

A ESTÉTICA ORNAMENTAL KIRIRI

Anderson dos Santos Paiva*

RESUMO: *O grafismo da sociedade indígena Kiriri (Mirandela-Bahia) apresenta a possibilidade de um diálogo fecundo com aspectos sóciopolíticos através da busca identitária pelo reconhecimento de seus direitos enquanto grupo etnicamente diferenciado. Assim, com o objetivo de compreender o conteúdo semântico destas formas simbólicas, empreendemos uma investigação através da etnopesquisa onde focalizamos as representações estéticas, registrando os motivos e variantes que compõem seu corpus gráfico na tentativa de compreender também o modo como estas produções inserem-se no contexto geral das produções artísticas. Dessa forma, pudemos constatar que a arte gráfica Kiriri fornece uma série de elementos em construção através de “empréstimos culturais” que evidencia a dinâmica destas representações e fortalece seu valor como documentos visuais.*

Palavras-chave: Arte; Indígena; Kiriri.

INTRODUÇÃO

A utilização de grafismos é uma parte importante no processo de produção dos artefatos indígenas e está muito presente na ornamentação corporal vista, sobretudo, nas reivindicações de cunho político pela busca de seus direitos e reconhecimento. Tal diversidade de representações promove, contudo, uma diversidade também de interpretações, capazes de apontar para os possíveis contatos intertribais. Assim, tendo por base estas considerações, iniciamos esta pesquisa acerca das manifestações estéticas da sociedade Kiriri (Mirandela-Bahia), buscando compreender o modo como a pintura ornamental dialoga com seu suporte plástico na veiculação de mensagens visuais em uma relação de diálogo também entre formas. Contudo, excluindo-nos de uma abordagem aprofundada dos fatores extraestéticos envolvidos, situamo-nos mais detalhadamente no contexto da estética e da identidade cultural tão claramente explícita.

De acordo com estas considerações, a arte gráfica Kiriri, deve, portanto, ser entendida em seu conjunto, onde estão presentes os desenhos, pinturas e gravuras que se imprimem na cultura material e na ornamentação do corpo, ao modo de indícios semânticos capazes de informar sobre operações estéticas identitárias, tal como têm sido notadas em outras sociedades indígenas, pois “o momento atual da história dos povos indígenas lhes permite impor sua marca e seu estilo, definidores de sua identidade cultural diferenciada a campos inovados. Assim, revelam as marcas de novos usos de sua arte gráfica bem como o uso de novos suportes” (VIDAL, 2000, p.292).

No entanto, embora os estudos da estética indígena sobre o foco da arte gráfica seja uma das mais estudadas, ainda não há um conhecimento destas pesquisas sobre os índios do Nordeste vistos sempre com certo desprezo, no que contribuiu a visão de Darcy Ribeiro, segundo o qual, estes “remanescentes tribais que ainda resistem ao avassalamento só têm significado como acontecimentos locais, imponderáveis” (1996, p.57).

* Bacharel em Artes Plásticas e mestrando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Orientador Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – UFBA. E-mail: andersonpaiva@walla.com

Os atuais estudos da ornamentação indígena concentram-se, portanto, quase sempre na busca de relações com a cosmologia ou a “noção de pessoa”, o que tem sido o foco principalmente dos pesquisadores da arte indígena amazônica, diferenciando-se em muito da realidade que presenciamos onde o sentido estético é preponderante, transitando livre na criação artística Kiriri.

Muito embora a antropologia da estética tenha contribuído com uma ótica mais centrada nas interpretações pessoais na arte índia, estas “inovações” ainda tendem a serem vistas como descaracterização e perda de “autenticidade”, principalmente pela sociedade nacional que busca nutrir a imagem folclorizada do índio, extático à dinâmica cultural.

