



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES EM REDE NACIONAL - PROFARTES**

ANNE CAROLINNE CUNHA FACHINI

**GRAFISMOS POTIGUARA DA PARAÍBA:  
DESCOLONIZANDO SABERES ATRAVÉS DO PROCESSO CRIATIVO  
NA ARTE EDUCAÇÃO DE RIO TINTO, ESCOLA MUNICIPAL DE  
ENSINO FUNDAMENTAL ANTÔNIA LUNA LISBOA**

JOÃO PESSOA/PB  
2025

**ANNE CAROLINNE CUNHA FACHINI**

**GRAFISMOS POTIGUARA DA PARAÍBA:  
DESCOLONIZANDO SABERES ATRAVÉS DO PROCESSO CRIATIVO  
NA ARTE EDUCAÇÃO DE RIO TINTO, ESCOLA MUNICIPAL DE  
ENSINO FUNDAMENTAL ANTÔNIA LUNA LISBOA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós Graduação do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES), na linha de pesquisa: Processo de ensino, aprendizagem e criação em artes, no Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Orientadora: Profa. Dra. Paula Alves Barbosa Coelho

**JOÃO PESSOA/PB  
2025**

**Catalogação na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação**

F139g Fachini, Anne Carolinne Cunha.

Grafismos Potiguara da Paraíba : descolonizando saberes através do processo criativo na arte educação de Rio Tinto, Escola Municipal de Ensino Fundamental Antônia Luna Lisboa / Anne Carolinne Cunha Fachini. - João Pessoa, 2025.

248 f. : il.

Orientação: Paula Alves Barbosa Coelho.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Arte indígena. 2. Grafismo Potiguara - Paraíba.  
3. Descolonização. 4. Processo criativo. I. Coelho,  
Paula Alves Barbosa. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7.031.3 (043)

Elaborado por RUSTON SAMMEVILLE ALEXANDRE MARQUES DA SILVA -  
CRB-15/0386

ANNE CAROLINNE CUNHA FACHINI

**GRAFISMOS POTIGUARA DA PARAÍBA:  
DESCOLONIZANDO SABERES ATRAVÉS DO PROCESSO CRIATIVO  
NA ARTE EDUCAÇÃO DE RIO TINTO, ESCOLA MUNICIPAL DE  
ENSINO FUNDAMENTAL ANTÔNIA LUNA LISBOA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes  
no Programa de Pós-Graduação em Artes em Rede Nacional PROF-ARTES da UFPB.

Defesa em 28 de fevereiro de 2025.

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente  
 PAULA ALVES BARBOSA COELHO  
Data: 24/03/2025 13:46:40-0300  
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

---

Professora Dra. Paula Alves Barbosa Coelho

Orientadora - PROF-ARTES/UFPB

Documento assinado digitalmente  
 LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS  
Data: 25/03/2025 10:58:01-0300  
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

---

Professora Dra. Líria de Araújo Moraes

Avaliadora Interna - PROF-ARTES/UFPB

Documento assinado digitalmente  
 ALINE MARIA BATISTA MACHADO  
Data: 24/03/2025 14:57:43-0300  
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

---

Professora Dra. Aline Maria Batista Machado

Avaliadora Externa - PPGE/UFPB

**GRAFISMOS POTIGUARA DA PARAÍBA:  
DESCOLONIZANDO SABERES ATRAVÉS DO PROCESSO CRIATIVO NA ARTE  
EDUCAÇÃO DE RIO TINTO, ESCOLA MUNICIPAL DE ENSINO FUNDAMENTAL  
ANTÔNIA LUNA LISBOA**

FACHINI, Anne Carolinne Cunha <sup>1</sup>

**RESUMO**

A pesquisa foi desenvolvida na Escola Municipal Antônia Luna Lisboa, localizada na zona urbana do município de Rio Tinto, com estudantes do ensino fundamental (anos finais). Reconhecemos como conhecimento complexo o processo criativo, transitamos em distintas áreas de saberes como: cultura, colonização e ressignificação dos grafismos Potiguara da Paraíba e o fazer artístico. O objetivo principal é proporcionar o processo criativo a partir da integração dos grafismos Potiguara da Paraíba a experimentos artísticos visuais, com foco na natureza. No desenvolvimento da pesquisa usamos a abordagem triangular Barbosa (2012), principalmente para compreensão da interculturalidade e diversidade cultural dos povos originários. Identificamos as imagens como um texto visual que carrega consigo conceitos, que precisam ser questionados criticamente a partir de uma leitura visual contextualizada. O fazer artístico busca descolonizar o olhar heterogêneo sobre a etnia, exaltando as subjetividades dos grafismos Potiguara da Paraíba. Além disso, propõe a conexão entre esses grafismos, a arte contemporânea e a natureza, com o objetivo de ampliar a percepção dos alunos. Dessa forma, incentiva a reflexão sobre os povos originários Potiguara do litoral norte da Paraíba e a relação do ser humano como parte integrante da natureza, utilizando a arte como ferramenta para a construção de novas narrativas. Observamos que muitos discentes não reconhecem os povos originários da região Nordeste. Diante disso, buscamos sensibilizá-los e problematizar suas experiências superficiais com a natureza e com o povo Potiguara, que ocupa territórios no município de Rio Tinto. Destacamos a desconexão dos alunos com o meio em que vivem, incentivando uma reflexão mais profunda sobre essa relação. Como percurso metodológico, foi utilizada uma abordagem qualitativa, na pesquisa-ação, descritiva, experimental e decolonial. Os encontros foram realizados paralelamente às aulas de arte, no horário em que os alunos estão matriculados, visto que a grande maioria dos integrantes reside na zona rural. Enfrentamos o imediatismo e preocupação pelo resultado, característica da cultura ocidental, dando ênfase ao processo e à experiência, conforme Dewey (2019). Para isso, realizamos experimentações visuais utilizando diversas técnicas, como aguadas com tinta nanquim e urucum, colagens e instalações. Essas criações surgem a partir do diálogo entre materiais coletados na natureza, os grafismos Potiguara da Paraíba e a arte em conexão com o meio ambiente. Diante das informações, procuro responder à questão proposta: Como utilizar os grafismos Potiguara e a arte contemporânea de Franz Krajcberg, como matéria poética para as experiências relacionadas a identidade potiguara e a natureza? A conclusão deste estudo, portanto, destaca a relevância social, política e identitária do desenvolvimento da pesquisa, relacionada à necessidade de desconstruir estereótipos vinculados aos Potiguara, sua arte e à relação do ser humano como parte integrante da natureza.

**Palavras-chave:** Grafismo Potiguara da Paraíba. Descolonização. Processo criativo.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes, pelo Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES PB. Especialista em Educação Especial e Inclusiva, pela Faculdade Internacional da Paraíba e Licenciada em Ed. Artística pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Professora de Arte na Rede Municipal de Ensino de Mamanguape e de Rio Tinto/PB.

# **POTIGUARA GRAPHICS FROM PARAÍBA: DECOLONIZING KNOWLEDGE THROUGH THE CREATIVE PROCESS IN ART EDUCATION OF RIO TINTO, ANTÔNIA LUNA LISBOA MUNICIPAL SCHOOL OF ELEMENTARY EDUCATION**

## **ABSTRACT**

The research was conducted at Escola Municipal Antônia Luna Lisboa, located in the urban area of the municipality of Rio Tinto, with elementary school students (final years). We recognize the creative process as complex knowledge, navigating through different fields of knowledge such as culture, colonization, and the reinterpretation of Potiguara graphics from Paraíba, as well as artistic practice. The main objective is to provide the creative process through the integration of Potiguara graphics from Paraíba into visual artistic experiments, with a focus on nature. In the research's development, we used Barbosa's (2012) triangular approach, mainly for understanding interculturality and the cultural diversity of Indigenous peoples. We identify images as a visual text that carries concepts that need to be critically questioned through a contextualized visual reading. Artistic practice seeks to decolonize the heterogeneous gaze on ethnicity, emphasizing the subjectivities of Potiguara graphics from Paraíba. Furthermore, it proposes a connection between these graphics, contemporary art, and nature, aiming to broaden students' perceptions. This approach encourages reflection on the Potiguara Indigenous peoples of the northern coast of Paraíba and the human being's relationship as an integral part of nature, using art as a tool for constructing new narratives. We observed that many students do not recognize the Indigenous peoples of the Northeast region. In response, we sought to raise their awareness and problematize their superficial experiences with nature and the Potiguara people, who inhabit territories in the municipality of Rio Tinto. In this context, we highlight the disconnection of the students from the environment in which they live, encouraging a deeper reflection in this relationship. As a methodological path, we adopted a qualitative approach through action research, with a descriptive, experimental, and decolonial perspective. The meetings took place alongside art classes, during the students' regular school hours, as most participants live in rural areas. We faced the immediacy and concern for the final result, a characteristic of Western culture, placing emphasis instead on the process and experience, as proposed by Dewey (2019). To achieve this, we conducted visual experiments using various techniques, such as washes with India ink and annatto, collages, and installations. These creations emerged from the dialogue between materials collected from nature, Potiguara graphics from Paraíba, and art in connection with the environment. Given this information, I aim to answer the proposed question: How can Potiguara graphics and the contemporary art of Franz Krajcberg be used as poetic material for experiences related to Potiguara identity and nature? The conclusion of this study, therefore, highlights the social, political, and identity-related relevance of the research, emphasizing the need to deconstruct stereotypes associated with the Potiguara people, their art, and the human relationship as an integral part of nature.

**Keywords:** Potiguara for Paraíba. Franz Krajcberg. Creative Process.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus e a todos os Seres de Luz que me acompanharam em minha trajetória.

Nesta caminhada, muitas pessoas contribuíram de diversas maneiras para o desenvolvimento prático e teórico da Pesquisa.

Aos meus pais, por me guiarem com Amor e sempre incentivarem minha busca pelo Conhecimento. Às mulheres da minha família, especialmente à minha mãe, que me apoiou desde a Licenciatura em Educação Artística e sempre disse: “Não importa o que você faça, escolha trabalhar com o que te completa, faça o seu melhor e o que deve ser feito.”

À minha avó materna, Nevinha (*in memoriam*), que, na infância, me apresentou ao fazer artístico como uma forma de “ocupar minha cabeça”. À minha avó paterna, Else (*in memoriam*

), exemplo de força e resistência em um mundo sexista, mãe solo que criou seis filhos na periferia do Recife e sempre reforçou a importância de valorizar nossas origens. Com ela, aprendi a me conectar com a natureza, a pescar, a cuidar dos animais e a coletar ervas para remédios caseiros.

Aos meus filhos Arthur, meu primeiro amor e Deborah minha eterna *gata garota*. Obrigada por vocês serem tão compreensíveis e entenderem a demanda de eu ser professora, artista, pesquisadora.

Ao meu companheiro, Cícero Clécio, por todo Amor, paciência e companheirismo na coleta de materiais em territórios dos povos originários da Paraíba. Nos momentos que mais precisei você me incentivou e tornou esse processo de pesquisa mais suave.

A minha amiga irmã Mônica que mesmo distante fisicamente sempre esteve presente com uma palavra de conforto e solidariedade com as diversas lutas, além da pesquisa. A Dona Cristina por ficar com minha filha para que eu pudesse estar presente em outro município frequentando as aulas do mestrado. Aos colegas do PROFARTES, onde fui aluna especial. A Isabel Cristina e Rafael Sabino por terem me incentivado a pesquisar.

Agradeço à minha orientadora Paula Coelho pela sinceridade, direcionamento e liberdade na construção e execução de toda pesquisa. Suas sugestões e críticas foram essenciais para o desenvolvimento deste Trabalho.

Aos companheiros de turma Welson, Leonice, Osman, Thiago, Wilson, Lívia e Simone todos com suas lutas diversas, mas em comum o desejo de aprender e viver novas experiências. Obrigada por todos os momentos de parceria dentro e fora de sala de aula, levarei em minha memória cada momento construído pelo coletivo. Agradeço a todos os Professores e

funcionários ligados ao Programa pela humanidade e competência na execução das demandas diárias.

Gratidão aos integrantes da minha banca por terem aceitado o convite de participar e contribuir ricamente para o meu progresso. A profa. dra. Aline Machado pelas contribuições na *Qualificação* ampliando meu entendimento sobre a educação popular e diversidade de saberes. A profa. dra. Líria Morais obrigado pelas considerações na *Qualificação* e por ter reacendido meu desejo de me expressar artisticamente durante a disciplina *Poéticas e processos de criação em arte*. Ao meu revisor Everton Martins por sua leitura atenta e dedicada, me livram de erros que meus olhos exaustos não viram.

Agradeço aos meus amigos, profissionais da educação da Escola Municipal Luna Lisboa, Rio Tinto/PB. As Professoras Crizelma e Cristiane, ambas de História, pela parceria na luta por uma educação democrática que valoriza a diversidade. A gestão da Escola, Sandra, Val e Dona Toinha. Gratidão ao cuidador Leandro por acompanhar o aluno Victor a todas as etapas do processo criativo.

Gratidão a meus alunos por momentos de troca de saberes. José Gabriel, José Rodolfo, Tharlysson, Edvaldo, Wilayne, Laysa, Wevelyn, Andreza, Hellen, Emilly, Roseane, Carla e Rebeca por não desistirem e terem abraçado o *projeto*.

Ao povo Potiguara que sempre me acolheu em diversos momentos de minha vida pessoal, profissional, como professora e agora como pesquisadora. Ao Professor (doutorando) Pedro Lobo, Potiguara e meu amigo, irmão de Moisés Potiguara por proporcionar momentos memoráveis no Projeto Anama e ter acesso a saberes ancestrais de suma importância.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que este Trabalho se tornasse realidade. A cada um de vocês, o meu muito obrigado!

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagen 1	Urucum e sementes de bananinha (ou cascavel), usadas em colares e brincos.....	34
Imagen 2	Urucum e sementes de bananinha (ou cascavel), usadas em colares e brincos.....	34
Imagen 3	Experimentos artísticos durante a pesquisa-ação.....	42
Imagen 4	Experimentos artísticos durante a pesquisa-ação.....	42
Imagen 5	Aguada de nanquim sem papel (folha da Jurema e caminhos de Monte-Mór).....	45
Imagen 6	Jardim da Casa do Imperador em Mamanguape.....	46
Imagen 7	Cel. Frederico Lundgren e Matriz Santa Rita de Cássia (ao fundo).....	47
Imagen 8	Pé de jenipapo no canavial recém-plantado e madeiras para fábrica de MDF.....	52
Imagen 9	Maracá com grafismos, cocar de penas e palha de carnaúba.....	53
Imagen 10	Caminhos de Monte-Mór.....	71
Imagen 11	Aldeia Pereira/Marcação.....	71
Imagen 12	Célia Xakriabá.....	71
Imagen 13	Aldeia São Francisco, Abertura projeto Anama, 19 de abril de 2024.....	73
Imagen 14	Técnica mista colagem e pintura.....	74
Imagen 15	Grafismos em alguidar.....	78
Imagen 16	Tinta de urucum e aguada de Nanquim.....	78
Imagen 17	Aldeia São Francisco, Baía da Traição.....	84
Imagen 18	Grafismos na Aldeia Camurupim/Marcação.....	87
Imagen 19	Grafismos Potiguara.....	88
Imagen 20	Grafismos Potiguara.....	88
Imagen 21	Grafismos Potiguara.....	89
Imagen 22	Unidade visual “X” .....	90
Imagen 23	Unidade visual “X”. Quatro unidades do Grafismo da Resistência.....	90
Imagen 24	Placa de fundação da escola. Dir. Antônia Leandro ao meu lado.....	91
Imagen 25	Dois galpões que existem desde a fundação da escola.....	92
Imagen 26	Reunião Escolar, novembro de 2023.....	96
Imagen 27	Sessão de Cinema.....	104
Imagen 28	Convite do 2º Encontro pela defesa da Terra.....	107
Imagen 29	“Carta de autodeclaração” da aluna Emilly.....	110
Imagen 30	Caboclo, 1820, Jean-Baptiste Debret.....	113
Imagen 31	Arqueiro digital. (Denílson Baniwa, 2017) .....	114
Imagen 32	Oficina de pintura.....	117
Imagen 33	Ensaio de Grafismos dos alunos. .....	118
Imagen 34	Ensaio de Grafismos dos alunos. .....	119
Imagen 35	3º Encontro sobre a Técnica aguada de nanquim sobre papel.....	121

Imagen 36	Dois grafismos em uma só obra.....	122
Imagen 37	Grafismo dos estudantes.....	123
Imagen 38	Grafismo dos estudantes.....	124
Imagen 39	Mesma peça com mudanças causadas pela interação entre estudantes.....	125
Imagen 40	Aula de campo na Igreja de São Miguel (Ruínas) Baía da Traição.....	128
Imagen 41	Aula de campo na Igreja de São Miguel (Ruínas) Baía da Traição.....	128
Imagen 42	Koas Nimega, 2021.....	129
Imagen 43	Pedro Lôbo, 2024.....	129
Imagen 44	Aldeia Forte. ....	130
Imagen 45	Manguezal em Camurupim e Natureza morta, Aldeia Tramataia.....	133
Imagen 46	Aldeia Tramataia.....	134
Imagen 47	Coleta em falésias de praias do Litoral Sul.....	134
Imagen 48	Aldeia Tramataia e Salão do Artesanato Paraibano.....	135
Imagen 49	Processo criativo grafismo cobra coral (técnica mista sobre papel <i>Kraft</i> ) .....	138
Imagen 50	Cobra coral, 2023, Técnica Mista, Edvaldo e Thalisson.....	139
Imagen 51	Processo criativo folha da jurema e colmeia.....	140
Imagen 52	Dois grupos buscando cores por caminhos diferentes.....	141
Imagen 53	Processo criativo grafismos e Natureza.....	142
Imagen 54	Cerâmica popular de Tracunhaém/Pe.....	143
Imagen 55	Processo criativo revoada de Guarapirás.....	143
Imagen 56	Processo criativo revoada de Guarapirás.....	145
Imagen 57	Aguadas nanquim e tinta de urucum sem papel.....	146
Imagen 58	Aguadas nanquim e tinta de urucum sem papel.....	147
Imagen 59	Técnica mista sem papel.....	147
Imagen 60	Técnica mista sem papel.....	148
Imagen 61	Instalação Revoada de Guarapirá.....	149

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01	Sequência didática.....	35
Tabela 02	Arte ocidental x arte indígena potiguara da paraíba.....	82

## SUMÁRIO

<b>INICIANDO A JORNADA: INTRODUÇÃO</b>	13
<b>1 A JORNADA</b>	24
1.1 DIVAGANDO NA NATUREZA POTIGUARA: O PRINCÍPIO DA PESQUISA	31
1.2 NOS CAMINHOS DO Povo POTIGUARA DA PARAÍBA	36
1.3 A CIA DE TECIDOS RIO TINTO E O Povo POTIGUARA	47
1.4 RETOMADA ÉTNICA E TERRITORIAL	54
<b>2 COSTURANDO UMA PELE SOCIAL: RESSIGNIFICANDO OS GRAFISMOS</b>	61
2.1 DISCURSOS VISUAIS COLETIVOS E SUBJETIVOS	69
2.2 PRÁTICAS RITUALÍSTICAS A PARTIR DOS GRAFISMOS	75
<b>3 TRAJETOS DA PESQUISA: BEM-VINDOS AO LUNA</b>	91
3.1 FORMANDO O COLETIVO CRIATIVO	99
3.2 COLONIZAÇÃO E COLONIALIDADE: RECONHECENDO A DIVERSIDADE	103
3.3 RECONSTRUINDO REALIDADES A PARTIR DA PROPOSTA TRIANGULAR	110
3.4 AMPLIANDO CONCEITOS	120
3.5 SER HUMANO, ARTE E NATUREZA: ENTRELAÇANDO CONCEITOS	127
3.6 ARTE E NATUREZA EM HARMONIA	132
<b>FINALIZANDO A JORNADA: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	150
<b>REFERÊNCIAS</b>	154
<b>APÊNDICES</b>	
<b>ANEXOS</b>	

## INICIANDO A JORNADA: INTRODUÇÃO

A presente estudo trata-se de uma pesquisa-ação que objetiva proporcionar reflexões sobre o processo criativo na arte-educação, utilizando-o como ferramenta para enfrentar a colonialidade e a formação de conceitos heterogêneos acerca dos indígenas Potiguara, seus grafismos e a relação entre o homem e a natureza.

Vivemos em um mundo repleto de imagens que, implicitamente, carregam conceitos e valores muitas vezes não percebidos no dinamismo das informações de nossa cultura contemporânea, fortemente influenciada pelos valores produzidos no Ocidente. Tais concepções tendem a considerar o fazer artístico como algo que surge espontaneamente; entretanto, entendemos a arte como um processo que envolve pesquisa, experimentação e a construção de possibilidades para solucionar questões relacionadas à comunicação visual.

A partir dessas informações, buscamos responder à seguinte questão: como os experimentos artísticos visuais, realizados com a arte contemporânea em harmonia com a natureza, podem promover o reconhecimento da diversidade de conceitos presentes nos grafismos dos Potiguara da Paraíba? Para tanto, é necessário, primeiramente, ampliar o entendimento acerca da diversidade dos povos indígenas e de seus grafismos em território brasileiro, bem como da singularidade dos grafismos do povo Potiguara da Paraíba. Nesse sentido, torna-se fundamental reconhecer essa diversidade por meio de metodologias decoloniais, que buscam compreender a construção de estereótipos e desestruturá-los, apresentando narrativas protagonizadas pelos Potiguara. O conjunto de grafismos circula entre os povos que ocupam territórios nos municípios da Baía da Traição, Marcação e Rio Tinto/PB. Esse conjunto simbólico, outrora adormecido e anestesiado pela imposição de uma cultura europeia sobre a potiguara, materializa a visão de mundo em que o homem é parte integrante da natureza, a qual é considerada sagrada.

O termo “decolonial” surgiu na América do Sul, no início do século XXI, como uma abordagem crítica à colonialidade e ao eurocentrismo. Essa perspectiva propõe repensar as estruturas de poder, conhecimento e identidade, buscando construir um projeto teórico alternativo que enfrente o modelo colonial vigente. Além disso, oferece experiências que conectam a presença poética dos grafismos corporais dos potiguara da Paraíba à arte feita com a natureza, destacando a interdependência entre o homem e o meio ambiente.

Após o contato com diversos saberes, é necessário compreender que o processo criativo está intrinsecamente relacionado ao ato de pesquisar e buscar soluções para a expressão de

conceitos materializados por meio de composições visuais. O conhecimento é complexo e está em constante movimento, assim como a humanidade e a arte por ela produzida.

Quando assumi o cargo de professora de Arte no município de Rio Tinto, diversos questionamentos relacionados ao Povo Potiguara surgiram. Os Potiguara têm como origem apenas o município da Baía da Traição? Quais são as principais práticas culturais desse povo? Qual é a sua relação com a natureza? Quais são os desafios enfrentados na atualidade? Eles têm escolas e programas de ensino para suas crianças? Como mantêm vivas suas tradições?

A partir do convívio com integrantes dessa etnia, vários estereótipos foram sendo desconstruídos em minha forma de compreender o indígena no contexto urbano. Esses conceitos foram construídos através dos tempos com representações de visualidades distorcidas e simplificadas das culturas indígenas espalhadas em todo território brasileiro. Preconceitos esses construídos pela falta de contato com as realidades indígenas e pelas narrativas históricas que aprendemos durante nossa formação educacional. Tais narrativas, muitas vezes, negam e omitem o protagonismo e a contribuição dos povos indígenas na construção da sociedade brasileira.

A convivência cotidiana em uma escola, que conta com diversos funcionários e alunos pertencentes à etnia ou residentes em aldeias próximas, esclareceu algumas de minhas dúvidas. Inicialmente, acreditávamos que apenas o município da Baía da Traição abrigava aldeias do povo Potiguara. Entretanto, os grafismos corporais de outras etnias, com os quais já tivemos contato através de outros meios de comunicação como a televisão e o cinema, são elaborados com formas geométricas. Linhas, triângulos, quadrados e losangos se repetem rigidamente sobre a superfície dos corpos e dos artefatos, como é o caso do sistema simbólico visual do povo Mbyá-Guarani ou dos Asurini do Xingu, por exemplo, em que predominam linhas retas e formas abstratas.

Ao realizar uma leitura visual da “pele social” utilizada pelo povo Potiguara da Paraíba, identificamos singularidades que distinguem dos grafismos de outras etnias presentes em todo o território brasileiro. No grafismo potiguara, além das formas geométricas concretas, também encontramos formas orgânicas, como a representação da folha da jurema e os caminhos do Monte-Mór, que apresentam linhas curvilíneas e semicírculos.

Durante os meses de março e abril é comum alguns estudantes da escola compareceram com seus corpos cobertos com símbolos, pintados com uma tinta preta azulada. A princípio, houve um “estranhamento” sobre o que aquelas imagens representavam, em 1997, foi a primeira vez que visitei a Aldeia do Galego (ou Alto do Tambá) e não existia um sistema gráfico

visual tão presente na comunidade. Durante quatro dias de acampamento não visualizamos corpos pintados.

Em 2016, ano em que comecei a lecionar em Rio Tinto, mantive conversas com os alunos que despertaram novas inquietações. Ao fazer-lhes perguntas, deparei-me com respostas superficiais, que evidenciaram a falta de conhecimento acerca das imagens que carregavam em sua pele. Eles desconheciam o significado dessas marcas e as consideravam apenas belas, motivo pelo qual optaram por realizar “esse tipo de tatuagem, parecida com henna”. Todos haviam recebido as pinturas durante um evento promovido pelo povo Potiguara, ocorrido ao longo de um final de semana em Vila Regina (Aldeia Monte-Mor). Tudo era muito novo: a cultura do local, onde a escola está situada, a dinâmica do corpo docente e os diversos projetos e ações pedagógicas.

Foi realizado um planejamento pedagógico e apresentado um projeto relacionado ao povo Potiguara, que seria finalizado na última semana de abril. No turno da manhã, permaneci com a professora de inglês Shirley, que também leciona em uma Escola Estadual de Educação Indígena. Sugerimos que trabalhássemos os grafismos; ela, juntamente com o professor de etnocultura, coletou alguns desenhos feitos a lápis grafite sobre papel ofício e conversamos sobre seus significados. No turno da tarde, a parceria ocorreu com a professora de História, Crizelma, moradora da aldeia Monte-Mor potiguara, que também leciona na Escola Estadual Indígena José Ferreira Padilha, na Aldeia Vau, Marcação/PB.

O planejamento das ações em sala de aula, dentro do projeto pedagógico, proporcionou o contato com a rotina de professores da educação escolar indígena, evidenciando seus componentes diferenciados e a relação de respeito, valorização da ancestralidade e da memória da etnia. Por meio das perguntas que surgiam durante a leitura das imagens que adornavam os corpos, planejei as atividades do projeto interdisciplinar. Contudo, nem todas as questões foram respondidas, e percebi que poderia ter me aprofundado ainda mais na experiência.

Devido ao curto tempo disponível para o desenvolvimento do projeto, abordei apenas o significado de alguns elementos, como: folha da jurema, colmeia, Guarapirá, caminhos de Monte-Mor, cobra coral e resistência Potiguara. Ao refletir sobre minha prática docente, constatei a transdisciplinaridade da temática e o quanto seria enriquecedor para os estudantes vivenciar, de forma mais íntima, diversos campos do saber — não apenas o conhecimento sobre a parte visual e simbólica, mas também etnohistória, religiosidade, filosofia, colonialidade e a relação entre o homem e a natureza.

Durante a culminância do projeto, foi realizada uma palestra pela professora potiguara Sanderline Ribeiro, que à época cursava Letras na UFPB. Ela demonstrou como preparar a tinta

preta azulada, utilizando uma bacia de alumínio com jenipapo verde ralado e um pilão para triturar sementes de urucum, desenvolvendo a cor vermelha. Colaborei no processo o que me marcou bastante. A palestra foi autêntica e espontânea, revelando a arte, a cultura e a religião do seu povo.

Os estudantes, ao perceberem que ela me pintou, ficaram todos querendo ser pintados. Ela afirmou que, se eu estivesse me sentindo bem psicologicamente, fisicamente e espiritualmente, poderia ajudar na pintura, pois acredita que esse ato gera uma troca de energia. Realizamos algumas pinturas simbólicas, utilizando pincéis finos, cotonetes e palitos. Após o término do projeto, surgiram diversas reflexões e autoavaliações sobre minha prática docente, evidenciando a necessidade de experimentar outros conhecimentos, saberes e práticas que não têm sua origem no Ocidente – denominado por alguns teóricos como o “berço da civilização”. Entre esses aspectos, destacam-se a origem e a formação do código visual, a subjetividade e a coletividade presentes em cada símbolo, a natureza como matéria poética em cada grafismo, e as formas orgânicas e curvilíneas características do grafismo Potiguara da Paraíba

Apesar da semelhança na escrita das palavras grafismo e grafite, não podemos confundir as duas práticas artísticas sociais e políticas. A palavra grafite tem sua origem no “latim” que significa “escritas feitas com carvão” ou “escritas feitas em paredes”. No idioma grego, a palavra vem de *graphéin*, que significa “escrever”. Dito isto, não podemos deixar de relacionar origem do grafite à parede, no qual, os primeiros registros surgem durante a pré-história. A partir do período Paleolítico, o ser humano usa a parede como primeiro suporte artístico. O grafite surge no interior das cavernas, provavelmente relacionado com práticas ritualísticas, as caçadas e sobrevivência humana, devido a localidade física onde foram executados. Os primeiros grafites foram elaborados em locais de difícil acesso, em paredes e tetos de caverna a metros da superfície e ambientes externos.

A parede continuou sendo utilizada durante o Império Romano, com o objetivo de alcançar o maior número de público possível, com críticas aos governantes e ao sistema político. Somente na cidade de Pompéia, arqueólogos encontraram mais de 10 mil grafites, preservados graças à catástrofe que se abateu sobre a cidade. O conteúdo era diversificado: imagens sensuais, eróticas, frases com mensagens de amor, poesia, trechos de obras literárias etc. Na Roma Antiga, a política era algo muito forte e presente nas paredes do império, são mensagens de apoio deixadas por militantes, críticas a governantes e a candidatos. Se, na época em que foram executados, foram considerados banais por intelectuais devido aos seus 'pensamentos simplórios', nos dias de hoje servem como um recorte narrativo daquela civilização, dando voz

ao ponto de vista das camadas mais pobres e oferecendo uma outra visão da 'história oficial', tradicionalmente contada pelas elites dominantes.

A semente do grafite, como o conhecemos hoje, começou a germinar na França, nos movimentos contraculturais e anticapitalistas liderados por estudantes universitários insatisfeitos com as políticas públicas para a educação. Utilizavam os grandes muros de Paris, na França, em maio de 1968, como espaço de expressão artística, onde escreviam frases de cunho político e, às vezes, poéticas. A partir da década de 1970, nas comunidades periféricas de Nova York, formadas em sua maioria por jovens negros e latinos, a arte urbana tornou-se uma forma de manifestação das lutas sociais e políticas. Esses jovens ocupavam paredes e muros para expressar sua resistência contra o sistema opressor, buscando transmitir suas ideias a todos que transitavam pelos espaços urbanos. Além das pequenas frases carregadas de mensagens de cunho político e social, começaram a surgir formas figurativas com contornos coloridos e artísticos, despertando a admiração de pessoas ao redor do mundo. A autoria dos primeiros grafites permanece desconhecida, pois essa prática foi inicialmente marginalizada e vista pela maioria da sociedade como vandalismo. No entanto, o grafite ganhou força em espaços periféricos junto ao movimento hip-hop, uma cultura popular surgida nos Estados Unidos e composta por elementos filosóficos, políticos e estéticos, como o DJ, o MC, o grafite e o *breakdance*.

No Brasil, o grafite surgiu nos cinzentos muros de concreto de São Paulo por volta de 1970. Os grafiteiros desafiavam a censura para denunciar os desmandos do regime totalitário e, consequentemente, essa prática foi classificada como crime durante a ditadura militar. No entanto, em 2011, o grafite foi institucionalizado e passou a ser assegurado pela Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Um grafismo pode se transformar em grafite, caso assim deseje o artista, no entanto; um grafite não pode se transformar em um grafismo. O grafite se tornou presente na cultura brasileira a partir da década de setenta nos grandes centros urbanos. Os grafismos são um conjunto de imagens entrelaçadas com diversos saberes e valores, como memória, ancestralidade, religiosidade, natureza e coletividade. Cada etnia possui um repertório simbólico próprio para representar seus valores, mitos, ritos e histórias.

Alguns grafiteiros indígenas brasileiros, que atualmente vivem em grandes centros urbanos, utilizam cores e formas inspiradas em sua ancestralidade para romper com a paisagem cinza e monocromática das cidades. Dessa forma, criam um universo artístico repleto de visualidades pertencentes aos povos tradicionalmente reconhecidos como guardiões da natureza. Mesmo inseridos no contexto urbano, esses artistas espalham pelos muros cinzentos fragmentos da floresta e de seres encantados, que continuam a integrar sua essência e

identidade. Entre os grafiteiros que incorporam grafismos em seus murais, destacam-se: Daiara Tukano, Chermie Ferreira (do povo Kokama) e Auá Mendes (do povo mura). Além deles, há Raiz Campos, que, apesar de não ser indígena, vive às margens do Rio Negro e tem uma vivência próxima à reserva indígena Waimiri Atroari.

É fundamental dar visibilidade à produção artística indígena, promovendo a humanização dos corpos indígenas na contemporaneidade. Essa valorização demonstra que os indígenas não estão apenas nas aldeias ou cristalizados como figuras históricas em livros, mas também ocupam espaços na arte urbana, na música, na literatura, nas artes cênicas e em diversas outras manifestações culturais.

A identidade e o simbolismo são características marcantes nessa arte expressa sobre os corpos, que faz parte da cultura dos povos indígenas (e africanos). Trata-se de uma arte que vai além da mera preocupação estética, funcionando como uma forma de comunicação (por meio de linhas e formas), cujas composições ultrapassam o texto escrito e se manifestam culturalmente, representando diversos grupos étnicos ao longo do tempo. Essas manifestações foram transmitidas oralmente de geração em geração até a contemporaneidade. São pinturas e desenhos que se repetem, transitando entre o abstracionismo e o figurativo implícito.

Quando usamos o termo "implícito", referimo-nos a representações visuais em que as figuras não são imediatamente codificadas ou compreendidas, mas que contêm elementos da realidade de forma subjetiva, sutil e quase abstrata. Esse conceito está presente nos grafismos indígenas, cujas formas são distorcidas, estilizadas ou parcialmente ocultas dentro da composição artística. A leitura visual e a interpretação dessas imagens dependem muito do observador, que precisa de um olhar atento para perceber a relação com figuras reconhecíveis.

Ao ter contato pela primeira vez com alguns grafismos, muitos leitores visuais não os identificam, especialmente aqueles que não conhecem o simbolismo presente na essência de cada grafismo. São linhas e formas dotadas de ritmo e equilíbrio, que, ao se unirem, formam representações visuais que caracterizam a identidade de um coletivo. Cada etnia possui seu conjunto de ilustrações tradicionais, carregadas de significados profundos. Os padrões gráficos, de acordo com cada grupo étnico, possuem um simbolismo próprio, associado a crenças, rituais, histórias ancestrais, identidade étnica e conexões com a natureza. Eles desempenham um papel fundamental na preservação da diversidade cultural e do patrimônio imaterial e artístico, devendo ser protegidos e transmitidos de geração em geração.

Atualmente, o grafismo Potiguara da Paraíba não está restrito apenas ao corpo, mas também se manifesta em diversas áreas, como design gráfico, moda, design de interiores e

publicidade. No presente projeto, exploramos seu potencial por meio do processo criativo da arte contemporânea.

O ato de pintar o corpo é uma ação política de resistência, especialmente quando analisamos períodos da história do povo brasileiro, como o Pombalino (1750-1777). Durante esse período, o Brasil Colônia passou por diversas transformações inspiradas nos ideais iluministas de "razão" e "progresso", que impuseram a língua portuguesa como única permitida no território brasileiro. Se o uso da língua tupi foi proibido, é plausível que outras manifestações culturais de origem não portuguesa também tenham sido reprimidas, incluindo expressões religiosas e artísticas, como a música, a dança e os grafismos corporais.

Neste estudo, utilizamos a abordagem triangular de Barbosa (2005, 2008, 2012), que permite dialogar não apenas com obras de arte, mas também com outros elementos visuais culturais, promovendo a interculturalidade. Além disso, recorremos à pedagogia decolonial de Mignolo (2005) para discutir e problematizar a reconstrução da identidade do povo Potiguara da Paraíba. A invisibilidade e o esquecimento de práticas como a pintura corporal foram impostos ao longo da colonização pelos portugueses, franceses, holandeses e suecos nos municípios de Rio Tinto, Marcação e Baía da Traição. Esse processo de colonização não se deu apenas com a chegada dos portugueses em 1500, mas continuou durante o período colonial, quando os missionários perceberam que, sem sucesso pela força, poderiam usar a religião para "civilizar" e aumentar o número de fiéis da Igreja e, por consequência, da Coroa.

Na transição do Brasil Colônia para o Brasil Império, conflitos e guerras contaram com a presença indígena, essencial para vitórias e derrotas que moldaram o país atual. No município onde desenvolvemos o projeto, Rio Tinto, os impactos da colonização são evidentes, especialmente durante a ocupação do território de um complexo têxtil. Para tanto, ocorreram, segundo Moonen e Maia (1992), Palitot (2005) e Silva (2016), aquisições ilegais de terras indígenas, queimadas, expulsões e ocupações forçadas — ações antidemocráticas e criminosas, muitas vezes apoiadas pelo Estado para impulsionar o progresso e a fundação do município, configurando um processo de colonização que perdurou até o século XX.

A família Lundgren, originária da Suécia, instalou uma moderna tecelagem, explorando a produção paraibana de algodão e promovendo uma imagem de progresso e modernidade europeia para conquistar maior aceitação do governo e da sociedade. Com o apoio do Estado, impuseram visão hegemônica de mundo, "demonizando" práticas religiosas e culturais da identidade Potiguara na Paraíba, enfraquecendo-as.

A sugestão de integração de narrativas sobre os Potiguara da Paraíba e outros povos originários do Nordeste no currículo do ensino fundamental é realmente relevante. Ela contribui

para a compreensão da dinâmica da cidade onde se localiza a Escola Antônia Luna Lisboa. Das janelas de algumas salas de aula, é possível avistar as chaminés da fábrica de tecidos desativada que teve seus tempos áureos e até a presença em 1933 do Presidente da República Getúlio Vargas. Embora a fábrica esteja inativa, suas consequências e a colonialidade ainda reverberam atualmente. Reafirmar essas narrativas, bem como as de outros povos originários nordestinos, é fundamental. Oliveira (1998) oferece reflexões acadêmicas sobre a categoria "índios misturados", que auxiliam na compreensão do processo de reestruturação e ressignificação das práticas culturais. Durante as experiências visuais, são abordados saberes e conceitos que refletem sobre a relação entre homem e natureza, arte e natureza, o sagrado nos grafismos, a diversidade e subjetividade de elementos naturais, e o homem como parte integrante e complexa da natureza.

Conectamos a maneira de viver do primeiro artivista<sup>2</sup> ambiental plástico polonês naturalizado brasileiro, Frans Krajcberg e a cosmovisão indígena sobre o homem e sua relação com a natureza. Durante o processo criativo, a interculturalidade é fundamental para demonstrar que existem outras formas de estar no mundo e de se relacionar com a natureza, além da perspectiva ocidental. Isso evidencia a necessidade de transformação social contínua, incentivando-nos a nos empenhar em mudanças cotidianas e internas que alterem nossa maneira de nos relacionarmos com o meio ambiente, incluindo práticas de consumo mais conscientes e uma compreensão mais complexa do mundo em que vivemos. Através dos grafismos corporais, discutimos seus significados vinculados à natureza como algo sagrado, percebendo o ser humano como filho da "mãe-terra", ou "nhandecy" (termo tupi-antigo que significa "nossa mãe").

Frans Krajcberg foi pioneiro no artivismo ambiental do Brasil. Sua obra é marcada pelo uso de elementos naturais, como troncos e raízes queimadas, que denunciam a destruição ambiental e refletem sua profunda conexão com a natureza. Por meio de sua arte, expressou um grito de revolta contra a devastação ambiental, utilizando materiais encontrados em florestas devastadas para criar esculturas que evocam tanto a beleza quanto a fragilidade do mundo natural.

A cosmovisão indígena, por sua vez, integra o ser humano em uma complexa rede de relações que envolvem seres naturais e sobrenaturais, percebendo a vida como um todo interconectado. Nessa perspectiva, não há separação entre o mundo espiritual e o físico; ambos

---

<sup>2</sup> São artistas que em seu processo criativo, além da importância dada à linguagem artística trabalhada, existe uma valorização com a forma que sua arte dialoga com pautas sociais e políticas. Suas produções artísticas tem intenção de provocar e interferir expondo seu ponto de vista sobre a vida e o mundo, problematizando sua realidade.

estão intrinsecamente ligados, e a natureza é vista como um ser vivo, com o qual o ser humano mantém uma relação de cuidado e reciprocidade. Não estamos à margem ou no controle da natureza que nos últimos anos têm com frequência mostrado seu poder e força diante de políticas que não tem medidas ecologicamente corretas no processo industrial. Ao incorporar esses grafismos em práticas artísticas contemporâneas, promovemos uma reflexão sobre a importância de reconhecer e valorizar essas diferentes formas de entender e se relacionar com o mundo natural, incentivando uma transformação interna que se reflete em ações mais conscientes e sustentáveis em relação ao meio ambiente.

Para Frans Krajcberg, o fazer artístico é uma ação de pesquisa com elementos da natureza. Possui um olhar poético sobre a natureza, nas diversas técnicas utilizadas, sempre achando detalhes na diversidade que existe de cores, formas e texturas, propõe reflexão sobre diversas questões ecológicas. Durante sua trajetória de vida, seu trabalho denunciou as queimadas e o desmatamento no território brasileiro, particularmente Amazonas e Pará. Também denunciou a exploração de minérios em Minas Gerais, além de proteger as tartarugas marinhas que buscam o litoral de Nova Viçosa, cidade do extremo sul da Bahia, em seu período de desova, e as baleias Jubarte que também visitam o mesmo litoral anualmente com fins reprodutivos.

No início da década de 1970, quando chega no Sítio Natura encontra-o desmatado. Então, decide mudar-se definitivamente para essa propriedade e compra dez mil mudas de espécies nativas reflorestando a área de mata atlântica. Viveu ali até novembro de 2017, falecendo aos 96 anos. A maneira que o artista escolhe viver, se refazendo em territórios e culturas diversas é um exemplo de reconstrução e mudança de vida para viver de acordo com ideologias próprias, um exemplo prático de *autopoiesis*<sup>3</sup>. Um ato contínuo, processo de construção de si, o pensamento de Maturana evidencia a condição biológica dos seres vivos no qual se autorrefazem para existir fisicamente. Esse pensamento transita nas ciências sociais, onde cada sujeito é protagonista de mundos. Podemos demonstrar esse movimento na vida e obra do ativista ambiental naturalizado brasileiro Frans Krajcberg, um exemplo de cura, transformação e luta proporcionado pela imersão na natureza.

A trajetória dos povos originários Potiguara, o processo de colonização e colonialidade impôs mudanças, “acordos” nem sempre de livre e espontânea vontade foram feitos, a negação de sua ancestralidade e esquecimento de sua “indianidade” era uma das condições dos que

---

<sup>3</sup> A *autopoieses* é a capacidade de se refazer, não esquecendo uma questão primordial para formação do ser humano: “só podemos conhecer o conhecimento humano (experiências e percepções) a partir dele mesmo” Maturana e Varella (1995, p.18).

detinham o poder. Muitos tiveram que ceder, submeter-se e “esquecer de si” para poder sobreviver em seu território até os dias atuais. A interculturalidade crítica (Oliveira, Candaú, 2010 *apud* Walsh, 2007, p. 8) é uma ação que deve fazer parte da rotina escolar, um ato contínuo para proporcionar a escuta e conhecimento de outras narrativas, não apenas as vozes coloniais, mas que exponham a diversidade de formas de ser e estar na sociedade e natureza. Buscamos valorizar o trajeto percorrido, significando e ressignificando os grafismos corporais através da arte com a natureza. Conhecimentos que são entrelaçados servindo de combustível para as experiências visuais. Durante o desenvolvimento das aulas, incentivamos a sensibilidade para a diversidade presente na natureza, “o saber da experiência sublinha, então, sua qualidade existencial, isto é, sua relação com a existência, com a vida singular e concreta de um existente singular” Bondía (2002). No cotidiano da rotina escolar dentro dos currículos existem “projetos pedagógicos e ações pedagógicas” com temáticas relevantes; no entanto, há uma exigência para execução em breve espaço de tempo.

No desenvolver dos experimentos visuais realizados durante a pesquisa, é exaltado o efeito de se fazer arte, onde o processo tem toda uma importância. Tais visualidades não foram desenvolvidas de forma linear, mas sim como uma rede de criação Salles (2006), onde erros são transformados em acertos e adaptações. A pesquisa é de suma importância transitando em vários campos de saber, como: arte - educação, Etnohistória dos Potiguara da Paraíba, processo criativo, decolonialidade, entre outros. Afirmamos assim que a presente pesquisa com sua rede de conhecimentos complexos Morin (2002) onde os vários nós são representados pelos diversos conteúdos abordados, que favorece o fazer artístico.

Foi nesse processo de idas e vindas, percebi que tudo tem seu devido tempo, pois tudo contribui para a caminhada de busca pelo conhecimento e autoconhecimento, pois a pesquisa passa a ser parte de mim também. Acredito que não perdemos tempo, mas ampliamos as possibilidades, estratégias, questionamentos, análises e reflexões que proporcionaram a delimitação da pesquisa, que estruturam os três capítulos a seguir da seguinte maneira: o primeiro capítulo apresentamos o povo potiguara, sua resistência para manter continuar até os dias em seu território ato que interferiu no processo de formação de Fundação da Cidade Nossa Senhora das Neves. A pesquisa foi iniciada a partir de leituras, revisão bibliográfica e referências sobre os Potiguara: Amorim (1970), Moonem e Maia (1992, 2008), Pallitot (2005), Barcellos (2012, 2014). Alguns textos para compreender a categoria índios do Nordeste e suas respectivas retomadas étnicas: Arruti (1994), Oliveira (1998, 2004). As mudanças culturais, processos de “adaptação” e “acordos” para continuarem existindo são enfatizadas a partir de

ideias e pensamentos sobre o processo contínuo de descolonização apresentado por Quijano (2007), Oliveira e Candaú (2010).

No segundo capítulo trazemos uma reflexão sobre os grafismos potiguara da Paraíba, destacamos alguns trabalhos científicos que transitam entre os grafismos e diversas áreas de saberes, como: Gomes (2019), Silva (2020), Pereira (2020) e Falcão (2022). Entre as pesquisas que servem como base para a escolha dos grafismos, apenas Falcão não pertence ao grupo étnico, no entanto toda a escrita produzida valoriza o protagonismo potiguara na consolidação dos grafismos como elemento de comunicação e transmissão de saberes ancestrais imersos na natureza.

O terceiro e último capítulo relata todo o desenvolvimento do projeto de pesquisa. Trilhamos os caminhos metodológicos para conseguir entrelaçar diversas áreas de conhecimento, gerando, então experiências artísticas com a natureza e na natureza, visto que os alunos coletaram sementes, folhas, pedras, galhos. Conhecemos o fazer artístico de Frans Krajcberg e sua integração com a natureza como um ato contínuo de pesquisa e experimento, tomamos como base estudos realizados por Scovino (2011), Palumbo (2018) e Tomé (2020). As adaptações realizadas diante de situações enfrentadas pelo artista e ter que readaptar-se a novos contextos também foram abordadas.

A Estética da Existência: Foucault, Maturana e Varela (1995) a resiliência do artista de se refazer das tragédias que ocorreram em sua vida, perdas e recomeços. Relacionamos o processo de produção artística onde se percebe o experimento, testes com diversos materiais buscando apresentar a diversidade que a natureza possui. Sobre a produção artística como pesquisa e experimento, Bondía (2002), Salles (2006). Utilizamos a abordagem triangular Barbosa (2005,2008), sobre o fazer artístico Ostrower (1977), Dewey (2010, 2023); pensamento complexo Maturana e Varela (1995), Morin (2005); descolonização Quijano (2007), Oliveira e Candaú (2010), culturas híbridas Canclini (2015), Larraia (1986).

As considerações finais apresentamos dos experimentos artísticos realizados durante a intervenção, com o intuito de responder questionamentos apresentados e identificar as lacunas e questões que poderão gerar futuras pesquisas.

## 1 A JORNADA

A população indígena do Estado da Paraíba é de 30.140, segundo o último Censo realizado pelo IBGE em 2022, a pesquisa aponta que a maior concentração da população indígena se encontra nos municípios de Marcação e Baía da Traição e que em 166 dos 223 municípios da Paraíba, pelo menos um morador se declarou indígena. Em relação ao percentual de pessoas indígenas na população residente no estado, os povos indígenas eram 0,66%, em 2010 e, em 2022, esse percentual se ampliou para 0,76%. Lembrando que este é o primeiro Censo que oferece a opção “povos originários”, antes de 2022 essa importante vertente responsável pela formação do povo brasileiro era invisível, omitida em uma ferramenta de fundamental importância para planejamento de políticas públicas.

