessoas consideraram e ainda consideram ser arte (TOLSTÓI, 2016, p. 50).

Apoiados em Tolstói, podemos, então, dizer que a beleza da arte dos artesãos paraibanos que vimos na Casa do Artista Popular está exatamente na forma de ser ingênua e de transmitir o que esse povo percebe de si. Isso também é traduzido pela empatia na fala do Pajé da aldeia Vitória, que, com os olhos marejados, disse: “já vivi tanto e nunca tinha tido um final de semana como esse...” (BENDITO TABAJARA, mar. 2018).

A partir deste depoimento, compreendemos que as ações desse dia despertaram lembranças e, também, um espírito de união que já começava a ser expresso pela fala de todos. A frase afirmativa, “vamos fazer isso”, confere o real sentido do trabalho que foi desenvolvido com a argila. Para dar forma a esta matéria-prima e transformá-la nas cerâmicas Tabajara, também seria preciso buscar o espírito de união e de valorização dessa etnia.

Decidimos não esperar mais tempo para iniciar a proposta, precisávamos estar com eles, convivendo, frequentar a aldeia com regularidade, mesmo que ainda estivéssemos muito envolvidos com os estudos e exigências das disciplinas.

3.2 O HOMEM DO BARRO NA ALDEIA

Começamos a organizar todo o material que precisaríamos para a primeira aula prática na aldeia Vitória. Instrumentos para modelar a argila, argila, um pedaço de napa. Já havíamos combinado com o Cacique Ednaldo e ele estaria a nossa espera.

Chegamos cedo, uma senhora idosa, dona Augusta, sentada em uma cadeira à sombra de uma árvore olhou para mim e disse: “Você é o homem do barro, né?” Achei engraçado, mas, ao mesmo tempo, fiquei feliz pelo referencial, e confirmei: Sou eu mesmo. Logo somos convidados por ela a sentar enquanto aguardávamos o grupo de indígenas se organizar.

Naldo (REGINALDO TABAJARA), um dos indígenas, filho de dona Augusta, começou a reunir as pessoas, ao redor de uma mesa de concreto forrada com cerâmica industrial, era perfeita, pois era forte e adequada para fazer o que tínhamos planejado, uma demonstração de como trabalhar com a argila, analisando textura, umidade, elasticidade, cor etc.

Ao iniciarmos o trabalho, logo percebemos que não seria tão fácil como havíamos pensado, em poucos minutos em torno da mesa, não estavam somente os indígenas que haviam feito a sensibilização inicial (visitas e todo caminho já percorrido). Outros indígenas, inclusive crianças, circundavam a mesa, falando alto e também querendo manusear a argila.

Porções de argila foram distribuídas pelos pais para as crianças, que, curiosas, não nos deixavam prosseguir com a aula. Tentamos explicar rapidamente alguns procedimentos e propusemos que ficassem com o restante da argila para irem treinando e se familiarizando com o material.

Mesmo com estes desafios e a dificuldade de realizar algo mais consistente, avaliamos que foi positivo ver que alguns, realmente, demonstraram interesse pela proposta. Saí deixando o nosso contato (WhatsApp) e nos colocamos à disposição para que, caso precisassem de alguma explicação, fizessem contato.

É importante ressaltar que, na atualidade, essa tecnologia (WhatsApp) proporciona estreitar relações e distâncias. Esta ferramenta foi de grande importância para a construção e fortalecimento da pesquisa.

Algumas fotos e áudios desta pesquisa, utilizando esse recurso, foram valiosos, no registro e avaliação do desenvolvimento do trabalho com a cerâmica.

Mesmo não tendo registro das conversas informais, através do celular, os diálogos (entrevistas realizadas) são de fundamental importância para a continuidade da pesquisa.

Chizzotti (1991, p. 109) dimensiona a relevância dos dados coletados e sua variedade na pesquisa de campo:

Qualquer informação sob a forma de textos, imagens, sons, sinais etc., contida em um suporte material (papel, madeira, tecido, pedra), fixados por técnicas especiais como impressão, gravação pintura, incrustação etc. Quaisquer informações orais (diálogo, exposições, aula, reportagens faladas) tornam-se documentos quando transcritas em suporte material.

Figura 22 - Trabalho em cerâmica realizado na aldeia Tabajara



Fonte: Registro feito pelo cacique Reginaldo Tabajara e enviado por celular

Neste primeiro trabalho, feito por Naldo Tabajara, figura 22, já podemos ver alguma referência à pintura corporal impressa no barro, ou seja, a peça já não é um simples vaso de terracota. Tem um significado simbólico, traz traços que relevam a afirmação da cultura indígena Tabajara.

Pautamos o conceito de cultura que permeia essa investigação nos estudos de Silva, (2010, p. 85):

O conceito de cultura é um dos principais nas ciências humanas, a ponto de a Antropologia se constituir como ciência quase somente em torno desse conceito. Na verdade, os antropólogos, desde o século XIX, procuram definir os limites de sua ciência por meio da definição de cultura. O resultado é que os conceitos de cultura são múltiplos e, às vezes, contraditórios. O significado mais simples desse termo afirma que cultura abrange todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo.

Ou seja,

[...] em outras palavras, cultura é tudo aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos até ideias e crenças. Cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente. Além disso, é também todo comportamento aprendido, de modo independente da questão biológica. (SILVA, 2010, p. 85)

Essa definição de cultura defendida por Silva (2010) foi criada por Edward Tylor, no século XIX, e, apesar de sua atualidade, gerações e gerações de antropólogos procuraram aprofundá-la para melhor compreender o comportamento social.

3.3 O PRAZER DA DESCOBERTA

Na ansiedade de vermos as primeiras peças elaboradas pelos indígenas, assim que possível retornamos à aldeia. Fomos recebidos com alegria por Naldo e Bendito, que orgulhosos de seus trabalhos nos mostravam algumas pequenas peças que haviam feito. Tivemos que fazer algumas observações em relação ao processo de modelagem. Apesar destas colocações sobre como aperfeiçoar no tocante a aspectos técnicos de elaboração das peças, percebemos que não se sentiram desestimulados, pelo contrário, demonstraram mais entusiasmo em aprender.

Passamos a tarde na aldeia e quando já estava por anoitecer fomos convidados a tomar “cabeça de galo”, uma sopa à base de ovos, cebola, tomate, pimentão verde e pimenta. Neste momento, a conversa ainda girava em torno das possibilidades de trabalhar com a argila.

Despedimo-nos, pois ainda tínhamos que enfrentar uma estrada de chão de 7 Km, até chegarmos ao asfalto, e mais 30 km até chegarmos em casa, na cidade de João Pessoa.

Durante a semana que se seguiu, recebemos um telefonema de Naldo, perguntando se poderíamos ir até a aldeia, mas, infelizmente, devido a uma série de compromissos agendados, não seria possível nossa ida. Naldo, então, propôs uma nova visita ao ateliê e se propôs a articular com os demais a vinda, porém esta possibilidade esbarrou na dificuldade com transporte e combustível, realidade comumente enfrentada por eles. Conversamos com o professor Lusival sobre a dificuldade que estávamos tendo para realizar esse encontro, foi então que, entrando em contato com a UFPB, o professor conseguiu uma *van* que os deixaria no ateliê e depois os levaria de volta para a aldeia.

Preparamos o café da manhã para recebê-los e, como tínhamos que otimizar o tempo, deixamos tudo pronto para o almoço. Na chegada, foram convidados para tomar o café e, logo após este momento de confraternização, iniciamos a aula.

A técnica empregada foi a confecção a partir de rolinhos ou cordas. Essa técnica consiste em estender uma porção de argila em uma base de pano, papel ou madeira, e, aos poucos, ir fazendo pressão e enrolando a massa cerâmica até que ela adquira a espessura desejada, em formato de corda, que servirá para “levantar a peça”.

Todos começaram a fazer as peças com bastante cuidado e com uma desenvoltura que pareciam já dominar a técnica de trabalho com a argila. Em meio às conversas, ouvimos Andrea, esposa de Reginaldo Tabajara, fazer uma citação bíblica: “Deus fez, o homem do barro e ao barro voltará”. (BÍBLIA, 1997).

É do conhecimento comum que a tradição cerâmica acompanha a história da humanidade. O exemplo mais difundido é a ideia atribuída à gênese - O homem veio da terra e a ela retornará, esta concepção coloca o homem ligado à terra, ou melhor, sendo parte dela.