Os índios do Nordeste vivenciam, desse modo, um momento de “reelaboração cultural” que transparece na arte e na ornamentação com um impulso inovador tanto técnico quanto estilístico. Assim, utilizando métodos da etnopesquisa, pudemos desenvolver um trabalho através da inserção nos contextos locais de forma participante, acompanhando e entrevistando os representantes indígenas em reuniões, celebrações e apresentações, documentando, através de registro fotográfico, as representações gráficas e seus promotores. A partir disso, centramos a pesquisa, sobretudo, nos principais “artistas” apontados pela comunidade e naqueles assim, autodenominados, identificando repertórios e comparando-os com as informações existentes.

Nisto, fizemos uma revisão de toda a literatura sobre os Kiriri e estendemos as entrevistas, incorporando as lideranças (cacique, pajé, conselheiros), os mais velhos (contadores de história), os professores e até os jovens e crianças, identificando as convergências e divergências sobre a interpretação das amostras coletadas.

BREVE HISTÓRICO

Os índios Kiriri (“calado” em Tupi antigo e “naturallement timides”, segundo Martin de Nantes) descendem da grande família Kariri (Cariri) que habitava a região do nordeste brasileiro, desde o interior do Piauí até o norte da Bahia, os quais Fernão Cardim, em 1584, considerou como um grupo “de língua diferente”, mais tarde identificando-se quatro dialetos que evidenciam sua complexidade cultural. Destes apenas o Dzubukuá e o Kipeá, forma mais amplamente divulgada através das publicações do Catecismo Kiriri (1709) do Padre Bernardo de Nantes, e do Catecismo da Doutrina Cristã na Língua Brasílica da Nação Kiriri (1698) e Arte de Grammatica da Língua Brasílica da Nação Kiriri (1699), ambos do Padre Mamiani.

Contudo, atualmente, os Kiriri não dispõem de uma língua própria, atribuindo este fato à morte dos últimos pajés na guerra de Canudos, que levaram consigo também o conhecimento dos rituais antigos.

Um dos fatores que mais contribuíram para a mudança em ritmo crescente foi à perda da língua. No nível das crenças, a perda da língua tribal significou limitação enorme na comunicação com o sobrenatural. As desgraças físicas e psíquicas acontecem mais frequentemente porque o caboclo não pode conservar com os encantados ou com os espíritos dos mortos tão à vontade quanto os antigos (BANDEIRA, 1987, p.176).

Após a Guerra de Canudos, ampliaram-se também as invasões de suas terras, pois, com o deslocamento dos homens, as mulheres e crianças não conseguiram frear as investidas dos posseiros e grileiros, que arrancaram e destruíram os marcos de delimitação do território, restando aos índios a utilização de símbolos mnemônicos que contribuíram para manter viva a memória sobre a dimensão das terras, possibilitando a retomada de Mirandela (1995), e dos

núcleos de Gado Velhaco (1996), Pau Ferro (1997), Marcação, Araçá, Segredo, Baixa Nova e Baixa da Cangalha (1998).

Atualmente, o território Kiriri fica localizado entre os municípios de Banzaê e Quijingue, na Bacia do Médio Itapicuru, região de clima semi-árido com vegetação agreste e caatinga, a cerca de 300km de Salvador. Sua área indígena ocupa grande parte do município de Banzaê, com 1.350 índios, representando algo em torno de 16% da população local que sobrevive nos 12.320ha, homologado em janeiro de 1990.

A liderança Kiriri é, no entanto, dividida em facções que administram, de forma autônoma e com princípios divergentes, cisões que ocorreram desde as primeiras investidas dos Kiriri pela reconquista do território ainda nos anos 80, causando:

1. migração de algumas famílias para cidade de Barra, região oeste da Bahia, próxima ao Muquém do São Francisco, **Kiriri de Barra**;
2. separação de núcleos opositores e afirmação da liderança de Manoel, **Kiriri-Cantagalo**;
3. o isolamento dos núcleos liderados por Lázaro, **Kiriri-Mirandela**.

Um dos fatores que contribuíram para estas cisões foi a união arbitrária do poder político ao religioso, quando Lázaro impor a figura do pajé e a aceitação de práticas indígenas, instituindo o Toré (dança-ritual), não apenas com um sentido puramente religioso, mas também como mecanismo político e sinal de indianidade.