De acordo com matéria publicada no Jornal da União (2023), em Marcação, a população residente é de 8.999 pessoas, das quais 7.926 são indígenas. No município, a proporção de pessoas indígenas na população residente é de 88,08%. Na Baía da Traição, a proporção de pessoas indígenas (7.992) na população residente (9.224) é de 86,64%, a proporção de indígenas em Rio Tinto é de 25,12% com 6.175, em Mataraca (12,13%) com 1.000 indígenas, Conde (1,99%), com 548, e em João Pessoa, a proporção foi de 0,34%, o que significa uma população indígena de 2.809. O total de pessoas residentes em terras indígenas no estado é de 23.120, deste total, 19.044 são indígenas, o que representa 82,37%, e 4.076 não são indígenas, o que equivale a 17,63%. Em 2010, o número de pessoas indígenas vivendo em terras indígenas era de 18.296, e considerando o total em 2022, o incremento foi de 748 pessoas, ou seja, 4,09% a mais. O aumento deve-se principalmente por políticas públicas que buscam valorizar identidades negras e recentemente indígenas, promovendo a quebra de estereótipos racistas, coletivos jovens formados em escolas que pertencem a educação indígena, que passam a lutar contra o preconceito e discriminação em relação aos indígenas misturados do estado da Paraíba. Há mais de oito anos sou professora efetiva do Componente Curricular Arte no ensino fundamental anos finais do município de Rio Tinto, no nosso município segundo o último Censo, 25,12 % são indígenas. Apesar da escola que leciono não pertencer a Educação Escolar Indígena que possui um currículo diferenciado, segundo (Santos e Silva, 2021, p. 110) “é na parte diversificada que o currículo atende a parte considerada específica da cultura do povo indígena Potiguara com disciplinas específicas como: Tupi, Etnohistória, Arte e Cultura”. Por meio do ensino dessas disciplinas, a construção de saberes caminha lado a lado com conhecimentos ancestrais, formando cidadãos que valorizam outros conhecimentos provindos da etnia. Tal afirmativa se reforça no momento em que se tem o ensino da língua Tupi inserida

no currículo escolar tendo como objetivo equipará-la com a mesma importância do ensino dado à língua portuguesa, pois a manutenção do Tupi é um direito previsto pela Constituição Brasileira (1988), que estabelece a língua materna como autoridade máxima, como uma disciplina principal.

Muitos alunos matriculados na escola localizada no centro da cidade são Potiguara. A maioria deles vem da zona rural, onde não há vagas para o Ensino Fundamental II. Atualmente, a única escola da zona rural que oferece os anos finais do Ensino Fundamental é a Francisco Firmino, em Cravaçu, inaugurada em 2020. Com sua abertura, mais de trezentos estudantes migraram de nossa escola para lá, refletindo a necessidade de ampliação das vagas e do acesso à Educação nas comunidades rurais. A escola Antônia Luna Lisboa é a mais antiga, pertencente à rede municipal de educação pública, que oferta o ensino fundamental anos finais. Fazem parte da comunidade escolar discentes, docentes e funcionários Potiguara, a única ação da coordenação pedagógica é no mês de abril a execução do projeto relacionado aos Povos Indígenas Brasileiros. Nem todos os professores participam, geralmente os que se envolvem são: História, Arte e Geografia. Em nenhum momento os professores participaram de cursos formativos com professores que pertencem a etnia potiguara ou algum material pedagógico como uma cartilha ou livro de lendas, contos e mitos foram repassados como suporte didático e incentivo a visibilidade do conhecimento gerado pelo povo potiguara com integrantes capazes de produção intelectual.

As ações foram pautadas nos princípios da Lei nº 11.645/08, que estabelece a obrigatoriedade do estudo da História e Cultura afro-brasileira e indígena nas escolas públicas e privadas. Sancionada em 2008, a lei determinou um prazo de um ano para que as instituições de ensino se adequassem às novas diretrizes. No entanto, na prática, observamos uma realidade bastante distinta. Geralmente, a coordenação pedagógica estipula um período de apenas duas semanas para a execução da sequência didática, o que, não caracteriza um projeto de fato, mas uma ação pedagógica pontual.

Nesta pesquisa, buscamos um aprofundamento nos conhecimentos relacionados à ancestralidade e memória do povo Potiguara. Não nos limitamos ao tempo determinado pela coordenação escolar, mas sim às necessidades dos integrantes da pesquisa, permitindo que cada área do conhecimento envolvida se relacione de maneira significativa. Trilhamos os caminhos da decolonialidade, compreendida como um processo contínuo de busca por posicionamentos críticos e de enfrentamento às construções estereotipadas impostas aos povos originários do Nordeste, em especial ao povo Potiguara da Paraíba. Durante a execução da pesquisa mostramos a diversidade cultural dos povos originários, a valorização de multiplicidade de

grafismos em etnias espalhadas em todo nosso Brasil, provocando reflexões sobre o hibridismo cultural presente nos grafismos potiguara. Exaltamos o protagonismo dos anciões, pajés, caciques, professores, personalidades da etnia que através da coletividade, construíram e ressignificam o sistema visual composto por grafismos.

Apesar de ser uma mulher branca, colonizada, professora, pesquisadora e artista. Reconheço a necessidade de enfrentar a colonialidade em mim mesma e nos espaços que frequento, incluindo a escola. Afinal, a inércia e a omissão também são atos políticos, pois, ao não agir, acabo por concordar com a realidade que vivemos, na medida em que nada faço para transformá-la. Na sequência didática não houve espaço para abordagens românticas e ingênuas, apresentamos narrativas que demonstram que nem sempre as modificações culturais esse “distanciamento” da cosmovisão do homem potiguara e a natureza sagrada ocorreu por escolha, mas na grande maioria das vezes de forma invasiva e violenta.

Refletir sobre o processo criativo e consequentemente aprendizagem é antes de tudo falar da construção de significados sobre a relação do homem com a natureza. Essa discussão transita entre a pedagogia decolonial e a experiência artística. Buscamos compreender a diversidade das formas de relação do homem com a natureza, valorizando o pensamento coletivo onde a natureza é da nossa mãe, família e casa, sem ela não haveria vida e existência humana.

A escolha do artivista Franz Krajcberg não se deu apenas por sua produção artística, mas também pela forma como viveu, transformando sua própria vida em uma obra de arte imersa na natureza. Ao longo de sua trajetória e de seu processo criativo, Krajcberg expressou uma maneira singular de ser e viver, em oposição às práticas capitalistas que exploram a natureza, como a mineração, o agronegócio baseado na monocultura e a degradação da vida nos oceanos. Mais conhecido por suas esculturas feitas com troncos, galhos e raízes retorcidas pelas dores e violências provocadas pelo capitalismo, suas obras carregam cicatrizes visíveis das queimadas, denunciando a exploração e a poluição ambiental — tão devastadoras quanto um ataque com armas nucleares.

A modernidade revira a terra em busca de elementos fundamentais para fabricação de eletrônicos, materiais que precisam ser processados com reagentes químicos que adoecem o solo e as águas do nosso território. Muitos artistas se omitem diante do que está havendo com a natureza, se aliam ao sistema, mas, Krajcberg decidiu se opor ao sistema, através de sua arte expõe a natureza contorcida, sangrando, morta, testemunha de uma “guerra” invisível que acontece até os dias atuais. Lembrando as palavras de Maturana e Varella (1995, p. 18) “só podemos conhecer o conhecimento humano (experiências e percepções) a partir dele mesmo”,

ou seja, a *autopoieses* é a capacidade de se refazer, não esquecendo uma busca primordial: a formação do ser humano. Essa busca, de experiências que não anda em linha reta, mas em forma de espiral, transitando em diversos campos de saber, observando a maneira de renovar-se dos povos Potiguara, com seus grafismos corporais e continuarem firmados na natureza, mas também o movimento contínuo presente na vida e na arte de Frans Krajcberg. Promovemos, assim, o contato com grupos minoritários, contestando o discurso homogêneo proveniente do Norte, para que esses adolescentes aprendam a valorizar outras narrativas e passem a perceber a ciência e o conhecimento de maneira diversa, reconhecendo e valorizando os saberes decoloniais.

A arte está tão presente em nossas vidas assim como o ar que respiramos ou a água que utilizamos cotidianamente, no entanto não a reconhecemos muitas das vezes com nossos olhares que clamam por características visuais herdadas do ideal de beleza greco-romana.

Frans Krajcberg possui uma produção artística que transcende a representação da natureza. A natureza deixa de ser vista apenas como um referencial de beleza, sendo apresentada como algo complexo, onde o fazer artístico torna-se uma pesquisa com contato direto e imediato com a matéria, a pesquisa é a própria obra de arte. Arte e artista transformam- se em ser e estar na natureza. Krajcberg morou em uma caverna, onde criou suas primeiras “impressões de rochas e terra” e pinturas utilizando elementos naturais. Em Minas Gerais, montou sua oficina ao pé do pico do Itabirito, entre os campos de minério de ferro, cujas terras se revelaram como um puro pigmento. Ele passou a utilizar esses pigmentos sobre peças de madeiras mortas, recuperadas do processo de desmatamento. Ao observarmos o lugar e a maneira como ele vive e relacionarmos as obras que são construídas percebemos o quanto a forma que ele vive reflete em sua arte.

Fugindo da Segunda Guerra Mundial, Krajcberg trouxe consigo as marcas de experiências traumáticas, como discursos racistas, violências nos campos de batalha e os horrores dos campos de concentração. Sua mãe foi uma das primeiras vítimas, assassinada por se opor ao nazismo. Sua família foi separada e levada para campos de concentração. Com apenas 18 anos, escapou da forca, sobreviveu escondendo-se nas florestas.

Krajcberg estudou Engenharia e Artes na Universidade de Leningrado e, após fugir para o lado soviético, se tornou herói ao atuar como construtor de pontes e barricadas. Durante a guerra, perdeu cerca de 150 membros de sua família, sendo o único sobrevivente. O artista também teve vínculo com a Escola Bauhaus, centro de vanguarda que foi demonizado por Hitler. Após conquistar dois prêmios de pintura, foi para Paris, onde passou três meses hospedado com o artista Fernand Léger, mas não se adaptou ao ritmo da cidade. Decidiu então

se estabelecer no Brasil, um país que recebia refugiados e possuía vastas florestas tropicais. Como ele mesmo disse: “A resistência nasceu do desejo de (re)existir, junto às experiências com a natureza brasileira, que nos primeiros contatos se mostrou exuberante e, posteriormente, em acelerado processo de degradação” (TOMÉ, 2020, p. 17).

Dedicou sua vida à Arte e à luta pela preservação da vida, investindo sua obra na defesa e proteção de todas as formas de vida, especialmente da natureza. Sua arte tornou-se um manifesto pela resistência à destruição ambiental é uma forma de testemunho de sua própria experiência de superação e resistência. “A resistência nasceu do desejo de (re) existir, junto às experiências com a natureza brasileira, que nos primeiros contatos se mostrou exuberante, e posteriormente, em acelerado processo de degradação” (TOMÉ, 2020, p. 17). A intensa trajetória de vida e arte, investiu toda a sua criatividade e obra para lutar pelo que considerava inalterável – a defesa e preservação de todos os tipos de vidas. Em concordância com o crítico de arte e escritor Pierre Restany<sup>4</sup> que escreve:

“Frans Krajcberg faz parte desta raça de homens que são raros, automarginalizados, muito individualistas, mas também muito generosos na sua solidão. A vida foi rude para ele e as provas da última guerra o marcaram para sempre. A floresta brasileira foi ao mesmo tempo o meio, o teatro e o agente de uma verdadeira renovação humana – a redenção de Frans Krajcberg pela arte.”

A arte contemporânea de Franz Krajcberg permite a desconstrução de posturas e questionamentos sobre o papel do artista contemporâneo e sua ação política. O seu fazer artístico faz reconstruções e reconexões com novos conceitos e ideias onde a natureza é apresentada de diversas formas e maneiras num ato infinito de pesquisa sobre o fazer artístico. A sua maneira de comunicar-se artisticamente através da natureza demonstra detalhes, subjetividades da forma, traço, textura presente em folhas, troncos e galhos retorcidos queimados por causa da ganância humana, que se esquece de que o ser humano depende da natureza. Demonstrando como sua arte é forte, Franz Krajcberg foi o primeiro artista visual que abraçou a natureza, e todos os tipos de vida, como causa, fazendo de sua arte uma arma social e um pedido de socorro.

Por meio da transição feita do bidimensional para o tridimensional que despertaremos inquietações sobre o processo criativo, onde o experimentar, fazer, refazer, desmanchar para procurar novos caminhos e soluções é também considerado arte. Estabelecemos relações entre a

---

<sup>4</sup> Fala de Pierre Restany, foi um escritor francês e crítico de arte contemporânea, área que o permitiu desenvolver uma boa quantidade de material teórico, como também divulgação. Disponível em: <https://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com/2013/09/frans-krajcberg-pintor-escultor.html> Acessado em 21.12.2024.

*autopoieses* e sobrevivência de Franz Krajcberg, bem como a sua maneira de viver e obra do ativista ambiental, fotógrafo, pintor, escultor e principalmente um guerreiro que tinha como principal preocupação o meio ambiente, um verdadeiro ambientalista.

A forma que o artista enfrenta os dramas, perdas e busca se reconstruir na natureza através da arte, apesar das dificuldades e incertezas, sua forma de adaptar-se às adversidades que o destino colocou em seu caminho servem como exemplo da prática da estética da existência que segundo Michel Foucault: “em que o homem, voltando-se para si reflexivamente, alcança momentos de liberdade e dá a si mesmo regras de existência distintas de padrões e normas ditadas pelas relações sociais, esculpindo, assim como obra de arte, sua vida e subjetividade” (Galvão *apud* Foucault, 2014). A escolha de morar em um país sem dominar o idioma, olhar para dentro de si e encontrar sua verdade como artista, morar em diversos momentos isolado em florestas ou praias, abandonar a estabilidade de um cargo como engenheiro na fábrica de celulose pertencente à família Klabin, no Paraná, para morar só nas florestas em Monte Alegre no intuito de ter uma experiência profunda com a natureza.

A partir da hipótese de que o ser humano se desligou de sua essência enquanto parte integrante da natureza, pode-se entender que essa postura é influenciada pela nossa cultura, que adota uma visão econômica dominante, de caráter ocidental. Nessa perspectiva, somos levados a acreditar que vivemos em um grande mercado marcado pela competição, meritocracia, consumo e acumulação.

De acordo com saberes ancestrais, todas as formas de vida devem ser respeitadas e outros seres além do humano podem nos transmitir conhecimento e sabedoria. Vidas minerais, as águas do mar ou rio, vegetais e animais, a cosmovisão dos povos originários é antropomórfica: todos os seres são pessoas humanas estão interligados e precisam existir em harmonia. Existem várias narrativas sobre a criação e a destruição da Terra (natureza), o texto bíblico é uma das mais conhecidas, destacamos a apresentada no livro “A queda do céu”, escrito pelo pajé yanomami Davi Kopenawa. Segundo a visão de mundo do seu povo, as constantes tragédias que estão ocorrendo com maior frequência a séculos já eram previstas, em concordância com mitos de seu povo. Os grandes períodos de seca que favorecem as queimadas, o baixo volume de águas de rios que eram navegáveis e hoje caminha-se sobre eles a pé secos com peixes mortos às margens em um cenário de destruição e dor. As chuvas torrenciais que geram enchentes e deslizamentos, furacões, maremotos, mutações de vidas e vírus entre outros ocorrem devido a falta de respeito aos espíritos que não estão presentes apenas nas florestas, mas nas profundezas da terra. De acordo com Krenak (2020, p.148-149),

Não só em cima do solo onde está a floresta, mas também embaixo da floresta, naquele lugar onde o xamã yanomami diz que estão guardadas as potências que na criação do mundo foram escondidas porque, se ficarem expostas, envenenam a humanidade, criando doença e guerra. O pajé yanomami nomeia esse tesouro como xawara, uma força obscura, a respeito da qual os humanos deveriam manter vigilância para que ficasse dentro da terra. Os nossos heróis fundadores aprisionaram essa xawara nas profundezas da terra, negociaram com ela que lá é o mundo dela, que ela podia ficar lá, mas se os humanos fuçarem a terra e soltarem a energia dela, aqui fora ela vira conflito, disputa, cizânia, guerra, desgraça, é um apocalipse.

A elevação de temperatura, levando alguns locais a calores extremos que nunca tinham ocorrido em determinada região, o frio e geada também vem prejudicando o desenvolvimento de vidas em determinadas regiões que eram quentes. Por causa da elevação de temperatura e a diminuição de chuvas em verdadeiros santuários como Serra dos Veadeiros, Pantanal mato-grossense e a região da floresta Amazonas. Assistimos a dor e a tristeza dos *homens da terra*<sup>5</sup> o leito de rios como Solimões, Amazonas e Madeira com seu leito seco e rachado sem água.

Segundo o meteorologista Felippe (2024) o relatório mais recente do Centro Nacional de Monitoramento e Alertas de Desastres Naturais (Cemaden), mostra que a seca entre os anos de 2023 e 2024 a seca afeta uma área de mais de 5 milhões de metros quadrados, mais da metade de todo território nacional a maior desde 1950. Os cientistas condicionam esse evento climático “El niño” o povo yanomami condicionam a Xawara que através do desmatamento, queimadas muitas delas relacionadas ao agronegócio, pecuária e mineração liberam energias más como resposta. São maneiras diferentes de interpretar o constante movimento da natureza, catástrofes que frequentemente atingem principalmente comunidades mais carentes como os indígenas, quilombolas, comunidades ribeirinhas e agricultores familiares.

É preciso compreender a noção de “acoplamento estrutural”, desenvolvida por Maturana e Varela (1995), onde o ser vivo, para manter sua organização precisa estar em permanente harmonia com o ambiente em seu entorno.

É essencial que mudanças na maneira de viver e existir neste cosmo sejam implementadas para reduzir a exploração do nosso planeta. Precisamos adotar uma visão coletiva e compreender que é fundamental cuidar do nosso lar, que é a natureza. Seria mais fácil investir em medidas que proporcionam o desenvolvimento da sociedade e a manutenção da natureza e restituição do que já foi depredado, mas de acordo com Krenak (2020, p. 150) “o Ocidente acredita muito na sua ciência, acredita tanto que, depois de devorar um planeta inteiro,

---

<sup>5</sup> Usamos o termo homens da terra não apenas para os povos originários, mas também para grupos de pessoas que vivem uma relação de respeito e diálogo com nosso planeta terra como comunidades quilombolas, agricultores familiares e grupos de ribeirinhos entre outros.

é capaz de fazer projetos para começar a mandar naves para o espaço, construir estação em Marte e colonizá-lo.”

O homem precisa retornar a si mesmo, ao seu estado de ser vivo, reconhecendo que tudo o que compõe este planeta é extensão de seu corpo, para, então, voltar-se para o mundo. Esse movimento caracteriza o duplo-retorno dessa concepção ética. É preciso olhar para dentro de si, para a própria essência e ancestralidade ligada à terra, e só então voltar-se para o mundo, pois dependemos dele e precisamos contribuir para mudanças sociais.

O termo autopoiese, originado do grego "poiesis", que significa produção ou criação, refere-se à autoprodução. Foi usado pela primeira vez no contexto acadêmico em 1974, em um artigo dos chilenos Maturana e Varela, para explicar como os seres vivos se produzem continuamente. Ao reconhecer a autopoiese na conduta dos Potiguara e no surgimento de seus grafismos, assim como na vida e obra de Frans Krajcberg, percebemos que essa atitude de autocuidado, onde a vida se torna uma obra de arte contínua, deve ser refletida em nossa forma de viver. Devemos transformar nossa maneira de existir em uma verdadeira obra de arte, com decisões e ações criativas, não influenciadas por forças externas, mas guiadas pela nossa própria essência.

O desenvolvimento da pesquisa, as experiências, experimentos visuais serão fundamentados no pensamento complexo que abraça as contradições e tenta compreender a complexidade do mundo real, entre os teóricos que fundamentaram a pesquisa destacamos os autores Morin (2015), Maturana (1995) e Foucault, usaremos também como pilares relacionado a filosofia da educação onde a experiência e a pesquisa são essenciais para a produção de arte e conhecimento: Freire (2015), Dewey (2010, 2023), Barbosa (2005, 2008). Não podemos ressaltar autores decoloniais como: Krenak (2020), Mignolo (2005), Walsh (2005). Pois suas contribuições são essenciais para entender e problematizar a relação entre colonização, identidade e saberes tradicionais. Incluir esses autores é importante, pois suas obras nos ajudam a repensar a relação entre cultura, natureza e sociedade de uma forma mais inclusiva e interconectada, proposta que dialoga diretamente com a necessidade de reverter a desconexão do ser humano com a sua essência e com a natureza.

## 1.1 DIVAGANDO NA NATUREZA POTIGUARA: O PRINCÍPIO DA PESQUISA

Contar histórias/narrativas faz parte de práticas culturais há várias gerações, apresentamos a trajetória que nos levou trilhar caminhos nessa pesquisa que alternam entre os saberes e memória Potiguara, a Mãe-Terra, o mar, a arte contemporânea produzida por Franz

Krajcberg. São elementos que fazem parte de minha pesquisa, andamos em círculos e não conseguimos reconhecer algo que estava tão presente em minha vida: a conexão com a natureza como algo sagrado e o povo potiguara com sua rica identidade.

Meu primeiro contato com o povo Potiguara foi em 1996, quando eu tinha 17 anos e "tentava" surfar de *bodyboard*. A Praia do Macaco e a Praia do Sol, no litoral sul, eram sempre nossos destinos, por serem próximas ao bairro onde morávamos. No Carnaval de 1997, acampamos na Aldeia do Galego, com a permissão do então cacique Raque. Nossa grupo preferia ficar ao redor da fogueira, bebendo vinho, comendo caldeirada de raia e ensopado de cação, ouvindo as histórias dos Potiguara, em vez de ir para a festa da cidade. Nem todos tinham acesso às aldeias; era necessário estar acompanhado por um Potiguara. Nesse Carnaval, conheci a Lagoa Encantada e sua lenda de origem, e a Aldeia Jacaré de César, com Rejane, uma amiga de infância. Ela morava na mesma rua que eu, e sua avó era da aldeia, enquanto sua mãe morava em João Pessoa. Só soubemos que ela era indígena quando começamos a conversar sobre a viagem. Não me lembro de ter visto corpos cobertos com grafismos.

Em 2001, iniciei o curso de Educação Artística na UFPB, onde fiz grandes amigos, como Adriano Barreto, professor de História e colega de curso. Em 2003, passamos um fim de semana na Aldeia de Cumurupim (Mataraca/PB), onde participei de uma marcha pela terra e fiquei encantada com o lugar, suas paisagens e tradições. A aldeia, com suas carcaças de barcos e natureza exuberante, me marcou profundamente. Após concluir o curso, vivi em Andradina, divisa entre São Paulo e Mato Grosso, onde aprendi sobre a pesca e as diferenças naturais daquela região. A saudade do mar era constante, já que minha avó me ensinou a pescar no mar com métodos artesanais, algo que o rio não substitui.

Em 2008, retornei a João Pessoa, comecei a lecionar e, em 2011, passei no concurso para Mamanguape. Em 2014, fui convidada para participar de um Toré<sup>6</sup> na Aldeia São Francisco, em comemoração ao Dia dos Povos Indígenas. Durante o evento, fui impactada pelos grafismos e símbolos tradicionais, como a colmeia e o casco do jabuti, que até hoje me intrigam e fascinam. Após esse encontro consegui matricular-me como aluna especial no mestrado em Antropologia, meu intuito era pesquisar sobre os grafismos, durante o processo seletivo o Município de Rio Tinto me convoca para assumir o cargo de professora de Arte, abandono o processo seletivo, pois descobri que minha filha caçula de seis anos tem uma deficiência intelectual, divorciei,

---

<sup>6</sup> O Toré é uma prática comum a diversos povos originários do Nordeste. Entre os Potiguara da Paraíba, é dançado com os pés descalços, simbolizando a conexão com a Mãe Terra. A partir da década de 1980, a realização desse ritual se intensificou, especialmente no contexto de retomada e demarcação territorial; é executado em formato circular: no círculo central ficam os tocadores, autoridades e anciões; os demais participantes formam círculos ao redor. Conforme o número de pessoas, novos círculos são adicionados à dança.

precisei refazer minha vida. Optei por fazer uma especialização em Educação Especial e Inclusiva para tentar entender um pouco mais de como agir, possibilitar caminhos que estimulam o desenvolvimento cognitivo e emocional da minha filha.

Em julho de 2022, incentivada por amigos, me inscrevi no ProfArtes, motivada a aprimorar minha prática docente nas escolas públicas. A disciplina Performance e Performatividade na Cena Contemporânea, ministrada por Dr. José Tonezzi, foi transformadora, com textos, aulas práticas e troca de experiências enriquecedoras. Desenvolvi o projeto "Artes Integradas (Performance): Dialogando com 'os dramas sociais' na Educação Fundamental de Rio Tinto", que foi aprovado. Contudo, ao discutir os "dramas sociais" com a orientadora e realizar algumas atividades sobre violências diversas, não conseguir lidar emocionalmente com os relatos de alunas sobre ansiedade. Diante disso, a orientadora sugeriu que eu refletisse sobre novos temas e, ao ver fotos de uma ação pedagógica com os Potiguara, ela me demandou de investigá-los.

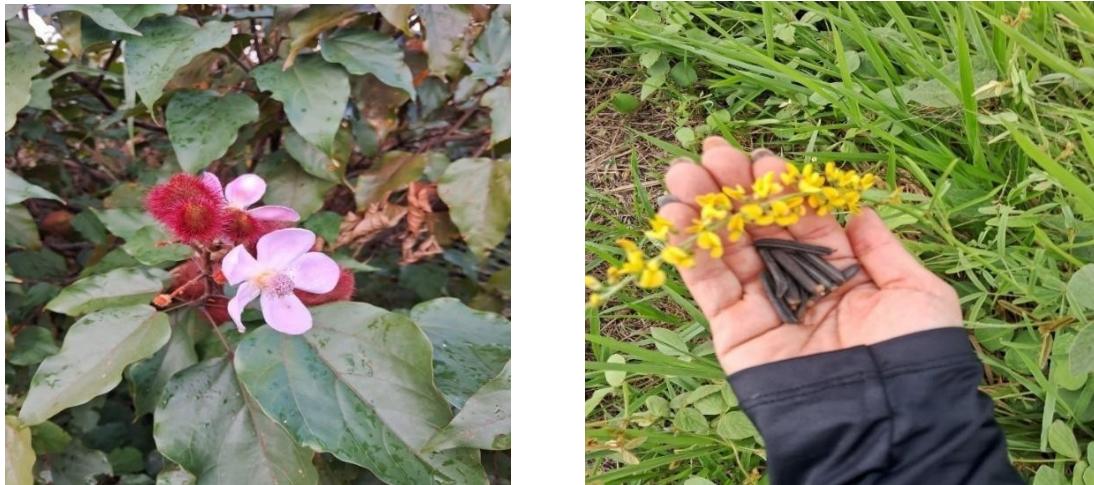
O processo de refazer e retroceder fez parte da preparação do projeto para submissão ao comitê de ética em maio de 2023. Esse período foi marcado por desafios, não apenas acadêmicos, mas também pessoais, que impactaram emocionalmente e refletiram na produção científica. Para aliviar as tensões, o ciclismo se tornou uma prática essencial, proporcionando momentos de conexão com a natureza em Mamanguape. Os passeios semanais, que variam entre 30 e 80 km, incluem banhos de rio e a contemplação das paisagens, reforçando a percepção do sagrado na natureza. Em um desses momentos, optou-se por um percurso mais tranquilo, permitindo reflexões e registros fotográficos. Além disso, a busca por expressão artística ultrapassa o grafismo tradicional, com o desejo de estabelecer um vínculo com a arte contemporânea, explorando a memória e a subjetividade.

A partir de um pé de urucum, florido com frutos verdes, maduros e secos, as diversas texturas, em uma única planta e a relação com identidade potiguara, surgiu a ideia de trabalhar a *Land Art*.<sup>7</sup> Foi um movimento da arte contemporânea que surgiu no final da década de 1960 trazendo uma reflexão sobre a sofisticada tecnologia da cultura industrial e questões da ecologia e uso de elementos da natureza (sem exploração ou degradação) para construção de obras de arte. Coletar da natureza em diversas aldeias, elementos vegetais e minerais que trouxessem à memória a energia dos povos originários da Paraíba, porque também fui ao litoral sul coletar terras coloridas das falésias. Os Tabajaras também fazem parte, estão entrelaçados nessa trilha.

---

<sup>7</sup> *Land Art* (arte da Terra) surgiu no final de 1960, são criações em espaços abertos, com elementos da natureza (terra, pedras, areia, folhas, galhos, madeira etc.) no seu processo criativo. São obras efêmeras sujeitas a ação do tempo como sol, chuvas e ventos, esse tipo de arte busca uma reflexão sobre o comércio das produções artísticas expostas em galerias e museus.

Imagen 1 e 2: Urucum e sementes de bananinha (ou cascavel), usadas em colares e brincos.



Fonte: Autora, 2024.

Escrevi mostrei a minha orientadora, citei três artistas que pretendia apresentar durante a sequência didática, ela disse era muita coisa pra pouco tempo, ela sugeriu que escolhesse um só artista. Escolhi Frans Krajcberg por ter presenciado a abertura de uma exposição, Natureza Extrema, em setembro de 2012, essa exposição inaugurou um complexo da Estação Ciências. À época ele estava com 91 anos e era considerado o maior escultor vivo da atualidade. Recebeu, ainda em 2012, o prêmio Emku em Gifu, no Japão, e a Medalha Vermiel de Paris pelo conjunto de sua obra.

A criação do “Manifesto do Rio Negro” que surgiu de uma expedição de 32 dias, em 1978, dos artistas Seep Baenderekk publicitário, pintor de obras ligadas a natureza, nascido na Iugoslávia, mas naturalizado brasileiro. Pierry Restany, marroquino radicado na França com doutorado em história da Arte em Pisa, na Itália, e crítico de arte. Nesse manifesto surge a expressão “Naturalismo Integral” que segundo (Fernandino, 2014, p. 272-273) quanto mais a arte contemporânea se tornou intelectualizada, mais a sensibilidade se tornou anárquica, então o naturalismo seria um método de pensamento, não sendo de forma alguma um retorno ao sentimento da Natureza, e sim um retorno à sensibilidade da Natureza. Tudo nasce de maneira orgânica e se desenvolve de maneira orgânica. Porque isso é a natureza, isso é o contrário do Realismo. O Realismo quer ser metafórico, quer ilustrar e provar alguma coisa, já o “Naturalismo Integral” virá na medida em que as coisas devem vir.

Preparamos a sequência didática que seria cinco encontros, no entanto quando passamos a executar, para concluir foram necessários dez encontros, além de pausas em algumas aulas,

dentro do horário convencional para alguns avisos, receber algumas atividades e distribuir materiais didáticos. Destacamos a sequência abaixo.

Tabela 01 - Sequência didática

ENCONTROS	ATIVIDADES
Encontro 1	Ampliando o olhar: conhecendo um pouco da diversidade dos povos originários brasileiros (povos indígenas do Nordeste).
Encontro 2	Narrativas, Memórias e História do Povo Potiguara.
Encontro 3	Hibridismo Cultural: Grafismos Potiguara uma experiência com Símbolo e o Simbólico.
Encontro 4	Experiências com as formas, linhas e cores do grafismo potiguara, lápis grafite e aguadas nanquim.
Encontro 5	Roda de diálogo, pintura corporal, com Potiguara do ensino fundamental 2, o grupo de Toré Antônio Azevedo da Aldeia Forte, Cumaru, Laranjeiras, São Miguel e Benfica.
Encontro 6	Aula de campo em aldeias e pontos Históricos carregados de memórias, a aula foi ministrada pelo professor de Tupi Antigo na Educação Escolar Indígena, estudante de Antropologia e potiguara Dom Ezequiel Maria Potiguara.
Encontro 7	Vida e obra de Frans Krajcberg / materiais coletados em Aldeias diversas/ apresentação de fotografias feitas em trilhas por Aldeias Potiguara e terras coloridas das falésias Praia do amor e Tabatinga.
Encontro 8	Experiências artísticas: alinhavando grafismos elementos da natureza.
Encontro 9	Continuação dos experimentos com elementos da natureza e encerramento das sequências.
Encontro 10	Montagem – Montagem e exposição.

Fonte: Autora, 2024.

## 1.2 NOS CAMINHOS DO POVO POTIGUARA DA PARAÍBA

O presente capítulo pretende apresentar fatos relacionados aos Potiguara, como também o processo de colonização que interferiu diretamente na identidade étnica deste povo e o processo de intensificação e reestruturação de práticas ancestrais e culturais. O nome mais usado pela etnia na atualidade é potiguara, mas em diversos outros documentos históricos são utilizados outros nomes. Entre as diversas versões para a tradução do nome podemos destacar, comedores de camarão (Moonem e Maia, 1992), mascadores de fumo (Pinto, 1935) e, espantosamente, comedores de bosta (Sampaio, 1987). Além de diversas grafias como: Potivara, Petinguara, Buttugares, Pitagoar, Potiguara, Potiguar, Potygoar, Potyuara, Pitiguara, Pitiguar (Paliton, 2005).

A grafia que utilizamos é potiguara, e o significado mais aceito é o de comedores ou pescadores de camarão, as duas ações são bastante executadas na região repleta de viveiros. A carcinicultura (criação de camarões em viveiros) é realizada nas Terras Indígenas Potiguara, Jacaré de São Domingos e Monte-Mór é vendida para a capital, João Pessoa, e cidades vizinhas como Rio Tinto, Baía da Traição, Marcação, Mamanguape, Mataraca e Itapororoca. A atividade produtiva beneficia aproximadamente 350 famílias indígenas de forma direta, e outras 150 famílias indiretamente. Segundo a FUNAI (2021), a produção ocorre durante todo ano em uma área de 120 hectares, onde cerca de 100 tanques de carcinicultura geram um faturamento anual de cerca de R\$1,5 milhão.

A Funai realizou o estudo ambiental da área da Terra Indígena em que os tanques foram instalados e articulou sua regularização ambiental junto ao Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama) e ao Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio). Este estudo foi feito com recursos próprios da fundação, e contou com o apoio do Ministério Público Federal na Paraíba (MPF/PB). No território Potiguara, é evidente a união de esforços de diversos órgãos e projetos de extensão em pesquisas, abrangendo tanto as ciências sociais e naturais. O objetivo é encontrar formas de promover um diálogo sagrado para esse povo: a relação com a natureza. Tirar o sustento da terra, das águas doces e salgadas de forma sustentável, respeitando a vida de todos os seres vivos que ali vivem, desde o peixe-boi que está ameaçado de extinção ao caranguejo-sá e o aratu em época de andada (saem de dentro da toca para acasalar e desovar), período em que a caça é proibida.

Refletir sobre a resistência que perpassa o tempo e fronteiras territoriais, batalhas travadas durante o processo de invasão do território paraibano, especificamente no litoral norte

da Paraíba, parte do vale de Mamanguape, em Tracunhaém (localizada no atual estado de PE) e Serra da Copaoba conhecida atualmente como Serra da Raíz, na região do brejo da Paraíba (a partir do séc. XVI). E a partir do século XIX, com a aquisição da Vila Preguiça pelo coronel Frederico João Lundgren, para o assentamento da fábrica e cidade têxtil e atualmente os usineiros e produtores de cana de açúcar. Devemos ter consciência que mesmo depois do Brasil ter se tornado um país “independente”, uma democracia, outras batalhas continuam a ser travadas, onde grupos com maior poder financeiro e político exercem vantagens no processo de luta pelo território ocupado pelos Potiguara. Terra preta e fértil repleta de nascentes, rios, lagoas e faixa litorânea, florestas e várzeas com o rico solo massapé ideais para o cultivo de cana de açúcar que ao passar do tempo foram derrubadas para favorecer diversas atividades econômicas.

De acordo com Pereira (2020, p. 37 *apud* Soler; Barcellos, 2012) “A etnia Potiguara está distribuída em trinta e três aldeias que se dividem em três municípios vizinhos: Rio Tinto, Marcação e Baía da Traição.” Antes da chegada dos portugueses a terra, onde habitavam era um bem comum a todos, não existia demarcação ou propriedade privada, no entanto os portugueses não queriam apenas tirar a madeira Pau-Brasil para usar o corante presente em seu caule. Mas queriam usufruir da terra de forma intensa, privada e agressiva, retirando das florestas todos os recursos naturais possíveis, gerando assim batalhas pois de acordo com a visão de mundo e sociedade, os povos originários não viam necessidade de acúmulo de capital. Neste impasse os colonizadores tinham vantagens nas disputas: armas de fogo e estratégias de guerra disfarçadas no manto da religião com o intuito de “amansá-los”, “dominá-los” e “dividi-los” ideologicamente. Nesse processo de colonização não apenas o território foi perdido, mas muitas práticas culturais, artísticas, religiosas e filosóficas foram ofuscadas por “novos valores e práticas” ocidentais.

Compreender o passado, o processo de mistura entre Potiguara e não indígenas, o porquê do grupo étnico se denominarem povo “guerreiro”. Estes adjetivos são cada vez mais reforçados nas atitudes e condutas descritas em vários documentos escritos por cronistas, viajantes, jesuítas durante o período colonial, imperial e pelos próprios Potiguara durante o Brasil holandês. Conforme Hulsman (2006) Durante a batalha dos Guararapes surgem os únicos documentos escritos em todo território nacional por indígenas, com suas visões e narrativas sobre o que estava acontecendo escritos por Pedro Poti (Akajutibiro) e Felipe Camarão (Potengi, Rio Grande do Norte) “pediam ajuda aos holandeses”, que se encontravam na Europa fora do território brasileiro, contra a perseguição que sofriam nas mãos dos portugueses distribuídos estrategicamente em aldeamentos. Descritos pelos colonizadores portugueses como “gentios e

bravos”, ficando assim a necessidade de “amansá-los”, pois a grande maioria não cedeu as vontades dos portugueses, não deixando-se escravizar, protegendo o seu lugar de origem e seus parentes de violências.

O povo Potiguara da Paraíba é um povo pacífico que sempre esteve aberto ao diálogo, tentando manter a paz, porém, se necessário prontos para guerrear, exercer o protagonismo de sua história, tendo em sua frente grandes lideranças que organizavam e estimulavam o grupo a manter-se unidos e não desistir de seus ideais. Em determinados momentos alianças foram feitas, parcerias e acordos que iam contra princípios e valores de alguns integrantes, mas que para evitar maior violência foi o mais prudente a ser feito para continuar “sobrevivendo”.

Conhecidos, atualmente, por ocupar parte do litoral norte do estado da Paraíba, entre os rios Camaratuba e Mamanguape. Porém o território ocupado no passado era bem maior e no decorrer dos tempos esse território foi diminuído e o grupo que o ocupava também. Conforme Barcellos (2012), os registros da presença e conhecimento deste povo fazem parte da história do nosso estado desde o século XVI. Desse modo, o autor afirma que

Conhecidos historicamente desde 1501, os Potiguara ocupavam um território que se estendia pela costa do Nordeste, entre as cidades de Fortaleza/CE até João Pessoa-PB, conforme Cunha (1992) e Schaden (1989). Na Paraíba, ocupavam todo o Vale do Rio Mamanguape, do litoral até a atual Serra da Raiz (na época, Serra da Cupaoba). De acordo com Baumann (1981), os índios possuíam 50 aldeias na terra do caju azedo, também conhecida como Acakutibiró, hoje Baía da Traição Barcellos (2012, p. 62).

Muitos o conhecem por ocuparem apenas a Baía da Traição, nome escolhido não pelos potiguara, mas herdado por um episódio envolvendo os Potiguara e o capitão Américo Vesúcio e sua tripulação. Os fatos que ressoam no imaginário dos moradores da região, transmitidos através da oralidade, forte característica da cultura dos povos originários, passados de geração em geração, narrativa que envolve emboscada e prática de um rito de antropofagia, fato que deu origem ao nome. Entre as várias versões que existem para o nome dado pelos portugueses ao local de “Baía da Traição” uma das mais aceitas teria ocorrido na primeira expedição exploratória de 1501, comandada por Gonçalo Coelho e o navegador Américo Vesúcio. Conforme Batista (2013), ao desembarcar nas terras de Akajutibiró, toda a embarcação foi recebida amigavelmente, com música, dança e comidas, deixando os integrantes da expedição portuguesa à vontade nas trincheiras da praia do território. Quando todos estavam embriagados e dormindo foi realizado um verdadeiro massacre, fato que gerou o nome criado pelos portugueses para o território conhecido atualmente como Baía da Traição. A palavra baía é de origem latina, significa ilha, os portugueses acreditavam que a praia, no formato de uma ponta era uma ilha devido a dois rios que cortam o território, um deságua em Camaratuba e outro, o rio

Mamanguape que deságua em Coqueirinho do Norte. Mas o verdadeiro nome, segundo o professor de Tupi antigo Dom Ezequiel Maria Potiguara, natural da Aldeia Akajutibiró, o nome dado a cidade pelos Potiguara “o verdadeiro nome” vem do tupi Akaju (cajueiro); Tibiró (estéril). Antes das primeiras expedições realizadas pelo governo Português das capitania hereditárias os povos originários do atual território paraibano já tinham relações de troca de serviços por mercadorias com outros povos do continente europeu. Provavelmente os franceses já haviam falado sobre outras nações que chegariam para tentar “relacionar-se” com os indígenas. A convivência está relatada em documentos escritos por jesuítas e cronistas a exemplo de relatos encontrados em Tratados da Terra e da gente do Brasil, um conjunto de textos que foi publicado pela primeira vez em 1925. Fernão Cardim jesuíta, assumia o papel de escriba da viagem ao Brasil de Cristóvão de Gouveia, com a função percorrer territórios onde existissem missionários para acabar com as dúvidas, surgidas do contato com outros povos, renovando os votos e a fé daqueles religiosos que estavam distantes das certezas europeias. Tal epístola narra os percursos realizados em solo brasileiro até 1585, informando sobre vilas, aldeamentos, fazendas, governantes, colonos e muito sobre os índios, habitantes de diversos locais do nosso país, uma narrativa com um olhar descriptivo e atento às características específicas de cada grupo étnico, como também para relevo, localização de aldeias, tipo de vegetação, frutos e animais entre outros.

De acordo com os relatos de Cardim (2014 p. 92-93) “os primeiros dessa língua se chamam Potiguara senhores da Paraíba, trinta léguas de Pernambuco, senhores do melhor Pau do Brasil e grandes amigos dos franceses, e com eles contrataram até agora, casando com eles suas filhas.” O interesse dos franceses era mercantil, embora o processo de colonização e mestiçagem não fosse ausente, não foram encontrados relatos de sequestros, estupros, trabalho forçado ou tornar prisioneiros de guerra escravos. Eles retiravam madeira e especiarias e pagavam o serviço dos indígenas com tecidos, ferramentas, bebidas alcoólicas. Após o rompimento de Portugal com a França, os franceses ficam proibidos de explorar as colônias, sendo negada a retirada de pau brasil ou qualquer outro tipo de produto do território brasileiro. Para combater o contrabando dos franceses Portugal e Espanha colocaram como meta ocupar o território, formar uma resistência indígena em solo brasileiro, no entanto a diversidade cultural dos grupos étnicos que existia foi uma barreira. Para romper essa barreira, a religião foi a arma usada, afinal quem ousaria a ir contra o Deus soberano criador dos céus, da Terra e tudo que nela há? A coroa portuguesa era escolhida, predestinada pelo criador e quem fosse contra “ela” pagaria com uma vida de sofrimento eterno no inferno onde a dor e sofrimento são eternos.

A colonização e ocupação da região do Nordeste e Norte do Brasil, enfrentou situações que modificam o tempo e a ação dos portugueses. O processo de fundação de João Pessoa, a cidade que nunca foi vila, foi antecipada devido à grande atenção despertada devido a um episódio envolvendo o rapto de uma indígena potiguara de Akajutibiró. Seus parentes (pessoas pertencentes ao mesmo grupo étnico) moradores da região do litoral norte como também da serra da Copaoba e os moradores do engenho Tracunhaém, localizado na antiga capitania de Itamaracá, conhecida atualmente como zona da mata pernambucana.

A “Tragédia de Tracunhaém”, envolvendo Iratembé (o significado de seu nome na nossa língua e lábios de mel), filha do cacique Iniguaçu da Aldeia Copaoba. Grande era a beleza de Iratembé que foi sequestrada por Diogo Dias. Tentando resolver a situação sem derramamento de sangue, civilizadamente, os dois irmãos da potiguara são enviados à Tracunhaém para buscá-la, com um discurso de paz, na intenção de evitar uma tragédia. Após conversa com o governador foi decidido que ela deveria voltar com os irmãos, no entanto, Diogo Dias enquanto os irmãos dormiam a esconde e nega devolvê-la.

Ao chegar sem a irmã o cacique recebe o apoio de Tejucupapo pajé da Aldeia Akajutibiró que lidera um exército com cerca de 2000 Potiguara, atacam a propriedade matando todos da família de Diogo Dias, além de trabalhadores, colonos e outros pequenos engenhos da região, totalizando 614 mortes de homens, todos os animais da propriedade e incendiado todos os ambientes pertencentes ao engenho em uma única tarde, esse fato é narrado por Frei Vicente do Salvador, 1632, em seu livro História do Brasil.

Um verdadeiro massacre, conforme Gonçalves (2004, p. 3) Em 1574, depois da destruição, pelos Potiguara, do Engenho Tracunhaém, diante do fato consumado de que nem os donatários nem os moradores daquela capitania ou da de Pernambuco teriam condições de completar, a ocupação das terras sem que o levante dos Potiguara fosse contido. Medidas mais agressivas foram tomadas, após o episódio o rei de Portugal, D. Sebastião decidiu punir os “invasores” Potiguara e os franceses, desmembrando assim Itamaracá para dar origem a capitania Real da Paraíba dando início as expedições, foram cinco expedições que começaram em 1574 e a primeira guerra com alguns conflitos ocorreu entre 1575 e 1599. De acordo com Moonen (2008, p. 3), pode-se admitir que “em 1500 os Potiguara contavam com mais de cem mil pessoas.” Além dos Potiguara outro grupo étnico do litoral paraibano era os Tabajaras (do Tupi antigo: Taba (aldeia) e Jara-Yára (senhor, dono, quem domina), logo, “senhores da Aldeia”) que atualmente reivindica territórios no município do Conde, Alhandra e Pitimbu.

O historiador paraibano Irineu Joffily, afirma que os tabajaras vieram do São Francisco, da região de Sergipe para a Paraíba. Eram aliados dos Potiguara, mas no início de 1585 sofreram

um ataque dos portugueses de Pernambuco com um exército com mais de 500 homens brancos, índios aliados além de escravos" Moonem (2008, p. 4). Após este ataque brutal, no qual apenas os Tabajaras sofrem as violências e consequências: mulheres, anciãos, crianças e homens foram mortos e feridos, os Tabajaras romperam com os Potiguara. Em 5 de agosto 1585 foi selado um tratado entre Piragibe (braço de peixe), cacique tabajara e Martim Leitão português, uniram força para derrotar a resistência dos Potiguara, que em menor número, resolveram retirar-se do território para evitar um banho de sangue. Foi construído um forte de madeira, dando origem a cidade de Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, que nunca foi vila, já nasceu cidade.

A partir desta aliança os ataques se intensificaram, em 1586, de acordo com o cronista do Sumário das Armadas (2010), "havia nesta Copaoba cinquenta Aldeias Potiguara, todas umas pegadas nas outras e à vista o seu celeiro era uma infinidade de mantimentos e algodões". Enquanto os homens estavam retirando Pau Brasil para os franceses, os portugueses num quantitativo de 140 homens junto com os Tabajaras em torno de 400 atacaram e queimaram as Aldeias da Serra da Copaoba, nenhum aliado dos portugueses morreu, conforme a narrativa do Sumário das Armadas. Esse fato de nenhuma baixa mostra a superioridade dos colonizadores, porém de acordo com os Potiguara não houve resistência, certamente porque apenas mulheres, idosos e crianças se encontravam no local, os homens estavam na floresta extraíndo pau- brasil. São detalhes que passam despercebidos, omitidos nas crônicas escritas pelo colonizador pois mancharia o ato de "bravura" na pacificação do território paraibano. Após o massacre Portugal tenta um acordo com Tejucupapo, principal liderança em Akajutibiró, entram em conflito e os portugueses se retiram do território. Em 1580 cercam a cidade de Nossa Senhora das Neves, a cidade só foi liberta dos Potiguara em 1590, sofreram e morreram com a epidemia de varíola, perderam o apoio dos franceses, cerca de 900 Potiguara foram presos, várias Aldeias foram queimadas, restando a eles baterem em retirada para o Rio Grande do Norte. O cronista relata: "o Mór é o mais guerreiro e prático gentio do Brasil, tanto que só os Potiguara são muito mais do que todo o gentio que há do (rio) Paraíba a São Vicente."

De acordo com Oliveira, Gomes (2022, p. 5) "Não obstante, o Forte do Varadouro serviu de marco zero para a fundação da vindoura povoação de Nossa Senhora das Neves, nome escolhido em referência ao seu dia litúrgico, 5 de agosto, data em que Martim Leitão e o cacique Piragibe firmaram acordo de cooperação, e tal dia se tornou a data de fundação da Capitania da Paraíba. Por sua vez, a povoação foi sendo construída lentamente nos anos seguintes, apenas em 1587 ela foi renomeada como Filipéia, em homenagem ao monarca." Começa um processo de deslocamento das aldeias, a mando do atual governador Feliciano Coelho, os jesuítas discordavam com esse deslocamento e o uso da mão de obra indígena pela

coroa portuguesa,

consequentemente os jesuítas foram expulsos tendo como “desculpa” do atual governador sua disputa com os franciscanos pelo cuidado com os índios aldeados.

Apesar das condições impostas pelo processo colonial, das missões jesuíticas, franciscanas e carmelitas, não podemos menosprezar ou invisibilizar a resistência e resiliência do povo Potiguara. Assim como Guarapira ou Guarapirá, um grafismo representado em seus corpos que simboliza uma ave marinha e a liberdade, as batalhas desses povos sempre estiveram ligadas ao direito de viver conforme suas próprias normas sociais. A instalação da missão jesuítica e depois aldeamentos para a “conversão” dos gentios que eram considerados “selvagens” sem cultura, impondo conceitos, valores, fazendo com que a língua materna ficasse adormecida apenas na memória de poucos anciões da aldeia.

Imagem 3 e 4: Experimentos artísticos durante a pesquisa-ação.



Fonte: Autora, 2024.