Assim, também, o trabalho do ceramista se assemelha com a própria criação divina. O homem cria a partir do barro; dá forma, vida e expressão, conforme registrado na citação bíblica: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente” (BÍBLIA, Gênesis, 2, 7). A cerâmica, essa arte ancestral, composta pelos quatro elementos: terra, água, fogo e ar, evoca, de forma simbólica, a gênese da criação do homem.

Considerando todo este contexto que envolve o trabalho com a cerâmica, não é de se admirar o fascínio que a argila causa às pessoas que a manuseiam pela primeira vez e

conseguem criar formas e dar expressão ao que antes era barro bruto. O próprio ato de criar vem carregado de autoestima, de realização, de entendimento e domínio individual.

Trabalhar com a arte cerâmica é um ritual que exige respeito pela matéria-prima, humildade em saber que existe um tempo de espera, sensibilidade para perceber as possibilidades que a argila oferece, persistência e maturidade para respeitar a vontade do fogo, que pode tornar forte o que foi feito, ou simplesmente inutilizar para sempre. É possível perceber, nas figuras a seguir, o entusiasmo de cada um ao trabalhar com a argila, procurando uma linguagem própria.

Tal como todas as outras formas simbólicas, a arte não é uma simples reprodução de uma realidade dada, pronta. É um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade. Contudo, não descobrimos a natureza através da arte no mesmo sentido que o cientista usa o termo 'natureza'. A linguagem e a ciência são os dois processos principais pelos quais avaliamos e determinamos nossos conceitos do mundo exterior. Precisamos classificar nossas percepções sensoriais e agrupá-las em noções e regras gerais para podermos dar-lhes um sentido objetivo. Tal classificação resulta de um esforço persistente no sentido da simplificação. A obra de arte, de um modo parecido, implica esse ato de condensação e concentração. (CASSIRER, 2012, p. 234).

Figura 23 - Aula de cerâmica no ateliê IMAA, João Pessoa/PB (I)



Fonte: George Paiva

Almoçamos rapidamente e logo voltamos à confecção das peças, pois não queríamos perder muito tempo.

Figura 24 - Aula de cerâmica no ateliê IMAA, João Pessoa/PB (II)



Fonte: George Paiva

Ao finalizar este momento, mostramos um vídeo explicativo (<https://www.youtube.com/watch?v=4y5KO38RvQ4>) sobre o processo de queima artesanal, e como já havíamos explicado o procedimento de como fazer o engobe (uma tintura natural à base de argila colorida), pedimos que produzissem os engobes com as argilas que encontrassem na região.

Figura 25 - Vídeo aula / cerâmica no ateliê IMAA, João Pessoa/PB



Fonte: George Paiva

3.4 A MÃE NATUREZA NOS DEU ESSA BELEZA DE CORES

Retornamos à aldeia Vitória com o objetivo de encontrar na região matéria-prima de boa qualidade. Seguimos por uma estrada de barro e caminhamos pela mata em direção ao rio Lamaral procurando um local onde tivéssemos acesso à margem do rio, na esperança de encontrar argila, mas infelizmente não tivemos êxito. Bem mais adiante, no mesmo rio,

surgiram os primeiros sinais de que ali encontraríamos uma boa argila, então colhemos amostras do material para verificar as possibilidades de trabalho.

Figura 26 - Rio Lamaral



Fonte: George Paiva

Ao retornar à aldeia Vitória, Naldo nos mostrou com orgulho as argilas que haviam coletado anteriormente e estavam separadas em vidros, transformadas em engobes de cores variadas: branco, amarelo, lilás, preto, vermelho. Depois de apresentar uma a uma as amostras coloridas, satisfeito com o resultado de sua pesquisa, Naldo exclama: “A mãe natureza nos deu essa beleza de cores!” (ALDEIA VITÓRIA, out. 2018).

Na fala de Naldo, está implícito o arquétipo da grande Mãe Natureza, provedora de todas as coisas. A etnia indígena, antigamente, venerava a lua, o sol, os espíritos da natureza, deus Tupã; hoje, ainda encontramos etnias que continuam com essas mesmas manifestações e muito mais. No entanto, foram assimilando a cultura dos europeus (FARIAS; BARCELLOS, 2015).

Diante do exposto, pode-se dizer que o reencontro com a Mãe Terra começava a ter uma outra conotação. Será preciso redescobri-la em todo o seu potencial, coletar a argila, tratá-la, tirando as impurezas, verificar sua plasticidade, cor, cheiro, textura, deixá-la pronta para a produção e atrelar à essa cerâmica e à simbologia da terra a valorização das pinturas corporais através dos objetos criados.

Figura 27 - Peças produzidas no ateliê IMAA, João Pessoa/PB



Fonte: George Paiva

Conforme registro da figura 27, os desenhos gravados nas peças cerâmicas começaram a despontar para o fortalecimento da identidade étnica dos Tabajara.

Motivados por essas primeiras descobertas, os indígenas começaram a trabalhar com a cerâmica também à noite, colocaram que “[...] agora as noites na aldeia ganharam um outro significado” (REGINALDO TABAJARA, Aldeia Vitória, out. 2018). Relataram que, anteriormente, ao chegar do trabalho na aldeia, já no final da tarde, tomavam banho e depois iam dormir, mas, agora, com o trabalho na cerâmica, passaram a aproveitar a noite como um momento de socialização, compartilhando descobertas e saberes.

Tais momentos eram registrados e enviados pelos aparelhos celulares e as imagens ou vídeos destas vivências nos eram enviadas através de um grupo de WhatsApp que criamos.

O entusiasmo com que descreviam cada nova descoberta era perceptível e nos motivavam a continuar com as atividades, até mesmo as crianças começaram a se envolver no

trabalho com a argila, como mostra a imagem que nos foi enviada por Naldo, em postagem no grupo de WhatsApp (Figura 28).

Figura 28 - Crianças Tabajara envolvidas no trabalho com a cerâmica



Fonte: Registro feito por Reginaldo Tabajara e enviado por celular

A simbólica terra agora se torna a grande mãe acolhedora, que oferece oportunidade a seus filhos de se reconhecerem como seres com potencial criativo e transformador.

3.5 TROCA DE SABERES COM A JUVENTUDE TABAJARA

Chegamos à aldeia em um dia que estava havendo uma reunião com os jovens, não querendo atrapalhar, sentados distantes, à sombra de uma árvore, no entanto, fomos chamados pelo Cacique Ednaldo e convidados a participar da roda de diálogo com as crianças e adolescentes. Esse momento teve início com uma oração do Pai Nosso, e, logo após, um cântico de saudação a Tupã.

É interessante constatar que, apesar da evidente força do cristianismo neopentecostal e a repulsa a toda a cosmovisão indígena, tupã se faz presente neste hibridismo religioso.

Figura 29 - Hibridismo religioso



Fonte: George Paiva

Na fotografia acima (Figura 29), vemos os braços de duas jovens pintados com os grafismos indígenas, sendo que em um deles está escrito a frase: “Tudo posso naquele que me fortalece” (BÍBLIA, Filipenses, 4, 13), uma alusão ao Deus cristão.

Terminado esse momento de orações, o cacique pediu aos jovens que se agrupassem, formando cinco grupos, com cinco pessoas. Cada grupo deveria observar os limites territoriais da aldeia para depois retornar e criar um mapa da localidade. Após esse encaminhamento, o cacique veio até nós e, com um olhar distante, partilhou sua preocupação: “Preciso fazer alguma coisa com estes jovens, eles chagaram agora e tenho que dar alguma coisa para eles fazerem para não ficarem perdidos” (EDNALDO TABAJARA, aldeia Vitória, set. 2018).

Estes jovens indígenas moravam com seus familiares nas periferias das cidades próximas, João Pessoa, Conde, Santa Rita. Com a retomada do antigo território, no Sítio dos Bodes, antiga Sesmaria da Jacoca, algumas famílias passaram a morar na aldeia Vitória. Portanto, a preocupação do Cacique era a de proporcionar a estas crianças e adolescentes algo que fosse satisfatório e que se adequasse à convivência e ao cotidiano.

Mediante esse desafio, propusemos ao cacique a realização de uma atividade com o grupo de adolescentes no encontro seguinte. Inicialmente, pensamos que poderíamos estar fugindo um pouco da proposta de pesquisa. No entanto, o compromisso e o desejo de contribuir com o povo Tabajara foi mais forte.

Mais uma vez, nossa proposta foi acolhida com entusiasmo e, ao retornarem da atividade encaminhada pelo cacique, conversamos com os jovens sobre a programação futura.

