



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)Igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

A PRODUÇÃO ARTESANAL TAPEBA: RELAÇÕES ENTRE CONSTRUÇÃO MATERIAL E IMATERIAL DE UM POVO.

Cristina Peixoto Batista

Programa de Pós-graduação em Sociologia – Universidade Federal do Ceará

cristina_peixotobatista@yahoo.com.br

O objetivo deste artigo é abordar as relações entre a construção da identidade e o artesanato do povo Tapeba, contemplando a lógica de produção e comercialização, além da representação que o artesanato toma na comunidade. A partir de uma trajetória que visa a afirmação étnica, os índios Tapeba desenvolvem seu artesanato com uma base identitária guiada pelos processos políticos e sociais.

De acordo com dados do FUNAI de 2006, o Estado do Ceará teria uma população de 11.726 indígenas distribuídas pelos municípios de Poranga, Aquiraz, Crateús, Trairi, Itarema, Maracanaú, Pacatuba, Viçosa do Ceará e Caucaia. Em 2011, esse número aumentou para 22.400 índios registrados, distribuídos em 13 etnias: Anacé, Gavião, Jenipapo-Kanindé, Kalabaça, Kanidé, Kanindé, Kariri, Pitaguary, Potyguara, Tabajara, Tapeba Tapuia-Kariri e Tremembé¹. Esse aumento considerável do número de indígenas deve-se a um intenso processo de reelaboração cultural e étnica, característico de diversas regiões do mundo e que não será abordado ainda nessa etapa da pesquisa.

A escolha da etnia Tapeba para a realização do trabalho se deu a fatores iniciais de acesso, como proximidade com a cidade de Fortaleza, porém ao longo das pesquisas fui, definitivamente me convencendo a trabalhar com esta etnia devido à peculiaridade de sua história e das relações que permeiam seu percurso.

Os Tapeba são um povo indígena que vive em diversas comunidades do município de Caucaia, estado do Ceará. Sua história vem marcada por diversas lutas de reconhecimento étnico e de demarcação de terra. Até a década de 1980, a FUNAI não reconhecia populações indígenas nos estados do Ceará, Piauí e Rio Grande do Norte. Acreditava-se que existiam remanescentes dos índios, que não eram totalmente indígenas, e sim miscigenados com população branca ou negra.

Esse pensamento foi difundido nacionalmente influenciando o senso comum e o interesse científico dos etnógrafos na região. Pacheco de Oliveira (2004) afirma que a falta de interesse dos etnógrafos pelas comunidades indígenas do Nordeste pode dever-se à exposição cultural que esses

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



índios tiveram às influências européias e negras, o que causou uma reconfiguração das práticas culturais.

Darcy Ribeiro é ainda mais incisivo. Utilizando-se de imagens fortes, fala em "resíduos da população indígena do nordeste", ou ainda em "magotes de índios desajustados", vistos nas ilhas e barrancos do São Francisco (Ribeiro 1970:56). Recorda com tristeza que até mesmo "os símbolos de sua origem indígena, haviam sido adotados no processo de aculturação" (Ribeiro 1970:53), o que exemplifica com os Potiguara, que em suas danças utilizavam instrumentos africanos, zambé e puitã "acreditando serem tipicamente tribais" (Ribeiro 1970:53 apud Oliveira p.50, 2004)

Na primeira metade da década de 1980, a Arquidiocese de Fortaleza iniciou um trabalho junto aos Tapeba a fim de tentar garantir o reconhecimento étnico baseado em coletividades e características tradicionais que haviam sido "esquecidas"² ao longo dos processos de colonização e construção social nordestina. Barreto Filho (1994) considera que nesse tipo de interpretação (reconhecimento de etnias), onde os agentes são oriundos de diversas camadas da sociedade (índios, a população local, os etnólogos, os juristas, a igreja, entre outros) portadores de diversos interesses, estes constatam que houve sufocamento e negação étnica sofridos por diversas etnias indígenas do Nordeste, além de expor em seu trabalho que não há dúvidas em relação à origem indígena dos Tapeba. Relatos de indígenas mostram sobre a expropriação cultural forçada que viveram desde a época colonial:

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

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

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

De acordo com Barreto Filho (1992), os Tapeba são o resultado de remanescentes de quatro sociedades indígenas originárias: Potiguara, Tremembé, Cariri e Jucá, que foram reunidos através

2 Este termo se refere ao encobertamento que foi feito pelo Estado e sociedade nacional e também pelos índios como forma de se proteger de certos abusos e preconceitos.



da administração colonial, a partir dos aldeamentos missionários para onde os índios eram levados a fim de serem doutrinados ao catolicismo.