Estabelecida a divisão faccional, ficaram sujeitos à administração central de Mirandela os núcleos de Marcação, Pau Ferro e Picos, comandados pelo cacique Lázaro Gonzaga, e, sob a liderança do cacique Manoel, os núcleos de Cantagalo, Araçás, Cacimba Seca e Segredo. Para facilitar a administração interna, ambos os caciques distribuem a administração dos núcleos recuperados aos “conselheiros” com limitada autonomia, mas possibilitando algumas articulações onde a produção artística, como parte integrante da sociopolítica, passa a adquirir características particularizadas.

GRAFISMO KIRIRI

Quando falamos de grafismo Kiriri como elemento da indianidade e símbolo identitário, devemos levar em conta que identidade é esta que eles pretendem cultivar. Assim, lembremos que os Kiriri, ao passarem pelo processo de “fricção étnica”, que explanamos brevemente, dividiram-se em grupos autônomos e em certo ponto adversários, dentro de seu próprio contexto cultural, fragmentando o território e estabelecendo outras formas de diálogo com suas produções artísticas e com a sociedade nacional. Portanto, o grafismo, ao qual nos referimos neste ensaio, é aquele produzido pelos Kiriri de Mirandela, uma vez que foi sobre esta comunidade que centramos nosso trabalho de campo.

Nas produções artísticas

Entre as produções Kiriri, a cerâmica se apresenta de forma singela com uma decoração gráfica basicamente composta por motivos geométricos de linhas e pontos como observou Maria de Lourdes Bandeira (1987, p. 60). Na maioria das vezes, são as mulheres que se ocupam na sua produção, passando o conhecimento às crianças desde cedo. Conhecidas como “louceiras”, elas constroem as peças principalmente no verão, de forma manual e sem o auxílio de qualquer outro recurso, coletando o barro (buã) próximo às serras na distância média de 2h (meia légua) de

caminhada, partindo-se de Mirandela. Quanto ao modo de conservação de seus aspectos tradicionais, é perigoso julgar, restando apenas a observação de que “há notícias de que os Kariri possuíam uma cerâmica rudimentar” (BANDEIRA, 1987, p.59). O que pode claramente ser notado são as adaptações técnicas ao gosto não-indígena, no sentido econômico, sendo que anteriormente escoavam a produção artesanal nas feiras da região.

Entre as técnicas cerâmicas utilizadas pelos Kiriri, está a da modelagem em rolinhos, porém também praticavam o acordelado, tempero, unglado e o reaproveitamento de cacos moídos. No processo de produção cerâmica, usa-se uma cabaça para dar forma a boca dos potes “raspando” o seu contorno com casca de árvores, ou uma oréia. Para o alisamento, utilizam a semente de mucunã (olho de boi) ou cacos de coité, quando brunem toda a superfície do pote, deixando-o secar ao sol por 24 horas. A pintura é feita antes da queima, geralmente com tauá ou tabatinga, utilizando por vezes o minério que chamam de “pedra” e que tem a cor preta, amarela e vermelha, segundo eles, muito difícil de encontrar.

A ceramista Maria de Jesus Santos informa que os motivos ornamentais utilizados por ela são referentes à natureza (flores, montanhas, etc), aplicados após a coleta de aproximadamente 40 kilos de barro em local distante, sendo depois peneirado e amassado para a modelagem em rolinhos. Com o pincel improvisado (galho pequeno com algodão), esta decora as peças ou potes (botchê), com tauá amarelo, cobrindo-as em seguida com cacos de cerâmica, dentro do forno, e queimando-as (15 peças por queima), com o total de dois metros de lenha de ouricuri no tempo médio de 8 horas.

O tauá é moído e diluído em água, aplicado depois sobre a superfície da peça. Os objetos cerâmicos são de formas arredondadas, ovóides ou cônicas, lembrando por vezes as cuias ou cabaças, com a cor do barro, variando entre o ocre claro e o avermelhado (após a queima). Neste repertório surgem porrões, aribés, panelas, frigideiras e cuscuzeiros que, depois de modelados, secam ao sol por 24 horas, queimados em seguida em forno de lenha de baixa e variável temperatura que, somados ao amontoamento das peças no forno, facilitam a quebra e rachadura nas mesmas.