Chegamos, como combinado, com vários materiais para desenhar, pintar e imprimir. Arrumamos as mesas de forma que todos pudessem participar. Vale salientar que crianças e adultos também estavam participando da atividade, muito embora a proposta fosse trabalhar

somente com os jovens, realizar atividades com todos da aldeia faz parte da cultura desta etnia, coube a nós nos adaptarmos a essa realidade.

Sobre a postura dos pesquisadores frente à realidade pesquisada, Medeiros (2010, p. 24) apresenta uma reflexão interessante:

[...] muitas vezes o pesquisador se depara com temáticas próximas a sua realidade profissional, ou realidade vivenciada em seu contexto social, pondo em xeque a neutralidade científica. É preciso manter-se eticamente neutro de opiniões pessoais, neutro de ‘achismos’, isento de palpites. É sabido que para se fazer uma análise desapaixonada de qualquer tema é necessário que o pesquisador mantenha certa distância emocional do assunto abordado. Mas será isso possível? Seria possível um padre, ao analisar a evolução histórica da Igreja, manter-se afastado de sua própria história de vida? Ou, ao contrário, um pesquisador ateu abordar um tema religioso sem um conseqüente envolvimento ideológico nos caminhos de sua pesquisa? Provavelmente a resposta seria não. Mas, ao mesmo tempo, a consciência desta realidade pode nos preparar para trabalhar esta variável de forma que os resultados da pesquisa não sofram interferências além das esperadas. É preciso que o pesquisador tenha consciência da possibilidade de interferência de sua formação moral, religiosa, cultural e de sua carga de valores para que os resultados da pesquisa não sejam influenciados por eles além do aceitável.

O autor evidencia a importância da postura neutra ante o objeto de pesquisa, todavia, tal qual problematiza, concordamos que é difícil deslocar-se da realidade, assumindo uma postura indiferente ao fenômeno.

Em continuidade, o cacique Ednaldo iniciou a atividade, como de costume, fazendo a oração do Pai Nosso, logo após, a saudação a Tupã e uma canção que falava do povo Tabajara. Após este momento, solicitamos a todos que saíssem pela aldeia e observassem algum animal ou planta que lhes chamassem atenção. A orientação era para que não pegassem esse material, apenas observar e retornar ao local da aula.

Com aproximadamente uns vinte minutos começaram a chegar os primeiros participantes. Cada um que retornava da observação recebia lápis e papel.

Quando todos já estavam com o material em mãos, pedimos que desenhassem o objeto observado. Um pouco receosos, começaram sem entender muito bem como deveriam proceder. Certamente, pensavam que seria uma aula de desenho, onde se diria se estavam certos ou não os desenhos que estavam produzindo, mas, na verdade, nossa proposta era observar a capacidade de síntese que cada um possuía ao retratar o objeto de estudo. O mais interessante é que cada desenho criado era algo muito próprio e próximo aos desenhos indígenas de que se tem referência. Sobre isso, Hauser (1998, p. 2) fala que:

Os desenhos das crianças e a produção artística dos povos primitivos contemporâneos são racionalistas, não sensoriais: mostram o que a criança e o artista primitivo conhecem, não o que realmente veem; fornecem uma imagem teoricamente sintética, não opticamente orgânica, do objeto.

Traçando linhas mais retas e objetivas e uma simplificação da imagem, fazem uma releitura do que foi observado. Mas como poderiam desenhar desta forma, se não tinham esta informação anterior? De onde viria tal informação? Sobre essa relação de similaridade dos desenhos com a temática indígena, Jung (2016, p. 93) argumenta sobre os esquemas de pensamentos coletivos:

Apesar de sua maneira específica de expressão ter características mais ou menos pessoais, o seu esquema geral é coletivo. Estas formas de pensamento são encontradas em todas as épocas e em todos os lugares e, exatamente como os instintos animais, variam muito de uma espécie para outra, apesar de servirem aos mesmos propósitos gerais. Não acreditamos que cada animal recém-nascido crie seus próprios instintos como uma aquisição individual, e tampouco podemos supor que cada ser humano invente, a cada novo nascimento, um comportamento específico. Como os instintos, os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana também são inatos e herdados. E agem, quando necessário, mais ou menos da mesma forma em todos nós.

Seus estudos são esclarecedores quanto às manifestações emocionais, a que pertencem estes esquemas de pensamento:

[...] são reconhecidamente as mesmas em toda parte. Podemos identificá-las até nos animais que, por sua vez, as identificam entre eles, mesmo quando pertencem a espécies diferentes. E os insetos, com suas complicadas funções simbióticas? A maioria deles nem conhece os pais e não tem ninguém para ensinar-lhes nada. Então por que supor que seria o homem o único ser vivo privado de instintos específicos, ou que a sua psique desconheça qualquer vestígio da sua evolução? (JUNG, 2016, p. 93).

Na verdade, estávamos todos encantados com o que tinham produzido, existia neste fazer artístico uma atmosfera de alegria e de reconhecimento da grandiosidade que é o ato de criar. Começamos, então, a fazer a técnica de impressão usando isopor, tinta e tecido, conforme registrado na figura 30.

Figura 30 - Confeção de gravura utilizando o isopor



Fonte: George Paiva

Passamos para a etapa seguinte, projetamos os desenhos em cima de acetato para, depois de recortado (vasado), formar uma máscara (estêncil). Esse procedimento pode ser observado na figura 31.

Figura 31 - Confeção de gravura utilizando o estêncil



Fonte: George Paiva

As imagens escolhidas para serem impressas no pano foram as mesmas usadas por eles nas pinturas corporais, utilizando essa técnica, entendemos que seria mais uma forma de fortalecer a identidade e a espiritualidade, da mesma forma que nos propomos a trabalhar com a cerâmica. Esta ideia foi bem aceita, sugerimos que estes desenhos fossem reproduzidos nas paredes das casas na intenção de instigar a percepção visual das pessoas que chegam à aldeia e fortalecer a linguagem simbólica desta etnia.

3.6 VIAGEM À ROTA DO BARRO

Em conversa com o professor orientador, Lusival Barcellos, falamos de uma viagem que fizemos com os alunos do ateliê para a cidade de Tracunhaém, na Zona da Mata, no estado de Pernambuco. Sobre a história dessa localidade, citamos os estudos de Silva (2018, p. 25):

Tracunhaém como demonização de Rio e Povoamento. Inicialmente foi batizado por Tapir rama, que era nome de uma aldeia de índios, fixada na margem do mesmo rio. Em tempos depois recebeu o nome de Rio e povoação de Tracunhaém. O rio cortava todo o território desta vasta povoação, além de ser divisor das duas capitanias, do qual em 1574, existia também um engenho denominado Tracunhaém em terras de Goiana na capitania de Itamaracá, pertencente ao Português Diogo Dias.

Tracunhaém, como nomenclatura de rio, engenho, povoado, sede de freguesia, estação de trem e cidade, significa, na língua Tupi, “Panela de Formiga ou Panela de Formigueiro”, corruptela de (Tara-quicunhaê). Tracunhaém é hoje uma cidade pequena, tem em torno de 14 mil habitantes, bem cuidada, com uma praça central em frente à Igreja Matriz.

É conhecida como “A Rota do Barro” por sua tradição em cerâmica. Já na entrada da cidade, podemos ver as peças expostas à venda, são vasos, potes, esculturas, representação de pessoas, anjos e animais.

Em frente à praça fica o Centro de Artesanato, que funciona como um tipo de associação dos artesãos locais, onde turistas podem adquirir peças e conhecer trabalhos de vários artistas populares. Neste mesmo local, temos vários ateliers e a olaria, local onde são feitas as queimas. Em toda a cidade encontramos casas que se transformaram em local de produção e venda da arte popular.

Mediante o contexto descrito e a proposta de pesquisa em pauta, entendemos que seria oportuno uma viagem com os indígenas Tabajara até Tracunhaém para que pudessem perceber a relevância que o trabalho cerâmico poderia propiciar à consolidação da cultura e valorização do seu território.

Os encaminhamentos para viagem foram tomados e a programação seria uma visita à Oficina de Brennand⁷, e, logo depois, seguiríamos para Tracunhaém.