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

Os Tapeba vivem em regiões rurais e da periferia de Caucaia, divididos em dezesseis aldeias localizadas em boa parte da extensão do citado município. Segundo dados da Funai (2011) a população tapebana conta com 6.542 indivíduos habitando as aldeias de: Bolso, Caco, Capoeira, Capuam, Coité, Itambé, Jardim do Amor, Jandaiguaba, Lagoa I, Lagoa II, Lameirão, Ponte I, Ponte II, Sobradinho, Trilho e Vila Nova. Desse modo, atualmente, o povo Tapeba está distribuído em áreas de tamanho, padrão, densidade e localização diversos e em pontos distintos do Município de Caucaia. As áreas não são habitadas somente por tapebanos³, como também por vizinhos “brancos”.

A proximidade geográfica que os índios Tapeba têm com a população urbana de Caucaia desperta curiosidade sempre que me deparo com algumas singularidades em meio a tantas similitudes com a nossa sociedade. Na verdade, nunca tive dúvidas sobre a indianidade dos Tapeba, porém pretendo tratar com estranhamento essa separação entre sociedades indígenas e sociedade nacional, já que noto tantos imbricamentos e articulações em diversos pontos, sejam estes convergentes ou divergentes. Proponho o avanço no conceito antropológico de sociedades indígenas integradas, lembrando que a integração não é unilateral e que podemos repensá-la a partir de Pacheco de Oliveira (2004), já que essa integração se deu desde o momento em que os colonizadores chegaram à estas terras (há mais de 500 anos) e pensar a sociedade brasileira (índios e não-índios) como resultado irreversível a esse contato permanente.

Em termos laborais os Tapeba estão, em sua grande maioria, inseridos no mercado da sociedade nacional, seja este formal ou informal. Barreto Filho (1994) observa que os mesmos trabalham atuando na atividade extrativista da carnaúba, como funcionários das diversas fábricas e lavouras do município de Caucaia, com a pesca de peixes e crustáceos típicos da região, com o

³ Estes podem ser nominados de Tapebas, Tapebanos ou Pernas-de-Pau. O primeiro nome faz referência a uma lagoa afluente da lagoa da Barra Nova na zona rural do município. O segundo nome é uma locução adjetiva para o “Tapeba”, enquanto o terceiro nome faz referencia a um dos líderes falecido em 1955, da família de Zabel.



artesanato e com a venda de frutas nos mercados de Caucaia e Fortaleza. Além dessas atividades produtivas, atualmente nota-se um aumento na atuação dos Tapeba em outras áreas do mercado, inclusive em universidades e na educação, além de áreas de saúde. Casos em que índios trabalham fora da comunidade são freqüentemente relatados “Minha filha trabalha na cidade (referindo-se a Caucaia) como enfermeira, a outra é vendedora de uma loja no centro... é todas duas são Tapeba” (artesã Tapeba, 2010).

1. Artesanato: História e Agência

Por mais que os Tapeba estejam inseridos em um contexto de convivência com a sociedade nacional, seu artesanato percorre um caminho distinto ao do artesanato cearense de maneira geral. A própria configuração do artesanato em sociedades indígenas se distingue à configuração importada da Europa medieval com suas corporações de ofícios e aprendizes (Porto Alegre, 1994) que se mostra muito “viva” nas comunidades de artesãos espalhadas pelo Ceará.

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

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

Não se pode negar que a existência do trabalho indígena, principalmente o escravo, como sendo uma realidade no fabrico do artesanato colonial, porém este além de ser um mecanismo conveniente aos brancos que não se interessavam por estas atividades “menores”, funcionava a partir de imposições das técnicas ditas portuguesas contribuindo ao enriquecimento das elites, principalmente as açucareiras (Ibidem, 1987). Nesse contexto a prática artesanal indígena para os senhores pouco se torna significativa à lógica interna tribal da época e, acrescenta muito mais no âmbito de influências de estilos e trocas de saberes interculturais.