Já o trançado é prática comum entre homens e mulheres, existindo anteriormente uma preferência entre sexos sobre a confecção dos objetos: os homens cuidavam da produção de caçuás, cestos e urupembas retangulares, e as mulheres, cuidavam dos abanadores e urupembas de forma circular.

Grafismos geralmente não são aplicados sobre trançados, porém, quando se evidenciam, apresentam as mesmas características de composição linear. Os cocares também podem apresentar alguns motivos em linhas diagonais pintados com o pigmento que chamam “pedra” e que têm cores variadas. Entretanto, não se sabe até que ponto esse tipo de ornamento pode ter alguma relação com os grafismos observados nos outros suportes.

O material mais comum utilizado no trançado é o ouricuri (cocos coronata), porém utilizam ainda o caroá, sisal e cipó, trançando-os em forma de entrecruzado ou em ziguezague, cuja perfeição tem em vista o destino que lhe será dado. De acordo com Bandeira, “as caboclas têm especial cuidado na confecção de objetos que serão vendidos. Os de consumo próprio são mal feitos e em número reduzido” (1987, p.61).

Os trançados são todos feitos de forma manual, a fibra é retirada, dobrando-se a parte posterior da folha, segurando-a com uma mão e puxando-a com a outra ou prendendo a folha com a boca e puxando com uma das mãos. Para torcer a fibra, “a mulher senta-se no chão cruzando uma perna dobrada em ângulo ou com as pernas estendidas e cruzadas. Segura a fibra e vai esfregando na perna em movimentos rápidos de cima para baixo. O fio resultante assemelha-se a um cordão fino a que dão o nome de imbé” (BANDEIRA, 1987, p.62). Esse fio é usado para o trançado à maneira de linha ou cordão.

No que diz respeito à indumentária, as peças mais conhecidas são o crenguexê (tanga), sutrumuxim (sutiã) e o cocar. Utilizam também algumas bolsas (bogó), colares, argolas e pulseiras que criam uma identificação tribal. Em alguns momentos, como na apresentação do toré, podem fazer uso de uma faixa de trançado presa à testa ou de uma espécie de “grinalda de samambaia” na cabeça.

Sobre as armas utilizadas pelos Kiriri, há ainda muitas discussões sobre a questão da sua produção. Os grafismos presentes nas armas e objetos diferenciam-se à medida que geralmente são aplicados com ferro quente, gravados à maneira de linhas e pontos. Quando são pintados, nota-se a preferência pelo azul e vermelho, também utilizados nas lanças e, em menor escala, nos machados e facas de madeira, produzidos esporadicamente.

Bandeira levanta sobre tais objetos algumas suspeitas quando informa que os agentes do SPI (Serviço de Proteção ao Índio), hoje FUNAI, orientaram os índios para produzirem “arcos comuns”, afirmando também que “os caboclos fazem grosseiros arcos e fechas que julgam ser iguais aos produzidos pelos seus antepassados” (1987, p.63).

De acordo com a observação da autora, estes artefatos seriam apenas decorativos, feitos com material frágil que se distingue de outros arcos e flechas com ponta de prego, de uso prático no sistema de crenças e criados exclusivamente para este fim. Os Kiriri produziam também amuletos e fetiches com vários usos e diferentes materiais: presa de canganbá, chifre de boi, rabo de cavalo, dente de jacaré, usado nos pulsos ou pescoço, ao modo de colares e pulseiras. Hoje não têm uso freqüente ou não são facilmente percebidos entre os índios da comunidade. Eles decoram-se com colares e pulseiras de sementes (ouricuri, meirum, mucunã, jiquitirana, piriquti), ossos e dentes (tatu, teiú, cobra, cachorro do mato, preá) ou penas (cardeal, sabiá, nambu, bem-te-vi, galinha). Na confecção dos adornos, utilizam o imbé (cordão) de ouricuri, nylon ou fio de algodão para distribuir as sementes ou ossos de acordo com uma “economia de materiais” que se reflete no valor final e na quantidade de peças produzidas. No entanto, não apresentam um padrão de confecção que diga respeito à combinação dos elementos ou sentido mítico-religioso que tal uso implica apenas as informações do Pajé Zezão de que os colares servem “Prá defendê do que vem. Que nada ruim chega” (SOUZA, 2002), tornando-se, dessa forma, um “sinônimo” da mucunã (olho-de-boi), que, segundo ele, tem o mesmo objetivo.