Os sobreviventes se instalaram no Rio Grande do Norte, em 25 de dezembro de 1599, através de um “tratado de paz” entre Zorobabel (sobrinho de Tejucupapo de Akajutibiró, que liderava na serra da Copoaba, após a morte do tio), Piragibe (braço de peixe) e Jerônimo de Albuquerque; criaram uma resistência e apenas em 1598 construíram o forte dos Reis Magos, simbolizando um “presente” a colonização portuguesa naquela região, daí, funda-se a cidade de Natal. Devido ao acordo feito com Felipe Camarão, do Rio Potengi (Rio Grande do Norte), desde então, o adjetivo gentílico dos nascem lá são chamados de “potiguares”.

A data deste acordo entre tabajaras e portugueses simboliza a fundação da cidade de João Pessoa, que só começou a ser um centro urbano só voltam para o território paraibano,

durante o Brasil Holandês; <sup>8</sup>“escolheram” ficar ao lado dos holandeses, e continuam agindo de acordo com os seus valores étnicos, para proteger cada integrante da família que pertencia às suas aldeias. Tentar imaginar ou visualizar esse êxodo dos Potiguara é algo surreal. Quando observamos os dados do Censo atual, percebemos o crescimento da população indígena no estado paraibano nos últimos anos. Taxas que aumentam não apenas devido ao índice de natalidade, mas também a um trabalho de valorização do grupo, conscientização que somos diversos. Através do diálogo produzido na educação indígena, muitos conceitos e estereótipos estão sendo desmontados. Famílias nas quais ocorreram casamentos interétnicos, os filhos desses relacionamentos, considerados “pontas de ramas” para o grupo étnico, não se identificavam como Potiguara, ligados ao “tronco” ou “índios puros” por isso não procuravam uma intimidade com suas raízes ancestrais. Muitos saíram do território aldeias para morar em municípios circunvizinhos, à procura de trabalho e outros serviços de melhor qualidade como educação e saúde. Em municípios que possuem escolas com educação indígena com um trabalho de conscientização étnica, muitos indígenas frutos de relações inter-raciais conseguem se identificar como potiguara.

Esse mesmo movimento de descolonização, realizamos na escola na qual desenvolvemos o projeto de pesquisa. Dos 30 alunos que frequentam os encontros, 2 adolescentes, hoje, se reconhecem indígenas. Uma delas, criada pela mãe viúva, não mantinha muito contato com o avô paterno e após a nossa aula foi visitá-lo, sabendo que ele nasceu na Aldeia São Francisco (considerada Aldeia Mãe). Ao chegar em casa pintou-se com tinta guache, pois não tinha a tinta de Jenipapo. Na mesma semana participou do seu 1º Toré na Aldeia Monte-Mór. Aconselhamos que se aproximasse da família paterna e para tentar preencher as lacunas sobre a sua ancestralidade, também procurar os órgãos competentes para que ela seja vista pelo Estado como parte do grupo étnico.

Os Tiguares – que em rigor é a nação dos nossos índios – vivem em lugares diversos e afastados uns dos outros, a saber: por trás da Baía da Traição em Copoaba, Cualsaguasu, Guirangire, Guirapesem, Ucanieme, Mouresitou, Yarerough e Ceará. Eles, Tabajares, lutam

---

<sup>8</sup> O território que ia de Sergipe ao Maranhão ficou conhecido como Brasil Holandês e o governo da Companhia das Índias Ocidentais no Nordeste Brasileiro, de 1630 a 1654. Gerritsz (1629) demonstra o processo de imposição de uma cultura sobre a outra, em busca de conquista de território. Neste documento existe a descrição de território e as etnias que os ocupavam, minérios a serem explorados, vegetais como pimenta, madeiras, responsáveis por territórios seus nomes e principais lideranças. Terezinha Baumann (1981) faz referência “a um documento deixado pelos holandeses, no início do século XVII, mostra que 14.000 índios Potiguara eram assistidos pelos padres franciscanos entre dezenas e dezoito aldeias” (Barcellos 2012, p. 63). Lembrando que este quantitativo é formado pelos remanescentes da derrota contra os portugueses (católicos) com o auxílio dos Tabajara que apoiaram os Holandeses (calvinistas).

com arco-e-flechas, nota-se que os Tiguares são cristãos e que sabem rezar; alguns deles podem escrever; mas as outras nações não. Tiguares é uma das denominações dada aos Potiguara, os únicos documentos escritos por indígenas datam desta época e fica claramente exposto o processo de perda de práticas religiosas que existiam antes da colonização.

Assim como a religião, a língua, mitos, canções, grafismos foram perdendo sua força, mas não extintos. Um processo de mistura, mas que não pode ser visto como de menor autenticidade, em relação a práticas ancestrais dos povos originários. Atualmente na execução do Toré, os Potiguara da Paraíba rezam o Pai Nosso de joelhos em tupi para começar o rito e depois chamam a Cabocla-de-Pena para dançar em suas canções porque tem a liberdade religiosa.

Tereza Baumann (1981, p. 45) cita várias cartas régias de 1701, 1703 e 1705 que mandavam construir igrejas, enviar missionários para cuidar da catequese e mencionava os índios de Baía da Traição e rio Camaratuba. Narra uma publicação dos padres Carmelitas em que estes “tinham em 1713 a seu cargo, as missões das Aldeias de Mamanguape, da Baía da Traição e da Preguiça” na capitania da Paraíba, além da missão de Igramació (atual Vila Flor) no Rio Grande do Norte. Documentos como este servem como provas materiais de todo processo de miscigenação<sup>9</sup> e modificação cultural no nordeste do nosso país.

Na segunda metade do século XVIII surge, para o vice-reino do Brasil em 1758, o Diretório dos Índios, estabelecido pelo Marquês de Pombal e que determinava a elevação dos aldeamentos missionários à condição de povoações e vilas de índios. Ações para que os indígenas se “tornassem cidadãos brasileiros” e fossem “integrados” à então colônia. Entre as normativas do Diretório, destacamos: os indígenas deveriam adotar nomes portugueses (algo muito raro encontrarmos atualmente nomes e sobrenomes de origem indígena), os aldeados eram proibidos de tratarem, chamaram os nativos ou seus descendentes de cativo, caboclo e tapuia. Medeiros (2007, p. 2). Além disso, era incentivado o casamento de colonos brancos com mulheres indígenas e acomodação destas nas terras das vilas. “*No parágrafo dezoito deste diretório é abolido inteiramente o uso das Juremas contrário aos bons costumes e nada útil, antes prejudicialíssimo à saúde das gentes.*”

As Juremas são plantas consideradas sagradas, utilizadas em rituais considerados religiosos por diferentes povos originários, consumidas na forma de bebida como chás e vinhos

---

<sup>9</sup> Ferramenta colonial para apagar identidades indígenas e negras, impondo visão eurocêntrica do mundo. A “mistura” de povos foi uma política de invisibilização de línguas, crenças e práticas culturais indígenas e africanas. Um processo de genocídio e/ou epistemicídio.

durante a execução do Toré pelos povos originários da região nordeste como os Xucuru Kariri, Tupinambás, Kiriris, Tuxas, Pankararé e os Potiguara. Esta bebida amplia a sensibilidade e proporciona uma intimidade, contato, experiências visionárias, troca de saberes com os seres considerados sagrados: ancestrais e encantados considerados espíritos que têm ligação com o Deus Tupã e a Natureza.

A entidade Cabocla Jurema tem um protagonismo por excelência na religião dos povos originários. Nas cascas das raízes dessa planta está presente o alcalóide DMT (dimetiltriptamina), o mesmo potente psicoativo responsável pelo efeito enteógeno da Ayahuasca. A palavra Jurema vem do Tupi-Guarani, onde “ju” significa espinho e “rema” cheiro ruim. Existem dois tipos de jurema a branca e a preta (*Mimosa hostilis*), a preta é utilizada pelos Potiguara da paraíba, essa espécie é encontrada facilmente no nosso território, apesar de suas flores serem brancas é conhecida como jurema preta pela grande quantidade de espinhos encontrada nela. Apesar da criminalização, imposições e estratégias que tentaram acabar com a identidade indígena potiguara, o culto a jurema resistiu e continuou sendo praticado e passado de geração em geração de forma discreta. Atualmente a Jurema e toda sua força simbólica encontra-se presente nas 32 aldeias e por diversas cidades onde existem Potiguara que estão fora das aldeias, mas carregam consigo sua cultura. A folha da Jurema tornou-se um símbolo representado com o uso de pigmento preto azulado extraído do jenipapo geralmente nas pernas e braços com a crença que atrai força espiritual para as batalhas.

Imagen 5: Aguada de nanquim sem papel (folha da Jurema e caminhos de Monte-Mór).



Fonte: Autora, 2024.

De acordo com Diniz (2023), em 27 de dezembro de 1859, o imperador Dom Pedro II e uma comitiva formada aproximadamente por 200 pessoas, conheceram a Paraíba do Norte e

toda a sua capacidade, aos 34 anos de idade veio a cavalo visitar cidades que estavam gerando lucro através dos engenhos instalados na região. O imperador e sua comitiva ficaram hospedados na residência do Barão de Mamanguape, local onde atualmente funciona a prefeitura da cidade de Mamanguape.

Relatos do povo Potiguara, que nesse momento uma comitiva com lideranças de aldeias espalhadas no território entrega nas mãos do Imperador um documento que narra situações de conflitos e invasão de suas terras. Foi nesse momento que a sesmaria da Baía da Traição recebeu um documento “doando” aquelas terras ao povo potiguar. No entanto, esses documentos, tanto o elaborado pelos Potiguara, quanto o elaborado por Dom Pedro II nunca foram encontrados, provavelmente foram destruídos para continuar facilitando a ocupação irregular. Conforme Moonem (2008, p. 6), Dom Pedro resolve acabar com os conflitos encarregando o engenheiro Gonçalves da Justa Araújo para demarcar, lotear e distribuir as terras entre famílias indígenas do Conde, Alhandra, São Miguel de Baía da Traição e Monte-Mór, com o nome das respectivas famílias indígenas. Em 1868, Justa Araújo faleceu medindo e demarcando, apenas, o perímetro da sesmaria da Baía da Traição, ficando esta terra em posse coletiva. Graças a morte e o trabalho inacabado, visto que não foi distribuída para as famílias os lotes, as terras da sesmaria de São Miguel conseguiram sobreviver com mais liberdade e

coletividade, já que as terras pertenciam ao coletivo.

Imagen 6. Casa do Imperador Centro de Mamanguape.



Fonte: Autora, 2024.

### 1.3 A CIA DE TECIDOS RIO TINTO E O POVO POTIGUARA

Há uma credice quanto a compra e venda de terras indígenas da região: que se alguém que não for indígena a comprar, perderá o dinheiro, pois no momento que os indígenas a quiserem de volta pegarão e a justiça ficará a favor deles. Sabemos que de acordo com o Estatuto do Índio (6001/73) deixa claramente exposto a proibição de arrendamento ou venda de terras indígenas.

Os irmãos Lundgren (Frederico e Arthur), herdeiros de uma família vinda da Suécia, na segunda década do século XX, já tinham um complexo têxtil em Paulista (PE), decidiram implantar uma cidade têxtil na Vila Preguiça, instalado no atual município de Rio Tinto. Contudo, a implantação desta fábrica afetaria não apenas o território de Rio Tinto, mas o de Marcação e Baía da Traição, realizando uma devastação em florestas e áreas de manguezais, além de um regime autoritário, regulador, violento e antidemocrático contra a todos que não concordassem com seus direcionamentos.

Esta família possuía um grande poder econômico, social e político exercido de forma patriarcal, controlando não apenas o que acontecia dentro da fábrica, mas a vida das pessoas da cidade, nenhuma atividade comercial era realizada sem a permissão deles. O lazer, práticas religiosas e a escola que cada criança ou jovem deveria frequentar em modelos educacionais diferentes (uma formava trabalhadores braçais e técnicos, outra seguia o modelo europeu, formando lideranças administrativas, jurídicas e políticas). Quem fosse contra os ideais do grupo era trucidado, denúncias eram realizadas ao judiciário, ao SPI (Serviço de Proteção ao Índio), porém os dirigentes de algumas instituições eram escolhidos e apadrinhados pela família.

Imagem 7. Homenagem ao Cel. Frederico Lundgren e Matriz Santa Rita de Cássia (ao fundo).



Fonte: Autora, 2024

Existem relatos e denúncias registrados em documentos históricos onde fica evidente a resistência e negativa de venda da localidade onde encontra-se a Terra indígena Monte-Mór. De acordo com (Silva, 2016. p. 6), houve um episódio que ficou conhecido como “a noite das queimadas”. O cacique Valdemar, dos caboclos da Aldeia Preguiça, “recebeu a proposta de receber da companhia casas de alvenaria no lugar das de palhas, o cacique e o grupo negaram-se à construção”. “Misteriosamente”, três noites após essa proposta ocorreu um incêndio que devastou todos os casebres, favorecendo a construção da vila operária. Em 1939, os remanescentes da Aldeia Preguiça denunciaram o fato ao Instituto Regional do Ministério do Trabalho e ao posto indígena, mas como esperado, nenhuma sanção jurídica ou medida para devolver as terras aos Potiguara foram tomadas.

Comunico-vos que compareceram a sede deste posto nesta data, os índios abaixo mencionados do aldeamento do Montemor, que vieram queixar-se e solicita providência para a coação que estão sendo vítimas por parte da companhia da Fábrica de Tecidos Rio Tinto, que ameaça expulsá-los de seu aldeamento como fez alguns mais tímidos (Ofício nº 26, 1939; Decreto-Lei nº 1.215 de 26 de abril de 1939).

Muitos Potiguara fizeram “acordos” continuaram em seu território trabalhando para Companhia, a grande maioria com baixos salários, em funções braçais como o corte de lenhas para alimentar as caldeiras da fábrica de tecidos, sendo submetidos a devastar cotidianamente florestas, áreas de manguezais em território de diversas aldeias. No auge de produção, em 1960 importavam tecidos para a Europa e Estados Unidos, segundo Silva (2016 p. 10, grifos nossos) “a fábrica tinha no funcionamento de centenas de teares em 50 galpões em uma área construída de 52 mil metros quadrados, onde caldeiras queimavam por dia 80 caminhões de lenhas, gerando 15 mil empregos direto”. A que preço surgiu o município de Rio Tinto? Brutalidade, vidas destruídas e marcadas pela violência contra o povo Potiguara da Paraíba e a natureza. O alimento para as fornalhas da fábrica eram as árvores, porém necessitavam de braços fortes para o trabalho a baixo custo. A cosmovisão do mundo dos povos originários de diversas partes desse planeta habitamos a natureza é sagrada, as montanhas, rios, o mar, a lagoa, os animais todos merecem respeito e temos muito o que aprender com esses seres. O contato com a natureza revigora a vida espiritual, as 32 aldeias estão localizadas próximas a rios, lagoas, praias, grutas onde até os dias atuais são realizados ritos relacionados a sua ancestralidade e própria origem, mas muitos quebram esses laços de terra para poder sobreviver e passam a trabalhar para a companhia.

Essa relação com a natureza e tudo que nela há, está presente em vários momentos da cultura potiguara: nas músicas entoadas no Toré, mitos sobre entidades como o Pai-do-Mangue, *Cabloquinha* da Jurema e Caboclo Coral.

Não conseguimos imaginar qual menor dor: abandonar o grupo e recomeçar em outro lugar ou ficar e viver de acordo com uma nova ordem social? Algumas pessoas tentaram resistir e sofreram represália por terem posturas que padecem exercer alguma liderança ou influência na forma de agir dos demais. A guarda armada levava para o meio do mato, para dentro do casarão ocupado pela família ou para a fábrica. Relatos de tortura, da existência de uma fornalha para jogar os indígenas assassinados e obrigados a negar sua identidade étnica para não terem direito a terra. Esses Potiguara serviam de exemplo para outras famílias a não se opor a companhia, os caboclos e suas famílias que pudessem exercer alguma liderança opositora eram coagidos, violentados, tinham suas casas de palha queimadas, sendo obrigados a se esconder em aldeias mais distantes ou fugir para outras cidades circunvizinhas.

A crer nas informações contidas no ofício nº17, datado do Posto Indígena em 1º de junho de 1940, e enviado ao diretor do Serviço de Proteção aos Índios pelo então encarregado do Posto, Vicente Ferreira Viana, o aldeamento de Monte-Mór, contíguo à reserva, foi em 1868 parcialmente dividido em lotes; os respectivos títulos foram entregues aos índios, estabelecendo-se maior parte deles no aldeamento da Vila da Preguiça. Um certo Comendador Campôlo, “Homem de grande prestígio político” residente em Mamanguape, conseguiu, não se sabe ao certo em que época, apoderar-se de cerca de 30 desses títulos. Para tanto, mandava perseguir e prender os indígenas por motivos fúteis, visitando-os depois de encarcerados e oferecendo a liberdade em troca dos títulos de terra. Mais tarde, quando a Companhia de Tecidos andava em busca de terrenos para instalar a fábrica, esses títulos foram vendidos aos Lundgren. (Amorim, 1970, p. 41).

Apesar de todas as violências sofridas em uma época que ficou conhecida como “O Tempo da Amorosa” ou “O quebra” (Palitot, 2005, p. 104), quando o corpo de vigias agia como jagunços a mando do Coronel Frederico Lundgren, portando armas de fogo exercendo poder de polícia muitos continuaram em seu território. Em nenhum documento ou pesquisa visitada foi relatado medidas do Estado para conter as arbitrariedades contra os Potiguara da Paraíba.

Em contrapartida muitos indígenas tornaram-se verdadeiros aliados dos Lundgren, exercendo cargos de chefia na guarda armada, ajudando a silenciar os tambores dos cocos de roda, desmatando a mata atlântica e colocando-se contra o posto do SPI (Serviço de Proteção ao Índio). Muitos mudaram-se para aldeias distantes e outros municípios, recuando uma batalha para posteriormente voltar a guerrear pelo direito de exercer sua ancestralidade. A companhia necessitava de uma grande estrutura para alimentar seu império como: construção de um porto no município para escoar as mercadorias através do transporte fluvial, construção da vila

operária com moradas simples e outras mais elaboradas para os que ocupavam cargos de confiança, galpões, agricultura, pesca, muitos se misturaram para sobreviver. Os descendentes dos que fugiram ou “venderam” seus títulos com o passar do tempo retornaram ao convívio com seus parentes. Para alimentar esse sistema a companhia construiu uma imagem relacionada ao progresso tecnológico, oferecia morada “gratuita”, educação de qualidade e bons salários, muitos indígenas por escolha própria, abraçaram esse sistema, porém quando tentaram sair viram-se presos e escravizados sem direitos trabalhistas respeitados.

A escola onde desenvolvemos a pesquisa encontra-se na área urbana de Rio Tinto, onde podemos visualizar os galpões e chaminés da fábrica abandonada. Muitos alunos do grupo focal desconhecem a própria origem dos supostos “fundadores” da cidade. Por causa da história oral, e episódios que foram transmitidos por seus ancestrais, pensam que a família é alemã. De acordo com Palitot, 2005, p. 108) “muitas histórias sobre o campo de pouso e o casarão afirmam que estes eram destinados ao acolhimento de Hitler, no final da Guerra. Com a vitória dos aliados, em 1945, uma multidão depredou o casarão dos Lundgren, na Vila Regina”. Além de símbolos (uma águia) relacionados ao nazismo inseridos em alto relevo na faixada da Matriz e uma formação educacional aos moldes nazista com marchas e continências específicas do regime totalitário. A partir da década de 60 a fábrica foi perdendo competitividade, a região sul e sudeste acompanhou as novidades tecnológicas de teares vindos da Europa, outra questão determinante é a união de trabalhadores em busca de direitos trabalhistas, “incentivos” ou “regalias” do governo estadual foram retiradas, a exemplo da isenção tributária.

Muitas terras já demarcadas foram arrendadas pelos próprios indígenas, esses acordos com fazendeiros e grandes usinas produtoras de álcool são realizados diretamente com os indígenas, sem a participação da FUNAI. Conforme Moonen (2008),

Engana-se quem pensa que agora, depois da demarcação de 1983/84, o problema territorial potiguara esteja resolvido. Antes pelo contrário: já em 1987 calculava-se que cerca de 70% dos 20.800 hectares restantes já tinham sido ocupados por plantadores de cana de açúcar. E, o que é pior, agora com a aprovação dos próprios índios (p. 28).

No início do séc. XIX, alguns “caciques” aceitaram dinheiro e bens para arrendar a terra que pertencia a um grupo, como se fosse deles. Milhares de hectares de terras foram desmatadas para dar lugar à monocultura. Alguns indígenas ao questionar dirigentes da FUNAI receberam como resposta que a “nova política” do órgão é dar liberdade para esses “supostos líderes” que muitas das vezes nem eram escolhidos pelos moradores da aldeia à época.

Enquanto a companhia era detentora das terras, muitos indígenas continuavam no mesmo lugar vivendo da agricultura, plantio de feijão, batata doce, inhame, macaxeira, mandioca brava para produção de farinha e goma de mandioca. No entanto, atualmente batalhas e lutas estão sendo travadas para continuar vivendo na mesma terra que seus ancestrais, para que as leis de políticas inclusivas sejam executadas e para que ocorra com maior frequência o protagonismo em diversas esferas sociais.

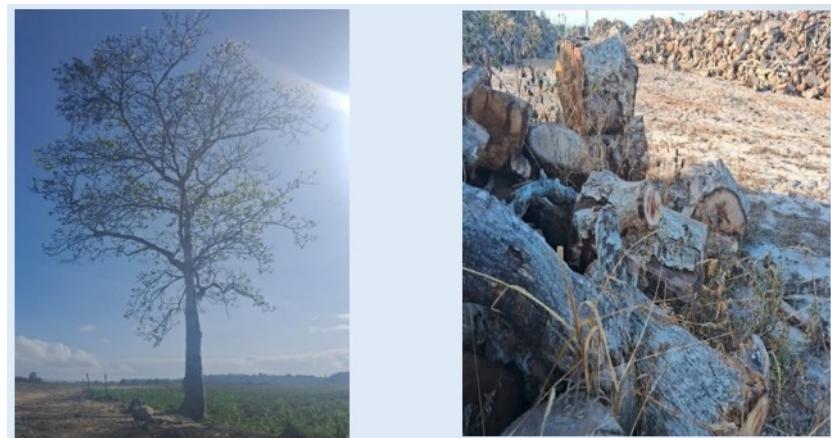
A partir de 1975 a crise do petróleo fez com que Ernesto Geisel lançasse um pacote de incentivo a biocombustíveis renováveis, o Programa Nacional do Álcool, o Proálcool. Com a falência da fábrica, a companhia de tecido passa a vender os lotes de terras “foram vendidas ou arrendadas para as Usinas Miriri e Japungu e outros fornecedores de cana, causando o deslocamento compulsório das famílias de antigos moradores da CTRT dos lotes de terras” Palitot (2005, p. 118). Atualmente as usinas Agicam do Camaratuba S/A, localizada no município de Mataraca e a usina Monte Alegre, localizada no município de Mamanguape também possuem cultivo de cana em lotes de terras Potiguara.

Terras outrora que eram ocupadas pela agricultura familiar, exercida pelos Potiguara que continuaram em seu território, através de “acordos” com os Lundgren estão sendo vendidas para o agronegócio. Áreas que estavam sendo reflorestadas, novamente estão sendo desmatadas na atualidade para o cultivo de cana-de-açúcar. A pulverização de agrotóxicos nas áreas de canavial deixa rastros de morte não apenas de insetos que devastam o plantio, mas atingem todo um ecossistema, espécies de pássaros como papa-capim, galo de campina, tiziú, andorinhas, lavadeiras, bem-te-vis, azulão não são vistos como há vinte anos.

A queima da cana de açúcar para o corte, proibida desde 2014, continua ocorrendo em todo o vale, causando incêndios “acidentais” de áreas de reserva de mata atlântica, a morte de animais raposa, preá, capivara, cutias, répteis, lagartos como: calangos e teiú, entre outros não são encontrados com frequência na natureza. Preguiças que eram encontradas com frequência comendo as folhas de uma árvore conhecida como captura não passeiam entre uma árvore e outra. Resíduos do processamento da cana de açúcar, conhecido como vinhaça, resultado do descarte da produção do álcool, ficam em valas descansando ao ar livre exalando vapores e um mau cheiro altamente tóxico. Acidente ambiental com vazamento de reservatórios de vinhaça já ocorreu poluindo o Estuário do Rio Mamanguape refletindo na vida dos manguezais, peixes, moluscos (muçum) e crustáceos cada vez mais escassos. Nascentes e rios são drenados para irrigação, deixando os pequenos agricultores indígenas ou não indígenas passando necessidades, a agricultura familiar que funciona de forma sustentável, valorizando técnicas e

conhecimentos tradicionais, fortalecendo identidades culturais alinhadas com a natureza está cada vez mais difícil de ser realizada.

Imagen 8. Pé de jenipapo no canavial recém-plantado e madeiras para fábrica de MDF.



Fonte: Autora, 2024

Diante desse contexto, os recursos naturais no território Potiguara estão se tornando cada vez mais escassos, comprometendo a realização de ritos praticados desde tempos remotos. As palmeiras de carnaúba, que fornecem folhas para trançar o cocar, quase não se encontram nas aldeias. As árvores que foram reflorestadas de palmeiras e o jenipapo não estão no tempo de fornecer a matéria prima.

No dia 6 de abril de 2024, na I Mostra Potiguara de Música, na Aldeia Forte, Fred Karakará (Frederico de Farias Falcão Filho), estudante de antropologia, potiguara e integrante da coordenação do ANAMA<sup>10</sup>, preparou dois cocares para mim. Enquanto ele traçava as folhas secas conversávamos sobre minha pesquisa e ele relatou-me da ausência da matéria prima para continuidade de ritos essenciais para o grupo. As folhas que ele estava utilizando são trazidas do Rio Grande do Norte; disse-me que aprendeu quando era aluno do referido projeto.

Apesar de não ser potiguara a coordenação, Professor Pedro Lobo potiguara (arte-educador) me deixou participar dos encontros como ouvinte, inclusive esta mostra de música teve parceria com o ANAMA e UFPB Campus IV que promoveu rodas de conversas com lideranças Potiguara, distribuição de livros gratuitamente, mesa com acadêmicos Potiguara sobre música e cultura.

<sup>10</sup> ANAMA - vem do tupi antigo significa *família, parente, nação*. O Projeto - Fortalecendo Lideranças e Juventudes no Território Potiguara é um projeto das lideranças potiguaras em parceria com a UFPB e aborda a história do território, legislação, ancestralidade, meio ambiente, movimento indígena e memória das lutas políticas Potiguaras.

Imagen 9. Maracá com grafismos, cocar de penas e palha de carnaúba.



Fonte: Autora, 2024

Está tudo entrelaçado, não existe uma forma de separar a natureza e tudo que nela existe dos povos originários, os ritos, mitos, práticas, cantos, orações, divindades, locais sagrados, estão imersos em locais e elementos da natureza. De acordo com Silva (2011, p. 51) “os penachos e cocares podem ser feitos da folha da carnaúba ou de penas de aves em geral”. Essas palmeiras sumiram da região, não pelo uso para produção de cocares, mas sim pelo desmatamento para a execução de outras atividades no decorrer dos tempos. As penas para confeccionar os cocares, brincos, braceletes, maracá, a grande maioria, são adquiridas em encontros e plenárias que ocorrem em outras regiões ou utilizam de aves que não correm riscos de extinção como: guiné, urubu, galinha, carcará para poder baratear o custo e todos poderem ter seus adornos. Os cocares com penas de arara, gavião e papagaio são mais caros por serem adquiridos com o preço maior.

O grupo Águas Potiguara (@aguaspotiguara) formado por indígenas das Aldeias Forte e Alto do Tambá, localizadas no município da Baía da Traição, tem como objetivo recuperar os rios e nascentes do Território. Composto por anciões, adultos, jovens e crianças, são trinta integrantes que variam entre 30 e 70 anos de idade, que se encontram todos os sábados, com ações que buscam transmitir conhecimentos ancestrais. Estes conhecimentos estão relacionados ao cuidado das águas e das florestas, recuperando as matas ciliares que possuem uma vegetação específica que protegem os rios, igarapés, lagoas e olhos d’água da região. Mudas de árvores como a palmeira carnaúba (cocares), jangada e o jenipapo (usado para pintura) estão sendo cultivadas e replantadas. Além de revitalizar os igarapés, técnicas de pescar com o puçá ou jereré, rituais utilizados na confecção de saiotes que serão usados no Toré são transmitidos para os mais novos. Conforme Silva (2011, p. 51) “Há uma preocupação por parte dos indígenas Potiguara em preparar as vestimentas e os adornos corporais para participar do Toré, fazem parte do momento sagrado.”

O processo de coletar a casca da árvore sem adoecer a árvore, deixar de molho de quinze a vinte dias, para depois lavar em água corrente e deixar secar, para então trançá-la. Isso faz parte de ritual que reaviva os elos de memórias, esse rito completa-se no Toré que é dançado de pés no chão, buscando energia que emana da Mãe-Terra, como forma de fortalecer-se espiritualmente. No dia 19 de abril tem um grande evento na Aldeia São Francisco (Aldeia Mãe). No mês de maio a caminho do Rio do Gozo, na Aldeia Tracoeira presenciamos as Embira das Jangadas secando sobre as cercas de madeira, esses saíotes são vendidos no dia 19 de abril, indígenas ou não indígenas podem adquiri-los, entre os parentes (forma que um potiguara se refere a outro potiguara que mora em outra aldeia). É comum em reuniões como velórios em meio a tristeza do luto, dançar para lembrar da luta do morto, mas também para festejar sua passagem, visto que essa pessoa “ancestralizou” e deixou um legado para com os que com ela conviveram. Em plenárias, formaturas de escolas de educação indígena, inaugurações de obras públicas nas aldeias, na alegria, tristeza e preparação para lutas por direitos, o Toré é dançado pelo Povo Potiguara.

A cultura ocidental, especificamente a Cia de tecidos Rio Tinto invade o território Potiguara, modificando modos de vida, apresentando um mundo que empobrece, desvaloriza, inferioriza sua própria ancestralidade, proibindo ritos que estreitam a conexão com a natureza e o invisível que existe em seus mistérios. O pouco que existia dos *Índios Camponeses* Amorim (1971) o agronegócio vem oprimindo, sem suas terras, muitos migram para o cultivo e corte de cana de açúcar ou abandonando seus territórios em busca de estabilidade em outros locais. Porém, a partir dos anos 2000, houve uma retomada étnica e territorial em diversas aldeias que cada vez mais perdem terras que foram demarcadas para o cultivo de cana de açúcar. Através da oralidade, professores Potiguara, lideranças, anciões, jovens, crianças e adultos estão compreendendo seus direitos e deveres com a natureza, repensando os saberes ancestrais, relacionados a manutenção da natureza, que fazem parte da própria identidade potiguara e porque não brasileira.

#### 1.4 RETOMADA ÉTNICA E TERRITORIAL

As marcas deixadas pela colonização (invasão, pilhagem, miscigenação, genocídio, armas bélicas, biológicas), que gerou o colonialismo, um estado relacionado ao agir da sociedade destruiu a diversidade de pensar e agir resultando em um só modelo cultural. Impondo uma única língua, costumes, ideias que estimulam a competição e o individualismo, onde as pessoas só valem o que têm e o que podem oferecer, os seres humanos são tratados e

considerados “máquinas de lucro”. Os Potiguara que pensavam “diferente” desse modelo ocidental/europeu foram expulsos, castigados, não apenas os detentores das ideias, mas famílias inteiras Potiguara punidas e suas narrativas invisibilizadas por histórias distorcidas e ocultação de saberes. Atualmente existem lideranças conhecidas como caciques escolhidos pela comunidade potiguara, caciques que são lideranças políticas do município que pertencem e “caciques da cana”, que fazem parcerias com a monocultura do agronegócio que se posicionam e agem contra o saber ancestral de seu povo.

O processo de retomada étnica e consequentemente territorial, não se encontra relacionado apenas à posse de território. Mas a ação de decolonizar o pensamento, dando voz aos anciões (tronco velhos) que resistiram a essas invasões, despertando assim a ancestralidade nos mais novos (pontas de rama) que outrora estavam passivos e não se reconheciam como indígenas. A história deste povo é repleta de fases e personagens colonizadores que tiveram ações diretas sobre sua cultura. Não sendo nossa intenção julgar, mas compreender os nichos ecológicos e sua maneira subjetiva de preencher as demandas culturais próprias do grupo gerando novos processos adaptativos ligados a práticas como a pintura corporal e o simbolismo por ela exercido. Pontes estão sendo construídas e nesse momento muitos estão aprendendo sobre quem são, trazendo para o seu cotidiano práticas ancestrais e os saberes da Tradição Potiguara da Paraíba, se aproximando cada vez mais do seu povo. Esse movimento de busca de restituir sua conexão com a natureza e com sua cultura é algo que vem acontecendo em diversos locais da região Nordeste onde existe um processo de mestiçagem e as características próprias do grupo se diluíram no decorrer do tempo, porém ainda se encontram presentes. Segundo Oliveira (1998), a “etnologia das perdas” deixou de possuir um apelo descritivo ou interpretativo e a potencialidade da área do ponto de vista teórico passou a ser debate sobre a problemática das emergências étnicas e da reconstrução cultural.

A etnologia das perdas é um conceito utilizado em estudos das perdas culturais, materiais e simbólicas de um grupo ou povo, em cenários de colonização, destruição ambiental, globalização e deslocamento forçado. Os estudos investigam como as comunidades reagem à perda de elementos essenciais de sua identidade, como terras, línguas, práticas rituais, conhecimentos tradicionais e recursos naturais.

A partir da década de 1980, a etnia dá início a um “movimento de emergência étnica” (Arruti, 1995, p. 58) e luta pelo fortalecimento de sua identidade e tradições. Outros povos Nordestinos têm feito esse resgate a mais tempo do que os Potiguara, a exemplo dos Pankararús da Aldeia Brejo dos Padres, que se encontram no Sertão pernambucano, próximo ao rio São Francisco e os Xukuru, da Serra do Ororubá (Pesqueira-PE). Anualmente ocorre a Assembleia

do Xukuru Ororubá, que não reúne apenas o povo Xucuru, mas povos originários de toda região do Nordeste e alguns de outras regiões do Brasil. O território é da União e os Xucuru possuem o uso fruto das terras, travam uma luta judiciária contra uma reintegração de posse de um único posseiro liberada a mais de vinte anos, considerada ilegal pois as terras já haviam sido liberadas respeitando todas as etapas do decreto 1775/96. Se perderem a ação mais de oitenta famílias serão deslocadas a favor de um único fazendeiro. São vários povos nordestinos que se encontram na mesma situação de luta para continuar na terra de seus antepassados como os Potiguara e Tabajara da Paraíba.

Durante uma palestra realizada em julho de 1937, no Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano, o antropólogo Carlos Estevão de Oliveira, clama aos doutores ouvintes sensibilidade, ajuda, socorro e amparo aos remanescentes indígenas da região do Nordeste. Defende que não são figuras “mitológicas ou lendas”, não apenas figuras populares como caboclo ou sertanejo, não são grupos extintos como defendiam os pesquisadores no século XIX, que existiam apenas em narrativas em cartas, gravuras e demais documentos históricos. Mas mostra evidências arqueológicas e práticas culturais como festas e mitos de remanescentes dos estados: Alagoas, Sergipe, Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Em contraposição às opiniões de renome desconsidera a autenticidade dos grupos remanescentes do Nordeste, relacionados a Caatinga e as ações missionárias no processo de colonização do Brasil.

Para enfatizar visões que contribuíram para a rejeição da autenticidade dos povos originários nordestinos destacamos a fala de Darcy Ribeiro que refere de maneira direta “os símbolos de sua origem indígena, haviam sido adotados no processo de aculturação”, o que exemplifica com os Potiguara, que em suas danças utilizavam instrumentos africanos – zambê e puitã – “acreditando serem tipicamente tribais” (Oliveira, 1998, p. 50 *apud* Ribeiro, 1970, p. 53). Como evitar a miscigenação, a exemplo do município do Conde, litoral Sul paraibano, onde encontra-se o quilombo Ipiranga, onde muitos dos quilombolas casaram-se com pessoas pertencentes ao povo Tabajara, muitos dos descendentes tem em sua prática cotidianas ritos relacionados aos dois grupos e que terminam fundindo-se.

Os povos originários da Região Nordeste não tiveram a mesma visibilidade que povos originários de outras regiões, visto que a origem do primeiro órgão de “proteção” aos povos originários não tinha a função de proteção. O SPI (Serviço de Proteção Indígena) surgiu em 1910, e de acordo com Arruti (1995),

(...) sua intervenção privilegiou Santa Catarina, oeste paulista, Mato Grosso e Amazônia. Seus objetivos: nacionalização do interior, localização (no sentido de fixação) da mão-de-obra, abertura de terras e diminuição dos custos da “fronteira”.

Seu léxico: grupos isolados, atração, pacificação, fases de aculturação, assimilação-não-traumática (p. 59).

Mais uma vez os poderes estavam voltados a quebrar a relação dos povos originários com sua ancestralidade, natureza e cultura. O órgão não estava vinculado a nenhum campo social, precisava de demarcar fronteiras e angariar trabalhadores para tornar as regiões citadas cada vez mais agro, no Nordeste não havia a necessidade de “angariar novos trabalhadores rurais” ou marcar fronteiras por isso a invisibilidade dos povos originários nordestinos.

Como a maioria dos povos tradicionais brasileiros que vivem na região nordeste, em contato direto com o processo colonialismo, sua forma de viver e estar no mundo, sua relação com a natureza, com o próximo e com o divino (encantados) foram subjugadas e diminuídas. Os colonizadores cristãos eram muitas vezes, igualmente chamadas sociedades pré-históricas, já que, pela lógica europeia eram tão “primitivas” quanto. O termo primitivo tem como origem palavras de ordem primária, inicial, arcaico; que, dentro de uma escala evolucionista, ocupavam a base. Ou seja, seriam elas pertencentes a um passado da humanidade e, portanto, pouco desenvolvido. Sabemos que essa foi uma visão mentirosa e desonesta com a qualidade do conhecimento, religião, pinturas, músicas, objetos de arte, enfim cultura de etnias ameríndias, africanas e das demais sociedades não europeias, visto que suas elaborações materiais e conceituais são extremamente complexas. Utilizaram das artes, como peças teatrais para catequizar, ensinar padrões de comportamento, converter ao cristianismo e consequentemente tirar proveito da “devoção” dos povos originários brasileiros. Tornaram a cultura como campo de disseminação de preconceitos e dominação colonial. Conforme Oliveira e Candau (2010),

O colonizador destrói o imaginário do outro, invisibilizando-o e subalternizando-o, enquanto reafirma o próprio imaginário. Assim, a colonialidade do poder reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as imagens do colonizado e impõe novos. Opera-se, então, a naturalização do imaginário do invasor europeu, a subalternização epistêmica do outro não-europeu e a própria negação e o esquecimento de processos históricos não-europeus (p. 19).

Estereótipos e imagens pré-elaboradas são projetadas no imaginário da sociedade, delimitando, colocando a figura dos povos originários “dentro de uma caixinha”. Ideias que reforçam cada vez mais o preconceito como: se não mora dentro da floresta e não anda com as vestimentas, não é indígena. Se ocupa determinados cargos, profissões, tem determinadas condições e bens materiais, como aparelhos eletrônicos, automóveis, não é indígena. Se não possuir um cabelo liso, preto, olhos puxados, pele avermelhada e sem pelos sobre o corpo não pode ser considerado povo originário. É algo que está relacionado com e etnia e não com

características fisiológicas (raça). Como manter uma etnia “pura” após séculos de violências de todos os tipos, estupros de mulheres indígenas, aculturação forçada, através da retirada da língua, imposição da religião.

Sabemos que existem em outras regiões do nosso país etnias isoladas, no entanto, não são as únicas que existem. Não podemos colocar como única opção, muito menos ignorar a existência de territórios indígenas híbridos em “zonas urbanas”, como a dos municípios de Baía da Traição, Marcação e Rio Tinto. Conforme Oliveira (1998) a mestiçagem não levou a extinção dos indígenas, mas ao contrário, vários estudos e análises apresentam o ressurgimento e a disseminação de teorias sobre “índios misturados” com o intuito de descartar uma antiga visão dualista índio puro/índio aculturado, que servia de fundamento para teorias da inexistência dos índios no Nordeste desde o século XIX. Sobre as perspectivas sociais em relação dos conteúdos culturais Palitot (2005) afirma:

“Não são os caracteres somáticos, os elementos de cultura em si (língua, religião, costume), ou o isolamento geográfico que serão responsáveis pelo estabelecimento das fronteiras étnicas entre grupos, mas; processos históricos e sociais, tais como a estratificação social, a colonização, as imigrações ou a imposição de unidades administrativas. As características físicas e os elementos da cultura serão manipulados pelos atores sociais como sinais diacríticos para a manutenção das fronteiras étnicas

a depender da situação em que os atores sociais se encontrarem” Palitot (2005 p. 24 *apud* Barth, 2000).

A construção dessa identidade é algo em processo na etnia potiguara, algo protagonizado por “eles” para “eles”, com a ação direta de pajés, caciques, rezadeiras, professores e professoras pertencentes ao grupo étnico. Não podemos esquecer que é um grupo social inserido em uma sociedade em constante movimento e com autonomia para coletivamente decidirem o que lhes representam ou não. Os povos originários do Brasil detêm uma grande diversidade, subjetividades e características culturais variadas em todo território. Atualmente se usa bastante a expressão “lugar de fala”, no entanto, gostaria de chamar a reflexão que ouvi em umas das ações de desenvolvimento sequência didática. Durante a manhã do dia 29 de abril de 2024, abrimos uma Roda de Conversa, organizada pelas professoras Cristiane Medeiros e Crizelma Ferreira da Silva, ambas do componente curricular História. Destacamos a ação da professora Crizelma<sup>11</sup>, potiguara que tem sua origem na Aldeia Cumurupim (Marcação/PB), foi ela que conseguiu transporte para o Grupo Toré Antônio Azevedo, com alunos que estão matriculados em uma escola de educação escolar indígena, moram em aldeias pertencentes ao município de Marcação e Baía da Traição (Cumaru, São

<sup>11</sup> Licenciada em Estudos Sociais, especialização em História do Brasil, curso de Tupi antigo e estudante de Antropologia. Professora efetiva de Rio Tinto e da Educação Escolar Indígena, Aldeia Camurupim/Marciação.

Miguel, Forte, Laranjeira, Benfica e Akajutibiro). Nessa ação estava presente duas turmas do nono e dois oitavos anos da manhã e alguns alunos do grupo focal da pesquisa, matriculados no horário da tarde (como alguns alunos trabalham no horário oposto, moram muito distante na zona rural ou cuidam de seus irmãos enquanto os responsáveis trabalham, não tinham como participar). Foi muito importante a ação, lamentável que o “ginásio” está em reforma e não existe espaço físico na escola que possa acomodar todas as turmas da manhã. Com a tinta de jenipapo e os grafismos fiquei responsável por pintar os alunos do grupo focal e foram sorteadas dez fichas para pintar os participantes da roda de diálogo. Enquanto pintava, ouvia e refletia sobre as questões apresentadas: Crizelma faz alguns questionamentos: “Qual o lugar de fala do Potiguara paraibano na contemporaneidade? Quais são as maiores lutas travadas pelos jovens Potiguara?” e responde:

Onde o Potiguara tiver vontade de ir ele deve ir, se assim for sua vontade, sabendo que sua caminhada será carregada de heranças socioculturais herdadas pelo sistema colonial. Mantendo seu vínculo com os seus antepassados, parentes, amigos, família, sua terra, honrando e exaltando sua cultura e seu território, mesmo estando em outro lugar material/físico, este território e raízes continuam firmes dentro de sua alma. Estar na sociedade, no meio de nós, sem nenhuma obrigação de fazer caricatura de índio, para ser considerado indígena. [...] Não são em todas as ocasiões que ela usa seus artefatos e a pintura corporal, mas nem por isso ela deixa de ser potiguara, não é um traje, uma pintura ou cocar que vai definir ela como ser ou não ser potiguara<sup>12</sup>.

Antes da Constituição de 1988, o Estatuto do Índio (Lei 6.001), promulgado em 1973, defendia como prioridade a integração na sociedade do que restava dos povos originários. Essa proposta de “integração” serviu como fundamentação para descharacterizar e tentar exterminar o que existia de memória e práticas culturais, colocando os indígenas sob total controle do Estado. Para modificar esse cenário, foram travadas batalhas de vários grupos indígenas de todo o Brasil, os povos indígenas, como os Caiapós, os Xavante, os Guaranis, os Krenaks e os Terena levaram centenas de pessoas pra Brasília, que ocuparam o Congresso, debateram e participaram das comissões para a criação de uma nova Constituição. Lutando juntos não apenas os indígenas, mas vários segmentos por um texto democrático, que respeitasse os direitos e liberdades. Na Câmara dos Deputados, um discurso realizado por Ailton Krenak, à época um jovem ativista ambiental, apelando às lideranças políticas, que estavam presentes que tratassem dos direitos indígenas, marcou aquele momento na história clamando que direitos se tornassem lei; foi um discurso visceral, com um ato performático que surpreendeu a todos os presentes, num gesto simbólico e ancestral, pintou seu rosto com pasta preta extraída do jenipapo

<sup>12</sup> Roda de Conversas realizada no dia 29 de abril de 2024, organizada pelas professoras Cristiane Medeiros e Crizelma Ferreira da Silva, ambas do componente curricular História.

representando o luto. Questionando o porquê o povo indígena brasileiro vem sofrendo tanto em seus territórios regando com a sangue a terra que vivem. O Brasil que saía de uma ditadura, e graças a sensibilidade, empatia e respeito à diversidade da grande maioria foram aprovados o artigo 231 e 232 da Constituição, relacionados aos direitos dos indígenas.

O movimento dos povos originários tomou uma força maior após a Constituição de 1988, que entende que a população indígena deve ser protegida e ter reconhecida a sua diversidade cultural, modo de vida, enfim sua maneira de ver o mundo. A Constituição Cidadã está alinhada com a Declaração da ONU (Organização das Nações Unidas) sobre os direitos dos povos indígenas, incluindo os direitos dos indígenas brasileiros a um protocolo internacional. Isso permitiu que comunidades indígenas brasileiras pudessem levar reclamações a Organismos Internacionais como a ONU e a OIT (Organização Internacional do Trabalho). Outra grande conquista no texto constitucional é o direito sobre suas terras que são definidos como “direitos originários”, isto quer dizer: anteriores a criação do próprio Estado (confederação brasileira) levando em conta todo o processo de colonização e ocupação do território brasileiro.

Os povos indígenas do Nordeste nunca deixaram de existir. Do século XVI aos nossos dias, estabeleceram distintas formas de interação bélica, política, econômica, religiosa e social com diferentes agentes sociais e étnicos para enfrentar situações de extrema violência: guerras, acordos de paz, conversões religiosas, alianças, roubos, conflitos armados, recursos jurídicos, negociações, deslocamentos, fugas, apropriações de novos códigos culturais e políticos, rearticulações culturais, sociais e identitárias foram algumas das muitas estratégias por eles adotadas. Misturaram-se e transformaram-se muito, porém não deixaram de ser indígenas.

Não podemos negar a perda de elementos fundamentais tradicionais da cultura dos povos Potiguara, a exemplo da língua Tupi, mitos, ritos entre outros. A partir de pesquisas sobre práticas folclóricas na região Nordeste, os cientistas sociais afirmam a existência de indígenas espalhados em vários estados da região. Estando presente nesses grupos ações como a prática do Toré em algumas festividades, mitos, alguns anciões que ainda falam em suas línguas originárias, por mais que não sejam capazes de ensiná-las de fato.

Esses povos originários da região Nordeste, onde incluímos os Potiguara, em uma primeira demanda de pesquisas realizadas a partir da década de 70, que de acordo com Oliveira, (1998, p. 51) definido dos “índios do nordeste” como uma unidade, isto é, um “conjunto étnico e histórico” integrado pelos “diversos povos adaptados relacionados à Caatinga e historicamente associados às frentes pastoris e ao padrão missionário dos séculos XVII e XVIII” (Dantas, Sampaio e Carvalho, 1992). Esse processo adaptativo vem acontecendo de forma coletiva no povo Potiguara, são integrantes das 32 aldeias pesquisando,



continuidade às suas manifestações culturais. São anciões, professores indígenas, pajés, caciques e lideranças responsáveis em inserir todo povo em um processo etnogênese Oliveira (1994) que envolve novas identidades como a “reinvenção” de etnias reconhecidas.

## 2 COSTURANDO UMA PELE SOCIAL: RESSIGNIFICANDO OS GRAFISMOS

O ressurgimento do grafismo corporal, é um importante elemento social que entre as diversas funções destacamos: a de marcador étnico identitário, ritualístico que possui força de comunicação visual na intensificação do movimento de emergência étnica do povo potiguara da Paraíba. A partir da década de 1990 surgem novas “batalhas” em várias aldeias, principalmente na região do Nordeste brasileiro pelo reconhecimento da autenticidade de grupos outrora considerados extintos. A exploração indevida dos territórios ocupados, demarcados ou não, tem gerado impactos no meio ambiente, saúde, organização social e étnica. Na região dos Potiguara, na Paraíba, o agronegócio, especialmente o cultivo de cana-de-açúcar, impacta profundamente a relação do homem com a natureza. Essas mudanças afetam a conexão com o território, comprometendo a agricultura familiar, a pesca, a caça e práticas ancestrais, como a arte indígena, tradicionalmente ligadas à natureza.