Não apresentar o artesanato Tapeba vinculado ao artesanato cearense, não significa que



podemos extraí-lo dessa categoria “cearense” e sim que, em termos mais gerais, pouco se fala sobre artesanato indígena como influência (ou herança) tanto de organização como de técnica para as diversas manifestações artesanais que existem no Ceará. Muitas vezes são apontadas as influências portuguesas como principais a estas práticas. Historicamente torna-se claro lugar de esquecimento em que o artesanato Tapeba foi colocado ao longo das políticas governamentais e entre os estudos acadêmicos.

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

Os Tapeba estiveram, durante muitos anos, no papel de “sertanejos pobres e sem acesso à terra, bem como desprovidos de contrastividade cultural” (Pacheco de Oliveira, 2004) e sua atividade artesanal esteve abafada por medo de perseguições ou pela falta da prática artesanal em si. Pois, segundo Bourdieu (1989), a construção do *habitus*, se concebe nas funções práticas, completamente orientadas para a produção de efeitos sociais. Dessa forma, seria fora de contexto localizar a produção artesanal a algum tipo de quadro teórico que ponha em oposição artesanato e indústria, pois, a partir dessa percepção pode-se desviar o olhar da própria história Tapeba onde o artesanato deixou de ser fabricado durante anos em um período em que houve o descredenciamento destes como indígenas.

Após diversas reflexões sobre o artesanato em si, pude perceber que o lugar ocupado pela sociedade Tapeba ao longo de sua história, seja por ser uma sociedade indígena, seja por ter uma história de perseguição cultural, muito molda o papel que o mesmo adquire nesta sociedade. Geralmente são trazidos estudos que tratam de produções como cerâmica, plumária, pintura ou tecidos, os mais diversos possíveis em muitas aldeias e com usos relacionados ao ritual, ao religioso, ao utilitário e também à troca (Ribeiro, 1989). Dentro do que posso considerar similar à situação Tapeba pode-se destacar, com bastante ressalva, os índios que estão mais próximos às grandes cidades, ou os que estão em processos de migração, pois percebe-se que a base da busca



das diferenças culturais de fabricação e refabricação da individualidade grupal se dá sempre “diante daquele com quem se encontra em processo de interação social permante”, no caso, o não índio (Pacheco de Oliveira, 2004, p.22).

Ao iniciar as leituras para esta seção do trabalho, buscava conceitos mais gerais sobre artesanato, incluindo história, concepções teóricas e contextos que me pudessem guiar até o artesanato Tapeba. O que pude perceber é que os casos são os mais variados possíveis, algumas similitudes e muitas diferenças com a proposta aqui apresentada. O mais importante foi perceber que se tratando de artesanato indígena e, principalmente do índio do Nordeste, há uma discrepância em relação às realidades dos produtores de artesanato não indígenas.

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

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

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

O artesanato constitui-se uma prática fundamental no processo de aprendizado e educativo de grupos sociais. O processo de aprendizagem por parte de um artesão ocorre geralmente através da transmissão de conhecimento e informações de pais aos filhos, que, por sua vez, aprenderam com seus pais e avós, transmitindo de geração a geração, todos responsáveis



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)Igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

pela tradição e inovação do produto que ao mesmo tempo é identidade, arte, lazer, trabalho, profissão e subsistência (Amaral, 2010, p.63).

Alguns autores preferem incluir a discussão sobre o artesanato no âmbito da diferença entre arte e artesanato devido a uma certa conotação que o segundo termo poderia vir a adquirir em um mundo pós-industrialização e devido ao *status* de mercadoria que possa ter adquirido o artesanato. Para Paschoalik (2001) o termo artefato seria o mais apropriado quando trata-se de cultura indígena, pois representaria um objeto de arte fabricado para um fim devido.

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

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

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



“independente de pertencerem a este ou àquele lugar, o que está em jogo não é mais uma tradição artística, mas uma rede de intenções e casualidades” (Tragante, 2009, p.02).