Ultimamente, pode-se notar o aparecimento de colares com “estrelas” em madeira, nos quais se gravam o nome do proprietário ou a figura de outra estrela e que geralmente não são comercializados. Outros tipos de inscrições podem também ser utilizados, mas sem divergir do comumente visto. Notamos também o recente uso de pintura decorativa com hidrocor sobre arcos, na casa de um artesão que pode dizer respeito à distribuição das funções na sua produção, quando o senhor que produz tais objetos permite que a filha os decore com desenhos infantis de flores e borboletas, totalmente alheios aos outros exemplos registrados.

Uma das formas que têm usado para suprir a carência de repertório gráfico é o uso generalizado da grafia KIRIRI nas armas, objetos e também nas cerâmicas, como uma marca de fácil identificação. Colares são produzidos com letras da referida palavra talhadas em madeira ou ossos, os quais são mais valorizados entre os índios, alcançando, por vezes, o dobro do valor dos colares com penas. Entre os objetos utilitários decorados, temos ainda os paús (cachimbos de madeira), com tipologias variáveis e pinturas e gravações em formas geométricas, e os palitos para prender cabelo com tratamento semelhante que atesta ainda mais o grau de envolvimento desta cultura com a sociedade nacional.

Na pintura corporal

Os Kiriri pintam-se em ocasiões de festas e celebrações, como na comemoração do Dia do Índio (19/04), da Festa da Reconquista de Mirandela (11/11) na Festa da 1ª Noite Indígena

(março) ou na Festa da Paixão (abril) e algumas vezes no Toré (realizado todas as noites de sábado). O material geralmente utilizado é o sumo do jenipapo misturado, por vezes, com carvão triturado ao modo de carga, compondo uma tinta que conserva os traços por sete dias ou mais.

Esta tinta é preparada com a fruta ainda verde, quando “corta os pedacinhos, rala ele, pra ficar mais fininho. Deixa ele de molho, de um dia pro outro, pra poder pintar o corpo”. Outro material que pode ser empregado é a tinta produzida a partir da “pedra” nas cores vermelha, amarela, branca e preta, utilizadas em apresentações públicas devido a sua fraca aderência à pele.

Todos na comunidade podem ser pintados: homem, mulher, velho ou criança, com o grafismo desejado ou “inventado”. Segundo o professor Onalvo Kiriri, ele “depende da criatividade de cada um”, não se constituindo claramente em códigos visuais embora se notem semelhanças entre algumas representações. Os elementos mais comuns seguem, a exemplo das cerâmicas, os motivos de linhas e pontos, dispostos na face, pernas, braços, tornozelos, tórax e costas.

De acordo com o cacique Lázaro, o uso da pintura corporal não é diário porque as pessoas associam pejoramente à tatuagem, preferindo usá-las como um sinal de indianidade, de modo que estes se retratam pintados e adornados mesmo sem isso consistir em uso comum.

Nas palavras do cacique, “o índio se pinta de esperança e fé a cada dia”; segundo outras pessoas da comunidade, elas servem para “fortalecer o espírito”.

De fato os grafismos utilizados na pintura corporal Kiriri parecem restringir-se simplesmente à dimensão estética, mas é parte também do processo político e religioso. Muito embora este não seja nosso foco, há relatos antigos que dão conta de que, entre os Kiriri, era costume “pintar o doente com jenipapo, para que não seja conhecido do diabo, e o não mate” (SARMENTO, 1996, p.193). Prática essa que passou a ser reprimida pelos missionários como parte das “abusões dos avós” ou “abusões dos antepassados”, onde “estão os fundamentos básicos da magia branca de que fazia parte a cerimônia da pintura com o jenipapo” (SIQUEIRA, 1978, p.101).