O conceito de “pele social” refere-se a interpretações individuais e coletivas sobre um único grafismo. Conforme Bakhtin (2003, *apud* Falcão 2022, p. 148) afirma: “Apenas o contato entre significação linguística e a realidade concreta, apenas o contato entre a língua e a realidade que se dá no enunciado, provoca o lampejo da expressividade”. Não podemos ser reducionistas quanto a diversidade de grafismos, espalhados por etnias diversas em todo território brasileiro, o mesmo grafismo possui significados e simbolismos diferentes de acordo com a interpretação de cada povo. Vejamos os animais, a exemplo da cobra, pode ser representada graficamente de formas diversas em grupos étnicos diferentes. Tais formas e conceitos são transferidos principalmente através da oralidade, no cotidiano entre os grupos sociais que utilizam essa linguagem como forma de expressão. Conforme as ideias são transferidas, nelas são adicionados aspectos simbólicos, cosmológicos e cognitivos de grande importância na construção identitária do grupo social. Reconhecemos assim a intencionalidade de se criar um discurso, concordamos com Lagrou (2009, p. 13) que:

A arte ocidental ou indígena, ambas podem ser vistas, conceitualmente como correspondentes. Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte

conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal como entre nós, porque sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como ‘arte’?

Em busca de igualdade de valores em processo criativo, sem inferiorizar a arte indígena ou sermos influenciados por nossa leitura de mundo, valores artísticos ocidentais obtidos e intrincados na formação dos nossos conceitos estéticos e artísticos. São desenhos que possuem uma funcionalidade contribuindo para construção de algo que ultrapassa a pele biológica, uma pele social nesse “novo corpo” que expressa a cosmologia étnica própria. Sabemos que os povos tradicionais das américas (ameríndios) não discutem a sua produção artística da mesma forma que a cultura ocidental. Não são os mesmos termos e valores qualitativos, mas isso não significa dizer que eles não possuam seus próprios termos e critérios para produzir arte. Existem marcadores utilizados em áreas de conhecimento, como na antropologia que, de forma rígida, criaram conceitos, limitando assim a arte indígena. Esta, em especial as pinturas corporais, são realizadas por humanos, com grande sensibilidade, potencial criativo, dinamismo e atualizam- se com o passar do tempo. O grande diferencial, forte característica “são os ancestrais, aqui, sim, a força da ancestralidade é importante, porque serve de referência, mas essa força não significa estatizar, não significa fotografar, mimetizar, de algum modo, essas culturas em um tempo” Baniwa (2021, p. 64). A ancestralidade é o fio condutor de várias práticas culturais de grupos étnicos da sociedade brasileira, o respeito e valorização do passado servem de base referencial para práticas desenvolvidas no presente.

A colonialidade que reverbera até os dias atuais na sociedade brasileira é uma barreira que influenciou na continuidade do ato dos povos originários da região Nordeste continuarem a vestir sua pele social. Na história colonial dos povos originários brasileiros foram proibidas, legalmente, práticas simples como comunicar-se em sua língua materna (de fato, o assassinato de sistemas linguísticos inteiros), um mundo de ritos, rezas, cantos, encantos. Acreditamos que outros marcadores culturais como rituais, cânticos, danças, o ato de pintar-se e usar artefatos que compõem sua identidade também eram proibidos, mesmo que não expressos na letra da lei. O Estado brasileiro contribuiu diretamente para a descaracterização étnica dos povos originários brasileiros, o Estatuto do Índio (Lei. 6001) assinada por então presidente Emílio Garrastazu Médici, em 19 de dezembro de 1973, não foi elaborado pensando em “proteger direitos dos povos originários.” Criado durante a ditadura militar, para sanar as denúncias de alguns poucos jornais, órgãos estrangeiros e pesquisadores sobre o genocídio dos povos indígenas em todo território. No art. 1º afirma que tem como propósito “preservar a cultura e integrá-los progressivamente e harmoniosamente, à comunhão nacional”. Um projeto astuto e

violento que tinha como verdadeira intenção descharacterizar a identidade de vários povos em prol do “desenvolvimento da nação”. Aldeias foram deslocadas, pois encontravam-se no caminho do “progresso”, seus espaços seriam então ocupados por hidroelétricas ou rodovias. Construção de sanatórios, colônias agrícolas, com integrantes de etnias diversas eram obrigados a se afastar de suas práticas ancestrais, entre elas a pintura corporal, em prol da “integração harmoniosa”. Uma reportagem realizada por Ricardo Westin (2003) para arquivos do Senado

De acordo com o relatório da Comissão Nacional da Verdade, de 2014, pelo menos 8.350 indígenas morreram comprovadamente em decorrência de violências diretas e omissões do governo brasileiro entre 1946 e 1988, período que inclui a ditadura militar (1964-1985). O relatório oficial aponta, entre outras cifras, a morte de 90% do povo Suyá Ocidental, 65% do Krenak-ore, 60% do Parakanã e 35% do Araweté. Os integrantes da etnia Parakanã foram compulsoriamente transferidos de lugar pela Funai cinco vezes entre 1971 e 1977. Apesar de listar uma série de direitos (com frequência desrespeitados), o Estatuto do Índio contém um dispositivo altamente prejudicial aos povos indígenas. É o que estabelece que o Estado buscará “integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional”. Isto é, fazê-los “evoluir”, passando de indígenas (tutelados pela Funai, portanto) a cidadãos comuns (livres da tutela estatal). (Fonte: [https://amazoniareal.com.br/comissao-da-verdade-ao-menos-83-mil-indios-foram-mortos-na-ditadura-militar/?utm\\_source=chatgpt.com](https://amazoniareal.com.br/comissao-da-verdade-ao-menos-83-mil-indios-foram-mortos-na-ditadura-militar/?utm_source=chatgpt.com) )

Esses são dados coletados pelo relatório, no entanto, acreditamos que a realidade tenha sido bem mais violenta em todo território brasileiro, onde o SPI (Serviço de Proteção ao Índio) e o Governo (ditadura militar) usaram os povos indígenas para demarcar fronteiras, ocupar territórios evitando invasão dos países que fazem fronteira com o Brasil e os serviços braçais. Não existindo assim uma verdadeira definição de direitos e execução deles, mas na verdade querem descharacterizar diversos grupos, para posteriormente o próprio Estado se apropriar dos territórios indígenas, pois não haveria os “marcadores étnicos”, “adaptá-los” e “integrá-los” trabalhando nas terras de fazendeiros, mal remunerados, esquecendo de si e seu pertencimento à natureza.

Na região Nordeste como não havia a necessidade de marcar fronteiras, a quantidade de Postos Indígenas é bem menor, não existiram tantos relatos de ações do Estado, as poucas denúncias que existiram foram ignoradas pelos 3 Poderes, favorecendo assim a ocupação irregular das terras. São poucos os postos que representavam “os bons olhos do Estado”, dirigidos por pessoas que não se omitiam a um confrontamento contra comerciantes e fazendeiros. Os poucos funcionários dos postos que se posicionavam a favor dos indígenas nordestinos sofriam perseguições, eram transferidos e suas denúncias arquivadas invisibilizando ainda mais as injustiças que ocorreram quanto a execução de direitos garantidos no Estatuto do Índio, em nenhum momento na mesma lei refere-se ao direito de liberdade de prática cultural.

Gradativamente os Povos Indígenas brasileiros têm avançado em suas batalhas, após a Constituição de 1988, direitos quanto a liberdade cultural, a livre expressão e posse de territórios foram definidos, porém não são cumpridos e respeitados pela sociedade, por alguns indígenas e pelo próprio Estado.

Durante os anos 2019 e 2022, na gestão de Jair Bolsonaro, foi permitido “democraticamente” um verdadeiro retrocesso e genocídio, em várias regiões do país. Perdas irreparáveis até os dias atuais, houve uma destruição de políticas indigenistas com ações como: a desestruturação de órgão como a FUNAI e IBAMA, retirada de verbas de programas sociais em terras indígenas e redução da fiscalização que visava protegê-los de invasões. Tentativas de aprovação da PL 191, foram desarticuladas com grande esforço de indígenas e grupos de pessoas que apoiam a causa, fazendo as redes sociais uma flecha para lutar por seus direitos estabelecidos na Constituição Federal de 1988. Conhecida como PL da mineração, a proposta do governo Bolsonaro, permitiria mineração, construções de hidrelétricas, exploração de gás, petróleo e o agronegócio em terras indígenas, mesmo sem qualquer estudo, consulta, contrapartida e/ou autorização das comunidades.

Atualmente, medidas que tentam proporcionar autonomia e protagonismo aos povos indígenas brasileiros foram tomadas na gestão do presidente Luiz Inácio da Silva como: a criação do Ministério dos Povos Indígenas, tendo a sua frente a ministra a educadora e militante Sônia Guajajara; na FUNAI em cinquenta anos de existência, pela primeira vez está sendo presidida pela advogada Joênia Wapichana, além da inclusão de juristas indígenas, como Maurício Terena, Coordenador jurídico da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil APIB. Apesar dos esforços do executivo, em novembro de 2024, não houve consenso entre o congresso, formado em sua maioria por integrantes da extrema direita, em aprovar uma Lei que resolva os conflitos relacionados à posse de terras. Ações envolvendo a Polícia Federal, o ministério do Meio Ambiente e Mudanças Climáticas, Ministério da Saúde e Forças Armadas estão sendo realizadas para conter a emergência que se encontra em algumas reservas, a exemplo da Terra Indígena Yanomami, um dos mais antigos territórios indígenas demarcados. Conforme Krenak (2020 p. 151) A visão ocidental sobre essa terra que vivemos é uma grande plataforma extrativista, um lugar que retiramos água, petróleo, minérios e usa essa camada superficial do planeta que dá o nome para ele de Terra e na verdade poderia ter o nome, por exemplo, de água.

Somos parte da natureza, não donos. Segundo a cosmovisão dos povos indígenas brasileiros, a natureza é um ser vivo, tanto material quanto espiritualmente. Nossas poucas florestas, rios e biomas são sagrados e devem ser protegidos com respeito e reciprocidade, em

reconhecimento a tudo que nos oferecem. Cuidar da natureza não é apenas uma obrigação, mas um dever ancestral de manter a harmonia entre todas as formas de vida no Cosmos.

Em meio a uma crise climática, reflexo da exploração e falta de respeito pela natureza, é de fundamental importância para todos, indígenas ou não, a aprovação de uma lei que discorra sobre demarcação, utilização da terra demarcada de forma sustentável e fiscalização para que as medidas sejam cumpridas. Interesses empresariais de fazendeiros, mineradores, garimpeiros, agropecuaristas entre outros infiltrar-se dentro do Congresso Nacional, sendo ignorada a urgência de medidas.

Muitos povos que vivem em áreas com escassez de recursos naturais, como rios e solos poluídos, migram para grandes centros urbanos. Já os povos mais afastados dessas cidades mantêm viva e pulsante a memória ancestral, além de contar com mais recursos naturais que possibilitam a preservação de suas experiências culturais, religiosas e artísticas, fundamentais para sua identidade, construída em uma relação profunda com a natureza. Em algumas etnias, a imposição de valores coloniais e a hibridação cultural (entre os povos originários e a cultura ocidental) não ocorreram de forma tão intensa. Nesses povos, muitos elementos artísticos usados no corpo, como mantos de palha ou penas, cocares e pinturas, atuam como uma "pele social", carregada de significados que revelam a condição e identidade do indivíduo. De acordo com Ribeiro (1989, p. 80) ao referir-se aos estudos realizados por Terence Turner sobre ornamentos corporais entre os Xikrin, grupo Kayapó setentrional da família linguística Jê, afirma:

Os adornos labiais, auriculares, o estojo peniano, o corte da cabeleira, as faixas tecidas de algodão para as pernas e os braços e a pintura corporal, conformam uma linguagem simbólica que expressam uma ampla variedade de informações sobre o status social, a idade e o sexo. Como linguagem, no entanto, ela transmite não meramente uma informação de um a outro indivíduo, entre os aspectos sociais e biológicos de sua personalidade (1969, p. 59).

O tratamento com o corpo como suporte visual e os grafismos utilizados pelos povos indígenas nordestinos durante o século XVI era mais complexo e cobria todo o corpo. Em expedições realizadas pela Companhia de Jesus no litoral do nordeste brasileiro, alguns documentos escritos por jesuítas descrevem o comportamento dos primeiros habitantes. Esses relatos indicam que, além da arte plumária e da pintura, os cortes de cabelo eram usados como códigos visuais e sociais. Os indígenas adotavam diferentes estilos de cortes, como corais, semicírculos, meias-luas e círculos, que também tinham significados culturais e sociais. Não existem nomes de cada etnia ou o lugar onde encontravam-se, porém alguns até os dias atuais usam um sulco no meio da cabeça à altura da franja, como os Timbira (povos que se localizam,

hoje, em Maranhão, Tocantins e Pará). A identidade perpassa de geração para geração, os povos originários têm o direito de mudar, ressignificar sua forma expressão através de seu corpo como suporte artístico. Os grafismos não eram executados apenas em determinada parte do corpo, mas em todo o corpo, conforme Cardim: “Porém, para saírem galantes, usam de várias invenções, tingindo seus corpos com certo sumo de uma árvore com que ficam pretos, dando muitos riscos pelo corpo, braços e etc., a modo de imperiais” (2014, p. 73).

Os primeiros relatos sobre os povos indígenas foram feitos por estudiosos formados pela Igreja Cristã, e nesses documentos não havia uma abordagem detalhada sobre os tipos de arte. Os relatos visavam apenas apresentar de forma resumida os usos e costumes do “novo território descoberto” pela Coroa Portuguesa. Os jesuítas não compreendiam que os grafismos utilizados pelos indígenas não tinham apenas a função de tornar seus usuários “galantes” ou “sedutores”, como poderia parecer à primeira vista. Esses elementos iam além da estética e da arte decorativa aparentemente abstrata, representando símbolos que carregam significados profundos, ligados à ancestralidade e à história dos povos e etnias. Tais pinturas corporais ou grafismos Potiguara fazem parte, conforme Baniwa (2021, p. 53) da cultura simbólica composta pela ideia singular do indivíduo enxergar, conceber e interpretar a realidade da vida, mundo e universo, não só a capacidade individual, mas também grupal: de forma articulada e conjunta constroem experiências e concepções sobre modos de vida. Os grafismos são símbolos que contam histórias sobre o Povo Potiguara da Paraíba, que precisam ser pintados e narrados gerando assim um contato com ancestralidade, valores espirituais e modo de ser, crer e viver.

A cultura é algo dinâmico que vive em constante movimento e consequentemente mudanças. No Nordeste o processo de colonização e o surgimento de centros urbanos começou no litoral, muitos deixaram seu território de origem outros ficaram “se adaptaram” para continuar a existir. O crescimento dos centros urbanos invade as florestas e faixas litorâneas modificam não apenas o espaço físico, mas a forma de viver. Os indígenas que moram em áreas urbanizadas, seguem uma rotina diferente: horários a cumprir, se apresentar de acordo com os valores do patrão, branco e cristão. As relações de trabalho também são relações de poder, onde sempre os trabalhadores submetem-se a omitir seus matizes culturais, quando são diferentes do empregador até os dias atuais. São poucos os empregos, nos quais o indígena possui liberdade cultural para expor sua pele coberta por grafismos ou afrodescendentes usando suas guias e búzios. Nos discursos construídos na televisão e cinema existe uma caricatura do indígena, todo enfeitado com grandes cocares, o corpo muito bem pintado, com cabelos negros e lisos. A sociedade acha bonito e até acredita que não existe racismo contra indígena, mas quando

encontra indígenas advogando, realizando projetos arquitetônicos sem pinturas e cocar, usando um Iphone e um terno rejeitam e questionam sua ancestralidade.

Desacreditam da existência de pessoas indígenas que vivem em cidades, mas as cidades invadiram a aldeia, muitos decidiram sair da aldeia em busca de uma melhor qualidade de vida, a natureza explorada e degradada não tem como fornecer o básico para sua existência. Muitos deixaram de produzir seus cocares pela ausência de árvores frutíferas e aves para fornecer a matéria prima. As tintas para realizar os grafismos não possuem conservantes, nem todos possuem o conhecimento de como se prepara a tinta ou tem a prática de se pintar. Atualmente, como muitas aves estão em extinção, algumas penas e sementes são tingidas artificialmente, alguns grafismos corporais realizados sobre o rosto são traçados com delineador preto, mais acessível, adaptações realizadas para manter a tradição. São relações interétnicas, onde após realizar o Toré é dançado o coco de roda ou pajelanças com a presença da Jurema Sagrada e elementos da religião africana fundem-se.

Os vínculos construídos democraticamente entre etnias que sofreram com a colonização e sofrem atualmente com colonialidade, servem como ferramenta para reestruturar práticas sufocadas por Iara e Oliveira (2022, p. 149) “pensamentos eurocêntrico e estado-unidense colonial/moderno que exclui, marginaliza e torna invisível territórios, povos e suas histórias.” Um grande aumento foi identificado no Censo de 2023, que jamais seria possível levando em consideração a natalidade e mortalidade. Esses dados revelam o crescimento do número de pessoas que passaram a se reconhecer como indígenas e o “ressurgimento” de integrantes indígenas como o povo Potiguara da Paraíba e posteriormente os Tabajaras. São coletivos que realizam ações nas quais a valorização da ancestralidade é exaltada, pessoas que tinham vergonha de sua origem e nem se reconheciam, mas começam a ampliar sua leitura de mundo e a diversidade de formas de ser indígena em contexto urbano.

Tais povos nunca deixaram de existir, mudaram sua forma de viver e ver mundo, etnias que anteriormente eram rivais por divergências culturais hoje reconhecem semelhanças, juntas buscam forças para lutarem por seus direitos e fortalecimento cultural. É comum nesse “intercâmbio”, as etnias que já possuem práticas ancestrais a mais tempo consolidada ajudar a povos que sofrem buscando reconstruir marcadores de sua etnia, pois cada grupo possui os seus marcadores. Sobre a reconstrução da arte identitária dos povos originários afirma Ribeiro:

O certo é que cada grupo indígena imprime em sua arte a singularidade de seu modo de ser e suas principais motivações. A contribuição do artista consiste em preservar, mais do que inovar, e executar com mestria padrões e temas tradicionais, enriquecendo-os com contribuições diversas ou o empréstimo seletivo de padrões desenvolvidos por tribos vizinhas (Ribeiro, 1998, p. 30).

São vários os fatores que favorecem o empréstimo seletivo, além da proximidade do território. O tronco linguístico, os ritos, mitos, o mundo virtual favorece essa troca de saberes. Em pleno século XXI a acessibilidade ao mundo digital favorece o crescente desenvolvimento das tecnologias de comunicação, gerando o deslocamento de pessoas, bens, significados, ideologias, pensamentos, provocando assim a interculturalidade. Coletivos, artistas, influenciadores, músicos entre outros, que utilizam as tecnologias para formar uma grande aldeia dando visibilidades para sua etnia, preservação do meio ambiente, sua arte, artesanato, cultura e território.

As assembleias que ocorrem em aldeias diversas proporcionam trocas de informações, conversas com os anciões e lideranças. Tais assembleias reservam momentos para execução de mitos e rituais com a presença de anciões e lideranças que fortalecem os que se encontram presente, além de debates sobre: cumprimento de direitos constitucionalmente garantidos, a preservação de territórios algo que vai além da importância material da terra, mas porque aquela terra foi regada com sangue de seus ancestrais que lutaram para ali permanecer. Moradores de territórios que já foram demarcados lutam pelo desenvolvimento consciente e sustentável gerando renda alinhada à sustentabilidade, respeito à cultura que posiciona o homem como extensão da natureza sagrada.

São diversos momentos em que a oralidade na transmissão de saberes transita em todas as ações, conhecimentos sobre a natureza, e de novas maneiras de se fazer política e tomar decisões de forma coletiva, buscando semelhanças na diversidade. Com a retomada territorial e étnica a partir da década de 90, cada vez mais circulava pinturas corporais composta por elementos dos povos originários norte-americanos, sendo comum filtros dos sonhos e rostos de mulheres com grandes cocares, imagens que não estavam relacionadas a narrativa, religião e ideologia dos Potiguara da Paraíba, além de grafismos que eram pintados sobre o corpo, mas não possuía uma simbologia relacionada ao grupo. Reconhecendo a necessidade de definir e difundir na educação escolar indígena (executada nas escolas que funcionam nos territórios) e na educação indígena (o conhecimento é transmitido entre familiares, na comunidade, em grupos e coletivos) um conjunto de grafismos que representasse as singularidades do grupo étnico. A partir destas trocas o coletivo Potiguara da Paraíba<sup>13</sup>, restaurou e vem difundindo desde meados dos anos 2000 Pereira (2020) seu repertório visual, alguns dos grafismos

---

<sup>13</sup> Utilizei esta nomenclatura para definir um grupo de Potiguara que tem sua origem nas aldeias espalhadas no território paraibano. Este coletivo foi constituído por pajés, caciques, professores da educação escolar indígena, anciões e jovens estudantes Potiguara do ensino superior.

possuem uma maior popularidade outros são menos conhecidos e usados sobre a pele e outras superfícies.

## 2.1 DISCURSOS VISUAIS COLETIVOS E SUBJETIVOS

Analisamos visualmente alguns grafismos dos Potiguara da Paraíba, quanto ao uso de linhas e formas, realizando uma comparação com outros grafismos que pertencem a outras etnias. Alguns possuem graficamente as mesmas formas, porém se comparados etimologicamente possuem simbolismos diferentes de acordo com a cultura do grupo étnico ao qual pertence. Analisamos alguns dos grafismos e demonstramos as semelhanças e muitas vezes até a igualdade da forma. Os grafismos escolhidos pelo grupo de pesquisa como fundamento para o processo criativo.

Destacamos o grafismo conhecido como Caminhos de Monte-Mór, a figura encontra-se presente sobre a pele, nos espaços públicos no decorrer do território potiguara na Paraíba. De acordo com Pereira (2020) em entrevista a Manuel Potiguara, significa proteção, busca de uma terra sem males, brigas e conflitos. Em sua entrevista o professor Manuel Potiguara descreve sua interpretação sobre o grafismo:

Nesse grafismo temos alguns morros ou pode ser algumas ocais e entre esta situação a gente abre caminhos para a educação, caminhos para saúde através da educação. Por isso colocamos o nome Caminhos de Monte-Mór, é justamente as saídas para um povo que tanto foi prejudicado (2020, p. 15).

A cultura indígena e todas as práticas que a compõem transitam em diversos territórios como a interpretação individual de cada pessoa, a religiosidade e sobretudo entendimento de que determinado cântico, grafismo, reza ou mito pertence a um coletivo. Cada grafismo possui um discurso, são narrativas construídas que explicam a história de cada povo, proporcionando uma conexão expressa na pele entre a ancestralidade e o tempo presente. São expressões de singularidades pertencentes a cada etnia, memórias com profundas relações com o território e os ancestrais.

Os caminhos de Monte-Mór é um grafismo que está relacionado com o território, de acordo com a narrativa da Pajé Sanderline, as três elevações representam os Territórios Monte- Mór, Território Potiguara e Jacaré de São Domingos, Pereira (2020, p. 89). Para chegar em Monte-Mór (Vila Regina), a estrada é curvilínea e possui morros, vestígios de uma vegetação de Mata Atlântica; este caminho conecta a parte baixa do município com a mais alta (Monte-Mór ou Vila Regina) é passagem obrigatória para chegar às aldeias que pertencem ao município de

Marcação e Baía da Traição. Apesar do grafismo receber o nome do território, esse grafismo não é de uso específico das pessoas que tem sua origem na aldeia Monte-Mór. Pessoas que têm origem em outras aldeias, moram na Baía da Traição ou Marcação utilizam o mesmo grafismo.

Não existem grafismos potiguara da Paraíba de uso restrito para identificar a função social de determinada pessoa por exemplo: grafismo utilizado especificamente pelos pajés, caciques, mulheres grávidas, viúvas etc. Existem grafismos que foram revelados em sonho para algumas lideranças, sendo essas pessoas as primeiras a usá-los continuamente sobre a pele, no entanto qualquer integrante pode pintá-las se assim quiser. De acordo com Silva (2011, p. 50) “A etnia Potiguara não tem um modelo específico, um modelo *oficial* para a pintura corporal, ficando a critério e criatividade de cada um, podendo ser pintado o rosto, as pernas, os braços, as costas, etc.” Até os dias atuais não existem regras quanto ao uso de determinados grafismos em partes específicas do corpo ou membros que ocupam determinadas funções sociais dentro do grupo.

Todas as aldeias utilizam os grafismos expostos nas pesquisas, no entanto, notasse a popularidade de alguns, estando presente entre eles caminhos de Monte-Mór. O território e seus moradores remanescentes Potiguara sofreram diretamente ações violentas da Companhia Rio Tinto de Tecidos, para obter a terra com intuito de construir a vila operária e desmatar a Mata Atlântica, pois a madeira das árvores e áreas de manguezais servem de alimento para as fornalhas da fábrica de tecidos. Esse grafismo apesar de não apresentar de forma figurada relação com a natureza encontra-se ligado ao território. Os grafismos são uma arte representativa além de elementos decorativos. Concordando com Ribeiro (1989, p. 31) “a arte decorativa, aparentemente abstrata, possui geralmente conotações simbólicas representativas de elementos culturais profundamente enraizados na tradição tribal”. Quem não tem familiaridade com os grafismos, interpreta-os como arte abstrata ou tenta relacioná-los com formas figurativas, alguns alunos que não conheciam o simbolismo deste grafismo o associaram a uma serpente e ondas do mar, talvez pelas linhas onduladas.

Imagen 10. Caminhos de Monte-Mór.

Imagen 11. Aldeia Pereira/Marcação.



Fonte: Autora, 2023.



Fonte: Autora, 2023.

O grafismo possui formas orgânicas, linhas onduladas que passam a sensação de movimento, fluxo contínuo, encontramos em outra etnia uma forma similar. No último dia 30 de outubro de 2024, observamos a similaridade da pintura usada sobre o rosto da indígena Célia Xakriabá em Belo Horizonte, mas não significa que tenham o mesmo simbolismo, levando em consideração que pertencem a etnias de diferentes regiões do Brasil. O grafismo foi utilizado em um momento muito importante em uma das muitas batalhas travadas por Célia Xakriabá, na defesa da Tese Ancestralterra - Sabedoria indígena na política e na universidade, que propõe uma integração entre os saberes tradicionais dos povos indígenas e o conhecimento acadêmico, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A deputada Federal do PSOL, é a primeira mulher indígena doutora pela UFMG.

Imagen 12. Célia Xakriabá

Fonte: <https://www.instagram.com/minasninja/>

Para alguns, a pintura tem a função de uma armadura espiritual, onde certos grafismos representam forças invisíveis que se manifestam sobre a pele. Essas marcas não são meramente decorativas, mas simbolizam a identidade e os valores de cada grupo. No caso da pintura Xakriabá, por exemplo, os semicírculos apresentam círculos menores, um detalhe distinto em relação ao grafismo dos Caminhos de Monte-Mór. Cada elemento que uma pessoa carrega sobre o corpo tem um propósito que vai além da estética, sendo uma evocação de narrativas ancestrais do povo ao qual pertence. Algumas lideranças começaram a se questionar sobre o que representava realmente ou não o coletivo visualmente falando, visto que padrões como desenhos de filtros dos sonhos (algo relacionado com a cultura ocidental dos povos norte- americanos), rosto de mulheres com grande cocar, apenas cocares passaram a ser executados sobre a pele, por uma questão estética, figuras que fazem parte do repertório visual vindos das mídias como filmes de norte-americanos, desenhos animados, jogos de vídeo game, imagens populares difundidas através das tecnologias e que interferem criando uma homogeneização seguindo padrões que não pertencem aos povos originários do Brasil. De acordo com Santos (1983) na cultura de massa,

(...) tais meios de comunicação não só transmitem informações, não só apregoam mensagens. Eles também difundem maneiras de se comportar, propõem estilos de vida, modos de organizar a vida cotidiana, de arrumar a casa, de se vestir, maneiras de falar e de escrever, de sonhar, de sofrer, de pensar, de lutar, de amar (p. 69).

O processo criativo da pintura de grafismos sobre o corpo geralmente envolve duas pessoas: uma que pinta e a outra que é pintada. Nesse processo, há uma troca de ideias que estimula a criatividade. Os símbolos criados demonstram a profunda conexão desses povos com a natureza e seus recursos, além de refletirem a liberdade criativa ao combinar diferentes grafismos sobre a pele. Contudo, as lideranças perceberam a necessidade de estabelecer, de forma coletiva, um código visual que fosse além da estética, representando a cosmovisão dos integrantes das 32 aldeias Potiguara da Paraíba. Esse código visual narra fatos sobre a maneira de viver, incluindo práticas ancestrais como a caça, a coleta de mel, a pintura de cerâmicas, a crença no poder das ervas como a jurema sagrada, e a sabedoria e instinto de sobrevivência de animais como a cobra coral, a salamandra e o Guarapirá. Em entrevista realizada com o Manoel Pereira (2020), Professor de Arte e Cultura na Escola Estadual Indígena do Ensino Fundamental e Médio Índio Antônio Sinésio da Silva, localizada na Aldeia Brejinho no município de Marcação-PB:

Entre os anos de 1906 e 1908 aconteceram assembleias sobre o uso dos grafismos de outras etnias entre os Potiguara. Desde este período já existia um desejo natural de se pintar e de ter uma identidade visual originária. [...] o movimento das pinturas corporais potiguara teve seu início em meados dos anos 2000. Nas assembleias educacionais os anciões, caciques e um conselho de estudantes das escolas decidiram construir um conjunto de grafismos para a etnia Potiguara (p. 97-98).

Nessas assembleias dos Potiguara os anciões, pajés, rezadeiras, caciques, professores, e estudantes do Programa de Formação Superior em Licenciaturas Indígenas (PROLIND) na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) conversavam e escutavam narrativas sobre diversos temas como: sua forma de viver colhendo o mel e dividindo com seus parentes, caçando, detalhes sobre os animais e seu comportamento na natureza, mitos sobre os encantados, foram expostos a todos. Acreditamos na autenticidade dos grafismos que surgiram dessas assembleias que ocorreram em meados dos anos 2000, grafismos como o da colmeia se afirmam sendo executados sobre os corpos, cada vez mais com o passar do tempo. Projetos como o Eirusu Potiguara estão sendo desenvolvidos pela Associação Paraibana dos Produtores de Mel da Baía da Traição (Paraíba Mel), instalada na Aldeia São Miguel. Eirusu (ou Eiru/su), é indígena e significa “abelha grande”. São abelhas mansas, sem ferrão e de fácil manuseio.

Imagen 13. Aldeia São Francisco, Abertura projeto Anama, 19 de abril de 2024.



Fonte: Autora, 2024.

Histórias sobre os hábitos ancestrais, como a saída de grupos para coletar mel na região, que se separavam e nem sempre todos voltavam com mel, alguns voltavam com suas mãos vazias. Os Potiguara que conseguiam mel, dividiam com aqueles que não conseguiram nada, demonstrando com esse ato a consciência coletiva e preocupação com seus iguais. Meliponicultora é a criação racional de abelhas sem ferrão, em que as colmeias são organizadas

em meliponários e era praticada há muito tempo pelos povos nativos da América Latina, principalmente no Brasil e no México. São maneiras de coexistir autonomia financeira para as famílias envolvidas, valorizando saberes ancestrais que respeitam a natureza. Mudas nativas da Mata Atlântica estão sendo replantadas para obter pólen e consequentemente o mel, não existem abelhas se não existem flores. O grafismo colmeia é bastante utilizado no território Potiguara é o mais reconhecido entre todos os integrantes do grupo de pesquisa, mas ele também é utilizado por outras etnias no território brasileiro.

Além do grafismo colmeia (apenas os desenhos dos favos de mel) um dos grafismos mais executados e conhecidos, é o grafismo de duas folhas da jurema sobre a colmeia, no entanto não é tão executado por ser mais elaborado e exigir mais atenção na execução. É uma composição que une dois símbolos em um só grafismo, onde a folha da jurema está relacionada a força e pureza espiritual, visto que esta planta é utilizada para preparar uma bebida sagrada utilizada em rituais e a colmeia faz referência a força da coletividade, união, entre as muitas interpretações. De acordo com as leituras e buscas feitas em outros trabalhos científicos não foi encontrado em outros grupos étnicos grafismos que associam a colmeia com duas folhas como o apresentado pelos Potiguara da Paraíba, estando presente nesse grafismo uma singularidade própria do grupo.

Imagen 14. Técnica mista, colagem e pintura.



Fonte: Autora, 2024

Além da colmeia, outros grafismos foram aprovados pelo grupo; após as reuniões os participantes voltavam para suas respectivas aldeias, na ausência de informações dos anciões, “índios puros” ou “troncos velhos” Vieira (2012) clamavam aos encantados que através de sonhos/visões fossem entregues grafismos adormecidos no subconsciente de seu povo. Um

cacique de uma aldeia tinha um sonho, o pajé de outra aldeia o interpretava, e professores e alunos desenhavam e discutiam, juntos, o que realmente representava a coletividade do povo Potiguara da Paraíba. Foi dessa forma, após assembleias e sem uma autoria criativa individual, que, em comum acordo, surgiu um conjunto gráfico que circula entre as 32 aldeias e escolas de educação indígena

## 2.2 PRÁTICAS RITUALÍSTICAS A PARTIR DOS GRAFISMOS

Entendemos as reuniões, assembleias e encontros para formação de um conjunto simbólico visual (grafismos Potiguara) como uma ação democrática: diálogo, criação e reflexão sobre a ancestralidade do grupo étnico. A tradição oral é uma característica essencial para a perpetuação do conhecimento através de gerações nos povos originários, ela tem sido bastante utilizada para a afirmação dos grafismos. Assim como o pensador Ailton Krenak conta histórias para fortalecer laços entre a memória ancestral, a natureza e os Krenaks, nesse conselho potiguar foram apresentadas outras formas de pensar, aprender e criar, algo além do saber científico. Um processo de ensino, aprendizagem e criação que não se constrói de forma linear, mas, conforme Araújo possui outras formas:

O círculo sugerido por Morin pode ser entendido como uma rota em espiral, um circuito interrogativo e crítico entre aprender, repreender e aprender. Daí a ideia de que só aprendemos a caminhar e a construir conhecimento, caminhando, retomando as ideias, repetindo, ampliando, sonhando, criando elos e aproximações e transitando por diferentes territórios. (Araújo, 2022 p. 61).

A teoria defendida pelo filósofo francês Edgar Morin entende o ser humano como um ser racional, mas não apenas razão, também um ser emocional e biológico. Temos uma visão reducionista da realidade, fragmentamos e rompemos as conexões de diferentes formas de conhecimento, gerando um progresso descontrolado que leva à cegueira e à incapacidade de usar os recursos gerados a partir do conhecimento científico de forma adequada. Descartamos e inferiorizam os saberes ancestrais de comunidades tradicionais que assim como os “primeiros filósofos” ocidentais na Grécia Antiga construíram diversos saberes observando a natureza. Para acabar com os problemas gerados por pensamentos reducionistas, compactados, Edgar Morin (2015) propõe em seu livro “A Teoria do Pensamento Complexo” que

O pensamento simplificador desintegra a complexidade do real, o pensamento complexo integra o mais possível os modos simplificadores de pensar, de dar conta das articulações entre campos disciplinares que são desmembrados pelo pensamento

disjuntivo, aspirando ao conhecimento multidimensional. Mas ele sabe que o conhecimento completo é impossível: um dos axiomas da complexidade é a impossibilidade, mesmo em teoria, de uma onisciência Morin (2015, p. 6).

A Teoria do Pensamento Complexo oferece uma abordagem integrada e multidimensional para a compreensão da realidade. O conhecimento deve ser contextualizado levando em consideração as inter-relações e a complexidade dos problemas apresentados. Compreendemos que em nosso desenvolvimento dos experimentos artísticos visuais não deve ser visto de forma simplificada e reducionista, mas levar em consideração a interdependência dos sistemas e a imprevisibilidade dos resultados.

Para compreender o sistema simbólico visual dos povos Potiguara, é essencial conectar e entrelaçar diversas áreas do conhecimento com um olhar plural. A interconexão entre esses campos permite demonstrar como todos os fenômenos estão interligados, sendo fundamental considerar o contexto e as interações entre os elementos. A formação dos grafismos Potiguara envolve saberes de diferentes disciplinas, como Arte, Ciências Naturais, História, Religião, Matemática e Antropologia. Compreender essas áreas de forma integrada possibilita uma abordagem transdisciplinar, onde cada parte se relaciona e interage com o todo. Portanto, não é possível aprofundar-se no estudo dos grafismos isolando os campos do conhecimento, pois eles são interdependentes. Cada aspecto é essencial para a compreensão do conjunto. Dessa união de saberes emerge a construção dos grafismos Potiguara, que não apenas reconstruem narrativas visuais, mas também abrem novos horizontes. Assim, estes símbolos carregam valores políticos e representam o pensamento de um grupo étnico na Paraíba, permitindo que suas ideias sejam compartilhadas com toda a comunidade.

Foram cinco séculos de crescimento urbano que proporcionou a desvalorização de práticas ancestrais como a pintura corporal, o ritual da lua cheia, banhos de imersão em ervas consideradas sagradas para cuidar do corpo, alma e espírito, o cantar e dançar o Toré e o coco de roda. A cultura de massa e a cultura erudita, especialmente no contexto ocidental/europeu, foram frequentemente usadas como instrumentos de dominação e apagamento de identidades indígenas, incluindo a etnicidade potiguar. Esse fenômeno faz parte de um processo mais amplo de colonialismo cultural, no qual grupos dominantes – como coronéis, fazendeiros e governantes – impuseram suas tradições, valores e narrativas históricas, desconsiderando ou deliberadamente silenciando a presença e a contribuição dos povos originários.

Essa tentativa de "esquecimento" da etnicidade potiguar, no entanto, não foi bem sucedida. Apesar das tentativas de apagamento, os Potiguara mantiveram vivas suas tradições, lutando pelo reconhecimento de sua identidade, cultura e direitos territoriais. Nos últimos anos,

houve um crescente movimento de resgate e valorização das culturas indígenas no Brasil, reforçando a importância da resistência e da reafirmação da identidade potiguar.

Se faz necessário uma reflexão sobre os caminhos percorridos por esse povo e o como a colonialidade gerou um adormecimento, esquecimento de suas práticas culturais, como um coma profundo. Sendo necessário um chamado para jovens, adultos e anciões despertar o Xamã que existe em cada um, com intuito de religar e despertar o que não se fazia presente nesse mundo, mas que se encontrava vivo em um mundo repleto de espíritos, almas de ancestrais e animais que fazem parte da cosmologia indígena potiguara da Paraíba. Compreender, consequentemente, sua arte indígena com conceitos e valores diferentes da arte ocidental e reconhecer a força do sistema simbólico representado pelo grafismo corporal. Assim como a língua, mitos, lendas, os grafismos corporais afirmam visualmente a presença e existência dos povos que vestem a pele social de seu grupo.

O primeiro plano das violências desencadeadas contra os sistemas locais de saber é não os considerar um saber. A invisibilidade é a primeira razão pela qual os sistemas locais entram em colapso, antes de serem testados e comprovados pelo confronto com o saber dominante do ocidente (Shiva, 2003, p. 22).

Os mitos e ritos são sistemas locais, que estão presentes em vários grupos sociais que reproduzem um discurso que está relacionado à maneira de viver e ser potiguara, transmitindo saberes ancestrais que servem como um alicerce para as futuras gerações e manutenção da cosmovisão de mundo dos povos originários. Na pesquisa que observou diretamente as práticas educativas-religiosas dos Potiguara da Paraíba sobre os ritos, de acordo com Barcellos (2012 *apud* Caleffi, 1997):

[...] tanto na execução dos rituais quanto na transmissão oral dos mitos, temos a parte referente ao elemento arquetípico mais permanente, e o restante que faz parte de um processo mais dinâmico, vivo, que incorpora elementos novos e exclui elementos já obsoletos à respectiva representação de mundo dentro das pautas culturais de reprodução desta (Barcellos, 2012, p. 47).

Confirmamos assim um dinamismo, movimento de mudança, mas que se encontra ancorado em vestígios de memórias, rastros deixados no subconsciente, trazidos à consciência do coletivo potiguara através de sonhos/visões. A exemplo do grafismo conhecido como Cerâmica Potiguara (Pereira, 2022, p. 106) ou Alguidar (Falcão, p. 320) este grafismo também é mencionado em um trecho das músicas entoadas durante o Toré: [...] quem pintou a louça fina/Foi a Flor da Maravilha/Pai e Filho e Espírito Santo/Filho da Virgem Maria [...]. Um dos mitos sobre esse grafismo é narrado por Manuel Potiguara:

A alguidar é a panela, mas também é a louça fina. Nós já fizemos músicas sobre essa louça fina. Quem pintou esse grafismo, de louça fina, foi a ‘Flor de Maravilha’. A ‘Flor da Maravilha’ era uma moça, uma antropóloga, que veio nos anos de 1800, para cá, e ela trouxe a parte corante da flor de laranjeira e fez o grafismo na panela (Falcão, 2022, p. 319).

O grafismo lembra dois cabos de guarda-chuva, ele é um dos que foram aceitos em assembleia, esse grafismo foi encontrado pintado na cor branca em uma panela de barro. O grafismo cerâmico potiguara ou alguidar, como é conhecido está relacionado, é um grafismo que une a música com o grafismo que estampa a “louça fina”, panela que tem em sua superfície uma forma que lembra dois cabos de guarda-chuva que se repetem. A pajé Sanderline associa a produção da tinta a um pigmento natural retirado a partir da maceração de uma “flor da maravilha” (Pereira, 2020, p. 88). Assim como do jenipapo (*Genipa Americana L.*), retiram a cor preta-azulada, e vermelha dos frutos do urucum (*Bixa Orellana L.*) uma semente que é macetada, supostamente a cor branca utilizada para pintar a “louça fina” poderia ter sido usada nas pinturas corporais. São duas narrativas diferentes sobre um único grafismo, tanto quanto a cor e a execução dele sobre o alguidar.

Imagen 15. Grafismos em alguidar.



Fonte: Autora, 2024.

Imagen 16. Tinta de urucum e aguada de Nanquim



Fonte: Autora, 2024.

Quanto a origem do grafismo é narrada por Pedro Potiguara como uma revelação dos encantados que são anciões que já ancestralizaram e espíritos sagrados que fazem parte da natureza. No contexto dos Potiguara da Paraíba, ancestralizar significa mais do que morrer, as pessoas consideradas exemplos de sabedoria, idosos, líderes, membros importantes da comunidade se tornam parte do legado e da memória coletiva do povo. Eles continuam vivos

espiritualmente guiando e protegendo as novas gerações através de ensinamentos, rituais e crenças. Percebemos um pedido de ajuda aos ancestrais para preencher as lacunas deixadas pelo processo de colonização sobre os grafismos mais antigos.

Para Pedro Potiguara o símbolo foi anunciado em um sonho conforme depõem: [...] eu tinha muita vontade de saber os desenhos dos meus e dos nossos ancestrais. E eu sonhava muito com uma panela, uma alguidar, mas eu nunca tinha visto os desenhos dessa alguidar. E pra minha surpresa, lá na Aldeia Silva, um primo meu, cavando uma lagoa, ele encontrou uma alguidar. E nessa alguidar, tem os desenhos indígenas. Nessa alguidar, o pessoal do instituto Iphan, foram lá na minha casa, deram uma olhada na panela, verificou, e eles falaram que a panela, tinha mais de quatrocentos anos, sem influência portuguesa nenhuma. E, nela, parente, tem os desenhos potiguara, o grafismo. São coisas que são muito peculiares. E está comigo até hoje. Utilizo os desenhos que tem nela como grafismo corporal (Falcão, 2022, p. 320).

O artefato de barro pintado com grafismo potiguara é conhecido como: cerâmica potiguara ou alguidar. “Este objeto encontra-se na residência de Manoel, que juntamente com outros artefatos compõem um pequeno acervo de peças que representam itens da cultura indígena” Pereira (2000, p. 106). A união das linhas pintadas lado a lado sobre a superfície do objeto tornou-se entre os muitos significados símbolo de união e afirmação da ancestralidade do povo potiguara.

O vaso de cerâmica foi encontrado durante essa fase de assembleias, recebido pelo coletivo como uma resposta ao processo de intensificação cultural. Fortaleceu e reafirmou de forma concreta a presença dos Potiguara em regiões mais distantes como a Aldeia Silva, próximo ao município de Camaratuba.

Muitos não conhecem esse grafismo, não sabem o significado; não é tão comum nos eventos pessoas usarem a pele. Dos alunos do grupo de pesquisa ninguém o conhecia. O grupo cultural potiguara convidado para uma roda de conversas, durante a sequência didática realizou um pequeno trecho do Toré, nenhum dos estudantes ou professores da educação indígena, moradores de diversas aldeias possuíaam sobre sua pele esse grafismo. Não perguntei se eles conheciam, pois não era a proposta desse encontro. Nos espaços públicos e privados do território, como em algumas aldeias, não foi visualizado sobre as paredes. Ainda sobre o alguidar Falcão (2023, p. 320) afirma:

Dessa forma, a alguidar é um símbolo gráfico Potiguara que se associa ao cônico, mítico de uma personagem chamada ‘Flor da Maravilha’, mas também tem simbologia associada a ‘cerâmica’, a ‘união’ e para algumas aldeias, foi anunciada em sonhos.

O grafismo alguidar tem uma narrativa mitológica, trazendo também à memória as histórias sobre botijas cheias de ouro e joias enterradas por seus donos. Segundo a tradição oral, o local secreto era revelado através de sonhos a alguém digno, que só a encontraria se tivesse bom coração e boas intenções para achá-la. A forma que foi anunciada, o fato dela estar enterrada e foi encontrada em uma aldeia distante confirmando o apoio dos encantados e ancestrais. Existem vários tipos de “tesouros”, a louça fina desenterrada na Aldeia Silva não estava cheia de ouro, moedas e joias, mas possuía algo bem mais valioso: um sinal de afirmação e união para continuidade da jornada do grupo que tinha como missão reconstruir o sistema simbólico potiguara.

Entre os grafismos existem subjetividades relacionadas à identidade, leitura visual e concepção de sagrado de quem carrega sobre sua pele determinado grafismo. Práticas culturais buscam afirmar sua ancestralidade com narrativas visuais como forma de resistência. O processo é considerado uma forma de rito, algo muito próximo do mito que possui uma forma de executá-lo, destacamos: As cores usadas e seu simbolismo, de acordo com a pajé e professora Sanderline. Segundo Silva (2020, p. 25-26)

É na minha fraqueza humana que encontro a força herdada dos meus antepassados. Me conecto a eles, por meio da natureza, na linha do urucum que simboliza o sangue dos guerreiros guardiões nas marcas do jenipapo que recorda a mãe terra. É aí que descubro que sou forte, porque nunca ando só, trago em mim a força dos meus caboclos (Silva, 2020, p. 25-26).

Além do simbolismo, o urucum antigamente era usado como um repelente natural, também servia como proteção solar. O jenipapo também é usado na medicina tradicional, a tinta extraída da fruta ainda verde quando passada sobre a musculatura ou articulação age como anti-inflamatório.

Existem formas diferentes de preparar a tinta de jenipapo, geralmente a fruta é ralada verde, colocam dentro de um pote fechado e enterrado por sete dias, depois espremer a fruta ralada em um tecido de algodão, coloca um pouco de água ou álcool. A tinta vermelha de urucum é feita a partir das sementes maceradas. Conforme Silva (p. 51) “Existem algumas técnicas usadas para realçar a beleza na hora de pintar. Uma delas é colocar o carvão vegetal na tinta adquirida do jenipapo; outra é cozinar o urucum para dar uma tinta vermelha mais consistente.” São caminhos diferentes para se conseguir os pigmentos naturais que não apenas servem como tinta, mas também como remédio para o corpo e fortalecem a alma.

Quanto a aplicação da tinta sobre a pele: A pintura deve ser colocada sobre a pele, no mínimo quinze horas antes para que o processo da cor da tinta sobre a pele seja completo, a tinta

de jenipapo oxida em contato com a pele com o passar das horas. Por exemplo: se for participar de um Toré na sexta-feira à tarde, terei que pintar a pele na quinta de manhã para evitar de lavar o local que foi pintado nas primeiras dez horas, usar em excesso ou passar cosméticos como protetor solar. As etapas envolvem a coleta dos materiais para a produção das tintas, a definição da área do corpo onde o grafismo será aplicado, a escolha do horário para a execução, a seleção do símbolo e a interpretação subjetiva do significado do grafismo para cada indivíduo.

Os grafismos Potiguara utilizados atualmente são repletos de narrativas relacionadas com batalhas enfrentadas durante a existência deste povo. Muitas das letras entoadas durante o Toré têm elementos que se materializaram em grafismos (louça fina e a folha da jurema), práticas que faziam parte do cotidiano (apicultura, coleta de mel, criação e pesca do camarão, ecologia entre outros), animais que ainda se vivem no território (guarapirá, cobra coral, tartaruga e salamandra), por último relacionados a lutas e ao coletivo (terra fértil, resistência potiguara, trançados e caminhos de Monte-Mór). São configurações que representam o mundo dos Potiguara da Paraíba, como afirma Baniwa (p. 56):

A produção simbólica passa por essas crenças e pelos imaginários. Outra maneira de sintetizarmos o que poderia ser, o que pode ser, essa produção simbólica na dimensão dos imaginários, porque as crenças são praticamente construídas, consolidadas, embora elas sejam também flexíveis, mudam, se atualizam, porque fazem parte da cultura. Toda cultura é dinâmica, evolui ou não, depende da perspectiva. Não há linearidade no tempo, na História, por parte das cosmovisões indígenas. Os imaginários são da ordem dos planos, que eu acho que representa clara e fortemente outra capacidade primordial no ser humano, que é a imaginação (Baniwa, 2021, p. 56).

As pinturas corporais são um importante elemento identitário, cada povo tem o seu próprio código visual, onde narrativas simbólicas são expressas sem pronunciar uma única palavra, representam visões que representam a coletividade da etnia e a subjetividade do sujeito que a carrega sobre a pele. As etapas incluem a coleta dos materiais para a produção das tintas, a definição da área do corpo onde o grafismo será aplicado, a escolha do momento para a execução, a seleção do símbolo e a interpretação pessoal do significado do grafismo para cada indivíduo.