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

2. Percursos Metodológicos

A proposta base, que adotada neste trabalho, parte do princípio que pessoas e coisas são agentes sociais com igual importância, assim como as pessoas, as coisas são criadoras de realidades sociais, se relacionando com as pessoas, o que as coloca em uma situação para além dos simbolismos. A diluição da hierarquia entre mundo material e mundo imaterial deve ser tentada para o entendimento do trabalho com as coisas. Dessa maneira, concordando com Miller (2007), percebe-se que a separação dualista entre sujeitos e objetos trata o mundo material como sendo de natureza fora da realidade, inferiorizando esta dimensão do social.

A abordagem aqui apresentada trata as representações não como anteriores aos objetos, e sim partindo de uma dialética onde a relação que as pessoas e as coisas dispõem no mundo social são mutantes e construídas no cotidiano, ou seja, formadas em contextos específicos. Daí a importância que Appadurai (2008) levanta para as “rotas” e “desvios” das coisas, onde através da primeira, que seria a contextualização, consegue-se saber os caminhos (mercadoria, objeto de arte, estético, etc) que essas coisas adquiriram ao longo de sua vida, caminhos estes dotados de flexibilidade.

Kopytoff (2008) é enfático quando propõe sua metodologia. Baseado sempre no princípio de que as coisas não são sempre donas do mesmo status, propõe caminhos objetivos como por exemplo fazer questionamentos diante das coisas, pois, a partir dessa reflexão podemos encontrar os conceitos, que no caso, são as próprias coisas. “Noutras palavras, conceitos podem denotar coisas justamente por que conceitos e coisas correspondem a uma e a mesma “coisa”. Onde a alteridade possa então ser pensada como uma propriedade das coisas –*coisas* que são conceitos tanto quanto elas se nos apresentam como entidades ‘físicas’ ou ‘materiais’” (Basques, 2010, p.160).

A proposta feita neste trabalho, então, está no desafio de utilizar a etnografia para definir as



rotas relevantes que costumam ter os objetos e tentar entender essas rotas de modo relacional. Através da observação participante, do trabalho de campo, e da análise qualitativa dos dados, proponho a busca de uma construção cultural das coisas dentro de determinado contexto ou períodos determinados atuando nas relações sociais como agentes. (Appadurai, 2008).

3. Artesanato Tapeba

A produção artesanal entre os Tapeba é feita geralmente pelas mulheres e comercializada em diversas feiras, nas aldeias e no Centro de Produção Cultural Tapeba⁴ (CPC Tapeba). De acordo com as visitas ao campo observei que as peças mais produzidas são: colares, cocares, bolsas, cintos, pulseiras, saias e pitchulas⁵.

No artesanato, os tapebas trabalham com a palha de carnaúba, fibras de tucum, cerâmica e sementes que se transformam em utensílios de caça, instrumentos musicais, cocares, brincos e outros adornos. Jeriquiti, bambu, macunã e casca de Cajazeira são apenas alguns dos muitos materiais fornecidos pela flora que eles usam para confeccionar colares, pulseiras e saias.⁶

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

Algumas sementes são compradas em lojas de material para bijouterias em Fortaleza, ou no centro Caucaia. Uma das maiores explicações dadas ao uso demorado de sementes como açai⁷ é a escassez cada vez maior de material local, devido aos impactos ambientais causados pelos empreendimentos e invasões em terra indígena.

A partir da negação ao uso do território e da sua própria existência, o índio se vê numa constante necessidade de afirmar-se em relação ao outro. De acordo com Oliveira (1972), quando o índio identifica-se como tal, ele o faz em função do outro “ a categoria índio só existe porque existe

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

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

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

7 Semente típica do Norte do Brasil.



a categoria branco.” Em Tófoli (2010) a territorialidade é bastante discutida em íntima relação com a afirmação étnica.

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

Essa necessidade de afirmação se dá através da diferença e é visualmente exacerbada quando posta em contraste com o “branco”. O artesanato é utilizado pelos Tapeba na decoração de suas casas, e de seus espaços internos de convivência, porém a maior incidência notada está nos adornos corporais. Em momentos festivos, políticos e de exposição⁸, a utilização de cocares, pulseiras, saias, pitchulas e diversos adornos típicos é bastante comum. Em alguns casos, principalmente em relação às lideranças políticas, essas peças são utilizadas como acessórios compondo um *look*⁹ misto de roupas do vestuário industrializado com elementos indígenas. Alguns índios utilizam quase que completamente as vestimentas tradicionais, essa é uma prática geralmente observada em índios mais velhos, porém, os jovens ao dançarem o toré¹⁰ também adotam o traje completo.