Sobre a festa do “Varakidan” (Warakidzã), praticada pelos antigos Kariri, a pintura corporal era aplicada nos “moços mais robustos”, todos emplumados de várias cores, e com riscas negras no corpo (SIQUEIRA, 1978, p.95).

A pintura corporal era conhecida por “mecá” no dialeto Kipeá (Kiriri), significando “sinal no corpo”, feitos em rituais sagrados com um simbolismo próprio e determinado. De acordo com as informações do Padre Mamiani (1877, p.16), o prefixo “Me” significaria “osso e jenipapo”, ao contrário de Siqueira, que atribui os termos mecá (sinal) e kibú (osso) como distintos, afirmando que “Meca [ou mecá] significa, estritamente, sinal no corpo, feito com o fruto do jenipapeiro”. Logo em seguida, Siqueira, referindo-se a Mamiani, diz: “Fala, também, aquele jesuíta, em pintura feita com um osso” (1978, p.118).

Esse autor expõe, desse modo, a possibilidade de haver duas formas de pintura, uma com jenipapo e outra com osso, sem, contudo, analisar a devida importância do prefixo na formação da palavra mecá. Hoje é comum a utilização de carvão triturado na composição da “tinta de jenipapo” de muitas tribos do Nordeste e do Brasil, com a função de realçar a cor ou “engrossar” a tinta. Sabe-se, no entanto, que o frequente uso das cinzas de ossos pelos índios da família Kariri atestavam todo um sistema de crenças para proteção contra os espíritos inimigos. Daí o costume de espalhá-las ao redor da casa do morto para proteção dos familiares, ou ao chão, no transporte do doente para que o espírito não o encontrasse. Assim, “podemos verificar que a tradição desse uso (pó de ossos dos finados distintos), não era peculiar apenas aos Cariris do alto sertão. Com outro aspecto, talvez, existiam vestígios nos três grupos principais: Kipeá, Dzubucúa, Tararirou” (SIQUEIRA, 1978, p.119).

A substituição das cinzas de ossos pelas cinzas de carvão, nos dias atuais, parte de uma (re)elaboração da composição da tinta de jenipapo, antes empregada como uma forma de

proteção contra os espíritos “inimigos”, ou em louvor ao deus Warakidzã, e hoje, com o intuito de fortalecer a identidade étnica na busca do reconhecimento pela sociedade não-indígena.

Relatos antigos também nos informam que, além da pintura com jenipapo, havia a de urucum (Bucrenké), cujo uso freqüente se afirmava na prática dos ritos, tendo em si outras funções estéticas.

Atualmente, na comunidade Kiriri, nem todos podem falar sobre os grafismos ou seus significados. O pajé tenta reter o conhecimento e a transmissão das informações através de uma hierarquia interna que geralmente impede a exposição de opiniões particulares.

Sheila Cajazeira, em pesquisa feita com os Kiriri, foi informada que qualquer indivíduo da aldeia “pode pintar todo o corpo como uma árvore, onça, pássaros, coruja, barba de gato”, documentando, em outra ocasião, a utilização genérica da pintura da “bandeira do Brasil” e do “rosto de um índio” (SOUZA, 2002) em cada um dos braços de uma pessoa da aldeia durante a celebração da festa da reconquista de Mirandela, foi informada tratar-se de um pedido de paz (bandeira) e da representação das nações indígenas (rosto do índio). Já o Pajé Zezão identificou estes elementos como uma forma de apresentação e de diferenciação étnica.

O Pajé se refere a dois elementos principais, denominados “bolinha” e “cruzeirinho”. O primeiro aparece freqüentemente na ornamentação das cerâmicas, e o segundo está relacionado ao “trabalho” (rituais) feito por ele, e como um modo de defesa e proteção, quando se apresentam pintados para reivindicações junto à sociedade envolvente. O motivo de “estrelas”, raros na pintura corporal, são, de acordo com a professora Kiriri América, “símbolos sagrados” que remetem aos antepassados.