A arte produzida pelos indígenas tem sido objeto de pesquisa primeiramente de antropólogos, depois historiadores da arte e críticos que vêm analisando, classificando o que alguns denominam de Arte Primitiva ou *Primitive Art*, Boas (1927). Influenciados pelo resultado de uma pesquisa de Franz Boas, onde esse termo passou a ser utilizado, que defende que o objeto artístico perde o seu valor quando deslocado do contexto sociocultural. Não usaremos o termo “arte primitiva”, pois acreditamos que a expressão primitiva está relacionada

a uma escala de valor, diminuindo a produção da arte dos povos originários, colocando em um local de inferioridade em relação à criatividade, expressão e comunicação dos povos originários. Estamos cientes das divergências de valores artísticos da produção da arte relacionada ao comércio da cultura ocidental e a produzida pelos povos originários. Entre essas diferenças destacamos:

Tabela 2: Arte ocidental x arte indígena potiguara da paraíba.

ARTE OCIDENTAL	ARTE INDÍGENA POTIGUARA DA PARAÍBA
Enfatiza a individualidade e autoria do artista, que realiza determinado padrão visual, sendo ele o protagonista único do processo criativo.	A autoria da arte (grafismo) está ligada ao coletivo; mesmo que um membro do grupo tenha sido o primeiro a executar, a inspiração vem dos ancestrais e seres encantados.
Aprimorar, praticar e dominar técnicas são essenciais para expressar a sensibilidade, a poética e a singularidade do artista. No entanto, a arte não depende apenas de um "dom", mas também de dedicação e desenvolvimento contínuo.	Qualquer pessoa tem autonomia e potencial para desenhar grafismos. Defendemos a criatividade tanto na execução dos traços quanto na escolha do local onde serão aplicados, além da possibilidade de combinar diferentes grafismos em uma única parte do corpo.
A arte é apresentada de forma positivista, linear e evolutiva, em que movimentos e estilos competem entre si, levando ao fim de um para o início de outro. No mercado ocidental da arte, há uma busca constante por inovação, impulsionada pela competição.	O pintor deve preservar a arte ancestral em vez de inovar. Ele pode combinar dois ou mais grafismos sobre a pele, mas deve manter as linhas, formas e cores. A origem desses grafismos se manifesta como uma rede ou teia, na qual cada nó representa a combinação de saberes ancestrais, a ressignificação de memórias, visões e influências de outros grupos étnicos.

Após uma leitura e busca por produções científicas feitas diretamente com o povo Potiguara, seguindo todos os trâmites e protocolos, aprovadas no comitê de ética, nortearam nosso entendimento de quais grafismos seriam utilizados na sequência didática da pesquisa. Para poder compreendê-los em suas especificidades relacionando-os ao simbolismo de elementos da flora e fauna locais, utilizamos como fundamentação teórica os seguintes autores: Gomes (2019) na área de educação trabalhando as formas geométricas, Silva (2020) gerou o diálogo entre educação do campo e etnomatemática, Pereira (2020) na área de Design que fez uma observação, análise e registro gerando fichas classificatórias que utilizei como material visual e Falcão (2022) grafismo na perspectiva Bakhtin apresentando-os como códigos linguísticos não verbais.

De acordo com Mikhail Bakhtin os códigos visuais: pinturas, desenhos, fotografias, símbolos, gestos, expressões artísticas entre outros possuem um enunciado social e histórico. As imagens nunca estão isoladas, mas dialogam com outros discursos visuais e verbais. Relacionado aos grafismos Potiguara eles dialogam com outros discursos presentes na cultura como mitos, elementos ritualísticos como a folha da jurema, práticas ancestrais como a pesca do camarão ou coleta do mel e trechos de músicas entoadas no Toré. Podemos compreender melhor a ressignificação dos grafismos visto que “o conjunto coerente de signos, a ciência das artes, a musicologia, a teoria das artes plásticas opera com textos obras de arte.” Bakhtin (2003, p. 305). Isso permite entender os grafismos como parte do processo comunicativo, carregando discursos, significados que dependem da relação entre emissor e espectador. Os grafismos das várias etnias espalhadas sobre o território brasileiro é um enunciado que dialoga com outros e só pode ser compreendida dentro de um contexto cultural, social e histórico específico. Os grafismos não possuem um significado fixo, eles adquirem sentido na interação social, isso demonstra que as imagens, assim como as palavras, são historicamente situadas.

De acordo com a observação direta com entrevistas realizadas com caciques, pajés, professores e anciãos Potiguara, Falcão (2022, p. 173) em sua tese une os grafismos e significados de trabalhos, “registrando os grafismos que a pesquisa encontrou e totalizando, atualmente, catorze grafismos, genuinamente Potiguar, mais dez possíveis variações que alguns Potiguara grafam e tem potencial de se tornarem grafismos linguísticos enunciativos de características identitárias dessa etnia”.

As dez variações não serão utilizadas, são grafismos que circulam, mas não são conhecidos em todas as 32 aldeias, também não passaram por assembleia, por esse motivo apresentaremos durante a execução da pesquisa. Os grafismos que circulam não podem ser ignorados com expressão artística, criativa, com suas subjetividades, porém não os colocamos como algo que represente “os grafismos genuinamente potiguares” que representa a ancestralidade do coletivo. Vemos a necessidade de demonstrar a diferença entre categorias como o “grafismo criativo” que em seu processo de execução não tem como prioridade figuras ancestrais, a relação com o simbólico, priorizando a estética utilizando elementos visuais de outras culturas como a norte-americana. Diferente do grafismo tradicional potiguara que se relaciona com culturas, a narrativa subjetiva dos povos Potiguara, a criatividade encontra-se presente na junção de duas ou mais unidades simbólicas, mas todos possuem uma relação com a ancestralidade.



Fonte: Autora, 2024

Percebe-se que com o crescimento do ecoturismo na região da Baía da Traição, é comum indígenas que trabalham como guias, pousadas e até mesmo hostel (@anikauai) proporcionarem terapias e rituais estreitando as conexões com a Terra. Pacotes turísticos roteiros históricos, com visitas a locais considerados sagrados para o povo potiguara. São práticas híbridas de vertentes religiosas não apenas indígena, mas também cigana com uso de ervas e outros elementos da natureza em uma imersão cultural. Grafismos são pintados e postados em redes sociais, percebemos que estética e a criatividade se tornam primeiro plano para agradar aos turistas, não são executados para preparar-se para participar de alguma ação relacionada à rituais da etnia, sendo assim de acordo com Ribeiro (1989),

O grafismo naturalista do artista indígena contemporâneo se explica por dirigir-se a representação a um público externo; e, ainda, por ele ter rompido o isolamento tribal e experimentado a influência maciça da escolaridade. Ocorre, então, o empréstimo de normas de expressão gráfica vistas nos livros, nas fotografias, no cinema e na televisão. Dá-se, em consequência, a perda da simbologia original substituída por uma representação marcadamente descritiva. Desaparece praticamente a metáfora e surge a representação analógica (p. 70).

Entendemos que deve ser levado em consideração o conhecimento do significado e representatividade dos grafismos nas diversas aldeias, que as imagens representam a subjetividade do povo potiguara, com narrativas intrínsecas às suas trajetórias de vida imersas no território e na natureza. O turismo vem crescendo em todo litoral paraibano, os Potiguara que participam dessas ações proporcionam momentos de imersão na natureza de forma sustentável, respeitando a natureza, áreas de manguezais e as nascentes em trilhas ecológicas.

É visto em algumas das imagens retiradas de redes sociais de alguns pintores Potiguara apresentadas na pesquisa de Falcão (2022), especificamente o item: grafismos que também

circulam na comunidade potiguara, a influência da cultura de massa que promove a pintura corporal como um produto, incentivando o consumismo de grafismos composto por elementos visuais relacionados aos povos nativos dos Estados Unidos como: a pintura sobre a pele de filtros de sonhos, cocares, arcos e flechas. Não havendo uma assunção do coletivo de determinadas visualidades, não inclui tais imagens na sequência didática. Apesar de minha pesquisa não ser diretamente (*in loco*) com o povo potiguara, atualmente moro no município de Mamanguape, faço trilhas de bicicleta pelo território potiguara, participo de alguns eventos com intuito de fortalecer e vivenciar a cultura dos Potiguara da Paraíba, observou os corpos e a presença dos grafismos escolhidos para a sequência didática.

A partir do momento que foi delimitado o campo de pesquisa e o acesso a textos que estimulavam uma aproximação maior com as narrativas valorizando falas dos Potiguara, passei a frequentar alguns locais com um olhar mais sensível, reflexivo, sobre os grafismos e as realidades expressas sobre os corpos, buscando compreender as subjetividades e discursos simbólicos. Dessa forma, levando pelas trilhas que passei explorar outras possibilidades, digamos que ser mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista), a saber pensar educação a partir do par experiência/sentido (Bondía, 2002, p. 20). Entre alguns eventos que participei, com indígenas Potiguara, destacamos alguns grafismos que circulam em corpos e na arquitetura, como os rostos de mulheres adornados com grandes cocares, plumas, arcos com flechas e filtros dos sonhos, esses elementos fazem parte da cultura Potiguara. No entanto, segundo o coletivo, eles não são considerados grafismos Potiguara da Paraíba. O cocar e o maracá, por exemplo, possuem grande importância cultural, mas não se enquadram como grafismos nesse contexto.

Imagen 18. Grafismos na Aldeia Camurupim/Marcação



Fonte: Autora, 2024

Durante o desenvolvimento da tese de doutorado, Falcão (2022) com integrantes do grupo étnico, ele registrou um capítulo de variações de grafismos que circulam na comunidade,

mas que não são reconhecidos pela grande maioria como algo que os representem. Todos esses estudos foram realizados seguindo as devidas normas e autorizações dos órgãos competentes, visto que dentro da metodologia e ferramentas foram utilizados questionários, registros fotográficos, desenhos feitos por pessoas pertencentes ao grupo étnico. O seu trabalho de pesquisa foi único com uma considerável quantidade de entrevistas com integrantes de aldeias espalhadas por todo território, opiniões de pajés e lideranças, sendo visível o protagonismo do povo Potiguara da Paraíba. Em todos os estudos feitos narra o trajeto do povo potiguara na “reconquista de sua identidade cultural”, que se encontra adormecida, devido ao processo de colonização e catequese. De acordo com o estudo de Pereira (2021),

A necessidade de ter uma identidade visual que representasse a própria etnia foi discutida em assembleias e, em meados dos anos 2000, foi iniciado o desenvolvimento dos primeiros grafismos Potiguara deixando assim adormecidos práticas e valores outrora vivenciados pelos seus ancestrais (p. 5).

Durante as assembleias nacionais, durante todo o ano nos quais variados grupos étnicos, espalhados em todo território brasileiro, juntam-se em prol de uma luta que é comum a todos, reconhecimento de territórios e demarcação. Durante esses encontros há uma troca de saberes, amizades são construídas, compras de sementes, plumas, madeiras para serem usadas em confecção de adereços como braceletes, brincos, cocares, colares.

Após a ressignificação e reconstrução do sistema simbólico utilizamos treze grafismos, que foram apresentados em pesquisas anteriores, no entanto, não observamos a “popularidade” de alguns deles. Visualmente percebe-se a predominância de alguns, não apenas sobre a pele, mas em objetos, muros e logomarcas. Os juízes legitimados quanto ao que usar ou não sobre a pele, classificar o que lhes representa como coletivo são os próprios Potiguara. Conforme Falcão (2023, p. 112) “a forma de classificação, de uma identidade ou de uma cultura, de um determinado povo, só pode ser analisada, eticamente, por esse próprio povo ou com a participação desse, por meio de suas lideranças e sua organização”. Percebo esse lugar de escuta e fala nos estudos realizados sobre os grafismos que representam e são aceitos e usados como uma segunda pele pelo povo potiguara.

O processo de reconquista identitária tem nos grafismos Potiguara a narrativa de um discurso social e político, que expressam sua cultura e luta por direitos, propiciando características subjetivas ao povo potiguara. Reconhecemos que é de fundamental importância procurar ressaltar o processo de reconstrução de identidade através dos grafismos, a aceitação, divergências sobre o que realmente representa o grupo étnico visualmente de acordo com o

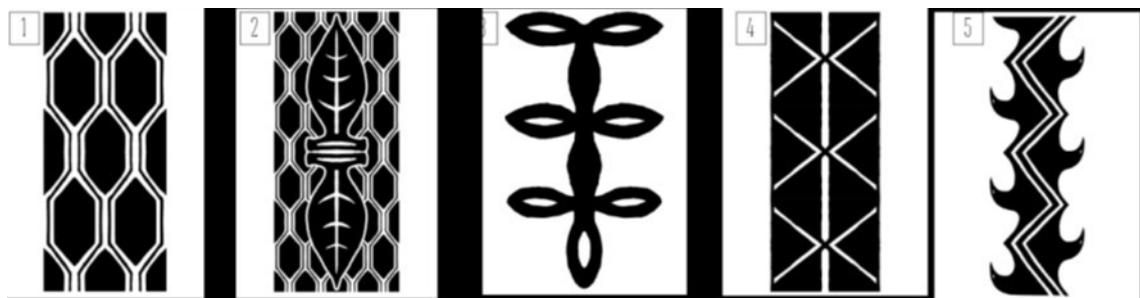
coletivo. De acordo com Lagrou (2009 p. 14) “A inexistência da figura do artista enquanto indivíduo criador, cujo compromisso com a invenção do novo é maior que sua vontade de dar continuidade à tradição ou estilo artístico considerado ancestral.” O sistema de arte brasileiro, ocidentalizado, precisa entender que, entre os indígenas, há um sistema próprio de arte, com sentidos, expressão de uma visão de mundo que pensa no coletivo. Contudo destacamos alguns artistas contemporâneos indígenas ou não que dentro de diversas linguagens artísticas fomentando uma arte que tem como combustível a ancestralidade e cosmovisão dos povos originários. Apesar de não ter uma grande presença no mercado de arte ocidental brasileiro, destacamos alguns artistas que dialogam com cosmologias dos povos originários: Denilson Baniwa, Jaider Esbell (etnia Mukuxi Roraima), Daiara Tukano, Arissana Pataxó, Uýra Sodoma (a árvore que anda) performer, Sueli Maxakali (cineasta), Yakunã Tuxá (Bahia), Edgar Kanaykõ Xakriabá (fotógrafo), Ibã huni Kuin (Isaias Sales) é um txana. Não é fácil conseguir visibilidade no comércio de arte, ser avaliado por críticos, ter acesso aos editais e produzir projetos artísticos que sejam contemplados. Os artistas citados são alguns que conheço entre tantos que expressam seu conceito de mundo através de visualidades.

Estamos experienciando os grafismos Potiguara, entendemos que não podemos separar a expressão da natureza como sagrada, religiosidade, resistência, direito à terra e a vida. A exemplo o grafismo cobra coral revelado após uma das assembleias, de acordo com Falcão (2023),

O Cacique Geral Potiguara, Sandro Potiguara, sonhou que deveria usar um grafismo corporal de cobra coral. Esse grafismo não existia, até então. Foi graças a esse sonho que o grafismo de cobra coral começou a ser adotado dentro da comunidade Potiguara Falcão (2023, p. 123).

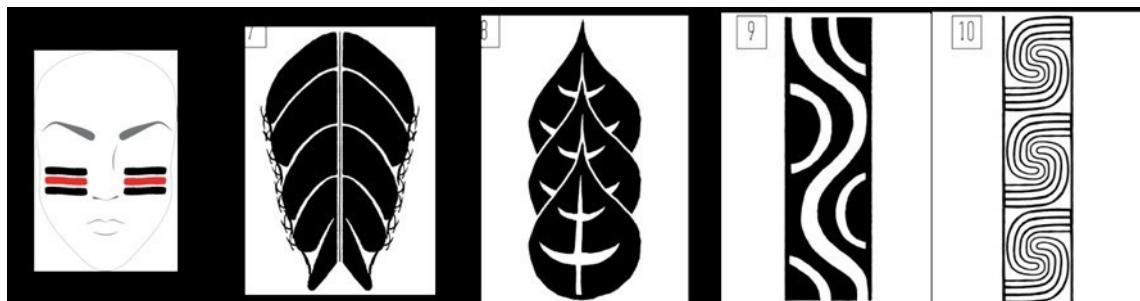
O grafismo não circula dentro do grupo como “o grafismo criado pelo cacique geral Sandro”, mas como o grafismo cobra coral, também não é de uso exclusivo da liderança, outros integrantes da etnia também o utilizam. Após análise de estudos realizados anteriormente, os grafismos utilizados na sequência didática são: 1. Colméia, 2. A folha da jurema, 3. Salamandra ou Salamanta, 4. Cobra Coral, 5. Guarapirá ou Guarapira, 6. Terra Fértil, 7. Camarão, 8. Ecologia, 9. Caminhos de Monte-Mór, 10. Cerâmica Potiguara ou Algíndar, 11. Casco de Jabuti ou Tartaruga, 12. Resistência Potiguara, 13. Trançados.

Imagen 19. Grafismos Potiguara



Fonte: Pereira, (2020).

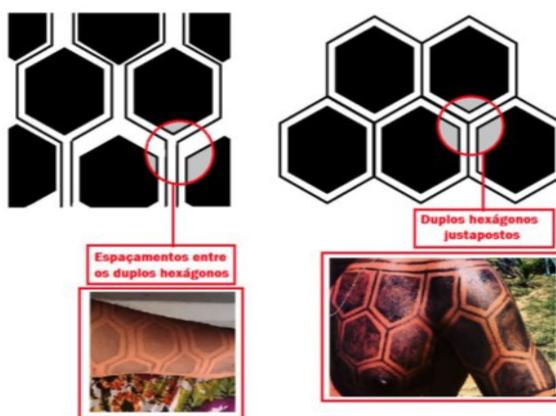
Imagen 20. Grafismos Potiguara



Fonte: Pereira, (2020).

Os dez grafismos acima foram retirados de uma dissertação de mestrado em Design da UFCG, realizada por Pereira (2020). No entanto, o grafismo casco de Jabuti e resistência potiguara com sua variedade de trançados não foram incluídos. Pode ser que Pereira tenha interpretado o grafismo do jabuti ou casco da tartaruga como uma variedade da colmeia. Falcão (2023, p. 244) demonstra visualmente a diferença entre a colmeia potiguara e o grafismo do Jabuti ou casco de Tartaruga.

Imagen 21. Grafismos Potiguara



Fonte: Falcão, 2023.

A colmeia possui duas linhas paralelas, que não fecham na parte superior nem inferior e o hexágono ao centro, representando união e coletividade. O grafismo casco de tartaruga ou jabuti possui uma única linha que separa os hexágonos, na parte inferior e superior tem uma linha que fecha a composição visual. De acordo com Falcão (2023, p. 247) “O Grafismo Potiguara do Jabuti’ parece, majoritariamente, estar associado a ‘casa’, ‘território’ e ‘caça’. Por seu turno, no ‘Grafismo Potiguara do Casco da Tartaruga’, parece estar atrelado a ‘vida longa’ e ‘ciclos’. Correlacionando os significados à suposta virtude moral associada ao imaginário popular desses quelônios, carregam simbolismos profundos, muitas vezes ligados à resiliência, paciência e sabedoria. No imaginário popular, os quelônios (como tartarugas e cágados) são vistos como animais que, apesar de sua lentidão, representam perseverança e longevidade, virtudes físicas que também podem ser associadas à moralidade, como a paciência e a persistência diante das adversidades.

O grafismo resistência foi citado no estudo realizado por Gomes (2019, p. 36), uma única forma sem expor suas variações e origens. Acho de fundamental importância explorar e começar a prática a partir do grafismo resistência ou resistência potiguara, visto que é um grafismo que migrou da Etnia Xukuru, seu território é no estado de Pernambuco, município de Pesqueira na Serra do Ororubá. Povo que também tem uma trajetória de luta, resistência para continuar em seu território de origem e participam de ações nacionais para que ocorra a demarcação de seu território. Foi a utilização desse grafismo que despertou a inquietação e o movimento para a busca de outros grafismos.

Manuel Potiguara fala sobre esse grafismo: “Foi a partir desse ‘X’, que nosso trabalho, a partir dos anos de 2006, 2008, houve a necessidade de pensar sobre o grafismo Potiguara, essa identidade, esse valor etnográfico, [...], como os Potiguara não tinham sua própria pintura corporal, eles usavam pinturas que não pertenciam ao nosso povo” Falcão (2023 p. 197).

Foi a partir da utilização do grafismo “X” da Etnia Xukuru que surgiu a inquietação, em alguns integrantes da etnia, esse mesmo grafismo serve como base para variedades de trançados utilizados nos povos Potiguara, com novos significados e simbolismos subjetivos a quem o utiliza como também quem executa a pintura.

Ressignificação é a palavra que expressa de forma ideal a busca e construção do repertório visual da etnia potiguara. O grafismo não é apenas estético, mas são mensagens transmitidas usando o corpo como canal de comunicação, com significados individuais e coletivos. Falcão 2022 narra a fala de Pajé Isaías Potiguara em relação ao X utilizados pelos Xukuru Ororubá “[...] essa pintura é dos povos Xukuru. Não sei o significado pra eles. Quando

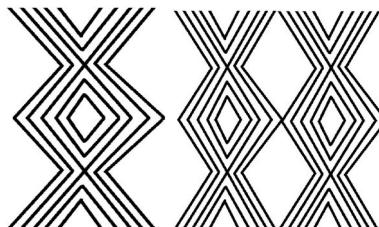
começamos a usar aqui, nos Potiguara, era como eu te falei. Arco, flechas e escudos”. A partir da unidade visual “X”, resistência potiguara surgem variações como:

Imagen 22. Unidade visual “X”



Fonte: Falcão, 2022.

Imagen 23. Unidade visual “X”. Quatro unidades do Grafismo da Resistência



Fonte: Falcão, 2022.

Esses padrões aparecem de diversas maneiras sobre os corpos, onde a cor preta sobre a pele trabalha o negativo e o positivo. Muitas vezes aparecem os losangos centrais e triângulos laterais coloridos, sequências de dois traços, que lembram triângulos abertos nas laterais também é comum de percebermos circular sobre os corpos Potiguara, nos eventos de interesse coletivo relacionado a luta e manutenção de direitos assim como jogos indígenas, ritual da lua cheia, formaturas de Escola de Educação Indígena, assembleias, entre outros.

Tais grafismos não tentam representar, mas significar visões, sonhos, memórias, ideais. A inspiração e criação dos grafismos não se relaciona a uma só pessoa, mas aos encantados, seres das florestas e espíritos que ancestralizaram. Existem entre os Potiguara, pessoas que possuem uma técnica de pintar mais apurada, se concentram no que estão pintando, com paciência e habilidade desenvolvem grafismos sobre a pele, sendo assim considerados pintores ou mestres. Quando falamos no papel social do artista quanto a criatividade segundo Lagrou (1963, p. 22-23) o artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador, tradutor dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios.

### 3 TRAJETOS DA PESQUISA: BEM-VINDOS AO LUNA

O cenário onde desenvolvermos a experiência com processo criativo unindo os grafismos Potiguara e a arte na natureza é a Escola de Ensino Fundamental Antônia Luna Lisboa<sup>14</sup>, conhecida na região pelos mais antigos como: Educacional (antigo nome) EMALL ou senzala por causa de uma simples vila na lateral da escola. Atualmente os alunos conhecem como EMEFAL ou Luna, fundada no ano de 1988, primeiramente com o nome de Centro Educacional, desde sua inauguração desenvolve suas atividades no mesmo prédio.

A princípio foi uma adaptação de dois galpões e alguns box onde funcionava um mercado público, que foi construído, mas não aceito pela população que continuava vendendo no local antigo. Para não ficar um prédio ocioso, o atual prefeito Augusto Rodrigues, inaugurou a primeira escola de ensino fundamental, anos finais da rede municipal com seis turmas: quatro salas de sexto ano e duas do sétimo, com o nome Centro Educacional. Segundo a Sra. Antonia Leandro, a primeira diretora e fundadora da escola.

Imagen 24. Placa de fundação da escola. A diretora Antônia Leandro ao meu lado. (Entrevista).



Fonte: Autora, 2024.

Não conseguimos encontrar documentos escritos sobre a história da escola, mas realizamos uma entrevista com Dona Toinha, que, com entusiasmo e um olhar saudoso, relatou momentos de grandes desafios, mas também de alegria por ter contribuído para a criação da primeira escola de ensino fundamental. Além do Centro Integrado, o espaço abrigava a Secretaria de Educação do município, uma biblioteca pública, um posto de vacinação e o Centro

<sup>14</sup> Antônia Bernardo Leandro, Bacharela em Direito, especialista em Administração e Gestão escolar, nascida em 11/06/1953. Fundadora e primeira gestora da Escola Antônia Luna Lisboa, em 1988. Atualmente está como gestora interina e chefe de gabinete da prefeita Magna Gerbasi.

de Cidadania, onde eram emitidos documentos. Entre as maiores dificuldades, foram destacadas:

- Não existia a oferta do fundamental dois e muito menos transporte escolar para os alunos moradores da zona rural. A partir da fundação da escola, a prefeitura disponibilizou transporte escolar para os alunos.
- A formação do corpo docente com formação superior para lecionar nas turmas de sexto e sétimo ano.
- As turmas funcionavam em um galpão onde vendia carne e peixe, coberto com telhas de alumínio, quando chovia o barulho causado pela chuva tornava quase impossível ouvir os professores, além das goteiras. O calor era muito grande, as salas eram divididas por paredes de alvenaria, os professores davam suas aulas com toalhas de rosto para enxugar o suor, muitos passavam mal com oscilação da pressão arterial.
- Começou com dois galpões, um funcionavam as salas de aula, o outro uma cozinha e refeitório, além dos banheiros e um grande espaço de pátio. O nome Antônia Luna foi em homenagem à mãe da primeira-dama, Dona Elizabete, casada com o então prefeito Augusto Rodrigues. O nome da escola já mudou várias vezes, até os dias atuais ela é registrada no endereço da prefeitura: Rua Assis Chateubriand, sem número.

Imagen 25. Dois galpões que existem desde a fundação da escola.



Fonte: Autora, 2024.

Com o passar dos anos, os boxes viraram salas de aula. Entre 2005 e 2006 funcionavam os três turnos, em média 1200 alunos matriculados no ensino fundamental anos finais e o curso

de nível médio: magistério e técnico em contabilidade. Alunos que residiam em municípios vizinhos como Mamanguape, Marcação e Baía da Traição eram muito assíduos.

Em agosto de 2016, quando assumi o cargo de professora, a direção e coordenação falaram sobre a realidade escolar, estavam buscando aprimorar o ensino, diminuir os números de alunos evadidos e repetentes. Reformaram o Projeto Político Pedagógico e o mais difícil: conseguir envolver realmente a maior quantidade de professores possível nessa batalha política pedagógica, pois a maior parte dos professores não reconhecem o ato de transmitir conhecimentos e valores como um ato político e social. Em dezembro de 2016, de acordo com a ata de encerramento do ano letivo, foram matriculados 763 alunos no fundamental anos finais durante os turnos manhã e tarde. A secretaria de educação e gestão escolar era bastante eficiente quanto a disponibilidade de recursos e materiais para a execução de ações e projetos pedagógicos. Entre os direcionamentos destacamos proporcionar momentos nos quais a família e comunidade percebessem que a escola precisa de parceiras, cada indivíduo que contribui de alguma forma sente-se responsável, não apenas pelo seu filho matriculado, mas pelo todo.

Eventos que ocorriam em turnos separados, a exemplo da festa junina, foram realizados em um formato diferente. O São João foi na frente da escola com a presença de quadrilhas juninas locais e da terceira idade. A equipe gestora da escola conseguiu unir os três turnos, funcionários, familiares, amigos da escola e moradores da proximidade. Apresentações de bandas locais, tendas, cadeiras e mesas. Alunos confluentes montaram bancas para vender lanches e comidas típicas feitas com milho verde e coco seco. O evento é recordado até os dias atuais pelos funcionários e professores da escola.

Aulas de reforço para os alunos que não estão alfabetizados e nem executam as quatro operações básicas em matemática no sexto e sétimo ano. No horário oposto às aulas extras de língua portuguesa e matemática para os alunos do nono ano, que passariam pelo SAEBE (Sistema de Avaliação da Educação Básica), além de simulados e aulões com distribuição de brindes.

Com a mudança de gestão entre 2017 e 2020, toda a equipe foi substituída, incluindo secretário, diretores e coordenadores. Uma das mudanças que afetou diretamente a Escola Luna foi a centralização dos recursos. O dinheiro era depositado na conta da escola, mas precisava ser retirado ou transferido para a Secretaria de Educação. A direção enviava pedidos de materiais didáticos, produtos de limpeza e merenda, porém a quantidade recebida não era suficiente. Durante os dois primeiros anos, o estoque deixado pela gestão anterior foi o que garantiu o funcionamento básico da escola.

Depois desses dois anos bem prósperos, o cenário mudou: retiraram seu Antônio, o zelador responsável pela manutenção do prédio, que consertava portas, encanamentos e realizava pequenos reparos. No entanto, sem designar substituto. A direção emitia ofícios solicitando manutenção, mas os problemas não eram resolvidos. Como resultado, várias salas ficaram com lâmpadas queimadas, fiação exposta, ar-condicionado quebrado e vazando água, além de máquinas de xerox inutilizadas. A biblioteca foi desativada, a banda marcial deixou de receber uniformes e novos instrumentos. Com a chegada da pandemia, muitos dos problemas estruturais da escola ficaram mais evidentes. No entanto, em 2019, a escola zerou o IDEB, refletindo uma alta evasão escolar e a baixa presença de alunos nas provas do governo. Além disso, a violência dentro do ambiente escolar aumentou, tornando o trabalho ainda mais desafiador.

A partir de 2019, com a inauguração da Escola Francisco Firmino, na zona rural de Cravaçu, houve uma redistribuição dos alunos matriculados no Luna Lisboa. De acordo com a localização de suas residências, cerca de 400 alunos foram transferidos para a nova unidade. No entanto, muitos resistiram à mudança, preferindo permanecer no Luna por estar localizado na cidade.

O prédio da nova escola precisou de ajustes, o que levou ao funcionamento de duas escolas em um único espaço. A situação gerou desafios administrativos, com duas gestoras atuando simultaneamente, professores insatisfeitos por serem transferidos para a zona rural - especialmente aqueles que haviam prestado concurso para a zona urbana - e dificuldades agravadas pela escassez de recursos.

Fui transferida para a zona rural sob o argumento de que, por ter sido aprovada no último concurso, a prioridade de permanência na cidade era dos professores com mais tempo de serviço. Assumi a função de professora de arte e coordenação pedagógica, mas, em abril de 2020, a quarentena foi decretada, interrompendo as atividades presenciais e trazendo novos desafios para a educação. Ao acabar a pandemia, outra gestão assumiu a prefeitura, voltando para o Luna sem ter ministrado uma aula presencial no Francisco Firmino.

Em 2021, com a mudança administrativa, a centralização de recursos continuou sendo uma prática presente na educação de Rio Tinto. Além disso, outro agravante foi a escolha da equipe gestora da escola. Não há eleições para a escolha dos gestores; em vez disso, são nomeados concursados que recebem uma gratificação de 60% pelo desvio de função. No entanto, as indicações políticas para determinados cargos nem sempre se baseiam nas qualificações dos profissionais, mas sim na quantidade de votos que conseguiram angariar. Um exemplo disso foi a nomeação da irmã da prefeita como coordenadora pedagógica. O ambiente

escolar tornou-se ainda mais hostil, com episódios frequentes de violência, incluindo agressões físicas, tráfico de drogas, crises de ansiedade e casos de automutilação entre os alunos. Os professores não eram ouvidos. Durante as reuniões pedagógicas, apenas a coordenadora falava, e qualquer sugestão apresentada por outro profissional era prontamente interrompida e ignorada. O desrespeito com a equipe docente ficou evidente quando a gestora era frequentemente repreendida e humilhada na frente dos professores, tornando o ambiente de trabalho ainda mais desmotivador.

Em 2022, a escola passou a ser constantemente mencionada na rádio devido a reclamações e denúncias. Vídeos de brigas entre alunos circulavam nas redes sociais, evidenciando a situação preocupante da instituição. No entanto, os problemas eram mascarados por projetos pedagógicos superficiais, como o chamado "O Maravilhoso Mundo Encantado da Educação", que exibia fotos de iniciativas supostamente voltadas ao aprendizado, mas sem proporcionar experiências reais aos alunos.

Temas entregues dez dias antes da culminância, levavam professores contratados a prepararem painéis, maquetes, objetos recicláveis como se fosse os alunos que tivessem produzido. Nas redes sociais e sites da prefeitura, a exemplo do *Projeto Faça Bonito* (contra exploração sexual infantil), os alunos com painéis e cartazes “aparentavam ser protagonistas”. No começo do ano letivo de 2023 a irmã da prefeita (Coordenadora Pedagógica e funcionária do Fórum Judicial de Rio Tinto) foi afastada da escola, após conflitos com gestores, professores e coordenadores. A briga começou fora do colégio, e a vítima buscou ajuda dentro dele. Após 18 de setembro, iniciou-se uma investigação judicial. Inicialmente, os professores pensaram que estava ligada a uma reportagem sobre a escola, mas a equipe só foi informada duas semanas depois. Após o dia 18 de setembro, teve início uma investigação judicial. Inicialmente, os professores acreditavam que a apuração estava relacionada à reportagem que envolvia a escola, mas a situação só foi exposta a toda a equipe cerca de duas semanas depois.

Uma denúncia anônima encaminhada ao juiz Judson Kildere Nascimento Faheina revelou diversas irregularidades em uma escola, incluindo falta de manutenção, precariedade estrutural, alunos fora da sala de aula durante as aulas e funcionários concursados que recebiam sem trabalhar. Após fiscalização, vários profissionais foram notificados, um coordenador foi exonerado e professores cedidos para outras instituições foram convocados de volta às salas de aula. Como medida emergencial, uma nova direção foi nomeada. Em 1º de novembro de 2023, uma reunião no ginásio Almizão mobilizou a comunidade escolar para a reconstrução do ambiente com foco no respeito e na valorização do conhecimento.

Imagen 26. Reunião Escolar, novembro de 2023



Fonte: Autora, 2024.

Entre a equipe emergencial, três mulheres têm se destacado na reconstrução do ambiente escolar: Antônia Bernardo Leandro (gestora), Valdenice e Sandra Marta Pessoa da Silva (gestora adjunta). Com diálogo, escuta ativa e uma postura firme, elas vêm aproximando as famílias da escola e tomando decisões de enfrentamento diante de situações delicadas.

Muitos responsáveis não percebem – ou acreditam se tratar apenas de uma "fase da adolescência" – a violência entre colegas de sala, os conflitos com funcionários da escola e os sinais de automutilação. Além disso, relacionamentos e namoros, muitas vezes, transformam meninas e meninos em objetos de posse, resultando em brigas e disputas. Essas questões não podem ser tratadas apenas entre os estudantes envolvidos; é essencial incluir as famílias no diálogo. Muitos pais e responsáveis não enxergam as dificuldades emocionais e sociais que seus filhos enfrentam. A escola, portanto, desempenha um papel fundamental ao trazer essas questões à tona e promover um espaço de acolhimento e orientação.

Todas as solicitações feitas pelos gestores, após essa interdição judicial são atendidas rapidamente pela secretaria de Educação, postura que não havia anteriormente. Antonia Leandro, possui o apoio e confiança da atual prefeita, além de ser designada para a missão de “revitalizar” a escola, está como chefe de gabinete da atual prefeita Magna Gerbasi. O fato de todas as manhãs ela estar presente na escola e conviver com nossas dificuldades diárias, foi muito importante. Conforme Dewey (2023) reflete a respeito da participação ativa de todos no cenário escola:

Nas chamadas escolas novas o principal recurso de controle social reside na própria natureza do trabalho que é feito como uma organização social na qual todos os indivíduos têm a oportunidade de contribuir e pelo qual todos se sentem responsáveis. (Dewey, 2023, p. 75).

Medidas simples, mas simbólicas, têm ajudado a transformar o ambiente escolar e fortalecer o sentimento de pertencimento entre os profissionais. Um exemplo foi uma reunião surpresa para homenagear professores e funcionários, destacando a gratidão pelo empenho da equipe. Além disso, a escola implementou práticas democráticas, como eleições para representantes de turma, incentivando o engajamento estudantil. Outras ações incluem encontros frequentes entre pais, professores e gestores, busca ativa por alunos com muitas faltas e o projeto Família na Escola, que estreitou laços com a comunidade. Em parceria com a Secretaria de Saúde, foram atualizadas vacinas dos adolescentes e promovidas oficinas de artesanato para os responsáveis.

A gestão emergencial, que assumiu em setembro de 2023 com mandato até dezembro de 2024, trouxe melhorias significativas, tornando a escola mais participativa e acolhedora. A interdição judicial na Escola Luna Lisboa impactou a imagem da educação municipal, mas acelerou a resposta às demandas da equipe provisória. A proximidade das eleições de outubro de 2024, nas quais a prefeita se reelegeu, facilitou o acesso a recursos, impulsionando avanços na escola. Apesar do viés político, a gestão emergencial promoveu uma educação mais democrática e humanizada, fortalecendo o diálogo e a participação de toda a comunidade escolar.

Curiosamente, muitas dessas ações não foram divulgadas no site oficial da prefeitura, nas redes sociais ou na rádio local, mas tiveram impacto direto nos resultados da escola e na qualidade da educação oferecida. Isso demonstra que, embora a política possa influenciar a distribuição de recursos, mudanças reais acontecem dentro da escola, no cotidiano de professores, alunos e funcionários comprometidos com a transformação da comunidade escolar. A abordagem adotada pela equipe emergencial, que enxerga a escola como um organismo social onde todos os envolvidos desempenham um papel essencial, reflete diretamente um dos princípios fundamentais da educação estabelecidos na Lei de Diretrizes e Bases da Educação - LDB, Lei 9394/1998, conforme o Art. 14 afirma “a valorização dos profissionais da educação escolar”. Ao integrar cuidadores, técnicos administrativos e demais funcionários na execução de projetos como as festividades juninas, atividades ambientais, Família na Escola, Consciência Negra e o Sarau Cultural, houve um aumento significativo no engajamento dos alunos e na participação da comunidade.

Essa colaboração pode ser comparada a uma orquestra, onde cada instrumento tem um timbre único, mas, ao tocarem juntos, criam uma harmonia capaz de transformar o ambiente escolar. Os efeitos dessa mudança já são perceptíveis tanto no dia a dia da escola quanto nos indicadores de desempenho avaliados por sistemas padronizados do governo.

Os dados do desempenho das turmas de nono ano em 2023 mostram essa evolução. A soma da nota do SIAB (Sistema de Avaliação da Educação Básica) com o número de desistências e repetições, dividida por dois, resulta na média do IDEB (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica). Com base nesses resultados, são traçadas metas futuras e ações pedagógicas estratégicas para o próximo ano letivo, garantindo a continuidade do progresso da escola.

O investimento em infraestrutura e a transparência na prestação de contas para a compra de materiais escolares, além da instalação e manutenção dos ares-condicionados, demonstram um compromisso real com a melhoria do ambiente escolar. Essas ações não apenas garantem melhores condições para ensino e aprendizagem, mas também fortalecem a confiança da comunidade na gestão escolar. Outro avanço significativo foi a ampliação das possibilidades para aulas de campo. Antes, o transporte estava restrito a visitas dentro do município, limitando as experiências dos alunos. No entanto, em 2024, houve uma mudança importante: pela primeira vez em nove anos como professora efetiva de arte no município de Rio Tinto, foram realizadas aulas de campo para outros municípios.

Em maio, o grupo de pesquisa e mais quatro turmas participaram da aula "Imersão na História, Cultura e Memória Potiguara", proporcionando uma vivência rica e significativa sobre a identidade local. Já em setembro, outras quatro turmas tiveram a oportunidade de visitar a Usina Cultural Energisa e o Centro Histórico de João Pessoa, ampliando o repertório cultural e histórico dos alunos. Essas iniciativas refletem um ensino mais dinâmico, que vai além da sala de aula e permite que os estudantes se conectem diretamente com o patrimônio histórico e cultural da região, tornando a aprendizagem mais significativa e envolvente.

A conquista da sala de arte, após três gestões e mais de seis anos de espera, representa uma grande vitória para o ensino artístico na escola. Ter um espaço próprio possibilita a realização de experimentos artísticos de forma mais estruturada, respeitando os processos que exigem secagem e etapas sucessivas.

Inicialmente, o ambiente era bastante precário, contando apenas com um armário sem porta, uma fechadura quebrada e um ventilador pequeno de chão. No entanto, em menos de dois meses, melhorias foram implementadas: um ventilador de parede foi instalado, uma estante de ferro foi adicionada, e o armário e a porta foram consertados. Além disso, com criatividade e reaproveitamento de materiais, duas portas usadas e cavaletes foram transformados em uma mesa funcional.

Esse espaço chegou no momento certo, permitindo que as aulas aconteçam de forma mais livre, sem a preocupação constante de reorganizar tudo para o próximo professor. Isso

garante um tempo precioso para a prática artística, algo essencial para o aprendizado dos alunos. Ainda há melhorias a serem feitas, como a instalação de mais tomadas e, principalmente, de uma pia com balcão. Essa estrutura evitaria a perda de tempo dos alunos que precisam atravessar o pátio para limpar os materiais no banheiro, otimizando o processo e garantindo um ambiente mais adequado para as atividades artísticas.

Projetos que exigiam tempo extra, como violência doméstica, bullying, preconceito racial, meio ambiente e festas juninas, sobrecarregam a arte educadora. Com a contratação do agente cultural Adriano Silva da Costa, houve uma parceria produtiva. Com experiência em coletividade, ele contribuiu significativamente para o ambiente escolar. Adriano, agente cultural e participante de expressões populares como a quadrilha Joia Rara e a Agremiação Turma do Zé Pretinho, assumiu atividades como coreografias juninas, ensaios da comissão de frente da banda marcial, apresentações e painéis temáticos. Diante dessa nova estrutura, foi discutida com a direção a inviabilidade de conciliar a pesquisa acadêmica com atividades extracurriculares ligadas a eventos e datas comemorativas

Estamos finalizando o ano letivo de 2024, reconheço que sem as mudanças entre elas, a distribuição de atividades, não ocorreria a mesma qualidade de produção de conhecimento e experiências. A aula de campo em locais repletos de memórias Potiguara, a roda de diálogos com grupo de Toré da Escola de Educação Indígena Antônio Azevedo. Reserva da sala de reunião para exposição de pequenos documentos e slides a parte teórica de forma digital, sem essas ações não teríamos nos aproximado e caminhado por diversas formas de saberes.

### 3.1 FORMANDO O COLETIVO CRIATIVO

Ao finalizar as disciplinas do mestrado, decidimos que o grupo focal para a pesquisa seria composto por alunos do oitavo e do nono ano. Em 2024, as turmas que recebemos para ministrar o componente curricular de Arte pertencem a esses anos e estudam no turno da tarde. Por esse motivo, os alunos do sexto e sétimo ano não foram convidados a participar da pesquisa. Além do tempo dedicado aos encontros, é essencial que haja convivência e trocas de informações em outros momentos. O grupo de *WhatsApp* foi utilizado, mas a presença do pesquisador em sala de aula se mostrou essencial para a coleta de exercícios inacabados, recolhimento de autorizações, organização dos encontros e incentivo à regularidade nas participações.

Antes do primeiro encontro distribuímos senhas temáticas despertou curiosidade entre os estudantes que não faziam parte do grupo experimental. O uso da senha para justificar a

ausência junto ao professor em sala de aula gerou grande movimentação na turma, que passou a observar a formação de um coletivo. As senhas temáticas despertaram a curiosidade dos estudantes que não faziam parte do grupo experimental. Ao perceberem o controle dos integrantes, a utilização das senhas para justificar ausências junto ao professor em sala de aula gerou grande movimentação na turma, que, de certa forma, passou a observar a formação de um coletivo.

Deixei claro que a participação era totalmente voluntária, pois as atividades eram extracurriculares e independentes dos conteúdos ministrados em sala de aula, sem qualquer impacto em notas ou avaliações escolares. Nossa objetivo é realizar experimentos artísticos visuais entrelaçando duas poéticas de criação: os grafismos Potiguara e a arte contemporânea de Franz Krajcberg, produzida com e na natureza. Enfatizamos a importância da coletividade, característica essencial das civilizações tradicionais indígenas, que deveria estar presente no processo criativo. Ao adotar essa perspectiva, buscamos promover a reflexão sobre saberes conectados à ancestralidade potiguara e à sacralidade da natureza como um todo.

A pesquisa, vinculada ao Mestrado Profissional em Artes do Campus I da UFPB, é oferecida aos estudantes sem custos, com todos os materiais sendo fornecidos por mim. Vinte e cinco estudantes manifestaram interesse, fornecendo seus nomes e contatos, todos foram orientados a refletir e dialogar consigo, amigos e responsáveis antes de confirmar a participação. A desistência no início do processo é crucial para que os substitutos possam acompanhar todas as etapas, já que o foco da pesquisa está no processo criativo, não um “resultado final”. Cada encontro será único e essencial, as faltas podem comprometer a continuidade da experiência e a integração do grupo, elementos fundamentais para o desenvolvimento de processos criativos de forma individual e coletiva.

É essencial compreender que existem diversas concepções de mundo que precisamos não apenas conhecer, mas também respeitar. Cada encontro é único e, por isso, a ausência compromete tanto a continuidade do processo quanto a integração entre os participantes. A regularidade nos encontros é indispensável para preservar a fluidez da experiência criativa e fortalecer a conexão coletiva entre todos os envolvidos.

Cinco participantes do grupo Balaio Cultural, que já está ativo há três anos, foram aceitos na pesquisa. Após o primeiro encontro alunos do sétimo, oitavo e nono ano, matriculados no turno da manhã, pediram para participar, todos são integrantes do Balaio Cultural. Sentiram-se injustiçados por não terem recebido o convite. Explicamos o porquê da ausência do convite: incompatibilidades de horário, transporte escolar no horário oposto das aulas e não serem alunos regulares em minha disciplina. O primeiro Sarau Cultural da Secretaria

de Educação de Rio Tinto, realizado em dezembro de 2020, envolvendo escolas da rede municipal de ensino fundamental. Destacou-se como uma oportunidade de expressão artística, com apresentações e exposições que são estruturadas sobre temas geradores.

No desenvolvimento de algumas ações com o grupo Balaio Cultural, percebemos atitudes racistas e preconceituosas de alguns alunos por falta de conhecimento, diálogo e principalmente por causa de um conjunto de valores recebidos de familiares, amigos, vizinhos, meios de comunicação. Em uma ação na qual falamos da influência afroameríndia ao colocar vídeos de Vó Mera<sup>15</sup>, alguns falaram que era macumba e que “não era de Deus”, comecei a falar sobre o coco de roda, sua origem, instrumento. Na aula seguinte imprimir a letra para eles acompanharem, compreender o significado das palavras, mensagens e ritmo, para só então fazer uma pequena roda de ciranda com eles.

Dialogamos sobre as diversas formas de enxergar o mundo, abrangendo fé, divindades, religiões, ritos e culturas. Reconhecemos que há pessoas que acreditam em diferentes formas de espiritualidade, mas, frequentemente, essas crenças são alvo de medo, críticas e julgamentos preconceituosos, baseados em narrativas incompreendidas. Só após uma contextualização que desenvolva uma compreensão de que existem formas diversas de expressão, refletir sobre como conceitos são construídos em nossa leitura de mundo é essencial.

Para uma triangulação cognoscente que impulsiona a percepção da nossa cultura, da cultura do outro e relativize as normas e valores de cada um, teríamos que considerar o fazer, a leitura de obras de arte ou do campo de sentido da arte e a contextualização, quer seja histórica, cultural, social etc. (Barbosa, 2012, p. 32).

Esse preconceito reflete atitudes que discriminam, inferiorizam e demonizam tudo o que não se alinha aos valores do homem branco, cristão e ocidental. Mas como enfrentar a formação de atitudes que discriminam, inferiorizam e colocam no inferno o que não aproveitam do homem branco, cristão e ocidental? A educação surge como uma poderosa ferramenta para combater essas atitudes, promovendo a consciência cultural e restaurando a dignidade dos oprimidos. É essencial resgatar a cultura local do empobrecimento folclorista e de sua redução a mera curiosidade etnográfica, como criticado por Barbosa (1980), devolvendo-lhe seu verdadeiro valor e significado no contexto educativo e social. Nenhuma pessoa nasce com preconceito religioso, machista ou racista. Somos seres sociais influenciados pelo ambiente em

<sup>15</sup> Domeriana Nicolau da Silva, nasceu em 24 de dezembro de 1934, conhecida como vó Mera é cantora e compositora natural de Alagoinhas/PB, de uma família de agricultores, passa a morar no Bairro do Rangel e sua história como mestra de ciranda se funde com a do bairro.

que crescemos e pelas pessoas com quem convivemos, como familiares e amigos, além da indústria cultural, do cinema, da televisão e das redes sociais, incluindo seus “influenciadores”.

No ensino da arte-educação, é fundamental estimular o questionamento de conceitos construídos a partir das imagens que circulam em nossa sociedade. Muitas dessas visualidades impõem ideias únicas, excluindo a diversidade, a multiculturalidade — entendida como a coexistência de diferentes culturas em uma mesma sociedade — e a interculturalidade, que representa o hibridismo e a troca entre essas culturas.

Durante o ensaio, não podíamos simplesmente criar movimentos e sequências ou fazer com que os estudantes “decorassem” uma coreografia sem um significado mais profundo e sem que se apropriaram do que estavam apresentando. Para isso, era essencial proporcionar a leitura e a decodificação dos elementos que compõem a arte e a cultura afroameríndia. Foi gratificante perceber que dançavam com consciência, livres das amarras impostas pela falta de conhecimento. Apesar do curto tempo de preparação, conseguimos proporcionar uma experiência enriquecedora, que motivou os estudantes para futuras apresentações.

Após a entrega do termo de autorização para pais ou responsáveis, dezesseis alunos confirmaram participação no projeto. Nas duas primeiras semanas, devido ao conflito de horários com as aulas de Língua Portuguesa no oitavo ano e Matemática no nono, ajustamos o dia dos encontros. Passamos a nos reunir às sextas-feiras à tarde, período de folga do professor de Matemática, garantindo que os estudantes não perdessem aula.