Diante da realidade vivida por estes povos constantemente negados em sua etnicidade, consegue-se perceber que as características das relações internas e externas estão na dimensão de defesa da identidade. Fazendo assim com que ao defender o que Bourdieu (1989) chama de *região*, os princípios de identificação sejam aceitos como produtos de sua identidade. Dentro dessa perspectiva, temos a construção do *habitus*, concebido nas funções práticas, completamente orientado para a produção de efeitos sociais. O artesanato funciona para causar esses efeitos na sociedade não somente a distinção imagética (o uso de cocares, colares, etc em espaços externos), como também para uma afirmação interna da propriedade dos saberes (a fabricação e seu uso em rituais e festejos internos).

Assim, o artesanato é percebido como prática de *representação objetal*, onde os agentes

8 Utilizo a palavra exposição para nomear os momento em que os índios aparecem diante do outro.

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

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



transformam em ação “estratégias interessadas de manipulação simbólica a fim de determinar a representação mental que os outros têm de suas propriedades e de seus portadores” (Bourdieu, 1989, p.112). Dessa forma, há uma tentativa de inverter os sinais, ou seja, a transformação de propriedades simbólicas, geralmente negativadas pelos padrões dominantes, em estratégias de afirmação para funcionar como positivo seja simbolicamente ou economicamente.

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

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

A história do CPC Tapeba se inicia a partir da chegada de um projeto proposto pela FAP (Fundação Abbé Pierre)¹¹ de ajuda a comunidades brasileiras, após realizada a pesquisa inicial para a escolha das comunidades, os Tapeba foram os escolhidos pela FAP para implantação do projeto. O líder afirma que “umas das comunidades que foi agraciada com essa pesquisa foi a nossa”. A ONG brasileira ADELCO (Associação de Desenvolvimento Local Coproduzido) foi a intermediária entre a Associação Tapeba e a FAP, promovendo assim, a implantação do projeto. Após 3 anos, aproximadamente, de obras, o Centro Cultural Tapeba foi inaugurado no ano de 2005, e conta com um espaço de 200 metros quadrados de área coberta e uma estrutura com expositores, cantina e setor administrativo. Recentemente houve uma reforma no Centro e a reinauguração estava prevista para o ano de 2010 e não ocorreu por falta de verbas.

Estes projetos são vistos pelos índios como uma forma de reconhecimento da sociedade, que tem acesso ao seu produto e, através dele reconhece a “luta indígena”¹². Essas lutas nascem da necessidade de dar uma descontinuidade galgada sob processo da continuidade “natural” vigente até então, no caso a visibilidade das práticas reivindicadas como tradicionais dos Tapeba viriam desconstruir a imagem dominante do senso comum sobre esses índios. Um exemplo disso seria no

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

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



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

Assim, os Tapeba definem o que é seu artesanato dito como legítimo sobrepondo a dominação daquele saber, além de criarem regulações ao dizer o que pode ser ou não retirado da comunidade para o mundo exterior. É comum ouvir falas como “se não for o índio que faça, não é Tapeba”, ou “cada pintura é especial não vai se repetir”, ou “o traje da festa não é pra vender, é especial daquele momento”¹³.

Quando questionado sobre a construção do Centro e suas implicações em relação aos órgãos governamentais, um líder de aldeia afirma que: “As obras foram bastante tumultuadas... o Centro foi embargado pela SEMACE¹⁴ duas vezes, na construção e perto da inauguração”. A SEMACE é um órgão estadual de regulação ambiental e suas ações influenciam diretamente na vida dos índios. Em alguns momentos esse órgão se mostra como “inimigo”, e em outros se mostra aliado nas questões de luta do movimento indígena.