Como combinado, às seis horas da manhã do dia 09 de outubro, estávamos à espera do micro-ônibus, para iniciarmos nossa ida a Pernambuco, quando recebemos a informação que, devido a um problema mecânico, o transporte seria substituído por uma *van*. Esse imprevisto nos custou duas horas e meia de atraso, com a chegada da *van* partimos em direção à Barra de Gramame para pegarmos Simone da Silva Bernardo, esposa do cacique Carlinhos, Isaias da Silva Bernardo e Maria José Ramos de Araújo, indígenas desta aldeia, e seguirmos para a Aldeia Vitória, para encontrar com o restante do grupo (Maílson, Doora, Daniel, Zenaide,

⁷ Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand Brandão é um artista plástico brasileiro que desenvolve seu trabalho com diversos suportes, entretanto, é mais conhecido pelo seu trabalho como ceramista.

Paula, Naldo, Sérgio, Jair e Andreia), já no caminho, a *van* apresentou problema mecânico e, após ser solucionado, seguimos viagem.

Em vários momentos da viagem o carro apresentava sinais de que o problema persistia, mesmo assim prosseguimos, pois já estávamos na metade do caminho e o desejo de chegar era maior.

Levamos os livros *Artesanato e Arte popular na Paraíba* e *Arte Popular de Pernambuco*, que continham imagem de algumas obras de artesãos de Tracunhaém e também um vídeo com uma entrevista de Brennand. A ideia de mostrar esse material era aguçar a curiosidade e a familiarização com a visita.

Ao chegarmos na entrada da cidade de Goiana-PE, distante de Recife 64,9 km, o semáforo com o sinal vermelho nos fez parar e ali ficaríamos, pois, ao tentar dar partida, a *van* apresentou um princípio de incêndio. Descemos rapidamente, abrimos o capô e, com o extintor, apagamos o fogo.

Pensamos ter acabado ali nossa aula de campo, mas o Professor Lusival entrou em contato com a UFPB informando o acontecido e solicitou outro veículo.

Figura 32 - Viagem para Tracunhaém



Fonte: George Paiva

Já era por volta das onze horas da manhã e, muito embora tivéssemos levado café, água e alguns biscoitos para partilhar e socializar, precisávamos almoçar, pois ganharíamos tempo enquanto aguardávamos pelo outro transporte.

Os indígenas haviam levado comida: feijão com carne de charque e farofa. Para complementar, fomos até um restaurante próximo e compramos algumas quentinhas com carne, macarrão, salada e arroz. Como não havíamos levado pratos descartáveis, o rapaz do posto de gasolina, onde pedimos informação, nos cedeu alguns.

Do outro lado da pista de asfalto, avistávamos, em um amplo terreno, uma carroceria de caminhão e dois pneus velhos. Este cenário seria nosso restaurante, puxamos os pneus para

baixo de uma árvore, improvisamos uma mesa e ali foi feita a partilha. Apesar de todos estes desafios, o clima era de alegria e leveza.

Figura 33 - Almoço à beira da estrada



Fonte: George Paiva

Já eram quase duas horas da tarde e nós ainda estávamos à espera do transporte, sem saber se iria demorar pois não conseguíamos fazer contato com o motorista.

De repente, Simone, a esposa do Cacique Carlinhos, tirou da bolsa um maracá e, movimentando o instrumento em um ritmo compassado, começou a cantar, todos os outros levantaram e começaram também a cantar e dançar, era uma evocação de toda ancestralidade, presença e pertencimento do espírito do povo Tabajara.

Não queriam e nem precisavam mostrar nada a ninguém; no cenário meio abandonado de pneus e carrocerias velhas, uma outra atmosfera foi criada: pés batiam firmes ao chão acompanhando o som provocado pelo atrito das sementes dentro do maracá.

[...] através da dança os descendentes indígenas resgatam a cultura de seus pais e, ao mesmo tempo, inauguram uma ação eclética de sentidos, congregando aspectos, das religiões, mitos, [...] e expressões de luta que garantem a existência e o reconhecimento da etnia. [...] O Toré para esses indígenas é um ritual sagrado. (NASCIMENTO; SOUSA, 2012, p. 59-60).

As pessoas passavam ao longe, olhavam curiosamente, mas não paravam, pareciam entender que se tratava de um ritual e não de uma apresentação. Neste momento, percebi que existia algo muito mais forte que apartava e transformava aquele local. Como descreve Eliade (1992, p. 13):

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de

hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’.

Enfim, às quatorze e trinta, com o fim do Toré e a chegada do outro veículo, prosseguimos a viagem. Redirecionamos o percurso seguindo direto para Tracunhaém, pois não tínhamos mais tempo de fazermos a visita à Oficina de Brennan.

Na entrada da cidade, as peças de cerâmica “davam boas vindas”. Começava o encantamento, os olhares se dividiam entre um lado e outro da pista onde já se podia ver algumas lojas com os objetos em exposição. Ao chegarmos em Tracunhaém, nos dirigimos até a praça central, onde o escritor Tony Danillo nos aguardava para nos ciceronear pela cidade.

Tony nos falou sobre a história da cidade e fomos convidados por ele a retornarmos para o lançamento de seu livro *Tracunhaém uma freguesia pernambucana*. O livro descreve a evolução histórica da cidade, suas personalidades e a história do povo de Tracunhaém.

Tony comentou que a tradição da cerâmica havia começado com os povos indígenas que ali viviam. Essa fala comoveu os indígenas e notava-se um certo orgulho em cada um.

Após a explanação, fomos visitar os diversos ateliers localizados em torno da praça, o centro de artesanato e a olaria. Lá vimos os artesãos confeccionando suas peças, dando o acabamento, fazendo as queimas.

Aproveitamos para mostrar como era a estrutura dos muitos fornos que havia por todos os lugares de produção. Uns ainda com peças sendo queimadas e outros já vazios. Ao lado de alguns existiam peças quebradas que chamavam nossa atenção para o que já havíamos falado sobre os procedimentos na confecção das peças e os cuidados com a queima.

Sáímos da olaria e nos dirigimos até o Centro de Artesanato, ali estão expostas as obras de muitos dos artesãos da região. Todos estavam embevecidos com o que viam e, ao mesmo tempo, vislumbravam as várias possibilidades de trabalho.

Figura 34 - Centro de Artesanato de Tracunhaém



Fonte: George Paiva

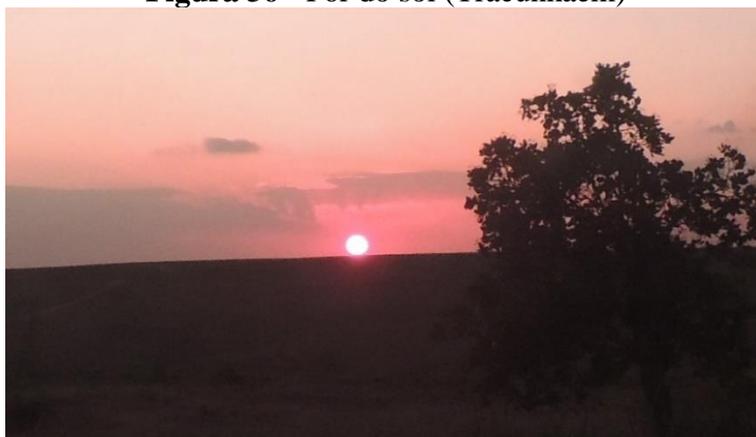
Como se quisessem saudar o lugar, pediram licença e começaram a dançar um Toré no meio do salão, desta vez, entre as peças de outros ceramistas, tudo agora estava inserido em um único espaço onde as diferentes manifestações de religiosidade e cultura se fundiam, era a celebração do sagrado e da criação. Talvez um presságio.

Figura 35 - Ritual do toré (Centro de Artesanato)



Fonte: George Paiva

Já passava das dezessete horas quando deixamos Tracunhaém. O sol que estava se pondo era de um vermelho intenso, lembrava o fogo que há minutos atrás víamos a crestar a lenha no forno.

Figura 36 - Pôr do sol (Tracunhaém)

Fonte: George Paiva

Já era tarde quando finalmente chegamos em casa, todos cansados, mas satisfeitos com tudo o que tínhamos vivenciado.