Dos dezesseis alunos iniciais, três deixaram o grupo por desistirem dos estudos. Eram leitores de frases curtas, estavam fora da idade escolar, próximos dos dezessete anos, e passavam a maior parte do tempo no pátio. Embora tenham participado de duas reuniões, não frequentavam regularmente a sala de aula. No quarto encontro, restavam treze alunos, que seguiram participando ativamente das atividades. Apesar das personalidades diversas, formaram um coletivo criativo. As ideias surgiam tanto individualmente quanto de forma colaborativa, impulsionadas por raciocínios e intuições construídas ao longo de outros momentos e experimentos.

Iniciamos o trabalho pela necessidade de contextualizar social, histórica e culturalmente os estereótipos e singularidades relacionados aos povos originários brasileiros. Esse processo envolveu a desconstrução de conceitos formulados a partir das epistemologias do Norte, ou seja, conhecimentos provenientes de sociedades situadas acima da linha do Equador. Ao longo da história, o colonialismo reforçou essas perspectivas, desvalorizando outros modos de saber. Em contraposição, como destaca Santos (2022, p. 177), “as epistemologias do Sul valorizam, em

especial, a diversidade cognitiva do mundo, procurando construir procedimentos capazes de promover o interconhecimento e a inter-inteligibilidade.”

Ao longo do processo criativo, a afirmação e a reflexão sobre a diversidade estiveram constantemente presentes. Apresentamos a multiplicidade dos povos originários do território brasileiro e, consequentemente, seus rituais como parte da contínua afirmação de sua ancestralidade. Apresentamos os diversos grafismos e seus simbolismos, a maneira como são ressignificados nos corpos, a sacralidade da natureza e a relação de dependência do ser humano com ela. Os saberes originados nas civilizações tradicionais reafirmam a diversidade de mundos e precisam ter visibilidade na educação básica. Dessa forma, destacamos momentos significativos para os participantes do experimento artístico, pois consideramos as produções visuais como experiências que entrelaçam diferentes saberes.

### 3.2 COLONIZAÇÃO E COLONIALIDADE: RECONHECENDO A DIVERSIDADE

A partir da definição do objeto de estudo e dos campos de conhecimento que seriam explorados no processo de criação e pesquisa artística, surgiram inquietações relacionadas a experiências anteriores em que trabalhamos a arte dos povos originários e a relação com a natureza.

Uma dessas inquietações diz respeito à forma como os estudantes percebem sua própria ancestralidade. Muitos possuem parentes indígenas, como tios e avós, mas não se reconhecem como parte desse grupo. Frases como “Minha avó nasceu em Tramataia, é indígena, mas mora em Mamanguape há muito tempo. Eu não sou potiguara” ou “Meu cabelo é cacheado e eu sou da Assembleia de Deus, mas minha tia, irmã da minha mãe, é potiguara” refletem como a identidade indígena ainda é vista de forma fragmentada.

Esses relatos evidenciam que o imaginário dos estudantes sobre pertencimento é fortemente influenciado por questões raciais e genéticas, como a textura do cabelo, a cor dos olhos e da pele, demonstrando a necessidade de ampliar o debate sobre identidade e ancestralidade no contexto educacional. Questões estas relacionadas a falta de compreensão sobre a mistura cultural, especificamente como ocorreu esse processo típico de países latino-americanos colonizados. Sobre esse processo que ocorre em diversas estruturas sociais afirma Canclini (2015, p. 26-27) “A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a Multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade.” Afirmamos, então, que o processo de hibridação cultural é fundamental para o desenvolvimento da identidade contemporânea dos Potiguara. Esse fenômeno se

manifesta no gestual do Toré, quando o sinal da cruz é traçado com o maracá após a oração do Pai Nossa em tupi antigo. Em seguida, dançam e cantam, exaltando a sabedoria ancestral da Cabocla Jurema. Da mesma forma, os grafismos Potiguara são ressignificados nos corpos, tornando-se parte de um código visual próprio, que reafirma sua identidade e conexão com a ancestralidade.

A sequência didática tem como ponto de partida a reflexão sobre a colonização, entendida não apenas como um processo de invasão territorial, mas como uma luta de poderes entre colonizadores dominadores e colonos dominados. Esse processo ocorreu em diversos países da América do Sul, no continente africano e na América do Norte. No Brasil, antes da chegada dos portugueses, estima-se que fossem faladas entre 600 e 1.000 línguas pelos povos originários.

A imposição de práticas culturais e linguísticas pelos colonizadores teve o objetivo de enfraquecer e exterminar a ancestralidade indígena. Um exemplo disso foi a política do Marquês de Pombal, que, por meio do Diretório dos Índios de 1758, determinou o uso obrigatório da língua portuguesa na colônia e proibiu o uso das línguas indígenas, especialmente a chamada Língua Geral, derivada do Tupi.

Imagen 27. Sessão de Cinema



Fonte: Autora, 2024.

Começamos o desenvolvimento da pesquisa provocando curiosidade e expectativa com o que seria apresentado. A primeira senha não especificava qual filme seria exibido. Entregue com três dias de antecedência, gerou grande movimentação entre os alunos. As senhas foram impressas em papel fotográfico e coloridas, tornando-se um elemento simbólico do projeto. Elas eram apresentadas tanto na entrada do espaço da reunião quanto aos professores em sala de aula,

permitindo que os estudantes justificassem sua ausência para reposição de atividades. Ao final de cada encontro, assinamos o verso das senhas-convite para registrar a participação efetiva no projeto. Essa medida foi adotada para evitar que alunos alegassem estar presentes na reunião enquanto, na realidade, poderiam estar no pátio ou em outros espaços da escola, sem envolvimento real na atividade.

A oportunidade foi dada a todos, na primeira semana tínhamos onze escritos, na segunda semana fechamos a quantia a mais de participantes, contando com possibilidade de desistência de alguns. Preparamos suco e pipoca, ao dar início a nosso primeiro encontro falei sobre a importância de todos em todas as sequências, que não estavam ali para serem avaliados, falei um pouco sobre o objetivo da sequência didática exortando que era uma experiência artística e que o processo era contínuo o “fazer” e o “sentir” durante o processo é mais importante do que o resultado. Conversamos sobre o mestrado, a importância de pesquisas na academia em diversas áreas do conhecimento e a importância da bolsa de estudos fornecida pelo governo, que muito ajuda nas demandas extras nesse processo de construção de conhecimento. Tais recursos auxiliam a comprar certos materiais que não são fornecidos pela secretaria de educação e não são encontrados nas cidades da região.

Apresentei a animação *Pocahontas: o encontro de dois mundos*, de 1995, que narra a colonização do território americano pelos ingleses, inspirada em uma “história real”. Os estúdios norte americanos e sua produção é altamente consumida entre os alunos. A aproximação, naturalização e consumo sem o senso crítico fazem com que “visões carregadas de ideias coloniais” se tornem “verdades absolutas” de forma subliminar na leitura de mundo da sociedade brasileira. Apresentei um outro vídeo: *Pocahontas, a verdadeira história da famosa nativa da Disney* e fatos apresentados sobre a história segundo a Nação Powhatan Renape, tribo em que a verdadeira Pocahontas viveu entre 1596 e 1614. A nação originária da Pocahontas entrou com um processo contra a forma distorcida que os fatos foram apresentados, invisibilizando memórias e características culturais do grupo étnico. Algumas discrepâncias entre a narrativa: 1) a ameríndia tinha de 10 a 11 anos, mas na adaptação ela tem entre 18 e 19 anos; 2) de acordo com *National Geographic Portugal* (2023), as mulheres da sociedade Powhatan, tal como em muitos grupos matriarcais, tinham um destacado papel. Podiam ser chefes e eram consideradas fontes de sabedoria e autoridade em múltiplos aspectos; 3) ela acompanhava o pai em missões tanto para realizar acordos como empunhando armas. Alguns historiadores defendem que ela foi sequestrada e mantida presa durante um ano com a intenção de a usar como refém para que os Powhatan devolvessem sete colonos, entretanto capturados; 4) foi “libertada” após converter-se ao cristianismo e casou-se em Jamestown com John Rolfe. Na

visão tradicional e romântica norte-americana, o ato de casar simbolizaria o encontro e a fusão entre europeus e indígenas, mas pode ser visto de forma diferente na perspectiva indígena; 5) casamento ou rapto? Alguns acadêmicos defendem que ela pode ter sido violada por Rolfe e talvez por outros colonos, e retirada à força da Virgínia – o que parece plausível perante a ausência de documentação que confirme o seu matrimônio.

Buscamos produções brasileiras que apresentassem mais de uma versão do mesmo fato relacionado aos povos originários. Cogitamos trabalhar a obra *Iracema: A Virgem dos Lábios d e Mel*, de José de Alencar, mas não encontramos outra narrativa sobre o mesmo acontecimento para contratá-la.

Ao final da exibição do filme da Disney, os alunos ficaram decepcionados com o desfecho, no qual Pocahontas permanece com seu povo enquanto o colonizador retorna à Inglaterra. Em seguida, apresentamos outra versão da história, o que gerou ainda mais frustração e questionamentos: “Qual é a verdadeira?”

Apegados ao romantismo idealizado, alguns pediram para assistir à sequência do filme em outro encontro. Enfrentar estereótipos reforçados cotidianamente não é uma tarefa fácil, mas é essencial manter essa postura crítica em sala de aula. Explicamos que, no próximo encontro, abordaremos outros temas, ampliando a reflexão sobre essas narrativas. Reforcei que o processo de colonização não foi algo passivo, que infelizmente muitos “acordos”, a exemplo dos Potiguara com a Companhia de Tecidos de Rio Tinto onde a “compra” de lotes de terras foi executada pelos Irmão Lundgren, tiveram que ser selados para evitar um maior derramamento de sangue e evitar a extermínio completo de grupos étnicos diversos. Em todos os locais que houve colonização existiu violências que envolveram dominadores e dominados e ainda reverberam.

Tréguas, acordos para evitar maiores confrontos e garantir a sobrevivência de outras etnias que possuíam subjetividades diferentes das conhecidas pelos colonizadores. Fundamentamos nossa prática em reflexões e questionamentos sobre os saberes apresentados do ponto de vista dos colonizados a partir da perspectiva intercultural e decolonial que, conforme Candau (2010):

Considera também a questão do “posicionamento crítico de fronteira” na diferença colonial, ou seja, um processo em que o fim não é uma sociedade ideal, como abstrato universal, mas o questionamento e a transformação da colonialidade do poder, do saber e do ser, sempre tendo consciência de que estas relações de poder não desaparecem, mas que podem ser reconstruídas ou transformadas, conformando-se de outra maneira Oliveira. (Candau, 2010, p. 25).

Um posicionamento crítico envolve compreender que não existe uma única verdade absoluta, mas múltiplas narrativas sobre um mesmo fato. Somos diversos, e reconhecer e respeitar essa multiplicidade é um dever fundamental de todo cidadão em um país plural como o nosso. Falamos da romantização da colonização presente em obras da literatura brasileira, no cinema e telenovelas.

A pedagogia decolonial busca construir pontes baseadas na valorização, na equivalência e no respeito por cada indivíduo. Nesse sentido, é essencial assumir um compromisso antirracista dentro do conhecimento escolar. Não basta simplesmente não ser racista; é necessário atuar ativamente na desconstrução de mitos, equívocos e práticas que perpetuam o racismo. Como arte-educadores e cidadãos, nosso papel é criar experiências que desestabilizam esses padrões e promovam uma educação mais crítica e inclusiva. O segundo encontro foi realizado em 11 de abril de 2024 o convite senha com imagem do professor, pesquisador e artista potiguar Rafael Sabino, em sua aldeia de origem, quando criança.

Imagen 28. Convite do 2º Encontro pela defesa da Terra



Fonte: Autora, 2024

No segundo encontro compareceram dezesseis alunos, que ao final do primeiro encontro avisaram que não participaram. Iniciei a aula com um pequeno questionário, sobre os povos Potiguara com perguntas como: A. Você já teve contato com povos Potiguara? B. Em quais municípios do estado da Paraíba estão localizados o povo potiguara? C. Além do povo potiguara, existe outra etnia que vive no estado paraibano? D. Qual o significado do nome Potiguara? E. Por que o povo potiguara é conhecido como povo guerreiro?

Quando apresentei o questionário, muitos ficaram nervosos, dizendo que não haviam estudado o assunto. Expliquei que não se tratava de uma avaliação quantitativa, mas apenas de uma forma de conhecer o que eles já sabiam sobre o tema. Dois alunos tentaram pesquisar no celular dentro da bolsa, e mais uma vez ressaltei que fossem sinceros, pois o que realmente importava era a opinião de cada um.

Nove alunos responderam que nunca tiveram contato com os Potiguara. Apesar de possuírem Crizelma como professora e presenciarem outros projetos relacionados a cultura e história do povo potiguara, todos alunos da escola a mais de dois anos responderam que nunca tiveram contato. Questionei sobre essas respostas visto que atualmente o Rio Tinto possui uma mulher vereadora Cacique, conhecida como Cal e a praia Baía da Traição quem já foi? Ficaram sorrindo sem entender o porquê responderam que nunca tiveram contato. Falei novamente sobre a colonização e imagens estereotipadas que muitas vezes repetidas em diversos meios de comunicação que se tornam verdades, a exemplo dos livros didáticos que apresentam a figura dos povos originários de quatrocentos anos atrás, deixando de expor a diversidade dos povos originários na contemporaneidade.

Apresentei o vídeo “Povos Indígenas: Conhecer para valorizar” onde vários professores e estudiosos conhecidos nacionalmente e internacionalmente. Expondo a diversidade e subjetividade de algumas etnias espalhadas em todo território brasileiro com a intenção de enfrentar a “categoria genérica” construída pelo colonialismo para os povos originários brasileiros. Entre as ideias debatidas exaltamos: “Índio é tudo igual?” Para ajudar a refletir sobre a resposta, exaltamos as singularidades na diversidade de alguns povos que moram na mesma região, porém não possuem o mesmo dialeto, constroem de formas diferentes suas moradas, celebram de uma maneira singular. Não aprofundamos nas especificidades de cada povo, mas imagens que mostravam essa diversidade.

A visão de que o indígena é primitivo e atrasado foi amplamente difundida, em grande parte, pelos livros didáticos, que costumam retratá-los apenas no contexto do Brasil Colônia, ignorando sua presença e contribuições contemporâneas. Essa perspectiva está atrelada a uma visão eurocêntrica que classifica como "atrasadas" ou "primitivas" sociedades que se organizam de maneira diferente da ocidental, desconsiderando a riqueza de seus saberes e formas de conhecimento. Os povos originários do Brasil possuem sistemas complexos de transmissão de conhecimento, preservados ao longo de milhares de anos. Exemplos disso podem ser encontrados em diversos sítios arqueológicos espalhados pelo país, como o Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí, as Itacoatiaras de Ingá, na Paraíba, e as cerâmicas marajoaras.

Quando perguntei aos alunos se já haviam ouvido falar sobre os etnosaberes, a resposta foi negativa. Expliquei, então, que essa prática não se restringe aos povos indígenas, mas também faz parte da cultura de outros grupos sociais, como os quilombolas, ciganos e comunidades ribeirinhas, que transmitem seus conhecimentos ancestrais de geração em geração por meio da oralidade. Entre esses saberes estão técnicas agrícolas, pesca artesanal baseada na observação das marés e das fases da lua, rituais, cantigas, danças, produção de cerâmica, trançados, bordados, além do uso de ervas e outros elementos naturais como forma de cura.

Para valorizar esse conhecimento oral e ancestral, apresentei Ailton Krenak e sua obra "A natureza não é uma fonte inesgotável". Expliquei que ele foi o primeiro representante dos povos originários a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e mencionei como o sistema colonialista inviabilizou, ao longo da história, inúmeros outros pensadores indígenas.

Um outro erro e construção visual de estereótipos é que o Índio parou no tempo, falei sobre a mudança que ocorreu com os povos escravizados trazidos para o Brasil eles continuam sendo considerados afrodescendentes, apesar de terem acesso a tecnologias, profissões diversas, porém o direito de mudar é questionado quando relacionado aos povos originários e posto em questão a sua essência. Apresentei perfis de jovens indígenas artistas e ativistas como @clarapotiguara, @alice\_pataxo, @soutomc, @juaonyn potiguara do RN, apresentei o perfil do Instagram de jovens que possuem em sua essência a ancestralidade, lutas por respeito a seus direitos e trocaram o arco e flecha pela tecnologia, comunicação e arte.

Após esse processo, ampliou o olhar deles para a diversidade e subjetividade dos povos originários, apresentando os Potiguara da Paraíba e sua história de luta e resistência. Ressaltei o papel fundamental dessa etnia na resistência à colonização e a importância do território que ocupavam, abrangendo vários estados do Nordeste. Apresentamos uma produção feita pelos próprios Potiguara<sup>16</sup>.

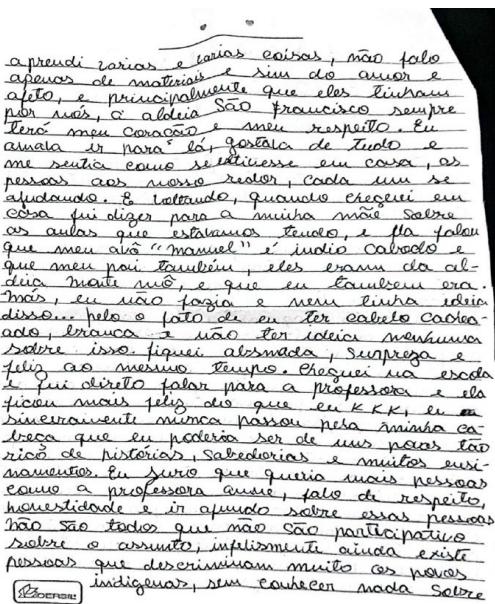
Fomos o mais objetiva possível. Permitido usar o celular durante o lanche para acessar os perfis que mencionei. Foi muita informação e, ao final do encontro, eles perguntaram: "Quando vamos colocar a mão na massa?" e "O que vamos fazer?". Combinei de realizar uma pequena reunião antes do próximo encontro para entregar um material visual e uma atividade. A partir das perguntas feitas pelos estudantes do grupo de pesquisa, questionei a sequência do planejamento, mas entendemos que esses momentos de reflexão e descolonização eram necessários.

---

<sup>16</sup> Trilhas dos Potiguaras, disponível no endereço: <https://youtu.be/Ywi3brK5oGM?si=ADY77bzc0WNZu51F>

Na terça-feira seguinte, Emilly chegou ao nosso encontro no pátio, radiante, dizendo que, a partir do encontro anterior, descobriu que era uma "caboca". Nunca se enxergou Potiguara, por ter a pele clara e cabelo cacheado. Seu pai era Potiguara, mas faleceu quando ela era pequena. Sua mãe não manteve os laços com a família paterna e casou-se com outro potiguar. O padrasto a levava à aldeia de origem, onde moravam em Rio Tinto, mas sempre iam à aldeia São Francisco, na Baía da Traição, nas sextas-feiras. Ela tomava banho de ervas contra o mau olhado, usava remédios, rezas e chás. Com a separação da mãe, perdeu o vínculo com a aldeia. Após nosso encontro, conversou com sua mãe, que falou sobre o pai Potiguara. No final de semana, consegui visitar o avô paterno. A felicidade dela ao descobrir sua origem e entender por que gostava tanto das práticas do padrasto e dos amigos da aldeia me emocionou. Contemos as lágrimas e pedimos que ela escrevesse sobre sua experiência. Emilly relatou que não havia ninguém para levá-la ao Toré que acontecia na Baía, então, pegou tinta guache preta e lápis de maquiagem e pintou a perna. Ela me abraçou e agradeceu por tudo, e eu a agradeci por compartilhar sua história de vida. Falei sobre a importância de se aproximar da família paterna e de sua ancestralidade. Ela disse que ainda havia muita coisa para me contar, incluindo sobre o avô, que era um dos "guardas da companhia de tecido". Pedi que ela escrevesse sobre o encontro e o impacto que teve em sua vida. A seguir trechos do relato:

Imagem 29. "Carta de autodeclaração" da aluna Emilly.



aprendi várias e várias coisas, não falo aparente de nenhuma e sim do amor e afeto, e principalmente que eles tinham pra mim, a aldeia São Francisco sempre Toré meu coração e meu respeito. Eu amava ir para lá, gostava de tudo e me sentia como se estivesse em casa, as pessoas aos meus родов, cada um se ajudando. E isto, quando cheguei em casa fui dizer para a minha mãe Salve os amigos que estavam de tudo, e ela falar que meu avô "Manuel" é indio caboclo e que meu pai trubelum, eles eram da aldeia muito ruim, e que eu trubelum era. Mas, eu não fazia e meu tio me disse... pelo o fato de eu ter caboclo caboclo, branca e não ter tiozinho meus amigos sobre isso, fiquei assustada, surpreendida ao meus amigos. Cheguei na escola e fui direto falar para a professora e ela ficou muito feliz de que eu KKK, eu sinceramente nunca passou pela minha cabeça que eu poderia ser de uns meus tantos de histórias, sabedorias e muitos enunciados. Eu fui que queria muito pessoas como a professora Anne, fale de respeito, honestidade e ir agradar sobre essas pessoas não são todos que são tão participativo, respeitoso e carinhoso, infelizmente ainda existe pessoas que discriminam muito os povos indígenas, sem conhecer nada sobre

Fonte: Autora, 2024

### 3.3 RECONSTRUINDO REALIDADES A PARTIR DA PROPOSTA TRIANGULAR

A Abordagem Triangular é uma escolha metodológica sólida e significativa para estruturar a prática em arte-educação. Ela permite que os estudantes não apenas produzam arte, mas também desenvolvam um olhar crítico sobre as imagens e símbolos que os cercam, sejam eles artísticos ou midiáticos. Ao integrar as ações de fazer, ler e contextualizar, a abordagem amplia a compreensão dos alunos sobre a arte, conectando-a com suas realidades e experiências. O ensino de arte, dentro dessa perspectiva, reconhece que os estudantes são influenciados pelo meio em que vivem e pela indústria cultural, tornando essencial o desenvolvimento de um olhar crítico. O projeto realizado seguiu essa proposta, garantindo que a contextualização estivesse sempre presente, enriquecendo as discussões e promovendo um aprendizado mais significativo.

Ao abordar temas como o indígena no Brasil, no Nordeste e na Paraíba, os grafismos e suas singularidades étnicas, e a relação do ser humano com a natureza, o projeto não apenas ensinou técnicas artísticas, mas também incentivou reflexões sobre identidade, pertencimento e cultura. Isso fortalece a formação dos alunos, ajudando-os a enxergar além da superfície das imagens e a compreender os múltiplos significados que elas carregam. A leitura visual não se limita aos elementos formais que compõem a imagem, mas abrange também o contexto histórico, social e etnográfico em que foi criada. Esse entendimento amplia o significado para quem observa, permitindo que a imagem seja reinterpretada, reconstruída, citada ou apropriada no processo criativo, enriquecendo a produção artística e cultural.

Sistematizada na década de 1980 pela pesquisadora Ana Mae Barbosa, essa abordagem buscava mudanças no contexto pós-ditadura militar e pós-modernismo. Questionava-se a ideia de que a livre expressão, por si só, seria suficiente para uma formação adequada nos processos artísticos e criativos. Diferente do DBAE (*Discipline-Based Art Education*), um método norte-americano estruturado em disciplinas como Estética, História e Crítica de Arte, a Abordagem Triangular não se limita ao estudo das obras de arte tradicionais da cultura ocidental, branca e predominantemente masculina. Enquanto o DBAE se alinha a um pensamento modernista, favorecendo uma visão eurocêntrica, a proposta de Barbosa amplia o repertório cultural dos estudantes ao incluir imagens e expressões artísticas de diversas culturas. Seguindo a linha do pensamento freiriano da alfabetização popular, essa abordagem permite que a arte seja entendida como um campo plural, valorizando saberes e produções artísticas que vão além dos valores europeus. Dessa forma, os alunos não apenas aprendem sobre arte, mas desenvolvem um olhar crítico e contextualizado, reconhecendo a arte como uma linguagem de resistência, identidade e pertencimento. Conforme a fala de Barbosa, na abertura do congresso da *United States Society of Education Art em Phoenix*, em 2000, exalta:

Fomos alunos de Paulo Freire e com ele aprendemos a recusar a colonizadora cópia de modelos, mas a escolher, reconstruir, reorganizar a partir da experiência direta com a realidade, com a cultura que nos cerca, com a cultura dos outros e com uma pletera de referenciais teóricos, intelectualmente desnacionalizados, como diz Bourdieu, por nós escolhidos e não impostos pelo poder dominante (Barbosa, 2012, p. 31).

Uma das trilhas de saberes exploradas foi o conhecimento dos Potiguara da Paraíba, um povo historicamente marginalizado. Para isso, foi fundamental ouvir suas narrativas, destacando o protagonismo dessa população e promovendo o acesso aos códigos e significados dos grafismos que utilizam. Esse processo não apenas enriqueceu o entendimento sobre sua cultura, mas também fortaleceu a valorização e preservação de sua identidade dentro do contexto escolar. A contextualização foi uma peça-chave em todos os encontros, permitindo comparações entre diferentes representações de um mesmo conceito, como a serpente nos grafismos indígenas, que, apesar de compartilharem um mesmo significado, apresentam variações estéticas em suas formas e linhas. Essa abordagem incentivou os alunos a perceberem as múltiplas linguagens visuais e suas relações com a cultura.

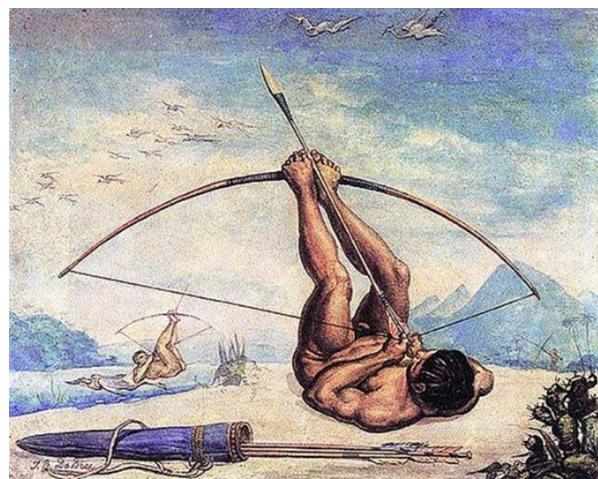
Outro ponto de destaque foi a conexão com os trabalhos do artista Frans Krajcberg, que expressa o fazer artístico como um ato contínuo de pesquisa e experiência com a natureza. Sua arte, profundamente ligada à preservação ambiental e à denúncia da destruição da floresta, serviu como referência para que os estudantes entendessem o papel da arte como ferramenta de resistência e reflexão social. Os conceitos desenvolvidos por Krajcberg abriram um leque de discussões sobre a relação entre ser humano e natureza, ampliando a percepção dos alunos sobre a arte como forma de expressão cultural e política.

Em diversos momentos, interpretamos imagens como textos repletos de mensagens e conceitos construídos intencionalmente no imaginário social. É essencial reconhecer que, dentro da cultura, as imagens seguem padrões visuais que representam significados. Para uma leitura visual eficiente, é fundamental compreender esses padrões, seu contexto cultural e sua função comunicativa. Assim, entender a relação entre forma e significado dentro de um contexto cultural e comunicativo torna-se um ponto-central para o desenvolvimento de uma leitura visual mais apurada. Antes de apresentar os grafismos Potiguara falamos avaliamos imagens que comumente fazem parte do material didático de História do Brasil como: 1. A primeira Missa no Brasil (Victor Meirelles, Século XIX); 2. Índio Tupi (Albert Eckhout, século XVI); 3. A mulher Tapuya (Albert Eckhout, 1641); 4. Litogravuras de Jean Debret, como: Botocudos, Puris, Pataxós e Maxacalis e Bugres. A análise dessas obras nos permitiu discutir os estereótipos da imagem do indígena brasileiro construídos ao longo da história, especialmente nos livros didáticos que retratam o período colonial, imperial e republicano. Os estudantes

perceberam que as imagens não são neutras, pois refletem as intenções e visões de mundo de quem as produziu. Discutimos que as imagens representam um determinado tempo, momento e principalmente cultura. A cultura não é algo cristalizado no tempo e espaço, ela se transforma de acordo com a mudança do grupo social ao qual ela pertence, o que caracteriza a cultura dos povos tradicionais como os indígenas e quilombolas é sua imersão na ancestralidade e a natureza como força sagrada. Esse entendimento foi essencial para desconstruir visões romantizadas ou reducionistas sobre esses povos, permitindo uma abordagem mais respeitosa e crítica da história e da arte indígena.

Apresentamos um exemplo de releitura realizada por Denilson Baniwa (Barcelos, Amazonas, 1984) é multiartista, curador, designer, ilustrador, comunicador e ativista dos direitos indígenas. Primeiro lemos e conversamos a obra mais antiga intitulada: Caboclo (Jean- Baptiste Debret, 1820) a cena pintada pelo artista no município de Niterói, Rio de Janeiro, para a cultura da época o caboclo era um termo utilizado, pelos europeus, para designar um “índio civilizado” (catequizado, resultante da mistura de indígena e o europeu ou pessoas provindas das regiões rurais mais isoladas).

Imagen 30. Caboclo, 1820, Jean-Baptiste Debret, aquarela s/papel, 22,00 cm x 27,20 cm.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/110880-caboclo>

A imagem apresentada acima por Debret, artista que desembarcou no século XIX com a Missão Artística Francesa, com outros artistas com a intenção de formar artistas acadêmicos, representar o povo brasileiro e suas várias faces no processo de incentivo a “civilização”, marcada com a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro. Levantamos questões a serem refletidas: o que significa Caboclo e os vários significados para o termo, o que narra a imagem?

Que técnica e materiais foram utilizados para criar a imagem? Por que é considerada uma imagem com técnicas acadêmicas?

Após o diálogo, uma das alunas fez a seguinte observação: se esse caboclo, nu com as pernas para cima, com suas partes íntimas cheia de terra é um indígena misturado, catequizado e civilizado da época, imagina como eram os mais isolados?

Apresentamos o conceito de releitura que é diferente de uma cópia, tendo como objetivo integrar novos significados a imagem que está sendo criada. Existem várias maneiras de trabalhar a releitura: observando os elementos e utilizando esses elementos em seu trabalho, comparando artistas de épocas diferentes, da mesma época semelhantes ou não, fazendo uma citação direta ou apropriação de alguma obra (Barbosa, 2008, p.145). Além das referidas, existe a possibilidade de se apropriar fazer referência a forma, ideologias e cosmovisões do mundo. Em uma das últimas sequências, onde conhecemos a obra e o processo criativo de Frans Krajcberg, o que foi escolhido pelo grupo foi a maneira que o artista se apropriou de elementos da natureza (pigmentos, folhas, galhos, sementes entre outros) e experimentava formas respeitando e dialogando com meio ambiente. Na obra Arqueiro digital (2017), o artista se apropria de arte clássica, acadêmica, relacionada com o sistema colonial europeu e reconstrói, dando novo significado, adicionando novos símbolos a ela com a finalidade de descolonizá-la.

Imagen 31. Arqueiro digital. (Denílson Baniwa, 2017).



Fonte: <https://www.behance.net/gallery/76742887/Arqueiro-Digital>

A análise da obra "Arqueiro Digital" evidencia a transformação da identidade indígena ao longo do tempo e o impacto das novas tecnologias na cultura dos povos originários. A pergunta final — "como poderiam viver da mesma forma após 197 anos?" — é um convite à reflexão sobre a resiliência e adaptação dos povos indígenas frente às mudanças históricas e sociais. A comparação entre o caboclo retratado por Debret no século XIX e o caboclo contemporâneo, simbolizado pelo surfista potiguar conectado à internet, ilustra um processo de

ressignificação cultural. Enquanto a visão colonial reforçava estereótipos de atraso e submissão, a arte contemporânea de Baniwa destaca o protagonismo dos povos indígenas na construção de suas próprias narrativas.

O *Wi-Fi* na obra não apenas representa a presença da tecnologia, mas simboliza a conexão dos povos indígenas com o mundo, o uso das redes sociais para fortalecer suas lutas e preservar suas tradições de forma autônoma. Dessa forma, a arte se torna um instrumento político, questionando a ideia de um indígena preso ao passado e reafirmando sua presença ativa na sociedade contemporânea.

Seguimos nosso encontro olhando mais de perto os grafismos das etnias diversas, apresentei imagens influenciadores pertencentes a diversas etnias e seus grafismos: Tukumã Pataxó (@tukuma\_pataxo), Truduá Dorricó pertencente ao povo Macoxi (@truduadorrico), Alice Pataxó (@alice\_pataxo) todos são jovens que constroem narrativas sobre a subjetividade da cultura a qual pertence. Com seus corpos marcados por grafismos que possuem singularidades e subjetividades quanto ao simbólico; dois vídeos foram apresentados<sup>17</sup>.

Nos vídeos, são apresentados os grafismos e o processo de construção das narrativas visuais, com destaque para a busca de linhas e formas na natureza, que servem de inspiração para compor esse repertório visual. O objetivo é ressaltar que os grafismos são códigos culturais, que representam uma parte significativa das mais de trezentas etnias existentes no território brasileiro. Cada grupo possui uma visão de mundo própria, com seus múltiplos códigos, e é fundamental reconhecer essa diversidade.

Além disso, o vídeo também destaca algumas semelhanças entre os grafismos de diferentes grupos. Entre elas, o uso de pigmentos naturais, a conexão dos grafismos com a religiosidade, como parte das práticas de ritos ancestrais, e a relação das formas com a natureza, que é uma constante entre os povos indígenas. Seguimos com a distribuição do material didático visual apresentando os grafismos dos Potiguara da Paraíba. Acreditamos que o reconhecimento da diversidade é algo fundamental para a formação do ser, quando reconhecemos singularidades da cultura dos outros também reconhecemos características, conceitos, formas de interpretar o mundo de nossa própria cultura e consequentemente de nós mesmos.

Podemos perceber essa dinâmica também em outros movimentos artísticos indígenas, como a produção cinematográfica de realizadores indígenas, a literatura de Daniel Munduruku e Ailton Krenak, e as artes plásticas de Jaider Esbell, entre outros. Todos esses artistas

<sup>17</sup> Grafismos Mbyá-Guarani: <https://novaescola.org.br/conteudo/21645/geometria-arte-povos-indigenas-matematica> e Grafismo Indígena: Asurini do Xingu: <https://www.youtube.com/watch?v=onah4R4uhUE&t=9s>.

questionam a visão eurocêntrica sobre os povos originários e oferecem novas perspectivas que dialogam com suas realidades atuais. Essa reflexão é essencial para compreender que tradição e modernidade não são opostas, mas podem coexistir e se fortalecer mutuamente.

[...] é possível despertar uma concepção de mundo em que a multiculturalidade seja vista como um valor, e a aceitação do que é diferente como uma demonstração da riqueza cultural que pode ser alcançada por meio da compreensão de diferentes estéticas e diferentes culturas. Sugerimos uma prática em sala de aula que resgate o outro, que seja revolucionária no sentido de propor a inclusão de todas e de todos, que encontre as verdadeiras riquezas de todas as culturas e de todos os seres humanos, justamente por sua diversidade (Richter, 2008, p. 111-112).

O planejamento do tempo é fundamental para o desenvolvimento de experimentos artísticos visuais. Compreender que as imagens – sejam elas obras de arte, grafismos corporais, fotografias ou representações cinematográficas – são textos carregados de conceitos é essencial. Além disso, é importante reconhecer que todos nós somos influenciados por diferentes culturas e que todos os grupos sociais, sejam eles tradicionais ou não, estão em constante transformação, assim como a sociedade em que estão inseridos. A ancestralidade, coletividade, relação com a natureza compreendendo todos os elementos que a compõem como sagrados, são algumas das características dos povos indígenas. A partir dessa certeza começamos apresentar os grafismos Potiguara e o processo de revitalização pesquisado por: Gomes (2019), Silva (2020), Pereira (2020) e Falcão (2022) preparamos um material didático visual<sup>18</sup>. Foram entregues a cada integrante do grupo uma cópia colorida e apresentei como surgiram os grafismos. Começando apresentando Grafismo Resistência potiguara e suas variações, a sua origem relaciona-se ao “X” dos “Xucuru”, foi ressignificado pelos Potiguara da Paraíba. Entendemos por hibridação o processo pelo qual duas estruturas se fundem tornando-se uma só a colmeia é um grafismo presente em outros povos indígenas, no entanto, a colmeia com a folha da jurema é a junção de dois grafismos que se torna um só.

Oferecemos narrativas coletivas onde não existe a “figura do artista criador” na origem da pintura Potiguara da Paraíba, diferente da cultura vinda do Norte, a exemplo dos movimentos da arte moderna e os grandes “mestres renascentistas”. Passamos uma atividade individual com a seguinte proposta: Em casa, observe com atenção os grafismos Potiguara e seus respectivos significados. Em uma folha realize a hibridação de dois ou mais grafismos que lhe represente. Os grafismos escolhidos devem representar “conceitos” que você deseja para sua vida. Por exemplo: Desenhei o grafismo da louça fina pois quero aprender mais da cultura ancestral, já a

---

<sup>18</sup> O material completo encontra-se em apêndice. As pinturas digitais foram desenvolvidas por Pereira (2020).

salamandra porque preciso de sabedoria para me tornar uma pessoa melhor. Nesse mesmo encontro foi entregue uma autorização para realizar uma pintura de jenipapo, muitos dos estudantes pediram para serem pintados. Só seria realizada a pintura com a devida autorização dos pais ou responsáveis.

Marcamos o encontro para receber a atividade no dia 29 de abril, uma segunda-feira, convidei a todos para participarem, no turno da manhã de uma vivência com estudantes da educação indígena do município da Baía da Traição. A mesa de conversas foi realizada na sala de reunião, foram quatro turmas da manhã e os alunos do grupo de pesquisa. A professora Crizelma (Potiguara da aldeia Monte-Mór) conseguiu a tinta de jenipapo, combinamos em realizar apenas vinte pinturas. A professora Crizelma ficou coordenando a roda de diálogo, enquanto eu pintava, muitos dos alunos queriam fazer a pintura em duas partes do corpo, mas por questão de tempo expliquei que poderia apenas um grafismo. Apresentava as imagens dos treze grafismos e eles escolhiam, antes de pintar eu perguntava se eles sabiam o significado? E o porquê da escolha de determinada imagem? Dos vinte matriculados no turno da manhã e que não fazem parte do grupo de pesquisa, apenas três sabiam o que significava, escolhiam porque achavam bonito e já tinham visto em outros corpos.

Imagen 32. Oficina de pintura.



Fonte: Autora, 2024.

Sempre antes de pintar explicamos o significado de cada grafismo, não podemos invisibilizar ou omitir tais conceitos, já que o evento seria para proporcionar uma aproximação. “Quando se fala em percepção estética e valor estético, não se está falando sobre categorias superficiais, mas sobre categorias que possuem raízes profundamente inseridas na realidade cultural e artística de algum grupo de seres humanos” (Richer, 2008, p.106). Ao acabar as falas recebemos as atividades do grupo de pesquisa, alguns alunos conseguiram fundir, misturar ou hibridar dois grafismos. Outros desenharam apenas um e escreveram o porquê da escolha,

expressando o porquê que se identificavam. Refletiram sobre suas necessidades e quais conceitos desejam que estejam presentes em sua vida.

Imagen 33. Ensaio de Grafismos dos alunos

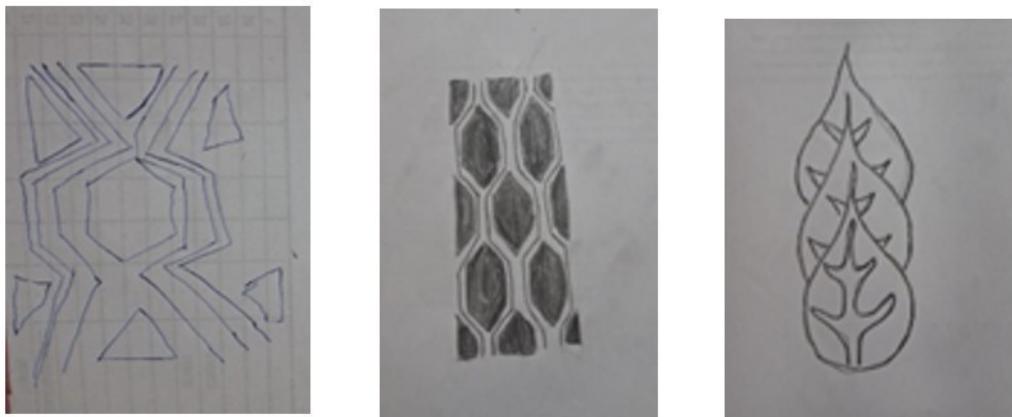


Fonte: Autora, 2024

Da esquerda para direita a primeira figura: caminhos de Monte-Mór que possui como maior característica as linhas onduladas e semicírculo integrado à colmeia, perceba que as linhas que contornam o hexágono estão abertas. A figura do centro fundiu o casco de tartaruga onde as linhas que contornam o hexágono são fechadas e a louça fina ou alguidar. O terceiro juntou as folhas da jurema sagrada e o casco de jabuti ou tartaruga.

Nem todos os estudantes do grupo de pesquisa compareceram à vivência realizada no turno da manhã, pois alguns já atuam em trabalhos informais. Durante o exercício, observou-se dificuldade em entrelaçar dois grafismos nos processos criativos. Foi ressaltado que os valores artísticos tradicionais, como a busca pelo belo, a harmonia e o equilíbrio de linhas e formas, não eram o objetivo principal da atividade. Em vez disso, destacamos a importância de expressar ideias, conceitos, valores e subjetividades por meio da linguagem visual. Dos treze participantes, cinco não entregaram o exercício, enquanto quatro o realizaram, mas sentiram vergonha de apresentar seus desenhos por não conseguirem unir os dois grafismos propostos. Reforçamos a importância do processo criativo, lembrando que esse era apenas o primeiro de muitos exercícios. O experimento foi planejado para ser realizado com materiais e recursos escolhidos pelos próprios participantes, com o objetivo de observar suas escolhas visuais, oferecendo uma compreensão mais profunda de seus processos criativos.

Imagen 34. Ensaio de Grafismos dos alunos



Fonte: Autora, 2024

Percebemos uma hibridação, não de grafismos, mas de linguagens. Quando expliquei a atividade foram instruídos a buscar um grafismo que provocasse uma identificação, escreveram buscando com as palavras completar o sentido das imagens. Conforme Salles (2017, p. 14) “outros preferem dar maior extensão ao conceito, incluindo no seu campo semântico todas as formas de semiose, ou seja, de circulação e intercâmbio de mensagens.” Nesse sentido dois tipos de linguagens foram utilizados, não foi intenção o surgimento da escrita, apenas pedi que pensassem sobre “o porquê” ou “justificativa” da escolha de determinados grafismos, antes de desenhar e misturar os símbolos. Compreendemos o desenvolvimento dessa pesquisa como criação artística e com isso:

O processo de criação, com o auxílio da semiótica peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas (Salles, 2017, p. 15).

Quando começamos a organizar o projeto a ser submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa, entre os objetivos a serem alcançados, destacamos: realizar uma arte feita com e na natureza, relacionada aos grafismos e memórias da etnia Potiguara, do litoral norte paraibano. No entanto, a partir de ações que surgem espontaneamente, em uma atividade que inicialmente seria visual, o uso da escrita de palavras e textos proporcionou o surgimento de novas ideias e possibilidades para conduzir outros processos criativos.

Tais frases e palavras utilizadas em um exercício ampliaram ainda mais nossa compreensão sobre a relação dos grafismos com a arte contemporânea e o movimento da arte conceitual, que valoriza a ideia ou o conceito por trás de uma obra como mais importante do que o material com o qual ela é composta. As linhas e formas presentes nos grafismos sugerem

significados, mas não os tornam explicitamente claros ou definidos. Algumas das ideias que orientaram a condução da pesquisa estão alinhadas com os princípios defendidos pelo movimento da arte conceitual. Entre elas, destacam-se: o foco no processo em vez de *um resultado*; a compreensão de que a arte não é apenas visual, mas também sensorial; e a comunicação por meio de ideias. Nesse contexto, a pesquisa buscou explorar os conceitos coletivos e subjetivos presentes nos grafismos Potiguara da Paraíba.

Os artistas conceitualistas reduzem ao mínimo possível a presença material da obra, utilizando o mínimo de elementos visuais e estéticos. O conceito sobre o que é arte suscita questionamentos: a arte se restringe apenas ao que é aceito pelo mercado e pelos críticos de arte? A qualidade e a nobreza dos materiais, ou a perfeição técnica, formal e acadêmica, definem o que é arte? Os artistas conceitualistas acreditam que a arte não é apenas para ser vista, mas que surge no campo cerebral ou filosófico. O termo "arte conceitual" foi usado pela primeira vez em um texto de Henry Flynt, em 1961, escrito enquanto participava, como artista, do grupo *Fluxus*.

O artista defende que os conceitos são a essência da arte, vinculando-a diretamente à linguagem. Na arte conceitual, o mais importante são as ideias, enquanto a execução da obra ocupa um papel secundário, sendo considerada de pouca relevância. O movimento proporcionou estudos, pesquisas e produções que integraram diversas linguagens artísticas, favorecendo o surgimento de performances, minimalismo, *happenings*, vídeo-arte, *land art*, *body art*, instalações e deslocamentos de objetos de seus contextos originais.

O artista conceitual busca romper com os paradigmas tradicionais das linguagens artísticas, afastando-se de narrativas únicas. Ele procura formas de pensar artisticamente que permitam liberdade criativa, utilizando qualquer material para produzir arte, desde que haja uma ideia ou conceito a ser desenvolvido. O fortalecimento ocorre primeiramente nos Estados Unidos e na Europa, com a proposta de fazer com que a arte não fosse vista apenas em salas de museus e galerias, acessíveis às elites. A arte poderia acontecer em vários locais e contextos: na rua, na natureza, de forma efêmera, dependendo de sua completude a partir da participação do público e não apenas do artista, existindo, enfim, no mundo e não apenas para as elites.

### 3.4 AMPLIANDO CONCEITOS

Dar continuidade à internalização das formas e linhas que estruturam o sistema simbólico visual dos Potiguara da Paraíba - enraizado na ancestralidade e na conexão com a natureza - é um aspecto essencial ao longo de toda a pesquisa-ação em arte-educação. Neste encontro, os estudantes terão, pela primeira vez, a oportunidade de experimentar a técnica de

aguada. Será necessário um tempo para que superem possíveis receios e se entreguem ao processo criativo, permitindo que sensações e emoções os guiem para novas percepções, realidades e visualidades. Continuamos a utilizar o material gráfico visual que foi utilizado no encontro realizado no dia 10 de maio. Preparamos o ambiente para receber os estudantes, colocamos uma única fileira de carteiras com todos frente a frente, para favorecer a troca de ideias, materiais, orientações a serem dadas, enfim, a coletividade. Já realizamos requerimento de: recipientes como garrafas pets para lavar os pincéis, retalhos e trapos para enxugar os pincéis, tampas de margarinas ou bandejas usadas para servir de godê. O que estava ao meu alcance para utilizarmos o máximo de tempo no processo criativo foi feito, recipientes com água, pincéis largos e finos, réguas, godês para diluir o nanquim na água, tiras de papel cartão (180g) para exercício com tonalidades e molduras (*Kraft* 200g) e dezessete folhas de papel cartão (180g.) que medem 33 x 32 cm.

Imagen 35. 3º Encontro sobre a Técnica aguada de nanquim sobre papel, 2024.



Fonte: Autora, 2024

Ao chegarem na sala ficaram curiosos, impressionados com as folhas, acostumados com os materiais fornecidos pela escola, cartolinhas e folhas de papel ofício. Dei as boas-vindas e expliquei o que precisávamos fazer durante à tarde. Nossa sequência de ações seria a seguinte: compreender como usamos a tinta nanquim diluída em água, fazer o paspatur<sup>19</sup> de papel *Kraft*

, desenhar e pintar inter-relacionando dois grafismos, usando apenas o preto e o vermelho.

Compreender tecnicamente o que é uma aguada foi o primeiro passo, já que o foco não estava em desenhar, mas em controlar a quantidade de pigmento (responsável por dar cor) diluído na água e aplicado sobre um papel de maior gramatura. Papéis mais finos não suportam

<sup>19</sup> Passepartout/Passe-partout/Páce-partú. Substantivo masculino de origem francesa. Paspatur é aquela moldura de papel ou madeira que se localiza entre a arte e estrutura final da moldura.

grandes quantidades de água e, quando submetidos a repetidas pinceladas no mesmo local, tendem a rasgar ou descamar.

Enquanto a atividade acontecia, em meio às conversas e ao intenso movimento ao redor da grande mesa, surgiu a pergunta: por que não podiam usar outras cores além do preto e vermelho? Andressa prontamente respondeu: “A pintura no papel é sobre os grafismos; eles só usam preto e vermelho sobre o corpo, acho que é sobre isso.” Aproveitei o momento para pedir silêncio e chamar a atenção para o questionamento levantado.

A pergunta está profundamente relacionada a termos como “tradição” e “ancestralidade”. Mesmo sem fazer parte de grupos sociais tradicionais, como indígenas ou quilombolas, cada pessoa presente carrega em si a sabedoria de antepassados que viveram de forma autêntica, deixando memórias e práticas que compõem um legado. O sangue desses antepassados ainda corre em suas veias, e acredito que, de certa forma, eles permanecem presentes em cada um.

Essas heranças ancestrais, transmitidas pela memória e pela oralidade, não se limitam a bens materiais. Elas são conceitos, valores e ensinamentos formados a partir das vivências, palavras e ações daqueles que já passaram por este mundo. São heranças imateriais, duráveis e profundamente enraizadas na memória coletiva dos grupos sociais, moldando identidades e conectando as gerações. Existem heranças e valores que não são materiais, mas são duráveis na memória e oralidade dos grupos sociais. Em seguida, explicamos o simbolismo das cores: preto (Terra) em vermelho (sangue) dentro da cultura potiguara, aprofundando a conexão entre a prática artística e o respeito à herança cultural. Alguns usaram as duas cores em uma só imagem:

Imagen 36. Dois grafismos em uma só obra



Fonte: Autora, 2024

Ensinamos a usar a transparência explorando o branco do papel para criar efeitos de luz e sombra, umedecendo o pincel e aplicando a tinta bem diluída (luz) ou menos diluída (sombra). Porém, a insegurança era visível. Os estudantes, com medo de gastar as tiras de papel ou estragar os materiais, perguntavam frequentemente: “Quanto custaram as folhas e tintas? Onde foram compradas? Aqui, nas cidades próximas, não encontramos esses materiais à venda.”