No território indígena, há também um lugar que os índios denominam “Pedra Escrevida”, anteriormente habitado “pelos mais antigos”, com desenhos “raspados” (gravados), de todos tamanhos, onde alguns afirmam inspirar-se para ornamentação dos artesanatos. Segundo os relatos que colhemos, são figuras humanas estilizadas e abstratas, feitas “prá deixá, de amostra pros outros índios, pra saber que ali é dos índios” (SOUZA, 2002). Entretanto não pudemos ir ao local, de modo que não temos como fazer uma análise comparativa que comprove a reprodução destas pictografuras em outros suportes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grafismo indígena é parte de uma resistência que aponta novos caminhos e que trazem esperança. Não estão presentes apenas no visível, eles estão na memória e na ancestralidade com o qual se firmam, buscando novos horizontes. É um exemplo claro de como a arte toma conotações para bem além da pura apreciação estética, mas passa, ela mesma, a definir aspectos que envolvem toda a vida comunitária pela constituição de uma identidade cultural visível em seus registros visuais.

Pode-se dizer que as representações Kiriri variam entre o geral e o particular compondo um corpus gráfico dinâmico e híbrido formatado entre a memória tradicional e a poética contemporânea que se convergem na busca por sinais identificatórios ao modo de marcas tribais. Assim, funda-se uma autonomia frente aos modelos já segmentados quando estas sociedades indígenas (re)produzem formas geométricas - que variam entre abstrações e simplificações naturalísticas – não simplesmente como códigos internos, mas também como um discurso iconográfico que fala diretamente a toda sociedade e que situa estes artistas indígenas no pilar da luta pela valorização étnica.

Ferrari, apontando para as influências externas na ornamentação indígena, deixa transparecer esta relação também no nível de assimilações técnicas e estilísticas:

Se por um lado, as tarefas produtivas da vida material levaram os Kariri, uma extrema mudança cultural em face da introdução de elementos alienígenas, por outro lado, apresentou-se uma grande resistência, principalmente no que se refere às tarefas consideradas de índole feminina, como no caso da fiação de algodão, tecimento de rêdes de dormir e a elaboração da cerâmica. Nesta última, as alterações que se apresentaram, foram mais relacionadas aos motivos da decoração, que propriamente com a técnica do preparo (1957, p. 60).

Dessa forma, fica evidente o quanto o grafismo desses povos está sujeito às ressignificações e mudanças de gosto que persistem, de modo dinâmico, no diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, explícita no emaranhado de símbolos e materiais repassados através do contato com a sociedade envolvente.

A poética da construção desse conhecimento também tem elevado essas representações gráficas a níveis de formação cultural pelo envolvimento de educadores no processo de produção plástica que os vinculam às propostas pedagógicas, fazendo as crianças vivenciarem a arte desde cedo na promoção de sua continuidade. Assim, a arte gráfica Kiriri já aponta para seu futuro pelas marcas do presente que se evidencia cada vez mais como um símbolo de resistência cultural.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Maria de Lourdes. **Os Kariris de Mirandela**: estudo sobre um grupo indígena diferenciado. Salvador: Centro de estudos baianos - UFBA. 1987.

FERRARI, Alfonso Trujillo. **Os Kariri. O crepúsculo de um povo sem história**. São Paulo: Revista de Sociologia. nº 3. Publicações avulsas, 1957.

MAMIANI, Luis Vicenzio. **Arte de grammatica da lingua brasilica da nação Kariri**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1877.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. A integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARMENTO, Paulo Souza. **Atitudes e representações diante da morte**: elementos para uma definição da concepção de morte dos Kiriri de Mirandela-Ba. 1996. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFBA, Salvador, 1996.

SIQUEIRA, Baptista. **Os Cariris do Nordeste**. Rio de Janeiro: Cátedra. 1978.

SOUZA, Sheila Patrícia Dias de. **Memória da Terra. Wrykydzã Thxydêwá**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes – UFBA, Salvador, 2002.

VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 296p.