No dia seguinte à aula de campo, recebemos um telefonema, era a esposa de Naldinho dizendo que ele estava com umas “ideias loucas na cabeça” e queria falar comigo. Ao celular, Naldinho relata que havia demorado a pegar no sono, encantado com tudo que tinha visto, mas, ao dormir, teve um sonho, e com emoção na fala passou a descrevê-lo:

Era um grande sol vermelho, em volta do sol ao em vez de raios eram flechas, tudo brilhava muito intensamente. Então me veio que aquela visão era como se eu tivesse que fazer uma homenagem aos nossos antepassados, os troncos velhos. Vou fazer ‘alguma coisa de cerâmica’, não sei bem ainda como vai ser, mas cada uma destas peças terá uma flecha apontando pro céu, representando cada um dos nossos líderes que já morreram. De Piragibe, até chegar ao Cacique Ednaldo, esse ainda não terá lança. A lança dele só será colocada quando completar um ciclo das quatro sílabas da palavra Tabajara. Será o único homenageado em vida, isso tudo estará em um grande círculo, onde dançaremos um toré. Ainda não sei o local, acho que será à beira do rio na aldeia nova, mas tenho certeza que com a ajuda dos encantados vou saber (NALDINHO TABAJARA, Aldeia vitória, out. 2018).

Essa descrição de seu sonho coloca o arquétipo sol no centro de toda a configuração simbólica. O sol, senhor de toda a energia, de onde surgem todos seus antepassados, os raios transformados em flechas indicam a expansão de toda esta força. Como em outras culturas, esse arquétipo, de certa forma, está sempre presente e simbolicamente relacionado a deuses solares, como explica Jung (2016, p. 20):

Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol ‘divino’, mas, neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser ‘divino’. Quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma

coisa de ‘divina’, estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado em uma crença, mas nunca em uma evidência concreta.

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas esse uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontâneo, na forma de sonhos.

Ainda a descrição deste sonho nos remete à abordagem de Eliade (1992, p. 20), sobre o espaço sagrado:

Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente. [...] a teofania consagra um lugar pelo próprio fato de torná-lo ‘aberto’ para o alto, ou seja, comunicante com o Céu, ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a outro. Não tardaremos a encontrar exemplos ainda mais precisos: santuários que são ‘Portas dos Deuses’ e, portanto, lugares de passagem entre o Céu e a Terra. Inúmeras vezes nem sequer há necessidade de urna teofania ou de uma hierofania propriamente ditas: um sinal qualquer basta para indicar a sacralidade do lugar. ‘Segundo a lenda, o morabito que fundou El Hemel no fim do século XVI parou, para passar a noite, perto da fonte e espetou uma vara na terra. No dia seguinte, querendo retomá-la a fim de continuar seu caminho, verificou que a vara lançara raízes e que tinham nascido rebentos. Ele viu nisso o indício da vontade de Deus e fixou sua morada nesse lugar’. É que o sinal portador de significação religiosa introduz um elemento absoluto e põe fim à relatividade e à confusão. Qualquer coisa que não pertence a este mundo manifestou-se de maneira apodítica, traçando desse modo uma orientação ou decidindo uma conduta.

Cada sonho é uma mensagem pessoal, direta e única. Uma linguagem cheia de significados, e Naldinho sentia que sua visão onírica estava impregnada de espiritualidade

3.7 ENTRE SONHOS E MEDOS

No dia 14 de outubro de 2018, tínhamos encontro com os Tabajara, mas, antes mesmo de chegarmos à aldeia Vitória, recebemos uma ligação do Cacique Ednaldo dizendo que precisávamos conversar a respeito de algumas coisas. Ao chegarmos à aldeia, fomos até ele e perguntamos se havia ocorrido algo incomum. Respondeu de uma forma bem direta: Vamos trabalhar só com arte, nada de religião! Surpresos com esta afirmação, argumentando que jamais havíamos falado em religião, o que realmente era a mais pura verdade, pois sabíamos que se entrássemos neste campo de forma explícita seria quase impossível dar continuidade à

nossa pesquisa. Procurando razões para aquela intervenção feita pelo cacique, a princípio, não nos reportamos ao sonho de Naldinho, mas depois cogitamos que poderia se tratar disso. Diante desse fato constrangedor, argumentamos que o nosso objetivo ali seria o de ajudá-los com a cerâmica na afirmação da cultura indígena, mas que não estávamos tratando sobre religião.

Muito embora percebêssemos todo o processo de aculturamento propiciado pelas igrejas pentecostais, não poderíamos jamais expor essa observação.

Sobre esse aspecto, a necessidade de escuta e respeito do pesquisador para com seu objeto de pesquisa, Creswell (2014, p. 50) apresenta algumas pistas:

Os pesquisadores qualitativos não criam ‘situações de laboratório’ para testar suas hipóteses, ao contrário, eles possuem uma atitude respeitosa para com o ambiente investigado, não introduzindo equipamentos que possam modificar o ambiente. Assim, ‘os pesquisadores qualitativos reúnem informações bem de perto, falando diretamente com as pessoas e vendo como elas se comportam e agem dentro do seu contexto. Em seu habitat natural, os pesquisadores têm intervenções pessoais com os indivíduos ao longo do tempo’.

Dirigimo-nos para a casa de Sérgio, uma casa simples e pequena, feita de alvenaria, ainda sem reboco. Queríamos ver as peças que estavam prontas para ser queimadas, ao entrarmos em uma pequena sala de chão batido, em um canto, estavam dispostas as peças já confeccionadas à espera do dia em que o fogo as transformaria em terracota. Neste momento, fomos chamados por Naldinho, que queria mostrar algo em frente à casa.

Vários tijolos dispostos em um círculo contornavam as cinzas de uma extinta fogueira, em cada tijolo existia uma haste de madeira ainda rústica, fixada ao chão e apontando para o céu, logo percebemos que aquela configuração era a concretização da visão onírica que Naldinho havia nos revelado anteriormente.

Sem que perguntássemos, Naldinho foi explicando que os vestígios da fogueira no centro do círculo, que ainda emitia algum calor, eram de um ritual de Toré feito por eles em volta dessa construção simbólica na noite anterior (Figura 37). Como ressalta Eliade (1992, p. 17):

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. ‘Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa’ (Êxodo, 3: 5). Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca.

Figura 37 - Representação do sonho de Naldo



Fonte: George Paiva

Naldinho, em sua narrativa, corrobora que o espaço sagrado se diferencia do espaço profano, mesmo que este espaço ainda esteja no campo do imaginário ele intui que esse novo lugar será um local especial e diferenciado, e diz que a queima das peças produzidas deveria ser feita neste mesmo espaço. Sobre esta delimitação e respeito ao local, Eliade (1992, p. 17) ressalta que:

É preciso dizer, desde já, que a experiência religiosa da não homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma ‘fundação do mundo’. Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão sobre o mundo. É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‘ponto fixo’, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo.

Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘Centro’. Vemos, portanto, em que medida a descoberta – ou seja, a revelação – do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo. É por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no ‘Centro do Mundo’. Para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no ‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projeção de um ponto fixo – o ‘Centro’ – equivale à Criação do Mundo.

Ainda nessa afirmação de Naldinho, vê-se claramente a importância que ele dá, não só ao local escolhido, mas também à cerâmica produzida e ao fogo, elemento fundamental para a transformação irreversível da argila.

3.8 RETORNO À ROTA DO BARRO

No dia 26 de outubro de 2018, nos preparamos para ir a Tracunhaém, porém, primeiramente, iríamos à oficina de Brennand, pois na viagem anterior, devido ao incidente com o veículo, acabamos por não fazer esta visita.

Desta vez, os indígenas estavam com uma outra postura, orgulhosos que iriam dançar o Toré no lançamento do livro de Tony, levavam consigo saias, cocares, maracas e bumbos. Durante o percurso comentavam sobre coisas da viagem anterior.

Nossa visita à oficina de Brennand tinha como propósito, além de apresentar várias técnicas e a linguagem do artista, mostrar o poder transformador que a arte e a produção cerâmica têm, pois a Oficina Cerâmica Francisco Brennand, hoje museu de arte da cidade de Recife, surgiu das ruínas de uma antiga fábrica de tijolos e telhas herdada pelo artista, não fosse pela vontade e sonho deste homem, só teríamos ruínas. Mostrarmos a eles que esse espírito de luta, vontade e sonho também era uma das intenções desta aula campo.

Figura 38 - Obra *Os Soldados*. Ao fundo, fachada da fábrica Francisco Brennand



Fonte: George Paiva

Ao chegarmos à Oficina de Francisco Brennand, fomos recebidos por um guia, que nos daria as devidas explicações sobre o local e as obras do artista. Na entrada, ele parou diante de

um grande painel em cerâmica com um símbolo de Oxóssi⁸, figuras 39 e 40, e começou a explicar que o artista era filho deste orixá, por isso, muitas de suas obras levavam seu simbolismo.