Imagen 37. Grafismo dos estudantes



Fonte: Autora, 2024

Expliquei que as tiras eram sobras doadas por uma gráfica, tentando deixá-los mais à vontade para experimentar. No entanto, era importante equilibrar essa liberdade com a valorização dos materiais, para que não desissem rapidamente do que estavam criando, descartassem as folhas ou começassem tudo novamente sem reflexão. Alguns estudantes enfrentam dificuldades para avançar no processo. Era comum rasgarem as folhas, recomeçarem várias vezes e, ao final da aula, não terem nenhum material físico concluído. Esse ciclo revela não apenas a insegurança técnica, mas também o desafio emocional de lidar com a imperfeição e o aprendizado prático, aspectos fundamentais para o desenvolvimento artístico e pessoal.

A forma que cada um conduz sua criação é única, alguns seguravam o lápis com tanta força, mesmo utilizando um grafite 4b apropriado para desenho, quando apagavam o papel ficava marcado. Por mais que falasse para soltarem a mão, deixar o lápis deslizar no papel com exemplos práticos, continuavam a errar (do ponto de vista deles) e a apagar. Dois alunos que usaram duas folhas, queriam desistir, não entendem que o “erro” faz parte do processo criativo e desse “erro” pode surgir uma obra diferente do que foi programado, mas com autenticidade e expressão. As duas imagens a seguir são exemplos de obras que seriam descartadas.

Imagen 38. Grafismo dos estudantes



Fonte: Autora, 2024

As cinco folhas extras não foram suficientes, e o estudante responsável pela figura à direita precisou improvisar. Sem folhas disponíveis para recomeçar, ele recortou a parte do trabalho que não gostou e adaptou o restante, ajustando conforme sua própria visão do que era melhor. Ao final da pintura, houve o desejo de descartar a obra ou separá-la das demais para secagem, sendo que uma delas sequer foi assinada – um gesto que geralmente adoram fazer.

Na segunda obra, da esquerda para a direita, o trançado universal em preto e vermelho na parte inferior da imagem deveria ser repetido na parte superior da folha, mas isso não ocorreu. Já na figura à direita, os caminhos de Monte-Mór no centro da pintura foram acrescentados devido a um acidente: a tinta pingou no papel, e, como não havia como apagar, sugerir que desenhasse outro grafismo para incorporar o imprevisto.

Procuro abordar esses “acidentes” de forma leve, mas com reflexões que podem servir como aprendizado. Usei como exemplo o ditado: “Se a vida te dá um limão, faça uma limonada.” Em outras palavras, expliquei que, tanto na arte quanto na vida, nem sempre as coisas saem como planejamos, mas, com criatividade, flexibilidade e paciência, é possível transformar situações inesperadas em algo ainda mais interessante do que o que foi originalmente idealizado ou rascunhado em uma folha de papel. Uma prática educacional norteada por uma concepção adequada de experiência valoriza o aprendizado como um processo ativo, significativo e transformador.

Para a experiência ter valor e alto significado educacional, o indivíduo deve experimentar desenvolvendo a habilidade de lidar inteligentemente com os problemas que inevitavelmente encontrará no mundo (Dewey *apud* Eisner, 2008, p. 84).

A grande mesa se mostrou pequena diante da diversidade de assuntos que surgiram durante a atividade, incluindo temas que iam além do que estavam criando, como a expectativa pela aula de campo no município de Baía da Traição. À medida que os exercícios eram concluídos, as pinturas eram dispostas sobre as carteiras restantes para secar. Quem terminava primeiro observava as obras finalizadas e iniciava conversas sobre a produção da tarde.

Aproveitei esse momento para incentivá-los a refletir, propondo questões como: Se você fosse refazer, o que mudaria? E se invertesse as cores, pintando de preto onde usou vermelho e vice-versa? Que conceitos podem ser identificados nos grafismos que escolheu? Expliquei que a criação artística é um processo dinâmico, passível de alterações em diversas etapas, e que reconhecer as múltiplas possibilidades é essencial para explorar novas formas de expressão visual. Por fim, orientei-os a observar se as criações transmitiam coerência e expressavam uma mensagem clara ou simbólica. Essa análise não só enriquece a experiência artística, mas também desenvolve a capacidade de interpretar e comunicar-se visualmente. Observem as duas imagens abaixo:

Imagen 39. Mesma peça com mudanças causadas pela interação entre estudantes.



Fonte: Autora, 2024

A imagem pintada usando apenas preto, já estava finalizada em cima da carteira aguardando secar, quando a colega chamada “pequena” (Willayne) mostrou o que fez. Imediatamente Raíssa falou: o meu está muito simples. Acha que devo acrescentar alguns detalhes com vermelho? Como professora devo exercer o papel de mediadora e propositora de questões que não posso dar a resposta exata. Tais respostas devem ser descobertas por quem idealizou e está materializando suas ideias utilizando os elementos visuais e materiais plásticos para constituir um conceito. Falamos que existiam diversas possibilidades, além de acrescentar detalhes na cor vermelha, como usar tonalidades de cinza e o preto com mais força na imagem. Raíssa optou por acrescentar alguns detalhes em vermelho, mas ainda não estava satisfeita.

Não vivemos o processo criativo isoladamente, somos seres complexos e o fazer artístico também, visto que a arte é um espelho do ser social. Conforme Morin (2002b, p. 72) as interações são ações recíprocas que transformam o comportamento e a natureza dos elementos envolvidos, criando conexões dinâmicas. Elas emergem de encontros e turbulências, evoluindo para associações, comunicações e fenômenos de organização. Na criação, essas conexões geram influências mútuas, onde elementos se afetam e transformam, potencializando novas ideias e estruturas.

Temos influências de uma cultura antropocêntrica, onde nos colocamos como principais responsáveis por tudo o que criamos. Contudo, não temos controle absoluto sobre o desenvolvimento de nossas criações. Estamos conectados a diversas realidades em constante mudança. Raíssa, por exemplo, alterou seu trabalho final após conversar com pequena, demonstrando como fatores externos podem transformar nosso interior e nossa percepção sobre o que consideramos concluído. Se Raíssa tivesse levado sua pintura para casa, é provável que retornasse com novas alterações, refletindo essa contínua interação entre o interno e o externo. O inacabamento encontra-se presente, essa sensação de que o que estamos construindo pode ser melhorado, ausência de mais elementos algo, pode ser consertado é algo que vagueia em nossos pensamentos, de quem está realizando a pintura e de quem vê.

Como professora, pesquisadora e artista, a maneira que daria continuidade seria diferente da escolhida por Raíssa, escolheria apenas o preto, explorando os contrastes tonais e transparências. É muito difícil deixar “preso no armário” nossas preferências, se eu falasse o que eu faria, influencia a escolha dela visto que ela estuda comigo a três anos e construímos uma relação de cumplicidade e afeto. De acordo com Salles (2006, p. 20):

Tomando a continuidade do processo e a completude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado. Sabemos que onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. Nesse contexto, não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais (Salles, 2006, p. 20).

Ficamos muito satisfeitos com o resultado do encontro, marcado por uma energia criativa e pelo envolvimento de todos. Apenas duas pessoas do grupo enfrentaram conflitos e considerou a possibilidade de desistir, conseguimos reverter a situação com diálogo e mostrando alternativas para que eles corrigissem o que os incomodavam. Um dos alunos que pensou em desistir se dedicou intensamente a salvar sua criação, a ponto de decidir permanecer até conclui-la, mesmo perdendo o transporte escolar para o Sítio Laranjeira. Após contato da direção com sua

responsável, levei-o até sua residência, reforçando a importância do compromisso e do aprendizado no processo criativo.

Na semana seguinte, dialoguei com minha orientadora sobre a qualificação e sobre o desenvolvimento da prática do processo criativo. Ela gostou muito do resultado do encontro e tudo que o grupo de pesquisa desenvolveu. Olhamos as fotografias e conversamos sobre o que ocorreu no encontro. Ela me apresentou a possibilidade de preparar a exposição com o material que tínhamos. Optei por continuar, pois a sensação de incompletude me angustiava, se fosse parar neste momento, não existiria a experiência com a natureza tão presente na forma de viver dos povos originários. Eu mesma já estava imersa no meu próprio processo criativo e para poder concluir-lo<sup>20</sup> precisaria de os estudantes do grupo de pesquisa também ter essa experiência com a natureza. Eu estava certa de que os integrantes do grupo seriam capazes de ampliar sua compreensão sobre o fazer artístico, aprofundando a relação entre a natureza e a arte. Mais do que apenas perceber as cores, tratava-se de observar, sentir e vivenciar as texturas e sensações que a natureza pode nos proporcionar.

### 3.5 SER HUMANO, ARTE E NATUREZA: ENTRELAÇANDO CONCEITOS

A aula de campo foi pensada em entrelaçar áreas de saberes, visualizar a natureza, território com ancestralidade. Além da presença do grupo de estudos, participaram dessa aula dois nonos e oitavos do turno da tarde, as professoras de História Crizelma e Cristiane para auxiliar com o monitoramento com as duas turmas e como parte do conteúdo compartilhado em suas salas de aula. Para proporcionar uma aula mais enriquecedora convidamos o professor de Tupi e escritor Potiguara Ezequiel Maria (@ezequiel\_maria23). Ele é um dos poucos que fala fluentemente Tupi, é estudante de Antropologia, palestrante e proporcionou a audição de uma narrativa que valoriza a ancestralidade dos locais que visitamos.

Ao chegarmos à entrada da Baía da Traição, fizemos uma breve pausa para receber nosso convidado, Ezequiel Potiguara. Ele se apresentou em Tupi e, em seguida, traduziu, despertando grande entusiasmo e curiosidade em saber mais sobre a língua. Nossa primeira parada foi nas Trincheiras, atualmente conhecidas como Prainha, local histórico, onde ocorreu o primeiro conflito com os colonizadores, evento que deu origem ao nome Baía da Traição.

---

<sup>20</sup> Quando falamos em conclusão, referimo-nos a etapas delimitadas no contexto da pesquisa desenvolvida no mestrado profissional em arte. Como artista, me sinto em conflito diante das inúmeras possibilidades que poderiam ser exploradas. É desafiador saber das intenções de quem está criando, perceber que o trabalho não foi concluído por diversas razões e, ainda assim, conter o impulso de retocar ou interferir. Esse respeito pelo processo alheio é parte essencial do aprendizado e da valorização da autonomia criativa.

Próxima parada foi na aldeia São Miguel, uma visita a Igreja de São Miguel Arcanjo (ruínas), uma construção histórica erguida entre os séculos XVII e XVIII, tombada em 1980 pelo IPHAEP (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba).

Imagen 40. Aula de campo na Igreja de São Miguel (Ruínas) Baía da Traição



Fonte: Autora, 2024

Essa parada foi especialmente significativa. Nossa palestrante, ou 'guia', abordou com profundidade o passado de seu povo, destacando a influência do catolicismo — religião dos colonizadores — na cultura atual. Das ruínas, é possível desfrutar de uma vista panorâmica de toda a cidade da Baía e do mar, uma escolha estratégica que remonta ao período colonial, quando o local era utilizado para fins políticos e defensivos, assim como o forte. Alguns momentos se destacaram pela interação dos alunos. Vencendo a timidez, eles levantaram as mãos e fizeram perguntas, mostrando curiosidade e interesse em conhecer mais detalhes sobre os acontecimentos históricos relacionados ao local.

Imagen 41. Aula de campo na Igreja de São Miguel (Ruínas) Baía da Traição



Fonte: Autora, 2024

A primeira imagem, da esquerda para a direita, demonstra a atenção dos alunos enquanto Ezequiel explicava detalhes sobre a construção das paredes. Ele destacou o uso de pedaços de

corais e conchas como matéria-prima, evidenciando o trabalho realizado pelos Potiguara que habitavam a região na época. Na segunda imagem, Ezequiel relata como era o altar, descrevendo os santos e os vestígios de túmulos encontrados dentro da nave da igreja, que foram saqueados ao longo do tempo. Era comum que líderes religiosos fossem enterrados com jóias e crucifixos de ouro. Além disso, muitos fiéis, que dedicavam suas vidas a financiar o 'reino dos céus', pagavam grandes quantias para serem sepultados dentro da igreja.

Durante essa visita, uma das alunas começou a chorar e sentir-se mal, afirmando ter visto uma criança em uma das janelas laterais da igreja. Para evitar maiores especulações e mudar o foco da atenção, uma das professoras a acompanhou até o ônibus, onde permaneceu aguardando o término da visita. A fé, a religião e a forma como cada pessoa vivencia esses momentos são experiências profundamente individuais e diversas. Essa aluna, embora não fizesse parte do grupo de pesquisa, tem parentes em Potiguara, apesar de não possuir registro formal na FUNAI. O local, além de seu inestimável valor histórico, carrega um enorme significado simbólico, refletindo as tradições e a identidade do povo potiguara. A narrativa, explicações sobre batalhas, mitos e fé de seu povo nos levam a acessar outros locais e entender certas práticas atuais.

Imagen 42. Kaos Nimega, 2021



Fonte:

pessoal

Imagen 43. Pedro Lôbo, 2024



Arquivo

Fonte: Arquivo pessoal

Os Potiguara identificam-se com São Miguel Arcanjo, pois, na narrativa cristã, ele é considerado um guerreiro que expulsou Lúcifer e os anjos rebeldes do céu. Sobre a devoção a São Miguel, Blach (2017, p. 51) destaca que “associam o anjo com a imagem que fazem de si

próprios, de serem um povo guerreiro. O padroeiro dá nome não somente à igreja, mas também à aldeia e à vila desde 1762.”

Na cultura potiguara, São Miguel Arcanjo é venerado como padroeiro, simbolizando a luta e a resistência contra todas as forças do mal. Na tradição católica é considerado um guerreiro e guardião celeste, protetor do povo de Deus, representado muitas das vezes com uma balança na mão, pois é conhecido como Arcanjo da justiça e arrependimento. A imagem que antes estava na igreja em ruínas foi transferida para uma capela localizada na Aldeia São Francisco, conforme o registro fotográfico realizado pelo professor potiguar Pedro Lôbo. Além da imagem de São Miguel Arcanjo, foram transferidas também as de Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora do Rosário.

Tanto na Vila São Miguel, onde se encontram as ruínas, quanto na Aldeia São Francisco, onde está a imagem original, ocorre tradicionalmente, há mais de 300 anos, o novenário. Entre os dias 20 e 29 de setembro, moradores de diversas aldeias e cidades da região participaram de novenas, missas, apresentações culturais e festas profanas.

A terceira e última parada foi na Aldeia Forte, visitamos um espaço administrado pelos Potiguara, a entrada é uma taxa administrativa no valor de R\$2 por pessoa. No espaço existe uma grande oca, no centro desta oca uma homenagem a pajé Chico, por trás da grande oca uma região vegetação que protege a falésia, outra oca para venda de artesanato e uma área externa com vários elementos simbólicos.

Imagen 44. Aldeia Forte



Fonte: Autora, 2024

A primeira fala aconteceu dentro da grande oca, onde foi apresentada a importância e a autoridade do pajé, não apenas em ritos espirituais, mas também como líder social e

conselheiro. Foi destacada a relevância do toré e da bebida sagrada dos Potiguara da Paraíba, conhecida como vinho da jurema. Nosso convidado mostrou aos alunos a árvore da jurema, que estava florida. Muitos, apesar de viverem na zona rural, reconheceram a planta, mas não sabiam que se tratava de um pé de jurema.

Três mulheres responsáveis pelo espaço conduziram o grupo até uma pequena oca de alvenaria, onde vendiam diversos artesanatos. Chamei a atenção do grupo de pesquisa para que observassem a matéria-prima utilizada na produção dos itens. Os materiais, encontrados na natureza, incluíam conchas, penas de diversas aves, como galinhas, guinés e até urubus.

Outro aspecto relevante no artesanato eram as formas dos objetos decorativos, como os mensageiros do vento. Ressaltei a importância da observação desses objetos e das sensações que eles transmitem, ampliando a percepção sensorial e cultural do grupo. É necessário ampliar o repertório visual para favorecer a resolução de nossa próxima etapa criativa, sendo nosso compromisso:

Ensinar nossos alunos e alunas a analisarem, desconstruir e contemplar as imagens, sejam elas artísticas ou de uma outra natureza, fixas ou móveis, bi ou tridimensionais. Propomos uma observação de significante e de significado, diacrônica e sincrônica (Cao, 2008, p. 73).

Poderíamos ter apresentado os móveis criados pelo artista Alexander Calder, mas isso envolveria a construção de outros conceitos, e não apenas a ampliação dos já existentes. Uso o termo 'ampliar' porque o artesanato é algo familiar e popular entre os integrantes da pesquisa. Nesse contexto, buscamos mecanismos para construir um repertório estético mais amplo, repleto de possibilidades que favoreçam o processo criativo.

Procuramos promover uma reflexão sobre elementos que fazem parte do cotidiano da maioria dos integrantes. Porém, observados sob um olhar mecanicista e isolado, algumas características acabam passando despercebidas. Realizamos algumas perguntas às vendedoras e artesãs como: as sementes são da região? As cores das sementes são naturais ou são tingidas? Como realizam o processo de tingimento, quais tintas? Alguns objetos feitos com escamas de peixe e conchas do mar, explicaram o processo, mas não eram elas que realizavam. É essencial explorar outras formas de olhar, com mais sensibilidade, destacando as subjetividades de quem observa. Um dos alunos relacionou os filtros dos sonhos aos enfeites de berços de bebê, outros disseram que nunca viram esses enfeites em berços ou quartos de recém-nascidos. Na realidade da maior parte da sociedade brasileira, o dinheiro mal é suficiente para adquirir itens essenciais, como lençóis, toalhas e roupas, muito menos para comprar enfeites ou móveis decorativos.

Cada indivíduo carrega consigo uma bagagem pessoal de visualidades e memórias, formada por momentos vivenciados ao longo da vida. Existem detalhes que não são observados, que devem ser refletidos com o intuito de fazer conexões. São essas diversidades de percepções que enriquecem o processo de criação e interpretação.

A aula de campo certamente proporcionou um mergulho no mar de diversidade da cultura, história, religião, natureza e arte do povo potiguara da Paraíba. Não apenas os alunos do grupo de pesquisa, mas os demais sempre vêm na baía é a praia mais próxima, no entanto nunca mais ela será mesma após as informações adquiridas de forma concreta trazendo significâncias e entendimento de lutas e desastres ambientais que vem acontecendo na faixa litorânea com maior intensidade nos últimos meses.

### 3.6 ARTE E NATUREZA EM HARMONIA

Neste encontro, trazemos a vida e obra do artista Frans Krajcberg (Kozienice, Polônia, 1921 – Rio de Janeiro, 2017). Naturalizado brasileiro, Krajcberg dedicou mais de cinquenta anos de sua vida a levar sua arte e o nome do Brasil para diversos países, promovendo uma reflexão sobre a relação entre o ser humano e sua ação devastadora sobre a natureza.

Escultor, pintor, gravador e fotógrafo, sua produção artística passou por transformações ao longo do tempo, explorando cores, formas e texturas e transitando do bidimensional para o tridimensional. Seu trabalho coloca o fazer artístico como um ato de pesquisa e experimentação. Conhecido pelo uso de elementos da natureza em suas obras, Krajcberg destacou-se por seu ativismo ecológico, associando arte e defesa do meio ambiente.

Unimos nossa voz à desse artista, que fez de sua produção artística um ato político de resistência contra a devastação das florestas e do meio ambiente brasileiro. Reconhecemos, no discurso imagético de sua obra, a atitude de resistência contra a destruição ambiental, que se torna cada vez mais violenta e impacta diretamente os povos originários. Como afirma Ailton Krenak (2020): “Proteger as florestas é adiar o fim do mundo, mesmo que a vida dos guardiões esteja em risco todo dia, mas eles estão ali adiando o fim do mundo.”

Somos parte da natureza, seres vivos pertencentes a um ecossistema no qual todas as partes estão interligadas. No entanto, os seres humanos são os únicos animais que destroem rios, mares, florestas e todas as formas de vida que neles habitam. Esse comportamento é impulsionado por hábitos de consumo estimulados pelo modelo político neoliberal, atualmente representado pela extrema direita em diversos países ocidentais, tendo como um dos principais expoentes Donald Trump. Esse modelo de governo é contrário às políticas ambientais, pois

prioriza o crescimento econômico a qualquer custo, incentivando a exploração indiscriminada dos recursos naturais para a geração de riqueza. O neoliberalismo enfatiza o livre mercado, reduzindo o papel do Estado e favorecendo a desregulamentação econômica e a privatização de serviços públicos. Assim, florestas, rios e minerais são tratados como meras mercadorias, exploradas sem qualquer responsabilidade ambiental.

Apresentamos uma sequência de *slides* sobre a vida e obra de Frans Krajcberg, cuja trajetória está profundamente entrelaçada com sua produção artística, refletindo sua busca constante pela *autopoieses*. Isolado e imerso na natureza durante grande parte de sua vida, Krajcberg encontrou nesse ambiente sua essência e inspiração. Foi na proximidade com a terra, o mar, as pedras, as águas do oceano, rios, lagoas, areia, pigmentos, árvores, flores e cipós que ele pôde se reconectar consigo mesmo. Sua arte tornou-se um grito de resistência contra as violências cometidas pelo homem contra a natureza e tudo o que dela faz parte. Ao longo de sua trajetória, seu corpo e alma permaneceram profundamente integrados à natureza, em um processo contínuo de pesquisa e experimentação artística.

Em seguida, apresentei algumas fotografias registradas por mim em diversas aldeias Potiguara, como Tramataia, Camurupim, Coqueirinho, Brejinho, Aldeia Forte, Alto do Tambá e Jaraguá. Nessas imagens, buscamos aproximar o olhar da natureza, explorando sua riqueza e potência simbólica.

Imagen 45. Manguezal em Camurupim e Natureza morta, Aldeia Tramataia



Fonte: Autora, 2024

A fotografia abaixo mostra a chegada de mãe e filha da pesca de mariscos as duas voltaram, pois, a maré estava virando (enchendo), fui conversar sobre as conchas a mãe gentilmente me

levou ao lugar onde cozinhava a lenha os mariscos e em seguida debulhava a carne da concha. Coletamos sacos de conchas para usarmos no processo criativo.

Imagen 46. Aldeia Tramataia



Fonte: Autora, 2024

Realizei e apresentei diversas fotografias, fruto de um trabalho de coleta realizado ao longo de semanas. Além das imagens, levei materiais recolhidos nesse período, como sementes, vagens, galhos e argilas coloridas extraídas das falésias encontradas nas praias do litoral sul da Paraíba, território Tabajara. As fotografias abaixo foram capturadas nessa região, que atualmente passa por um processo de reconhecimento e demarcação em prol do povo Tabajara, evidenciando a relação profunda entre o território, a natureza e a identidade desse povo.

Imagen 47. Coleta em falésias de praias do Litoral Sul



Fonte: Autora, 2024

Tomamos o cuidado de coletar as argilas que escorriam das paredes, sem danificar a base ou estrutura das falésias do litoral Sul, terra dos Tabajaras. Não sabíamos como utilizar

terra argilosa coletada, se os alunos fariam tinta ou colocariam sobre o papel. Fotografia de peças artesanais que estavam à venda nas aldeias.

Imagen 48. Aldeia Tramataia e Salão do Artesanato Paraibano



Fonte: Autora, 2024

Muitas ideias e possibilidades surgiram em nosso imaginário, mas não sou eu quem realizará o experimento artístico. Algumas esculturas e instalações exigiriam o uso de ferramentas como furadeiras, arames e alicates. No entanto, a proposta é que os próprios estudantes do grupo coloquem "a mão na massa". Nossa papel é sugerir trajetos, apresentar alternativas e incentivar a experimentação a partir das ideias dos participantes. Durante o encontro, não poderíamos ficar apenas supervisionando o uso adequado das ferramentas. O processo criativo exige movimento, atenção e suporte. Precisávamos circular pelo espaço, atender chamados, dar opiniões, ajudar a misturar pigmentos e realizar pequenas tarefas, como apontar um lápis com meu estilete - uma ferramenta que, por segurança, apenas os professores podem manusear.

Além disso, propusemos que os estudantes coletaram mais materiais naturais, como sementes de bananinha e olho-de-pombo (falso Pau-Brasil), galhos, vagens de jatobá, flamboyant e jenipapo -este último com forte ligação à ancestralidade-, além de penas de galinhas, sempre garantindo o bem-estar dos animais. Essas matérias-primas são de fácil acesso para eles, pois mais da metade dos participantes residem em distritos rurais do município. A empolgação foi evidente: eles começaram a fazer chamadas de vídeo mostrando os quintais de suas casas, repletos de plantas ornamentais e árvores frutíferas. Esse envolvimento demonstrou não apenas o entusiasmo com a atividade, mas um profundo reconhecimento da riqueza natural presente em seu próprio cotidiano.

Observamos que os integrantes, ao desenharem ou pedirem para serem pintados, repetiam constantemente certos grafismos em comum ao longo dos experimentos. Entre os mais usados em um ato contínuo, que se modifica na forma como são colocados sobre superfícies diferentes. Entre os que mais se repetiam, destacamos: resistência potiguara, a folha da jurema junto com a colmeia, cobra coral, caminhos de Monte-Mór e guarapirá.

Na última etapa, foram três encontros realizados em grupos, formados por quatro equipes de três pessoas cada. Cada grupo deveria dialogar com dois ou mais grafismos em um único experimento, materializando esses conceitos por meio da apropriação de elementos encontrados no meio ambiente, utilizados de forma natural e sustentável. Para incentivar a diversidade de grafismos e evitar repetições entre os grupos, desenvolvemos uma dinâmica baseada no conceito de jogo. Nesse sentido, concordamos com Dewey (2023, p. 70), que afirma: “Desde que o jogo se processe de forma justa, respeitando as regras, os jogadores não se sentirão submetidos a uma imposição externa, mas sentirão, na verdade, que estão jogando.”

Para dar início à atividade, pedimos que cada participante escrevesse, em um pequeno pedaço de papel, o nome de quatro grafismos com os quais mais se identificava. Após a contagem dos votos, escrevemos em quatro pedaços de papel o nome de três grafismos escolhidos pelos alunos. Em seguida, organizamos os grupos e realizamos o sorteio dos grafismos atribuídos a cada equipe.

Como esperado, dois grupos não ficaram satisfeitos com as opções sorteadas e perguntaram se poderiam trocar entre si. Entendemos que o papel do arte-educador exige flexibilidade e sensibilidade para reconhecer as necessidades do grupo, evitando conflitos que possam prejudicar o desenvolvimento das ações criativas. Assim, consultamos todos os participantes para saber se estavam de acordo com a troca. Como houve um consenso, permitimos a mudança, garantindo a satisfação e o engajamento de todos na atividade.

Preparamos todos os materiais na sala de arte, levamos duas pistolas de cola quente, duas extensões, cola branca, bastões de cola quente, régua, pincéis, quatro folhas papel *Kraft* 200g medindo 96cm x 66 cm, barbante, grampeador de pressão, terras coloridas, sementes diversas, viagens de árvores e tintas. Pedi para todos apresentarem os materiais coletados durante o final de semana, cada grupo pegou uma folha de *Kraft*, pedi para lembrarem das esculturas, artesanato, grafismos e natureza. Concordamos com Salles (2006, p. 35) que escreve sobre as transformações:

A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no

modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados. (Salles, 2006, p. 35).

Deixei os grupos à vontade para escolher os materiais a serem utilizados, e todos optaram pela folha de papel *Kraft*. Diante disso, fiz uma pequena intervenção e perguntei: "Apenas as folhas de papel *Kraft* serão usadas? " Ninguém pensa em montar uma escultura ou objeto com esses galhos? Alguns alunos permaneceram em silêncio, enquanto outros responderam que não sabiam como fazer. Então, estimulamos: "Se alguém tiver uma ideia, podemos desenvolver juntos". Decidimos fazer os quatro quadros e uma só obra que tivesse a participação de todos. Essa obra deveria ser um dos grafismos presentes na lista dos que representam o grupo. Lancei a seguinte pergunta? Quais conceitos e palavras representam tudo que vivemos nesses encontros? Tais palavras devem estar associadas a sensações, emoções e experiências que o grafismo representa. No final desse encontro decidimos ir juntos.

Também questionei o motivo de todos terem escolhido o papel *Kraft*. Um dos estudantes respondeu que achava mais fácil trabalhar sobre a folha. Outro mencionou que o papel *Kraft* era o material que mais se assemelhava a uma tela de quadro, por ser grande e diferente dos papéis comuns. José Gabriel perguntou se era obrigatório criar um objeto tridimensional. Respondi que não, mas que seria interessante explorar essa possibilidade. Para incentivar novas abordagens, propus que cada grupo iniciasse sua criação sobre a folha e, ao longo da aula, refletisse sobre um grafismo que pudesse ser trabalhado de forma não bidimensional, ou seja, que não dependesse da parede para existir.

Deixei todos à vontade com as folhas de *Kraft*, acreditamos que "a diferença entre a ação motivada pelo poder pessoal e o desejo de impor ordens e a ação justa, voltada para o interesse de todos" Dewey (2023, p. 76). Os alunos estavam empolgados para desenvolver os grafismos sorteados, mas surgiram muitos conflitos na divisão das tarefas e na definição de como o trabalho seria feito. Constantemente pediam minha ajuda para resolver essas questões. Diante dos desafios enfrentados, propusemos algumas soluções. Primeiramente, distribuímos folhas de rascunho para que cada integrante desenhasse um esboço. Após essa etapa, o grupo deveria decidir em conjunto como seria o desenho final. Além disso, enquanto uma pessoa desenhava, os demais poderiam organizar os materiais para colagem, pintura e montagem ou dividir a folha conforme os esboços escolhidos.

Os alunos estavam animados para desenvolver os grafismos sorteados, porém surgiram muitos conflitos na divisão das tarefas e na definição do processo de execução. Com frequência, pedem minha ajuda para resolver essas questões. Para lidar com isso, adotamos a estratégia de esboçar individualmente antes da decisão coletiva. Como resultado, dois dos quatro grupos

optaram por um único esboço para a folha, enquanto os outros dois dividiram o espaço em quatro partes iguais, permitindo que cada integrante realizasse simultaneamente desenho, pintura e colagem.

Imagen 49. Processo criativo grafismo cobra coral (técnica mista sobre papel *Kraft*).



Fonte: Autora, 2024

Um dos alunos, Edvaldo Vitor, que tem TEA (Transtorno do Espectro Autista), prefere trabalhar sozinho, pois é zeloso, organizado e centrado em tudo que faz. Um dos integrantes de seu grupo desistiu, restando apenas Thalisson ao seu lado. Durante o experimento com aguadas, Thalisson demonstrou desânimo e quis desistir, e ao final do encontro, levei-o para casa, pois ele perdeu o ônibus. No momento da definição dos grafismos, o grupo decidiu representar apenas um – a cobra coral. Vitor ficou responsável por essa etapa, e, apesar de não realizarem a hibridação de dois grafismos como os demais, optei por não interferir, visto que outros conflitos haviam ocorrido.

Essa dupla exigiu uma atenção mais intensa. Não queríamos que Thalisson desistisse, pois ele costuma passar o tempo jogando no celular e tem pouca interação com os colegas. Já Victor também não se envolve muito com os outros estudantes da sala, passando os intervalos ao lado de seu cuidador. Essa atividade poderia ser uma oportunidade para ambos trabalharem juntos, algo raro em outras disciplinas, já que um sempre opta por trabalhos individuais devido à sua condição, enquanto o outro acaba excluído pelos colegas.

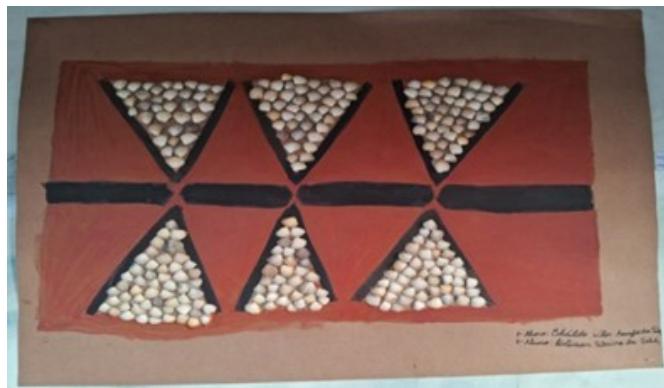
Os dois possuem processos criativos opostos. Thalisson rasga as folhas, desiste diante das dificuldades, distrai-se com facilidade, circula entre os grupos, não concentra no que está a fazer. Victor, por outro lado, mergulha profundamente no que está criando, ficando horas concentrado, a menos que alguém o interrompa. Como Dewey (2023, p. 56) afirma: “Conforme um indivíduo passa de uma situação para outra, seu mundo, seu ambiente, se expande ou se contrai. Ele não passa a viver em outro mundo, mas em uma parte ou aspecto diferente de um mesmo mundo.” Mudar padrões e compreender a forma de criação e expressão do outro não é

simples, ainda mais quando se trata de um trabalho colaborativo. Onde todas as partes devem contribuir e participar de alguma forma com a materialização das ideias criativas.

Apesar disso, Victor tentou interagir, orientando Thalisson sobre a quantidade ideal de tinta no pincel para evitar que escorresse e borrar as linhas pretas. No entanto, diante dos erros repetidos, decidiu assumir a pintura e pediu para o companheiro colar as conchas, com a exigência de que ficassem bem juntas, sem deixar aparecer o marrom do papel. Ainda assim, houve dificuldades: sem paciência, colocava e retirava as conchas repetidamente, sem alinhá-las corretamente, provocando um desgaste no papel e manchas. Acabava ultrapassando os limites do triângulo que deveriam ser preenchidos.

As sugestões foram feitas de maneira respeitosa, e, diante dos impasses, distribuímos as tarefas. Thalisson passou a separar as conchas por tamanho, preparar a tinta de urucum e pintar as áreas maiores da obra, onde o risco de borrar era menor. Mesmo assim, ele aplicava a tinta em diversas direções, na horizontal e vertical ao mesmo tempo manchando a área delimitada. Na atividade anterior, já havia ensinado que a primeira demão deveria ser feita na vertical e, após secar, uma segunda demão no sentido contrário para obter uma cobertura mais homogênea. Intervindo, fiz as correções, entreguei-lhe um pincel mais largo e pedi que deixasse o acabamento para Victor.

Imagen 50. Cobra coral, 2023, Técnica Mista, Edvaldo e Thalisson



Fonte: Autora, 2024

Presenciar de ambas as partes o entendimento que apesar das diferenças podemos manter a união e caminhar juntos em busca de um denominador comum, foi muito gratificante. Cada qual em suas demandas, adaptando-se às suas condições e também do próximo, no final da atividade, satisfeitos assinaram a autoria da obra. O outro grupo que escolheu a folha da Jurema com colmeia, são mais unidos e em comum acordo foram dividindo todas as funções. “O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de

apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” Salles (2023, p. 33).

Imagen 51. Processo criativo folha da jurema e colmeia



Fonte: Autora, 2024

Esse segundo grupo enfrentou menos conflitos. Enquanto uma dupla se dedicava ao desenho, a outra preparava os materiais. As adaptações e apropriações úteis para os demais integrantes foram desenvolvidas por esse grupo, como no processo de macerar as sementes de urucum com água para produzir uma tinta utilizada na pintura da obra.

Ao observarem o grupo ao lado esfregando as sementes diretamente no papel com os dedos, perceberam que a técnica não estava funcionando adequadamente e decidiram buscar alternativas. Foi então que Laísa pegou um copo e, utilizando o cabo do pincel, começou a misturar as sementes com água. Animada, comentou: “Acho que vai dar certo! Vamos fazer comida de boneca. Quando eu era pequena, machucava as flores com água e elas ficavam coloridas.” A partir de uma apropriação e adaptação de uma memória de sua infância foi possível procurar soluções para usar os pigmentos naturais.

Chamamos a atenção ao uso das texturas dos frutos urucum, falei que podiam usar os frutos secos, colocar as sementes, sugerir usarem as argilas coletadas em território tabajara no litoral sul e o urucum. Trouxe a memória deles o processo criativo de Franz Krajcberg onde argila se transforma em pigmentos, galhos, raízes e sementes podem servir como matéria plástica. Expliquei que o urucum verde que gera o vermelho mais vivo, nas sementes que está o pigmento. Dos quatro grupos que estavam realizando a experiência coletivamente, um começou a usar as mãos e as sementes diretamente no papel, o grupo que se localizava na mesa por trás disse que não ia ficar uma cor uniforme que iria procurar outro caminho.

Imagen 52. Dois grupos buscando cores por caminhos diferentes



Fonte: Autora, 2024

Sabemos o processo químico de produzir tintas com pigmentos orgânicos e minerais, no entanto, a proposta é experienciar, deixar cada um dos estudantes procurar caminhos e formas de se expressar visualmente com elementos da natureza. Reconheço que o tempo é um fator determinante, mas, em certos momentos, não se trata de uma perda de tempo. Pelo contrário, é essencial permitir que as ideias fluam, que se transformem em algo concreto, por mais inusitadas que possam parecer. Afinal, o inesperado pode, de repente, dar certo. É muito difícil segurar o conhecimento que temos para que cada participante procure trilhar seus caminhos criativos, mas conforme Dewey (2023, p. 101):

A função do professor é identificar as oportunidades e tirar vantagens delas. Considerando-se que a liberdade reside nas operações inteligentes de observação e no julgamento adequado para o desenvolvimento de um propósito, a orientação dada pelo professor para o exercício da inteligência de seus alunos é um incentivo à liberdade, e não uma restrição.

Após a iniciativa de Laísa de misturar as sementes com água utilizando o cabo do pincel, chamei a atenção de todos para a importância da memória da infância. Essa lembrança representa uma bagagem que cada um carrega consigo, fazendo parte de sua história de vida. A ação de misturar com água não surgiu do nada, mas sim de uma experiência prévia. No entanto, para que a tinta fixasse adequadamente na superfície do papel, era necessário um ligante. Na Idade Média, utilizava-se clara de ovo para essa finalidade. No nosso caso, optamos por cola branca e um pouco de vinagre, a fim de evitar o surgimento de fungos. Esse conhecimento já havia sido transmitido no sétimo ano, um dos conteúdos do livro didático, quando comecei a falar dos afrescos da Capela Sistina, conseguiram fazer a conexão. Nenhum dos alunos tomou a atitude de usar a argila misturada a água e cola, optaram em passar a cola sobre o papel e em

seguida jogar a argila sobre. Os outros dois grupos percorreram caminhos diferentes, não se decidiam entre as possibilidades rascunhadas. Diante da situação dividiram a folha em quatro pedaços iguais e cada pessoa ficaria responsável por seu quadrante.

Imagen 53. Processo criativo grafismos e Natureza



Fonte: Autora, 2024

Na imagem em que aparece uma única pessoa, percebe-se que os dois quadrantes superiores apresentam o mesmo grafismo. Esse detalhe não fazia parte do projeto inicial, mas, devido a um erro na pintura da salamandra, a solução encontrada foi cobrir a área vermelha com tinta preta e repetir os padrões inspirados nos Caminhos de Monte-Mór. Na ciência uma teoria científica tem sempre incerteza de seus resultados, ainda que possa fundar-se em dados que sejam certos, o artista também enfrenta um processo que não permite previsão e predição, em outras palavras, opera no universo das incertezas, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento Salles (2006, *apud* Morin 2000, p. 39). Assim como em outros experimentos científicos em áreas diversas, o processo criativo é um experimento no qual não podemos afirmar como será o produto com certeza de cada detalhe. Os rascunhos antecipadamente feitos eram uma previsão, no entanto o processo criativo não se desenvolve de forma linear e contínua. A criação artística se desenvolve como uma teia ou filtro dos sonhos onde vários conhecimentos estão interligados e abertos a mudanças que podem ocorrem durante o tempo de desenvolvimento.

Ao final do encontro foi decidido desenvolver um móbil de guarapirá, pois os momentos que vivemos foi de liberdade, a aula de campo, as conversas durante os encontros. A questão é como seria feito? Como representar com elementos da natureza e passar a sensação de liberdade? São alguns questionamentos discutidos. Mostrei algumas imagens de artesanatos que estimulam ideias e soluções.

Imagen 54. Cerâmica popular de Tracunhaém/PE

Fonte: (Insta<sup>21</sup>).

Os alunos que saíram do grupo de Vitor e Thalisson começaram a desenhar os guarapirás com as asas em posições e tamanhos distintos. Foram muitas tentativas e várias folhas rasgadas, (ainda bem que as folhas de rascunhos são xerox e impressões que seriam descartadas e usamos o verso em nossas aulas de arte). Ensinamos a dobrar a figura ao meio para trabalhar a simetria, um dos fatores que incomodava era o fato de uma asa maior ou mais fina que a outra.

Imagen 55. Processo criativo revoada de Guarapirás



Fonte: Autora, 2024

Na primeira tarde, tentamos criar os pássaros sobre papel cartão. Inicialmente, surgiu a ideia de usar penas de galinha preta, mas não havia como consegui-las. Diante disso, Wilayne sugeriu simplesmente pintar os pássaros de preto, enquanto José Gabriel propôs colar conchas

<sup>21</sup> [https://www.instagram.com/olaria\\_arte/](https://www.instagram.com/olaria_arte/)

sobre as aves. Os demais integrantes concordaram com a ideia das conchas e imediatamente associaram à canção cantada no evento realizado na escola no final de abril. Lembraram que a música mencionava o Guarapirá, mas não lembrava a letra. Copiamos o trecho do Toré: “Guarapirá, oi, Guarapirá! Vamos dançar na alegria do mar!” (Barcellos, 2012, p. 358).

Entusiasmados, decidiram utilizar as conchas, pois perceberam que elas estavam totalmente conectadas à letra da música, ao grafismo, à natureza, à ancestralidade e ao conceito de liberdade. Colocam-nas sobre o papel cartão, e os pássaros seriam fixados na parede.

‘Reforcei a ideia de libertar-se da parede, pensar sobre a possibilidade de uma escultura, objeto ou instalação. José Gabriel sugeriu amarrar barbantes nos pássaros para criar uma cortina de Guarapirás e instalá-la na recepção da escola. Explicamos que esse processo que estavam idealizando seria uma instalação artística, mas que, provavelmente, a obra não resistiria por mais de dois dias no local escolhido. O corredor era estreito, é a única entrada e saída da escola, e os estudantes se aglomeravam ansiosos nos horários de entrada e saída. Assim que o sinal toca, correm eufóricos para os transportes escolares que os aguarda na frente da escola.

Diante da minha observação, o grupo imediatamente desistiu da ideia da cortina. Disseram que não queriam que seus trabalhos fossem danificados e preferiam que ficassem expostos por mais tempo do que apenas dois ou três dias. Não gostaram do papel cartão, pensaram em substituir a base com bandejas de isopor ou um plástico. Fui a João Pessoa para procurar um plástico que suportasse o peso das conchinhas. Compramos dois metros de acetato, cola de silicone e bastões de cola quente, teríamos que testar os materiais.

Foi fundamental os alunos que saíram do grupo que envolvia as quatro obras, enquanto preparamos as paredes onde seriam expostas as obras e as etiquetas com a dimensão e técnica usada eles continuavam a desenvolver seus trabalhos. Concluímos que:

De nada adianta a maturidade do professor, bem como seu vasto conhecimento acerca das matérias e dos indivíduos se ele não os mobiliza para criar condições que conduzam à atividade comunitária e para a organização que exerce controle sobre os impulsos individuais, pelo simples fato de todos estarem envolvidos em projetos coletivos. (Dewey, 2023, p. 79).

Ao final da segunda tarde de encontro, ainda buscamos soluções para decidir onde pendurar os pássaros. Durante uma visita ao depósito com Val, uma das gestoras, para buscar alguns quadros que seriam reutilizados, compartilhei a ideia com ela. Val sempre visitava a sala enquanto trabalhávamos e, sendo uma parceira solícita e entusiasmada com o projeto, sugeriu o uso de algumas araras de roupas que antes serviam para pendurar os trajes da comissão de frente da fanfarra.

Levamos as duas araras para a sala, e os alunos gostaram muito da solução. No entanto, percebemos que a quantidade de pássaros prontos era insuficiente para preencher ambas. Propusemos então o uso de apenas uma, mas os alunos insistiram em utilizar as duas. Cientes da dificuldade de organizar encontros no turno oposto, informamos que estaríamos na escola para montar a exposição e que, caso mais alunos comparecessem para dar continuidade à produção, utilizamos as duas araras. Caso contrário, trabalharmos apenas com o que já estava pronto.

Quatro alunos compareceram durante a manhã, dois que já haviam concluído e outros dois que saíram do grupo de Vitor e imediatamente assumiram essa etapa de colagem das conchinhas, os demais que compareceram usaram o restante dos papéis cartão para fazerem mais aguadas. A montagem da instalação da forma sugerida pelos alunos, amarrando os pássaros com barbante não agradou a todos, os pássaros não ficavam de frente e o verso do acetato não estava colado com conchinhas. Emilly tentou grampear no barbante, não deu certo, então compramos fita gorgurão vermelha e preta para grampear os guarapirás, usamos um grampeador de pressão. Compramos um rocambole de chocolate para servir no fim da manhã, amaram a surpresa. Preparamos e distribuímos um convite para divulgar a vernissage e explicamos o que era esse evento. Convidamos todos os funcionários da escola, pais e responsáveis, professores da educação indígena que cooperaram de alguma forma para que tudo acontecesse.

Imagen 56. Processo criativo revoada de Guarapirás



Fonte: Autora, 2024

Explicamos a importância da participação de todos. Preparamos um texto falando sobre o processo criativo que ficou exposto entre os guarapirás, pois as obras ficaram expostas na escola. Preparamos uma mesa com beiju seco, tapioca, bolo de massa de mandioca, cocada, chá, suco e café. A coordenação pedagógica e equipe gestora contribuíram com esse momento, convidamos as quatro turmas do EJA (Educação de Jovens e Adultos) para esse momento. A escola liberou para os alunos da tarde e seus responsáveis usarem o transporte escolar da noite.

Infelizmente alguns integrantes não puderam participar deste momento, pois não tinha transporte escolar à noite para a localidade em que moravam. Optamos pela realização do evento durante a noite para que os pais ou responsáveis participassem, visto que a maioria trabalha durante o dia, a maioria justifica a ausência nas reuniões de pais e mestres por não poder faltar ao trabalho.

Imagen 57. Aguadas de Nanquim em papel cartão, 2024



Fonte: Autora, 2024

Outro motivo para a realização desse projeto é permitir que os alunos matriculados na Educação de Jovens e Adultos (EJA), que funciona apenas no período noturno, também possam vivenciar esse momento. Percebemos que há um esquecimento em relação aos estudantes do ensino fundamental matriculados à noite. Muitos dos projetos distribuídos pela Secretaria de Educação não são implementados no EJA, e, além disso, grande parte dos professores que atuam nesse turno não possui habilitação específica na área em que leciona, estando ali apenas para complementar a carga horária. Na disciplina de Arte, por exemplo, o responsável pelo ensino é um profissional que, além de professor, também trabalha na Justiça estadual, mas não possui formação específica na área artística.

Todos os detalhes foram planejados antecipadamente em conjunto com a gestão escolar, a coordenação pedagógica e os professores do turno da noite. Foi necessário informar os motoristas de que os alunos e seus responsáveis utilizam o transporte escolar, além de organizar a montagem dos equipamentos audiovisuais, a disposição das cadeiras no pátio e a estrutura da exposição. A montagem ocorreu no mesmo dia do evento, incluindo a identificação das obras com etiquetas contendo dimensões, técnica e ano. Três quadros brancos que seriam descartados foram restaurados e as molduras pintadas de preto para cobrir alguns danos. Ao final, ficaram

dois quadros, cada um com nove aguadas, além de outros dois quadros, cada um contendo duas telas produzidas com técnica mista.

Imagen 58. Aguadas nanquim e tinta de urucum sem papel



Fonte: Autora, 2024

Colamos sobre o quadro de sala de aula as aguadas usando cola quente e fita dupla face, como não possuía colagem, eram obras menos pesadas ficaram seguras sobre a superfície. As quatro obras que usam colagem de conchas e terras argilosas ficaram com maior peso, usamos o grampeador de pressão para fixá-las.

Imagen 59. Técnica mista sem papel



Fonte: Autora, 2024

Imagen 60. Técnica mista sem papel

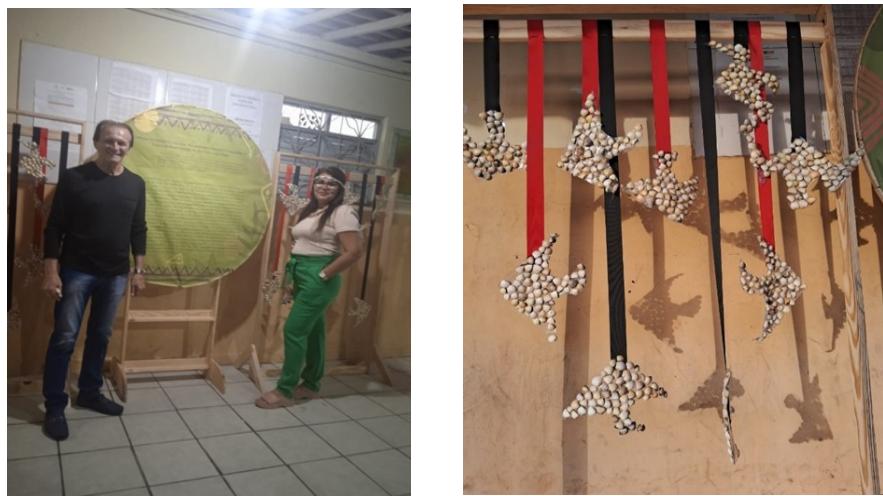


Fonte: Autora, 2024

O professor Toinho, de História, ficou responsável por atuar como mestre de cerimônia. Após sua fala, a gestora Val discursou, destacando a satisfação e a relevância da pesquisa sobre os povos Potiguara, além da importância da arte e da cultura na vida escolar e social. Em seguida, iniciei minha fala agradecendo a todos os presentes, aos alunos que se envolveram e se abriram ao processo criativo, à gestão, a todos os colaboradores e, especialmente, ao povo Potiguara, cuja manutenção da ancestralidade nos convida a refletir sobre a relação entre o homem e a natureza.