No primeiro caso, um artigo escrito pela Comissão Organizadora da Marcha em Comemoração ao Dia do Índio Tapeba, mostra uma crítica a SEMACE por sua postura “contra” o índio: “muitas vezes [empresários e grileiros] com licença concedida pelas próprias agências governamentais, que supostamente deveriam zelar pela conservação e preservação do meio ambiente, como é o caso da SEMACE e do IMAC¹⁵ e vêm fazendo justamente o contrário.”¹⁶. Em outros momentos, como na Assembléia Geral do Povo Tapeba, o citado órgão se coloca como parceiro da luta indígena com um discurso de proteção ambiental nas terras indígenas bem como os índios conseguem parcerias com o Governo Federal para a realização de projetos relacionados

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

14 Superintendência Estadual do Meio Ambiente do Ceará.

15 Instituto do Meio Ambiente de Caucaia

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



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)Igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

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

A partir do momento em que se inserem nessas iniciativas, do ponto de vista da produção artesanal, os índios mudam sua lógica de produção, sendo cobrados por melhor qualidade de produtos. Em função de uma demanda racional, ou seja, típica de mercados capitalistas, organizam-se de forma distinta a que estão acostumadas. Assim, o Centro Cultural Tapeba, aparece como integrador que proporciona aos artesãos mais uma opção de comercializar seus produtos que antes eram vendidos somente nas aldeias e nos eventos. “Na realidade ele faz o seu artesanato, e ele colocava todo no Centro? Não! Uma parte pro Centro e outra parte ele vendia, até porque tem alguns artesãos que já são acostumados a participar de feiras... mas também vendia na casa dele, na aldeia, essa é uma política aberta” (Líder Tapeba, 2010)

Essa entrada institucional no ponto de vista do índio, é encarada como crescimento criativo e aparece nas falas como motivo de orgulho e afirmação étnica. Diante da possibilidade de maior comercialização dos produtos, proporcionando um aumento da renda das famílias. De forma positiva uma apropriação do discurso se dá sobre as inovações proporcionadas pelos projetos. Está tudo evoluindo e nós não estamos parados no tempo... nós temos mais é que evoluir e mostrar o que nós sabemos fazer... estamos criando, modificando, mas queremos sempre que a coisa tenha a cara do índio Tapeba (D. Beth, em Aguiar, p.44, 2006).

Antes mesmo do Centro Cultural Tapeba ser construído, os índios já fabricavam o artesanato para uso comercial. Neste caso, a importância do artesanato aparece ligada à sobrevivência dentro da sociedade nacional. O Centro além de proporcionar a visibilidade étnica para os índios é uma forma de escoar a produção, gerando renda. Quando se comercializa, gera receita, gera riqueza... o artesanato serviria de pilar para a melhoria habitacional e o próprio sustento das famílias, melhorando a renda das famílias, naturalmente há uma melhoria na qualidade de vida (Líder Tapeba, 2010).

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

A recente expansão do lazer e turismo estimula a produção e venda dos denominados



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

As relações entre grupos distintos é mais que um compartilhamento material, também é visto como um teor altamente simbólico. De acordo com Marcel Mauss (2003) a reciprocidade pode ser a retribuição de um presente, de um favor ou, nas relações de interação social, pode ser ilustrada com a atenção à fala do outro, com demonstrações de interesse e afeto, que são práticas capazes de estabelecer e manter convivências.

Diante da perspectiva local, esta troca está além de uma relação dialética e material, como previu Marx (1946). Para os índios, os conhecimentos adquiridos através dos contatos com a sociedade nacional, têm valorização positiva. Em diversos relatos eles se referem às novidades aprendidas como “conhecimento especial”, devido à junção de valores do “branco” e do índio. Dentro dessa nova perspectiva das relações que as coisas (mercadorias) podem proporcionar, busco explicitar algumas orientações teóricas que pretendem demonstrar as práticas tanto produtivas como culturais constituídas a partir da partilha cultural étnica.

Autores como Appadurai (2008) e Sahlins (2003) negam a existência de um valor de uso (necessidade) como entendia Marx (1946). O valor de uso não é um dado da natureza, mas sim, orientações dadas por um esquema cultural e, portanto determinado através de relações assimétricas de poder e reciprocidade, gerando tanto inclusões como exclusões neste esquema.