Figura 39 - Símbolo de Oxóssi



Fonte: George Paiva

Figura 40 - Visita à Oficina de Francisco Brennand (Obras com o símbolo de Oxóssi)



Fonte: George Paiva

⁸ Oxóssi (no candomblé) ou oxósse (no omolocô) é o orixá da caça, das florestas, dos animais, da fartura, do sustento. É um orixá de contemplação, amante das artes e das coisas belas. É o caçador de axé, aquele que busca as coisas boas para um ilé, aquele que caça as boas influências e as energias positivas. Oxóssi – Wikipédia, a enciclopédia livre: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Oxóssi>>.

Figura 41 - Visita à Oficina de Francisco Brennand

Fonte: George Paiva

Neste momento, olhares de medo e espanto se cruzavam, mas tudo ali era tão grandioso e inesperado que, naquele instante, embevecidos pela beleza e a força da arte, não havia espaço para o julgamento sobre as crenças pessoais do artista, e sim, se deliciarem com a beleza que a arte lhes proporcionava, pois seu trabalho é de uma originalidade e uma linguagem mítica incontestável. Brennand reaproveitou não somente as ruínas da olaria, mas também ressignifica as cerâmicas que “acidentalmente quebram ou racham quando levadas ao forno” elas assumem um outro significado, o “acidente vira parte fundamental da obra”.

Cada obra que olhavam comentavam sobre a possibilidade de fazer “coisas belas” como as que estavam a observar. Enfim, partimos em direção a Tracunhaém, como alguns ainda não conheciam a cidade, fizemos o mesmo roteiro do passeio anterior, chegando à cidade, fomos conhecer a olaria, local comunitário onde vários artesãos queimam suas peças, contornamos a praça onde fica a maioria das casas/ateliers que abrem suas portas para a visita e venda das peças em cerâmica e, por fim, chegamos ao museu, local de exposição de muitos artesãos da região.

Ao chegarmos perto do ateliê de um santeiro, o cacique nos revelou que alguns indígenas que haviam feito a primeira aula de campo se sentiram incomodados com as imagens dos santos católicos expostas pelos comerciantes. Percebemos que eles não entravam nos espaços onde estes santos eram confeccionados.

Aproximando-se das 18 horas, horário do lançamento do livro, fomos para a praça central, em frente à igreja matriz, fizemos um lanche e depois começamos os preparativos para o ritual do Toré, porém, sentíamos que existia alguma coisa que os incomodava.

Questionamos para tentarmos saber o que estava acontecendo, então o cacique disse: - Professor, a apresentação vai ser ali, na igreja? Percebemos que o incomodo era o local onde iriam fazer o ritual. Para resolver essa questão, fomos falar com o responsável pelo evento, que nos informou que as portas da igreja seriam fechadas ao iniciar o evento.

Perguntamos ao cacique se haveria algum problema de dançarem no adro, em frente à igreja, onde ocorreria o lançamento do livro, já que a mesma estaria fechada. Com uma resposta positiva e aliviados com a notícia, começaram a se preparar, vestindo suas saias, seus colares e cocares e a se pintarem. Depois de esperarmos por ajustes no som e outros preparativos, as ilustres pessoas da cidade acomodadas em cadeiras organizadas no adro da igreja e a população abaixo começaram a ouvir os estouros de fogos de artifícios anunciando a chegada da banda marcial da cidade e o início do evento. Logo após esta apresentação e a fala de algumas autoridades, houve o agradecimento aos Tabajara e citaram a relevância de Tracunhaém estar recebendo numa noite festiva os povos originários do lugar. O cacique Ednaldo fez seu discurso, relatando rapidamente a história de seu povo e a importância dos povos indígenas.

Após o ritual do toré, orgulhosos de todo esse movimento, começamos a nos organizar para o retorno.

Ao retornarmos, comentários na viagem eram sobre a pesada energia que existia em frente à igreja e do quanto tinham ficado cansados. Comentavam, ainda, que essa energia negativa foi se dissipando depois que começaram a dançar o Toré. E começaram a sentir a força que o Toré lhes proporcionava. Sobre este aspecto, reportamo-nos a Cassirer (2012 p. 48):

O homem não pode fugir a sua própria realização. Não pode senão adotar as condições de sua própria vida. Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos místicos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial. Sua situação é a mesma tanto na esfera teórica como na prática. Mesmo nesta, o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. Vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões em suas fantasias e sonhos. ‘O que perturba e assusta este homem’, disse Epíteto, ‘não são as coisas, mas suas opiniões e fantasias sobre as coisas’.

Percebemos quão delicada é a linguagem da arte e da religiosidade. O que, para alguns, pode simbolizar toda a força da benevolência, para outros, será traduzido pela repulsa e pelo medo.

Estes sentimentos confusos que emanam do pensamento e do acreditar, muitas vezes, são produtos que a arte revela aos olhos de quem a vê e como a vê. O mal-estar instalado nos

indígenas diante da igreja foi o medo da representação arquitetônica, em seu simbolismo, afinal, sendo estes cristãos, compartilham da mesma devoção pelo mesmo cristo e o mesmo Deus.

3.9 O FOGO E A PALAVRA

Nossa ideia inicial foi fazer uma queima de forma bem primitiva, abrindo uma cova no solo, em formato circular, medindo aproximadamente 60 cm de profundidade por 100 cm de diâmetro, dependendo da quantidade de peças a serem queimadas, depois colocaríamos as lenhas intercaladas com as peças a serem queimadas, acendendo o fogo e deixando a lenha queimar totalmente, depois de frias, retiraríamos as peças do meio das cinzas, porém, a probabilidade de quebrarem seria muito maior, isso ocorrendo, geraria uma grande desmotivação. Seria necessário que o resultado dessa primeira queima fosse satisfatório, então optamos por fazer um forno de estrutura fixa, que garantisse êxito na queima.

Com pouco recurso, aproveitamos o material que havia no local: Trezentos tijolos, dez latas de barro, uma chapa de zinco, uma grelha com vergalhão de $\frac{1}{2}$ e aproximadamente 8 quilos de açúcar. Escolhemos o local onde seria construído o forno, preparamos o barro com água e, para dar liga à massa, adicionamos o açúcar. Após delimitarmos o espaço onde seria construído o forno, levantamos quatro fileiras de tijolos e o assoalho ou grelha, figura 42, que separa a lareira da câmara de cocção, onde serão acomodadas as peças depois que o forno estiver pronto. Continuamos a levantar as paredes da câmara de cocção e, por fim, o cachimbo na entrada da lareira para melhor direcionamento da lenha e do fogo.

Esta ação acontece em um clima de felicidade e fé, como se buscassem na argila o reencontro com a pureza de um momento primordial, por várias vezes são citadas a permissão e a benção de Deus neste projeto e a alegria de fazer o que os antepassados fizeram.

Figura 42 - Construção do forno

Fonte: Jeorge Paiva

A construção foi rápida e, no dia seguinte, foi feito o “esquente”, para tirar a umidade do forno e torná-lo mais forte, para depois, enfim, fazer a primeira queima.

O desafio agora seria conviver com o fogo, e perceber quão poderoso, deslumbrante e desafiador é esse elemento. Como bem coloca Bachelard (1999, p. 25), “[...] o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de lenha à vida de um mundo”.

Agora, o fogo tem um novo sentido para os Tabajara; sai das cozinhas, do cotidiano, da normalidade. Exige mais cuidado, mais respeito, remonta ao passado de pertencimento, do contato íntimo com a mãe terra. A consonância da força telúrica nos elementos terra, fogo, água e ar se concretiza nas cerâmicas, fortalecendo a espiritualidade indígena Tabajara.

Mas precisamos ser delicados e silenciosos em nossas observações, aprendemos que o mesmo fogo que aquece pode destruir. Ao falamos do “ritual” da queima feito por alguns povos e da importância deste momento para o ceramista, nossa colocação inocente sobre o assunto assustou uma das indígenas, a palavra “ritual” tomou uma proporção gigantesca.

Com o uso do celular, Andreia, esposa de Reginaldo, vasculhou em sites o que seria um “ritual do fogo”. A palavra “ritual” atrelada à palavra “fogo” foi “caçada”, e, de uma forma errônea, lançou para os outros indígenas aldeados sua visão deturpada sobre o assunto. Isso foi o suficiente para criar na aldeia um clima de desconfiança e medo.

Mas não foi apenas este fato que desencadeou esta inquietação; tomamos conhecimento de que as imagens de santos confeccionadas pelos artesãos de Tracunhaém também haviam lhes causado repulsa, essa atitude nos remete à citação bíblica:

Não terás outros deuses diante de mim.
Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra.
Não te encurvarás a elas nem as servirás; porque eu, o SENHOR teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos filhos, até a terceira e quarta. (BÍBLIA, Êxodo, 20, 3-5).

Esta conotação de culpa e medo está presente em muitas religiões, não somente como um dogma religioso, mas servindo como um regulador das ações e da moral da humanidade, ditando o que é bom e ruim, bem e mal.

3.10 O FOGO TRANSFORMADOR

Diante desta situação desconfortável, não sabíamos o que iria acontecer, entretanto, mais uma vez, fomos chamados pelo cacique Ednaldo, que, inconformado com o acontecido, pediu que ficássemos tranquilos, apenas dissesse a ele qual seria o dia da queima. No dia 09 de dezembro de 2018, dia da queima, com os corpos pintados e vestidos com saias e cocares, o cacique e outros indígenas começaram a agitar seus maracás em chamamento aos demais aldeados, que, aos poucos, foram chegando ao local onde estavam as peças de argila confeccionadas pelo grupo de ceramistas.

Como a maioria dos indígenas já se encontrava no local, o cacique Ednaldo deu início ao ritual da queima. Pediu que cada indígena pegasse uma peça e saímos caminhando pela aldeia cantando canções de exaltação ao povo Tabajara, ao som dos maracás e do bumbo.

Mas não era um momento festivo; essa peregrinação trazia uma aura diferente de tudo que já havíamos presenciado na aldeia. Na caminhada, havia uma seriedade e firmeza que parecia rasgar o caminho por onde passávamos, tornando estáticos os olhares dos que não partilhavam da caminhada.

Figura 43 - Ritual da queima (I)

Fonte: Arquivos do pesquisador

Figura 44 - Ritual da queima (II)

Fonte: Arquivos do pesquisador

Ao chegarmos ao local onde o forno foi construído, os indígenas formaram um círculo e, no chão, ao centro, as peças de cerâmica foram colocadas (Figura 45). O cacique, em voz alta, saudou os professores, os artesãos e o povo Tabajara, iniciou-se o Toré, depois todos permanecem no círculo enquanto o cacique Ednaldo falava da importância daquele momento:

Fizemos o ritual do fogo, agora o fogo será aceso, as peças serão queimadas, não importa se vai dar certo desta primeira vez ou não, vamos continuar tentando e se ninguém quiser fazer cerâmica, eu mesmo farei, esse projeto vai dar certo; já deu. Se os professores estão aqui é porque Deus permitiu e não haverá nada que possa destruir esse projeto. Então vamos deixar de fofoca de disse me disse A cerâmica é importante para nós, fez parte da nossa história, dos nossos antepassados, então vamos agradecer a Deus e aos professores por essa oportunidade (EDNALDO SANTOS DA SILVA, informação verbal, Aldeia Vitória, dez. 2018).

Dito isto, pediu a todos que repetissem as palavras que ele iria proferir e, em uma oração coletiva, os agradecimentos a Deus, aos professores, aos indígenas ceramistas. Encerrado esse momento, começamos a colocar as peças no forno para dar início à primeira queima.

Figura 45 - Ritual da queima (III)



Fonte: Arquivos do pesquisador

Imaginávamos que cedo ou tarde enfrentaríamos este conflito travado pelo radicalismo de alguns grupos de evangélicos neopentecostal, que não aceitam as crenças indígenas, pois a espiritualidade indígena está intrínseca na natureza, em que os elementos telúricos são entendidos como sagrados.

Portanto, a arte cerâmica, neste momento, protagoniza um papel importante de resistência, a simbologia do sagrado estará para além dos grafismos feitos na pele. Estará na extração da matéria-prima; nas argilas coloridas para produção do engobe; no fogo, na água, enfim, encontra-se no acreditar em todo o processo de criação e, talvez, nesse entusiasmo em fazer algo que represente esse povo e sua cultura, de forma concreta, como a cerâmica Tabajara. As peças geralmente estão grafadas com as palavras “Povo Tabajara”.

Outra forma de demonstração desta força está no Toré da cerâmica, criado pelos indígenas ceramistas, que, com poucas palavras, conseguiu descrever desde o processo de extração da argila até a finalização com a queima.

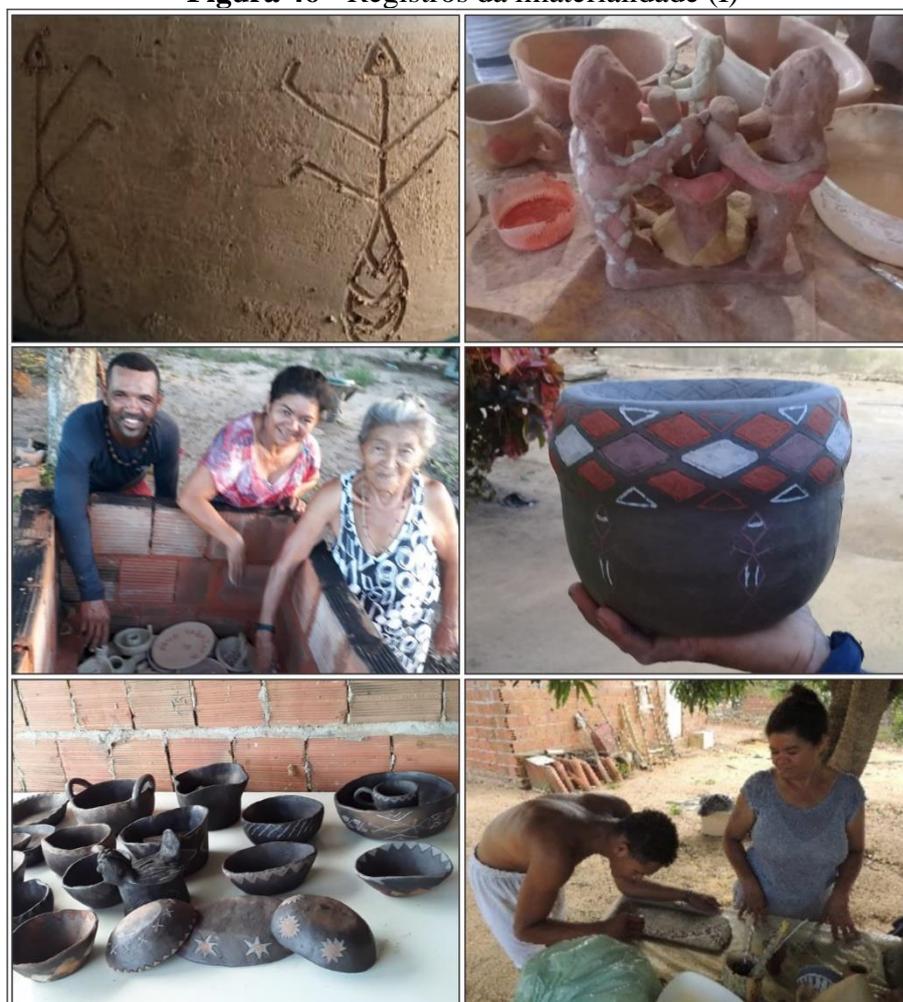
Vamos caminhar, vamos caminhar
 Vamos caminhar, vamos caminhar
 pra beira do rio lá no Lamaral
 pra beira do rio lá no Lamaral
 na beira do rio nós vamos cavar
 buscando argila pra nós trabalhar
 depois de buscar nós vamos limpar
 traçar a argila para trabalhar
 traçando argila para começar
 fazendo as peças para queimar
 fogo no forno argila queimando
 e os Tabajara todos trabalhando.

Este Toré é fruto da vivência e do encantamento com a cerâmica, que se transforma em canção, em dança, em espiritualidade e contará a história da cerâmica do povo Tabajara.

3.11 REGISTROS DA IMATERIALIDADE

O Título *Registros da imaterialidade* é bastante antagônico, fotografar o que não é material nos parece um tanto quanto surreal. Na verdade, esse título sugere um olhar mais aguçado para as imagens abaixo (Figuras 46 e 47). Não estamos nos referindo aqui ao senso estético, ao acabamento das peças, cor etc. Lançamos a proposta de olharmos com “olhos de arqueólogos”, percebendo nas imagens a história do que foi produzido, na dimensão do não palpável, do imaterial.

Figura 46 - Registros da imaterialidade (I)



Fonte: Arquivos do pesquisador

Figura 47 - Registros da imaterialidade (II)



Fonte: Arquivos do pesquisador

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte é a contemplação: é o prazer do espírito que penetra a natureza e descobre que ela também tem uma alma. É a missão mais sublime do homem, pois é o exercício do pensamento, que busca compreender o universo e fazer com que os outros o compreendam.