Ainda de acordo com Appadurai (2008), o valor das coisas advém da relação que estas têm com as pessoas, ou seja, “o valor é social, cultural e politicamente construído”. E, dentro de um âmbito de afirmação étnica, essa relação deve ser compreendida como uma constante disputa pelo acesso e pelo conhecimento. Isso determina o pertencimento ou não a grupos sociais, e a economias vigentes nos grupos, relacionando-se com a questão da sobrevivência econômica e cultural dos índios.

4. Considerações finais

A partir de uma percepção do artesanato Tapeba como agência, nota-se a abrangência das possibilidades de análise social, no sentido de realizar um panorama de relações históricas e



políticas, através das práticas cotidianas. No caso estudado é notório o entrelaçamento das diversas áreas da vida desse povo com a sua construção étnica.

Entre os Tapeba, percebe-se claramente a ligação que a prática¹⁷ do artesanato tem com os processos de afirmação e reconhecimento étnicos. A partir da perspectiva de Álvaro Bello em que, “as identidades formam parte de um âmbito politizado da vida social indígena [...] que também se associa à vida cotidiana e as práticas sociais dos sujeitos”¹⁸, aponto como essencial o estudo do artesanato para um maior entendimento do que é “ser Tapeba”.

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

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

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Ivy Colier de. *O índio Tapeba: sua influência na vestimenta do povo cearense*. Monografia - (Graduação em Estilismo e Moda) UFC - Fortaleza, 2006.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Tradução: Agatha Barcelar – Niterói: Editora da UFF, 2008.

BARRETO FILHO, Henyo Trindade. *Tapebas, Tapebanos e Pernas-de-Pau de Caucaia, Ceará: etnogênese como processo social e luta simbólica*. Dissertação de Mestrado – Museu Nacional UFRJ – Rio de Janeiro, 1992.

BASQUES, Messias. Uma Antropologia das Coisas: etnografia e método. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 150-165, jan./jun.2010.

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

18 Tradução própria.



- BELLO, Álvaro. *Etnicidad y ciudadanía en América Latina: la acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: CEPAL, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- DANTAS, Gina de Oliveira. *"Eu existo, eu sou índio": o toré como elemento étnico-político dos Tapeba*. Monografia - (Graduação em Ciências Sociais) UFC - Fortaleza, 2009.
- FLEURY, Catherine Arruda Ellwanger. *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo*. Fortaleza: SECULT, 2002.
- GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press. 2006, p. 64-94.
- LAGROU, Elsje. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte. 2009.
- LATOURET, Bruno. Une Sociologie sans objets? Remarques sur l'interobjectivité. In: TURGEON, Laurier; DEBRAY, Octave. *Objets & Mémoire*. Paris: Presses de l'Université de Laval, 2007.
- MONTEIRO, Aloísio J. J.; SILVA, Ana Paula da. *Uma Antropologia do Consumo Étnico: Estudo bibliográfico dos Mbya Guarani do Estado de São Paulo e a comercialização do seu artesanato*. Anais do XIII Encontro de Iniciação Científica da PUC-Campinas - 21 e 22 de outubro de 2008.
- MENDES, Francisca Raimunda Nogueira; PORDEUS, Ismael; Universidade Federal do Ceará. *Remodelando tradições : os processos criativos e os significados do trabalho artesanal entre as louceiras do Córrego de Areia*. 2004. 122 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de Sociologia, Fortaleza-CE, 2004.
- MILLER, Daniel. O consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Sociologia do Brasil Indígena*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: São Paulo, Editora da USP, 1972.
- PACHECO de OLIVEIRA, João (org.). *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. 2ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Contra Capa Livraria, 2004.
- PASCHOALICK, Leliane Chalub Amin. *A arte dos índios Kaiowá da reserva indígena Dourados-MS: transformações e permanências, uma expressão de identidade e afirmação étnica*. Dissertação de Mestrado UFMS/Dourados – 2001.
- PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltesse, 1994.
- _____. *Arte e ofício de Artesão. História e Trajetórias de um meio de sobrevivência*. Tese de doutorado. FFLCH – USP: São Paulo, 1987.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Prefácio in PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltesse, 1994.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

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

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

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

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

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

TRAGANTE, Christiane A. Resenha. *Campos* 10(2): 147-151, 2009