(Auguste Rodin)

Desenvolver essa pesquisa-ação, para nós, pesquisadores, foi um grande desafio. Por se tratar exatamente de uma pesquisa que mexe com a sensibilidade, a criatividade e a memória, e, ainda mais, com a concretização disso tudo em um trabalho tridimensional, para ser mostrado, questionado ou admirado. Foi preciso romper com várias barreiras, não só de um pensamento coletivo, mas também trabalhar o indivíduo e suas crenças pessoais. Estimular seu potencial criativo e o entendimento da criação em grupo. Foi preciso desafiar o tempo.

O tempo e os prazos estabelecidos pela academia para a execução desta pesquisa-ação fundiram-se em um tempo mítico.

Trabalhar com a cerâmica foi envolvermo-nos com outra esfera de tempo. O tempo da memória, da simbologia, do pertencimento. Pelas mãos dos ceramistas, passado e o presente reencontraram-se com a ancestralidade. Cada peça de cerâmica produzida é um retroceder e encontrar o ontem que habita em nós, para ressignificar toda a existência.

Não poderia deixar de citar Cassirer, neste momento:

O tempo mítico não tem estrutura definida; é ainda um ‘tempo eterno’. Do tempo de vista do mito, o passado nunca passou; está sempre aqui e agora. Quando o homem começa a desfilar a complexa teia da imaginação mítica, sente-se transportado para um mundo novo; começa a formar um novo conceito de verdade. (CASSIRER, 2012, p. 282).

Em tempo, começam a aparecer os frutos dessa pesquisa, ainda não tão amadurecidos; mas outras descobertas acontecerão ao longo do fazer artístico, pois trabalhar com a argila proporciona inúmeras possibilidades. A cada produção, a cada queima, surgirão novos encantamentos e novas alternativas de produção.

Hoje, a cerâmica Tabajara é vislumbrada como uma possibilidade de fonte de renda para a aldeia Vitória, sendo exposta em eventos e palestras, é também uma forma de propagação e visibilidade desse povo e de sua cultura. Essa iniciativa de divulgação partiu dos próprios indígenas, antecipando nosso desejo de uma grande divulgação pela mídia e uma exposição em um espaço para a visitação. Isso mostra o quanto, para eles, a cerâmica Tabajara é de extrema importância. Uma arte ingênua, pura, empírica, que, como todas as manifestações da arte,

acompanha as necessidades do ser humano. A cerâmica Tabajara da Paraíba não poderia ser diferente, ela surge para suprir a necessidade desse povo de sinalizar seu lugar na sociedade e fortalecer sua cultura, desta vez, mostram-se ao mundo, sem medo e orgulhosos de serem os “indígenas Tabajara que fazem cerâmica”.

Partindo do princípio que este grupo de novos ceramistas nunca havia trabalhado com a argila, exceto dona Maria, de forma bastante rudimentar, em tão pouco tempo conseguiram apropriar-se de algumas técnicas, fazendo coisas belíssimas. Para isso, foi preciso reaprender a se conectar mais intensamente com os elementos telúricos que envolvem o fascinante mundo da arte cerâmica: terra, água, ar e o fogo, sabendo respeitar o momento de cada um destes elementos, que estão intimamente ligados à ancestralidade e à espiritualidade desta etnia.

Na visão de alguns indígenas, religiosos evangélicos, este aspecto telúrico ancestral é ameaçador, mas não trouxemos para essa pesquisa a ideia romântica de que encontraríamos um mundo cultural harmônico, ao contrário, estávamos cientes dos desafios e atritos, principalmente neste “território indígena” invadido pelas diversidades culturais e religiosidades conflitantes e contrárias.

Quando nos propusemos a trabalhar as pinturas corporais nas peças cerâmicas, de maneira bastante visível, estávamos exercendo um ato de resistência e de afirmação da espiritualidade telúrica desta etnia.

Sabemos que a cerâmica Tabajara não é um “achado arqueológico”, mas a ressignificação do contato com a “Mãe Terra” e a consolidação da espiritualidade indígena Tabajara.

Portanto, acreditamos que a pesquisa-ação *Cerâmica e pintura corporal: agente de consolidação do patrimônio imaterial dos Tabajara da Paraíba*, à qual nos dedicamos durante dois anos, proporcionou ao povo Tabajara a todas as pessoas envolvidas neste projeto e ao Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões um trabalho de grande valor ao patrimônio imaterial e material para esta etnia e para toda a sociedade. Desenvolver essa pesquisa envolvendo a arte da cerâmica foi um grande desafio. Trabalhar a tridimensionalidade é dar volume a nossas perspectivas, tornar palpável nossos sonhos, mostrar-se concreto, isso é muito mais forte do que apenas produzir, confeccionar. Criar é colocar intencionalidade, vontade, desejos; esse foi o maior desafio.

Estes ceramistas tiveram que se redescobrir “filhos da terra”, se entender e buscar novamente o simbolismo e a espiritualidade telúrica. Não só o fogo deu e dará consistência a esse trabalho, mas a possibilidade de continuidade pelas crianças, que já se interessam pela arte

cerâmica, assim, essa ação perdurará na história. Hoje, a cerâmica Tabajara já se projeta e já começa a levar o nome desta etnia para os locais mais longínquos.

Dando seguimento a esta ação, pois nosso compromisso agora ultrapassou os limites exigidos pela academia, iremos promover as exposições itinerantes das cerâmicas Tabajara juntamente com um catálogo, registro fotográfico feito pelo Fotógrafo George Paiva, que nos acompanhou nesta ação.

Abaixo, segue um protótipo do que será este catálogo, que levará a história imagética dos Tabajara.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaço da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. A massa. In: BACHELARD, Gaston. **A terra e os Devaneios da Vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 61-83.
- BÍBLIA. Gênesis. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1987, p. 49-100.
- CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1991.
- RESENDE, Cristina da Conceição. **Toré do povo indígena Tabajara da Paraíba**: Estrutura, dança e ressignificações João pessoa. 2018. 57. TCC (Curso de Licenciatura em Dança) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.
- DURKHEIM, Émile. **Las formas elementales de la vida religiosa**: el sistema totémico en Australia. Madrid: Akal Editora, 1982.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FARIAS, Eliane; BARCELLOS, Lusival; CÓZAR, Juan Soler. **Paraíba Tabajara**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.
- FARIAS, Eliane; BARCELLOS, Lusival. **Memória Tabajara**: manifestações de fé e identidade étnica. 2. ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. [Reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. 2. reimpr. São Paulo: Atlas, 2009.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GONSALVES, Elisa Pereira. **Conversas sobre iniciação à pesquisa científica**. 6. ed. Campinas, SP: Alínea, 2018.

GRAY, David E. **Pesquisa no mundo real**. Porto Alegre: Penso, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2015.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOCK, Klauss. O que é religião? In: HOCK, Klauss. **Introdução à Ciência da Religião**. São Paulo: Loyola, 2010.

JUNG, Carl G. *et al.* **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KAUARK, Fabiana; MANHÃES, Fernanda Castro; MEDEIROS, Carlos Henrique. **Metodologia da pesquisa: guia prático**. Itabuna: Via Litterarum, 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Trad. Walter O. Schlupp. 2. ed. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RODIN, August. **A arte: conversas com Paul Gsell**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Maria Del Pilar Baptista. **Metodologia da pesquisa**. Tradução: Daisy Vaz de Moraes. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

SANTOS, Juvandi de Souza, **Paraíba: da pré-história ao início da colonização**. Campina Grande: JRC, 2006.

SCARPI, Paolo. **Politeísmos: as religiões do mundo antigo**. Tradução Camila Kintzel. São Paulo: Hedr, 2004.

SILVA, Edson. **Povos indígenas do Nordeste: construção a reflexão histórica sobre o processo de emergência étnica**. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 05 out. 2018.

SILVA, Kalina Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte? A polêmica visão do autor de Guerra e Paz**. Tradução Bete Torii. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

VIDAL, Jean Jacques. Cerâmica indígena: o caso Assurini. In: GABBAI, Miriam B. B. **Cerâmica: arte da terra.** São Paulo: Callis, 1987.

VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.** 2. ed. São Paulo: Studio Nobel: EVPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

WRIGHT, Rolim M. (Org.). **Transformação dos Deuses.** Igrejas evangélicas, pentecostais e neopentecostais entre os povos no Brasil. V. II. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.