Apresentamos os registros do processo criativo, fotos e pequenos vídeos, explicando cada etapa de desenvolvimento e sua importância não apenas para a construção das obras expostas, mas também para a formação de conceitos e valores. Buscamos ser objetivos em nossas falas, deixando claro o papel da arte como ferramenta de reflexão sobre a diversidade, estabelecendo uma conexão entre saberes originários de diferentes epistemologias. Também foram apresentados aos participantes os simbolismos e a origem dos grafismos, bem como a relação da matéria-prima retirada da natureza e dos territórios Potiguara e Tabajara. Abordamos como essas duas etnias, antes inimigas devido à influência dos colonizadores europeus, hoje lutam juntas para garantir o respeito aos seus direitos.

Imagen 61. Instalação Revoada de Guarapirá



Fonte: Autora, 2024

Explicamos a instalação artística Revoada de Guarapirás, destacando seu caráter de instalação, pois foi concebida a partir de objetos e materiais diversos, com o objetivo de transformar o ambiente escolar. Ressaltamos, ainda, que essa instalação pode ser adaptada a outros espaços, caso desejássemos. Encerramos nossa fala exaltando a visão de mundo dos povos originários brasileiros, enfatizando que todos os grafismos e conteúdos abordados foram baseados em pesquisas científicas conduzidas por pesquisadores Potiguara.

A exposição foi montada no dia 10 de outubro, com a intenção de ser desmontada no início de novembro. No entanto, a gestão da escola solicitou que permanecesse por mais tempo. Conversei com os alunos sobre essa possibilidade, e eles ficaram entusiasmados, pois sentiam orgulho do que haviam produzido e gostavam da ideia de que mais pessoas pudessem ver seus trabalhos. Durante o período em que as obras estiveram expostas, muitos professores desenvolveram atividades relacionadas ao tema em suas disciplinas e levaram suas turmas para tirar fotos em frente às obras no pátio, compartilhando as imagens no grupo da escola.

A partir da segunda semana, percebemos que alguns alunos começaram a interagir diretamente com a instalação, tocando as colagens e retirando os guarapirás. Diante disso, a gestão sugeriu desmontarmos a exposição para preservar o material produzido. Desmontamos a instalação na última semana de novembro e distribuímos as peças entre o grupo. Algumas obras foram doadas para a pesquisadora, disseram que podíamos guardar de lembrança, para usar em minhas aulas. Satisfeitos perguntaram se mesmo saindo da escola, poderiam continuar a participar dos experimentos, os do nono ano serão matriculados no ensino médio.

## FINALIZANDO A JORNADA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa proporcionou a integração dos grafismos Potiguara da Paraíba a experimentos artísticos visuais, com foco na natureza, revela a riqueza cultural e a profunda conexão dos povos indígenas com o meio ambiente. Os grafismos Potiguara presentes em desenhos lápis sem papel, aguadas de nanquim, colagens com pinturas e instalação artística, refletem uma cosmovisão que valoriza a harmonia entre o ser humano e a natureza.

Após executar o que planejamos afirmamos a importância da pesquisa no campo social, pois de acordo com a perspectiva colonial que tem historicamente aprofundado a separação entre o ser humano e a natureza, promovendo um etnocentrismo que silencia diversas vozes e expressões culturais. Esse contexto exige dos educadores ações que construam pontes e fomentem diálogos, alinhados às “epistemologias do Sul, que se dedicam tanto à crítica e desconstrução do saber dominante quanto à construção de conhecimentos alternativos e transformadores” (Santos, 2022, p. 179). Com isso, ao estabelecer conexões entre diferentes campos dos saberes e os experimentos visuais, essa postura de enfrentamento reverbera na formação identitária dos alunos envolvidos na pesquisa, bem como de outros estudantes que participaram da aula de campo e da roda de diálogo com estudantes da educação indígena potiguara. Tais experiências promovem uma educação intercultural que valoriza a diversidade de saberes e práticas, contribuindo para a descolonização do conhecimento e a construção de uma sociedade mais inclusiva e equitativa.

Consequentemente, a partir do reconhecimento da Etnohistória dos povos Potiguara, buscamos identificar os grafismos que representam essa cultura nos municípios de Baía da Traição, Marcação e Rio Tinto. Refletimos sobre as formas e significados desse código visual, que vem sendo cada vez mais compreendido e utilizado para reafirmar sua origem. Para isso, apresentamos conceitos coloniais e, em seguida, exibimos vídeos, fotografias de corpos cobertos por grafismos e objetos artesanais, como cestos estampados com esses padrões. Essa abordagem permitiu uma leitura visual contextualizada, destacando subjetividades e estabelecendo conexões com as singularidades dos Potiguara da Paraíba.

Os experimentos artísticos visuais desempenham um papel crucial ao questionar conceitos enraizados em nossa percepção de mundo, especialmente em um contexto global onde a extrema direita e o modelo político do capitalismo contemporâneo frequentemente negam a necessidade de enfrentar o aquecimento global e as calamidades climáticas cada vez mais frequentes e alarmantes. Esta cosmovisão do ser humano como parte da natureza foi reafirmada continuamente. Nos significados e simbolismos presentes nos grafismos onde seres

como cobra coral dentro da cosmovisão indígena é um ser sobrenatural dotado de astúcia e sabedoria, o guarapirá é um pássaro que representa transformação, liberdade, quando ele aparece sobre o oceano é sinal de bom presságio, folha da jurema (árvore sagrada) mas vista como uma cabocla de pena. Todos os grafismos são representações que ligam a etnia com a natureza, ancestralidade e religião.

A aula de campo no território Potiguara proporcionou uma compreensão profunda da resistência dos povos originários e das complexas interações culturais e ambientais que moldam a região. A visita às Ruínas da Igreja de São Miguel Arcanjo, conduzida por um professor Potiguara, destacou o hibridismo religioso entre as crenças indígenas e os fundamentos do catolicismo. Este sincretismo evidencia que nem todas as pessoas seguem uma única crença ou divindade, refletindo a diversidade espiritual presente na comunidade. As ruínas representam um espaço privilegiado na memória local, associando-se à religiosidade e aos mitos que fundamentam aspectos da identidade cultural potiguar.

Ao chegar ao Forte com vista panorâmica da orla da Baía da Traição, foram discutidas as intervenções humanas na natureza para a construção da cidade. O Rio Sinimbu, que nasce na localidade de Avencas e banha as aldeias São Francisco, Galego (Alto do Tambá) e Forte, foi destacado como um elemento crucial na geografia e na vida das comunidades locais. Recentemente, em 6 de fevereiro de 2025, o Rio Sinimbu transbordou após chuvas intensas, alagando cerca de 200 casas no bairro do Morrinho e afetando aproximadamente 80 famílias. Esses eventos ressaltam a complexidade das interações entre intervenções humanas e fenômenos naturais. As modificações no ambiente, como o assoreamento e a ocupação de áreas ribeirinhas, somadas às mudanças climáticas contribuem para desastres como as enchentes.

A apresentação fotográfica dos locais de coleta da matéria-prima estabelece uma conexão profunda entre matéria e memória, enriquecendo o processo criativo. Ao observar as fotografias e interagir fisicamente com os materiais, os participantes vivenciam uma continuidade gestual: busca interrelacionar, misturar, hibridar os grafismos, técnicas, materiais. Em suma, a combinação de registros fotográficos dos locais de coleta com a manipulação direta dos materiais fortalece a ligação entre matéria e memória, enriquecendo a pesquisa artística e ampliando as interações entre diferentes elementos do processo criativo. A experiência da aula de campo, aliada aos eventos recentes, oferece aos alunos uma oportunidade valiosa para refletir sobre a relação entre cultura, ambiente e desenvolvimento humano. Reconhecer a importância de práticas sustentáveis e do respeito às dinâmicas naturais é fundamental para garantir a resiliência das comunidades diante das adversidades climáticas.

Durante todo o desenvolvimento da prática novas ideias surgiam, que poderiam ser agregadas ao processo criativo, como outros artistas contemporâneos que são indígenas e desenvolvem suas temáticas valorizando a natureza e os elementos que fazem parte dela como sagrado. Quando em nossa escrita citamos alguns grafiteiros indígenas que moram em centros urbanos, nossa orientadora perguntou o porquê não fizemos um grafite? Estas ideias foram surgindo durante a escrita e o processo criativo já estava em andamento, escolhemos por não mudar, essa seria uma proposta para futuras pesquisas. Outras possibilidades a serem desenvolvidas como: diálogos entre o grafite e a ancestralidade, grafismos corporais nos grafites, estudo sobre a visibilidade da arte de um indígena nos espaços que expõem a contemporânea, arte indígena descolonizadora, entre outras.

Não é fácil estar como professora, pesquisadora e artista. Estimular, mostrar possibilidades, mas não as resolver questões de imediato e aguardar o tempo dos estudantes que é diferente do meu. Deste modo, reconhecemos uma grande dificuldade em sair do bidimensional para o tridimensional, tanto para os estudantes quanto para o professor. Limitações quanto ao uso de ferramentas e materiais em ambiente escolar, por serem adolescentes exigem bastante atenção devido a violência escolar.

Durante o desenvolvimento da prática, foi necessário adaptar ações previamente planejadas à realidade escolar. Inicialmente, considerou-se levar o grupo ao porto na aldeia Jaraguá para coletar elementos naturais no mangue, criar obras tridimensionais e fotografá-las. No entanto, devido às condições da estrada de acesso, que é de terra e se torna intransitável em períodos chuvosos, optou-se por realizar o processo criativo em sala de aula. Utilizando materiais naturais disponíveis e fotografias, buscou-se estabelecer uma conexão com o território Potiguara. Sabemos que Frans Krajcberg nasceu na Polônia; contudo, estamos falando de identidade. Esse Artista adotou nosso país, mares, florestas, animais e povos originários. Foi o primeiro artivista. Estive presente, em 2012, na exposição *Natureza Extrema*, na inauguração do Museu Estação Cabo Branco. Foi a primeira exposição com obras de grandes dimensões da qual participei.

Uma das condições para a realização da palestra de abertura e o lançamento do filme *O Grito* foi que a Estação Cabo Branco, em parceria com a Secretaria Municipal do Meio Ambiente, firmasse um compromisso de gestão com a cidade e acordasse com o artista o plantio de 5.000 árvores. À época, ele era considerado o maior escultor vivo do mundo, título reconhecido pelo Grande Prêmio Enku (2012), recebido no Japão. A forma que é configurada suas esculturas relacionadas a territórios e vestígios de queimadas criminosas em áreas de

reserva. Desta maneira, também buscamos materiais que carregam consigo uma relação com a memória e ancestralidade.

Despertamos, nos adolescentes, a consciência sobre as lutas sociopolíticas. Diversos grupos lutam para exercer o direito de viver sua ancestralidade. Atualmente, essas lutas tornam- se mais intensas, pois grupos de extrema direita, que defendem a hegemonia, desviam a atenção ao trazer para o debate questões relacionadas à religiosidade, como identidade de gênero, direito sobre o próprio corpo e aborto, com o intuito de disfarçar sua incompetência em tomar medidas concretas contra o maior problema da atualidade: a crise climática global, causada pelo aquecimento do planeta.

Ao incorporar elementos da natureza na arte contemporânea, foi possível promover um diálogo entre tradições ancestrais e práticas artísticas atuais, enriquecendo o panorama cultural e ampliando a compreensão sobre a importância da preservação ambiental. Essa integração contribui para a valorização da identidade indígena e para a conscientização sobre questões ecológicas, ressaltando a necessidade de respeitar e proteger os ecossistemas naturais.

Além disso, a utilização dos grafismos Potiguara na arte contemporânea oferece uma oportunidade de resistência cultural, permitindo que as tradições indígenas sejam reconhecidas e apreciadas em um contexto globalizado. Essa abordagem também pode servir como ferramenta pedagógica, promovendo a educação intercultural e o respeito à diversidade. Em síntese, a fusão dos grafismos Potiguara com a arte contemporânea e a natureza não apenas enriquece o universo artístico, mas também fortalece a identidade cultural indígena e promove a reflexão sobre sustentabilidade e preservação ambiental.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Adriana. **Tragédia de Tracunhaém, 11 de junho de 2021.** Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/tragedia-de-tracunhaem>. Acessado em 06 de mar de 2024.

AMORIM, Paulo M. de. **Índios Camponeses os Potiguara de Baía de Traição.** Tese de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação de Antropologia Social da UFRJ. Revista do Museu Paulista vol. XIX, 1970/1971. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aamorim-1971-indios/> Amorim\_1971\_IndiosCamponeses\_PotiguaraBaiaTraicao.pdf>. Acesso em 08 de jul. de 2024.

ARAÚJO, Carlos Eduardo de. **Xamanismo hoje:** diálogos com uma sabedoria arcaica. 2022. 149f. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

ARRUTI, José Maurício Andion. **Morte e vida do nordeste indígena:** a emergência étnica como fenômeno histórico regional. Rio de Janeiro: Revista de Estudos Históricos. v.08, n.15,1995, p.57-94.

BAKHTIN, B. B. **O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas.** Uma experiência de análise filosófica. In: Estética da criação verbal. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1959-61]. p. 307-336.

BANIWA, G. A Produção Simbólica dos Povos Originários. In: CAMPBELL, B. e VILELLA, B. (org.). **Arte e Política na América Latina.** 1 ed. Belo Horizonte, 2021.

BANIWA, Gersem Luciano. **Povos Originários.** Exu Espaço Experimental de Arte. Glossário da série de vídeos Arte e política na América Latina, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xbeZUAMcXfQ&t=79s> (3:34); Prefeitura de Belo Horizonte, 2021c.

BARCELLOS, Lusival Antônio; Nascimento, José Mateus. **Os troncos velhos Potiguara.** In: Anais Religiões e Paz Mundial. Belo Horizonte (MG): 23º Congresso Internacional da Sociedade de Teologia e Ciências da Religião, 2010, p.766-781.

BARCELLOS, Lusival Antônio. **Práticas educativo-religiosas dos POTIGUARA da Paraíba.** 1 ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2012. 386 p.

BARBOSA, Ana Mae (org.) **O ensino da arte:** memória e história. São Paulo: Editora perspectiva 2008.

BARBOSA, Ana Mae (org.) **Arte/Educação Contemporânea:** consonâncias internacionais. São Paulo: Editora Cortez, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte:** anos de 1980 e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BATISTA, Adriel Fontenele. **O Sumário das Armadas:** guerras, missões e estratégias discursivas na conquista do rio Paraíba. Natal: EDUFRN, 2013.

BAUMANN, Terezinha de Barcellos. **Relatório Potiguara.** Rio de Janeiro: Fundação Nacional do Índio. 1981.

BLACH, M.C. **Patrimônio Cultural, Templo e Ruína:** A Igreja de São Miguel Arcanjo e os Potiguara de Baía da Traição/PB. Orientador: Prof. Dr. Leonardo Barci Castriota. Dissertação (mestrado Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura. Belo Horizonte 2017. Disponível em:

chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgkclefindmkaj/https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MMMD-AUUEJW/1/disserta\_o\_matheus\_blach.pdf. Acesso em: 27/ 01/ 2025.

Boas, Franz. **Arte Primitiva.** Lisboa: Fenda. 1996.[1927].

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p. 20-28, Abr. 2002.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF. Presidente da República, 2024. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acessado em 02 de maio de 2024.

BRASIL. **História da Conquista da Paraíba [Sumário das Armadas].** Brasília: Senado Federal, 2010. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgkclefindmkaj/https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/573099/000856368\_historia\_conquista\_paraiba.pdf Acesso em: 18/05/2024.

BRASIL. **Decreto- Lei nº 6001/73.** Dispõe sobre as relações do Estado e da sociedade brasileira com os povos indígenas. Disponível: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6001.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6001.htm). Acessado em 02 de maio de 2024.

BRASIL. **PGR – Expediente referente a demarcação da área indígena Jacaré de São Domingos/PB habitada pelos POTIGUARA.** Ofício Nº38/89/CVM-Distribuição 0110027 – 27.09.89. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgkclefindmkaj/file:///C:/Users/Anne%20Carolinne/Documents/Downloads/Proc\_6CCR\_1989\_2714.pdf. Acessado em 06 de jul de 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.215**, de 26 de abril de 1939. Dispõe sobre a competência atribuída aos procuradores Regionais da República. Diário Oficial da União, Brasília, 26 abr. 1939.

BRASIL. **Fundação Nacional dos Povos Indígenas Etnodesenvolvimento: na Paraíba, produção de camarão da etnia potiguara recebe apoio da Funai.** Gov.Br. Ministério dos povos indígenas. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2021/na-paraiba-producao-de-camarao-da-etnia-potiguara-recebe-apoio-da-funai>. Acessado em 05 de jul de 2024.

BRASÍLIA. Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Museu do Índio. **Indígenas Conhecer para valorizar** - pesquisa e informação RCI - Resgatando a cultura indígena. Youtube, 10 de março de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cIJNolakoyU>. Acesso em 02/04/2024.

CAO, Marián L. F. **Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística**. In: BARBOSA, M. A.; AMARAL, L. (Org.). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo> editora da universidade de São Paulo, 2015.

CARDIM, Fernão. **Tratados da Terra e Gente do Brasil** - Biblioteca Basílica Brasileira. Fundação Darci Ribeiro, Editora UnB, 2014. Disponível em: <https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/06/tratados-da-terra-e-da-gente-do-brasil.pdf>. Acessado em 30 de jan de 2024.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, J. **Experiência e Educação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 2023.

DINIZ, M. B; Oliveira, R. N. R; Acioli, A. S. G; Barros, K. S. **Processo de produção gráfica e digital para a criação de um Museu Virtual para uma cidade histórica do Estado da Paraíba**. Caruaru, 2023. Anais do 11º Congresso Internacional de Design da Informação | CIDI 2023. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgkclefindmkaj/file:///C:/Users/Anne%20Carolinne/Documents/mestradoarte/2024%20pesquisa/imperador%20em%20mamanguape.pdf Acesso em: 29/10/2024.

FALCÃO, S. F. Emanuel. **Grafismo e Discurso Identitário Indígena Potiguara da Paraíba no Século XXI**. João Pessoa, 2022. 436 f. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26169> Acesso: 25/07/2023.

FELIPPE, Luiz. **Seca de 2024 é a maior e mais intensa no Brasil desde 1950**, segundo análise do Cemaden. Meteoredtempo.com, 2024. Disponível em: <https://www,tempo.com/noticias/actualidade/seca-de-2024-e-a-maior-e-mais-intensa-no-brasil-desde-1950-segundo-analise-do-cemaden.html>. Acesso em: 24/10/2024.

FERREIRA, K. M. Mateus. **Graffiti: A Arte Plástica da Rua**. 2021. Disponível em: <https://www.aoredor.blog.br/post/a-hist%C3%B3ria-do-graffiti-no-movimento-hip-hop>. Acesso: 14/10/2024.

FUNAI, **Abril Indígena**: Funai apoia produção de camarão do Povo Potiguara na Paraíba. Publicado em 15/04/2021. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2021/abril-indigena-funai-apoia-producao-de-camarao-do-povo-potiguara-na-paraiba>. Acesso em: 13/03/2024.

GONÇALVES, R. Célia. **O Capitão-Mor e o Senhor de Engenho**: os conflitos entre um burocrata do rei e um ‘nobre da terra’ na Capitania Real da Paraíba (Século XVII). São Paulo, 2004. Disponível em:

chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgclefindmkaj/file:///C:/Users/Anne%20Carolinne/Downloads/GON%C3%87ALVES,%20Regina%20C%C3%A9lia.%20Capit%C3%A3o-Mor%20e%20o%20Senhor%20de%20Engenho.pdf. Acesso em: 28/10/2024.

GERRITSZ, Hessel. **Roteiro de Hessel Gerritsz**, p. 68 a 72. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1629.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo. **Toré**: regime encantado do índio no Nordeste. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2004.

HULSMAN, Lodewijk. **Índios do Brasil na República dos Países Baixos**: as representações de Antônio Paraupaba para os Estados Gerais em 1654 e 1656. Revista História, nº154 (1º-2006) 37-69. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19022/21085>. Acesso em: 23/04/2024.

IARA, O. A.; OLIVEIRA, C. **Comunicação Decolonial**: Encontro de Saberes para a Conquista de Direitos. Nhengatu, ISSN: 2318-5023, São Paulo – SP, vol. 1, n.6, jan.-dez., 2022, p.144-174 Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/372391713\\_Comunicacao\\_Decolonial\\_Encontro\\_de\\_Saberes\\_para\\_a\\_Conquista\\_de\\_Direitos](https://www.researchgate.net/publication/372391713_Comunicacao_Decolonial_Encontro_de_Saberes_para_a_Conquista_de_Direitos) Acesso : 25/11/2023

JAENISCH, Damiana Bregalda. **Poéticas e Políticas da Relação**: Apontamentos a partir da ação de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte e seu deslocamento para Espaços de Arte Contemporânea. Iluminuras. Porto Alegre, v. 18, n. 43, p. 215-239, jan/jul, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/72884/41216>. Acessado em: 12/08/ 2024.

KRENAK, A. Casa como um corpo vivo. In: **Casa dos saberes ancestrais**: diálogos com sabedorias indígenas [recurso eletrônico] / Wenceslao Machado de Oliveira Júnior e Alik Wunder (organizadores). - Campinas, SP, p.144-161. BCCL/UNICAMP, 2020.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte. 2009

MATURANA, R. H. e Varela, G.F. **A árvore do Conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Tradução: Jonas Pereira dos Santos. Editorial Psy II 1995. Disponível em:

chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgclefindmkaj/https://materiadeapoioaotcc.pbworks.com/f/Arvore+do+Conhecimento+Maturana+e+Varela.pdf Acesso em: 24/05/2024.

MEDEIROS, Ricardo Pinto de. 2007. Política indigenista do período pombalino e seus reflexos nas Capitanias do Norte da América portuguesa. In: Oliveira, Carla Mary S. & Medeiros, Ricardo Pinto de (orgs). **Novos olhares sobre as Capitanias do Norte do Estado do Brasil**. João Pessoa: Universitária. 2007.

MEIRELES, Luciene. **População indígena cresce 20,35%**. A União, Paraíba, 08 de agosto de 2023. Disponível em: [https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno\\_paraiba/populacao-indigena-cresce-20-35](https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_paraiba/populacao-indigena-cresce-20-35). Acessado em 20 de mar de 2024.

MIGNOLO, W. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

MOONEN, Franz. **Os índios Potiguara da Paraíba**. 2<sup>a</sup> edição digital aumentada, Recife 2008. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/lucianomaia/moonen\\_indios\\_potiguara\\_pb\\_2008.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/lucianomaia/moonen_indios_potiguara_pb_2008.pdf). Acessado em 25 de fev. de 2024.

MOONEM, Frans e Maia, Luciano Mariz. **Etnohistória dos Índios Potiguara**: Ensaios, Relatórios e Documentos. João Pessoa: PR/PB-SEC/PB. 1992.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 5<sup>a</sup> ed. Tradução de Elaine Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

NASCIMENTO, J. Mateus do; BARCELLOS, L. Antônio. O povo Potiguara e a luta pela Etnicidade. In: NASCIMENTO, J. Mateus do. (orgs). **Etnoeducação Potiguara Pedagogia da Existência e das Tradições**. 2<sup>a</sup> ed. João Pessoa, Ideia Editora, 2017. minuras, Porto Alegre, v.18, n.43, p. 215-239, jan./jun. 2017.

NOVO ANHANGABAÚ. **A História do Grafite Parte I**. 2022. Disponível em: <https://formatacaoabnt.com/normas-abnt-para-referencias-site-artigo-livro-revista/> Acesso em: 13/10/2024.

OLIVEIRA, João P. A Viagem da Volta: Reelaboração Cultural e Horizonte Político dos Povos Indígenas do Nordeste. In: **Atlas das Terras Indígenas/Nordeste**. 1994. Rio de Janeiro: PETI/Museu Nacional/UFRJ. V-VIII. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgclefindmkaj/https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/0LD00034.pdf>. Acessado em 20 de jun de 2024.

OLIVEIRA, João P. **Uma Etnologia dos “Índios Misturados”?** Situação Colonial, Territorialização e Fluxos Culturais. MANA 4 (1): 47-77, 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000100003>. Acessado em 19 de jun de 2024.

OLIVEIRA JR. W. Sonhos em Rede: Encontros com uma Universidade Porvir. In: **Casa dos saberes ancestrais**: diálogos com sabedorias indígenas [recurso eletrônico]. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior e Alik Wunder (organizadores). - Campinas, SP. BCCL/UNICAMP, 2020. ISBN: 978-65-88816-02-8

OLIVEIRA, Leandro, V.; GOMES, George H.V. **Os Dois Fortes da Cidade de Filipeia da Capitania da Paraíba (1585-1639)**: Esclarecendo um Equívoco Recorrente. Rio de Janeiro, Ano XIV, Nº 32, novembro de 2022. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.historiamilitar.com.br/wp-content/uploads/2023/02/RBHM-Ed32\\_01.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.historiamilitar.com.br/wp-content/uploads/2023/02/RBHM-Ed32_01.pdf). Acessado em 19 de mai. de 2024.

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

PALITOT, Estêvão Martins. **Os Potiguara da Baía da Traição e Monte-Mór: história, etnicidade e cultura.** Dissertação de mestrado, PPGS/UFPB. 2005.

PEREIRA, Erika D. F. **Desing e Memória cultural:** análises dos grafismos corporais da etnia potiguara. 2020. 184 f. Dissertação mestrado em design – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Ciências e Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In Tecnologias, 2020.

MOV SOCIAL. **Paraíba:** Povo Potiguara desenvolve projeto para criar abelhas e aumentar produção de mel, em Baía da Traição. 2023. Disponível em: <https://movsocial.org/2023/06/09/paraiba-povo-potiguara-desenvolve-projeto-para-criar-abelhas-e-aumentar-producao-de-mel-em-baia-da-traicao/>. Acesso: 06/11/2024.

POCAHONTAS, **A verdadeira História da famosa nativa da Disney.** Segredos da Humanidade. Youtube, 22 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FD7K5otbQDE> Acesso em: 05/02/2024.

QUIJANO, A.; CASTROGÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (orgs). **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

RIBEIRO, Berta G. **Arte Indígena, linguagem visual.** Tradução: Regina Regis Junqueira. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1989.

RICHER, Ivone M. Arte e interculturalidade: possibilidades na educação contemporânea. In: BARBOSA, M. A.; AMARAL, L. (Org.). **Interterritorialidade:** mídias, contextos e educação. São Paulo: Editora Senac, 2008.

SANTOS, Boaventura, de S. **O Fim do Império Cognitivo:** a afirmação das epistemologias do Sul. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SALLES, Cecília A. **Redes da Criação:** Construção da obra de Arte. Editora Horizonte, 2006.

SCOVINO, Felipe. Frans Krajcberg. In: Scovino, Felipe. **Frans Krajcberg.** Texto Felipe Scovino, Fernando Bini, Pierre Restany. Tradução Grupo Solución. São Paulo: Arauco Editora. 2011. p. 25-47.

SILVA, Almir Batista da. **Religiosidade Potiguara:** tradição e ressignificação de rituais na Aldeia baia da traição – PB.2011. Dissertação Mestrado – Ciências das Religiões, UFPB/CE, João Pessoa, 2011. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/4179/1/arquivototal.pdf>. Acessado em 10 de jul de 2024.

SILVA, Raaby, Souza da. **O sagrado nas Pinturas Corporais Indígenas Potiguara da Paraíba:** um diálogo entre educação do campo e a etnomatemática, entre saberes ancestrais. João Pessoa, 2020 76 f. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/17564/1/RSS28052020.PDF>. Acessado em 25 de mar de 2024.

SILVA, Severino de R. de Sousa. **Rio Tinto:** Como tudo começou. TCC graduação em História. UEPB, Guarabira, 2016. 46f. Disponível: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/10958>. Acessado em 10 de nov.2023.

VIEIRA, José Glebson. **O regime de índios “misturados”.** O processo de (re)construção da identidade étnica indígena potiguara. 1999.112f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais- Bacharelado) – Universidade Federal de Campina Grande, 1999.

VIEIRA, José Glebson. **Amigos e Competidores:** política faccional e feitiçaria nos Potiguara da Paraíba. SP: Humanitas, 2012.327 p. Disponível: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-24082010-143944/pt-br.php>. Acessado em 22 de abr. de 2024.

WALSH, C. **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial.** Reflexiones latino-americanas. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005. p. 13-35.

WESTIN, Ricardo. **Ditadura criou Estatuto do Índio para afastar acusações de Genocídio.** Arquivo S. Ed.107. 2023.  
Disponível:  
<https://www12.senado.leg.br/institucional/arquivo/arquivo-s/ditadura-criou-estatuto-do-indio-para-afastar-acusacoes-de-genocidio>. Acesso: 20/11/2024.

## APÊNDICE A – CARTA DE ANUÊNCIA

Escola Mun. Ens. Fund. e Médio  
Antonia Luna Lisboa  
INES nº 25088017  
CNPJ 01.936.584/0001-74  
Rue Assis Chateaubriand, s/nº  
email: antoniolunalisboa2017@gmail.com  
Rio Tinto - PB



ESTADO DA PARAÍBA  
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO  
ESCOLA MUN. DE ENS. FUND. E MED. ANTONIA LUNA LISBOA  
RUA ASSIS CHATEAUBRIAND, 5/N,2 - CENTRO- RIO TINTO-  
PB CÓDIGO DA ESCOLA: 25088017 C.N.P.J.:  
01.936.584/0001-74

### CARTA DE ANUÊNCIA

Declaramos para devido fins, que aceitaremos a pesquisadora Anne Carolinne Cunha Fachini, a desenvolver o seu projeto de pesquisa: Grafismo Potiguar da Paraíba: Reconstruindo Narrativas Esquecidas, na Educação Fundamental Anos Finais, em Rio Tinto, que esta sob a coordenação/orientação do (a) Prof. (a) Ora. Paula Alves Barbosa Coelho cujo o objetivo é desenvolver o conhecimento sobre os grafismos potiguaras, a arte contemporânea desenvolvida com a natureza, com o intuito de ampliar o olhar dos alunos, refletindo sobre os povos originários Potiguaras do litoral norte da Paraíba, a relação ao homem como parte da natureza integrante da natureza tendo a arte como ferramenta de construção de novas narrativas. Contribuindo para a construção de um processo criativo em artes visuais a partir do artista/docente/pesquisador e estudantes matriculados, durante o turno da tarde no 8º e 9º ano da Escola Municipal de Ensino Fundamental Antonia Luna Lisboa, no período de fevereiro de 2023 a fevereiro de 2024 (2 anos).

Esta autoriza abertura condicionada ao cumprimento do (a) pesquisador (a) aos requisitos da Resolução 466/12 CNS e suas complementares, comprometendo-se o/a mesmo/a a utilizar os dados pessoais dos sujeitos da pesquisa, exclusivamente para os fins científicos, mantendo sigilo e garantindo a não utilização das informações em prejuízo das pessoas e/ou das comunidades.

Antes de iniciar a coleta de dados o/a pesquisador/a deverá apresentar a esta Instituição o Parecer Consustanciado devidamente aprovado, emitido por Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos, credenciado ao Sistema CEP/CONEP.

Rio Tinto, 23 de setembro 2024.

WtJIO

ck L

&WtJIO J8 ar

## APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE ESCLARECIMENTO

### TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE ESCLARECIMENTO

(A ser utilizado pelos pais/responsáveis dos participantes menores de idade)

(Elaborado de acordo com as Resoluções N° 466/12 e 510/2016 do CNS)

O(A) seu(ua) filho(a) está sendo convidado (a) a participar da pesquisa intitulada: “**GRAFISMOS POTIGUARA E ARTE CONTEMPORÂNEA DE FRANS KRAJCBERG FEITA COM/NA NATUREZA: UMA EXPERIÊNCIA IDENTITÁRIA, ARTÍSTICA E ECOLÓGICA.**”, desenvolvida por **ANNE CAROLINNE CUNHA FACHINI**, aluna regularmente matriculada no Curso de Mestrado Profissional em arte do Programa de Pós-graduação em da Universidade Federal da Paraíba (PPGG/UFPB), sob a orientação da Profa. Dra. Paula Alves Barbosa Coelho.

O presente estudo tem como objetivo geral: Investigar conexões entre a arte dos povos originários e a arte contemporânea feita na natureza e com elementos da própria natureza, com perspectiva de ampliar o olhar e refletir sobre os povos originários potiguaras litoral norte da Paraíba, e como objetivos específicos:

- Colaborar para a compreensão de que o grafismo da etnia potiguara expressa a voz de um povo, representando o coletivo, mas também a subjetividade, pois cada grafismo tem um significado, sendo assim, uma potente ferramenta de linguagem política, identitária, religiosidade e artística;
- Apresentar a possibilidade de produzir arte na/com a natureza conhecendo a vida e obra de Franz Krajcberg, artista e ativista naturalizado brasileiro;
- Realizar uma produção artística feita na/com a natureza relacionada aos grafismos e memórias da etnia potiguara do litoral norte paraibano.

Justifica-se o presente estudo por se tratar de uma pesquisa que irá contribuir com as a necessidade de ampliar o olhar sobre a diversidade de formas de ser, estar e interpretar o mundo. Valorizar a arte que não está enraizada em conceitos ocidentais, mas sim na ancestralidade e formação de conceitos simbólicos. Proporcionar reflexões sobre o homem como parte integrante da natureza sagrada conforme a cosmovisão dos povos indígenas brasileiros. A relevância social do desenvolvimento da pesquisa é de suma importância, pois faz-se necessário a busca pela percepção de mundo e a partir desta percepção qual será a postura de cada sujeito como cidadão

A participação do seu(ua) filho(a) na presente pesquisa é de fundamental importância, mas será voluntária, não lhe cabendo qualquer obrigação de fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelos pesquisadores se não concordar com isso, bem como, participando ou não, nenhum valor lhe será cobrado, como também não lhe será devido qualquer valor.

Para este estudo adotaremos o(s) seguinte(s) procedimento(s): A maneira que se desenvolverá esta pesquisa foi pensada da seguinte forma: será realizada uma sequência de 12

aulas na disciplina de Arte de uma escola pública, com alunos do 8º e 9º ano do Ensino fundamental anos finais, com faixa etária de 13 a 15 anos. Será uma pesquisa qualitativa com o intuito de identificar o resultado do encontro dos grafismos potiguaras da Paraíba e a arte de Franz Krajcberg feita com/na natureza usando a linguagem artística como ferramenta política identitária. Criando assim um espaço para reflexão sobre os grafismos potiguaras e a possibilidade de usá-los em instalações ou intervenções, como fez Franz Krajcberg no meio ambiente, estimulando a relação entre os discentes e a natureza.

Caso o seu(a) filho(a) decida não participar do estudo ou resolver a qualquer momento dele desistir, nenhum prejuízo lhe será atribuído, sendo importante o esclarecimento de que os riscos da participação do(a) seu(a) filho(a) são considerados mínimos, limitado à possibilidade de eventual desconforto psicológico ao responder o questionário, para que isso não venha a ocorrer, será escolhido um local privado sem a presença de pessoas alheias ao estudo. Entre eles destacamos os riscos físicos, como alergia a cola de isopor, papel ou tinta. Estaremos atentos aos sinais verbais e não verbais de desconforto. Na dimensão psicológica os participantes e sua relação com a natureza poderão despertar alguma ansiedade quanto as questões climáticas), enquanto que, em contrapartida, os benefícios obtidos com este trabalho serão importantíssimos e traduzidos em esclarecimentos para a população estudada. A pesquisa contribuirá para a valorização das subjetividades culturais, artísticas, históricas e religiosas do povo Potiguara da Paraíba. Proporcionará a reflexão sobre o homem como parte da natureza e responsável por preservá-la, tentando com suas ações restituir o que retiramos dela para sobreviver. Proporcionaremos experiências em processos criativos em artes visuais usando entre as técnicas o desenho grafite sobre papel, fotografias, tinta nanquim sobre papel; e técnica mista, como pintura e colagens, usando elementos da natureza sendo estes: sementes, folhas secas, conchas do mar, areia e argila, valorizando a arte contemporânea como forma de discurso visual, identitário e social. Apesar disso, seu(a) filho(a) terá assegurado o direito a resarcimento ou indenização no caso de quaisquer danos eventualmente produzidos pela pesquisa.

Os resultados deste estudo estarão à sua disposição quando finalizado. O nome do(a) seu(ua) filho(a) ou o material que indique sua participação não será liberado sem a permissão do responsável. Os dados e instrumentos utilizados na pesquisa ficarão arquivados com o(a) pesquisador(a) responsável por um período de 5 anos, e após esse tempo serão destruídos.

Em todas as etapas da pesquisa serão fielmente obedecidos os Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos, conforme Resoluções nº. 466/2012 e 510/16 ambas do Conselho Nacional de Saúde, que disciplina as pesquisas envolvendo seres humanos no Brasil.

Solicita-se, ainda, a sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos científicos ou divulgá-los em revistas científicas, assegurando-se que o nome do(a) seu(a) filho(a) será mantido no mais absoluto sigilo por ocasião da publicação dos resultados.

Caso a participação de seu(a) filho(a) implique em algum tipo de despesa, a mesma será resarcida pelo pesquisadora responsável, o mesmo ocorrendo caso ocorra algum dano.

Os pesquisadores estarão à sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Eu, \_\_\_\_\_, declaro que fui devidamente esclarecido (a) quanto aos objetivos, justificativa, riscos e benefícios da pesquisa, e dou o meu consentimento para que meu(inha) filho(a) possa dela participar e para a publicação dos

resultados, assim como o uso da imagem dos mesmos nos materiais destinados à apresentação do trabalho final, com a devida proteção. Estou ciente de que receberei uma via deste documento, assinada por mim e pelo(a) pesquisador(a) responsável, como se trata de um documento em duas páginas, a primeira deverá ser rubricada tanto pelo(a) pesquisador(a) responsável quanto por mim.

João Pessoa/PB, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 202\_\_\_\_.

---

Pesquisador(a) Responsável

---

Responsável pelo(a) Participante da Pesquisa

---

Testemunha

Em caso de dúvidas com respeito aos aspectos éticos deste estudo, você poderá consultar:

Pesquisador Responsável: Prof.<sup>a</sup> Anne Carolinne Cunha Fachini

Endereço da Pesquisadora Responsável: Rua Coronel Luiz Inacio, 770, casa 02, Centro – Mamanguape -PB - CEP: 58 280-000 Fones: (83) 9 9990-0744 - E-mail: anneartecarol@gmail.com

Com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar o CEP e a CONEP:

Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba, Campus I - Cidade Universitária - 1º Andar – CEP 58051-900 – João Pessoa/PB - (83) 3216-7791 – E-mail: eticaccsufpb@hotmail.com. Horário de Funcionamento: 08:00 às 12:00 e das 14:00 às 17:00 horas.

CONEP – Comissão Nacional de Ética em Pesquisa

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Bairro Asa

Norte, Brasília-DF – CEP: 70.719-040 – Fone: (61) 3315-5877 – E-mail:

[conep@sauda.gov.br](mailto:conep@sauda.gov.br)

A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) é uma comissão do Conselho Nacional de Saúde - CNS, criada através da Resolução 196/96 e com constituição designada pela Resolução 246/97, com a função de implementar as normas e diretrizes regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos, aprovadas pelo Conselho. O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) é um colegiado interdisciplinar e independente, com “múnus público”, que deve existir nas instituições que realizam pesquisas envolvendo seres humanos no Brasil, criado para defender os interesses dos sujeitos em sua integridade e dignidade para contribuir no desenvolvimento da pesquisa.

## APÊNDICE C – TERMO DE ASSENTIMENTO

### **TERMO DE ASSENTIMENTO**

(No caso do menor entre 13 à 15 anos)

Você está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar da pesquisa **“GRAFISMOS POTIGUARA E A ARTE CONTEMPORÂNEA DE FRANZ KRAJCBERG FEITA COM/NA NATUREZA: UMA EXPERIÊNCIA IDENTITÁRIA, ARTÍSTICA E ECOLÓGICA”**

Nesta pesquisa pretendemos **investigar conexões entre a arte dos povos originários e a arte contemporânea feita na natureza e com elementos da própria natureza, com perspectiva de ampliar o olhar e refletir sobre os povos originários potiguaras litoral norte da Paraíba.**

O motivo que nos leva a estudar esse assunto é permitir uma ampliação no conhecimento das práticas culturais, de seus elementos, e a construção das singularidades culturais dos discentes, estimulando o conhecimento sobre a cultura e elementos culturais da região, desenvolvendo habilidades, criatividade e crítico tornando-os sujeitos de direitos e deveres, que valorizam a cultura e os artistas regionais de forma respeitosa.

Para esta pesquisa adotaremos o(s) seguinte(s) procedimento(s): propomos uma pesquisa qualitativa, utilizando algumas ferramentas para a aplicação e acompanhamento, tais como: diário de bordo, momentos de oficinas, e entrevista com grupos focais como forma de coletar informações sobre as abordagens aplicadas, o aprendizado e participação dos discentes.

Para participar desta pesquisa, o responsável por você deverá autorizar e assinar um termo de consentimento. Você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecido (a) em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se, e em ambos os casos, **será garantido o sigilo e confidencialidade** dos dados apresentados durante o desenvolvido do projeto.

O responsável por você poderá retirar o consentimento ou interromper a sua participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação na forma em que é atendido (a) pelo pesquisador que irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Você não será identificado em nenhuma publicação. Esta pesquisa apresenta **“RISCO MÍNIMO”**, tais como: alergia a cola de isopor, papel, tinta ou despertar alguma ansiedade quanto as questões climáticas.

Os resultados estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a permissão do responsável por você. Os dados e instrumentos utilizados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 anos, e após esse tempo serão destruídos.

Este termo de Assentimento encontra-se impresso em duas vias: uma cópia será arquivada pelo pesquisador responsável, e a outra será fornecida a você. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira

(Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Eu, \_\_\_\_\_, portador (a) do documento de Identidade \_\_\_\_\_, fui informado (a) dos objetivos da presente pesquisa, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações, e o meu responsável poderá modificar a decisão de participar se assim o desejar, sendo garantido o sigilo e confidencialidade dos dados apresentados durante o projeto. Tendo o consentimento do meu responsável já assinado, declaro que concordo em participar dessa pesquisa. Recebi uma cópia deste termo de assentimento e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas *dúvidas*.

Rio Tinto/PB, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20 \_\_\_\_.

---

Assinatura do (a) menor

---

Assinatura do (a) pesquisador (a)

Em caso de dúvidas com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

**Pesquisador Responsável: Anne Carolinne Cunha Fachini**

Endereço: Rua Assis Chateaubriand, S/N - Centro - Rio Tinto (Esc. Munic. Antônia Luna Lisboa)

CEP: 58297-000

Fone: 83 99990- 0744

E-mail: anneartecarol@gmail.com

Ou

Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba Campus I - Cidade Universitária - 1º Andar – CEP 58051-900 – João Pessoa/PB

☎ (83) 3216-7791 – E-mail: **comitedeetica@ccs.ufpb.br**

Obs.: O sujeito da pesquisa ou seu representante e o pesquisador responsável deverão rubricar todas as folhas do TCLE apondo suas assinaturas na última página do referido Termo.

## APÊNDICE D - Material Visual Grafismo



Os grafismos potiguaras além da beleza estético, é um sistema textual simbólico relacionados a natureza, território, ancestralidade, religião, política, resistência entre outros conteúdos.



Resistência  
Potiguara

O grafismo estampa o pele torna-se um símbolo que se faz presente no artesanato arquitetura .



Aldéia Tramataia

Para o Pajé Isaias Potiguara, representa 'escudo, arco e flechas', 'ataque' e 'proteção'. Clebson Potiguara tem visão similar. Para Clebson o padrão que se avizinha ao formato de letra 'X' é "[...] os triangulares. São 'caça' e 'pesca'. Falcão (2022, p.203)



De acordo com Falcão (2020) na fala de Iranilza potiguara "significa a resistência dos antepaçados pela demarcação de terras. Resistência do coletivo para estar, continuar aqui lutando e resistindo"

Quando trabalhados geometricamente gera diversos novos modelos de grafismos, chamados de grafismos potiguaras ou de acordo com Joab potiguara 'traçados universais'.



Tradicional Toré  
Potiguara 19/04/2024

Oca José F. de Lima  
Aldeia Tramataia

### Variações do Padrão do Grafismo Resistência Potiguara



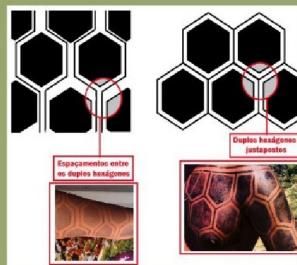
### Resistência Potiguara

De acordo com Manuel Potiguara : a partir, 2006, 2008 o grafismo 'X', passou a ser usado pelos potiguara. Ele tem sua origem em outras etnias como os Xucuru de Pernambuco, que pertence ao mesmo tronco linguístico Tupi. A partir de então começam reuniões e assembleias com anciões, pajés, caciques, professores para a partir da oralidade e os saberes antigos pensar sobre um grafismo para o povo potiguara.



### Diferença entre a Colmeia e o Jabuti

A colmeia possui duas linhas paralelas, que não fecham na parte superior nem inferior e o hexágono ao centro, representando união e coletividade. O grafismo casco de tartaruga ou jabuti possui uma única linha que separa os hexágonos, na parte inferior e superior tem uma linha que fecha a composição visual. De acordo com Falcão (2023, p.247) "O 'Grafismo Potiguara do Jabuti' parece, majoritariamente, estar associado a 'casa', 'território', 'caça', 'vida longa' e 'ciclos'. Correlacionando os significados a alguma virtude física ou suposta virtude moral coassociada ao imaginário popular desses quelônios.



A planta jurema é encontrada no temerário nordestino, considerada sagrada, utilizada em rituais, para limpeza do corpo, alma e espírito. As duas folhas também fazem referência aos dois troncos linguísticos que existem no Brasil, o Tupi-Guarani, que é a língua originária do povo Potiguara, e o Macro-jé,







Da planta da Jurema se compõem a 'Bebida da Jurema Sagrada', que para Sousa e Nascimento (2011, p. 6) é "[...] capaz de provocar a comunicação com os ancestrais", "[...] os espíritos das matas e com Deus Tupã".

comparam seu  
povo com as abelhas, sendo assim com  
as linhas paralelas os  
hexágonos ao redor das folhas simbolizam o povo  
Potiguara protegem a  
sagrada.

! ! !

Grafismo Salamantra, salamanta ou

! ! !

RePresenta um lagarto, reRtil, ou animal  
de corpo alongado. Os répteis são  
sagrados e respeitados pois simbolizam  
qualidades como astúcia, sabedoria,  
veneno para se defender dos inimigos.

! ! !

Padrão gráfico pele de jibóia  
Para Jonas Potiguara "[...] a 'salamanta' é um 'sinal de atenção', é o 'parar para refletir'. 'Salamanta', para mim, é o 'contemplar' e o 'esperar'. É a 'força que emana da terra' que vem para ensinar" (Falcão, p.305, 2022).

! ! !





Identificação  
Nome: Folha da Jurema  
Características da natureza  
Parte gráfica  
Decomposição da forma

Identificação	Folhamento 2
Nome: Folha da Jurema	
Características da natureza	
Parte gráfica	
Decomposição da forma	

A planta jurema é encontrada no território nordestino, é considerada sagrada, utilizada em rituais, para limpeza do corpo, alma e espírito. As duas folhas também fazem referência aos dois troncos linguísticos que existem no Brasil, o Tupi-Guarani, que é a

originária do povo Pô Macro-je

**Coral Potiguara**

Manoel Potiguara explicou que "[...] usamos o grafismo da cobra coral, que foi uma projeção do Cacique Sandro, que o objetivo era atingir os Caciques, para que eles pudessem ver que tínhamos o poder de cria nossa própria simbologia"

(Falcão p. 290, 2022)

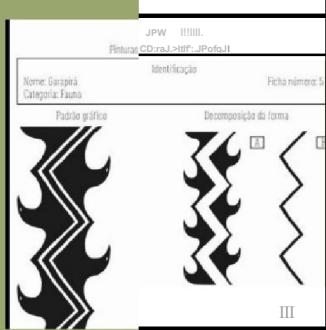



**Grafismo Guarapirá.**

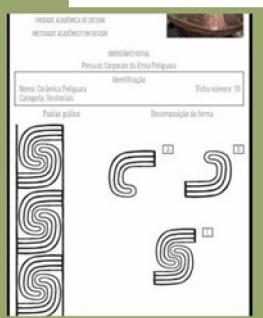
Clebson Potiguara, quando relata que "[...] o guarapirá representa 'liberdade'. 'Voar'. 'Tranquilo'. É a harmonia do ar, com a água, com a natureza.

Ele costuma voar sobre áreas de água. Para Iranilza Potiguara representa a liberdade de fazer escolhas e tomar decisões. Falcão (p. 309. 2022)

**A última música cantada no Toré Potiguara".**  
Barcellos (2012, p. 358) apresentada a toada que cita o guarapirá com "Guarapirá, oi guarapirá! (2x) / Vamos dançar, na alegria do mar! (2x)".



"I... I Ovem p.nov a lov.a fona / Fo, a Ma.av.lha/ Pa; e F;tho e Espírito Santo/ F1lhoda Virgem Mana". Para Pae Isaias Potiucar o significado associado ao mo da Alguidar Potiguara" é: grafismo encontrado em uma cerâmica confirmação da ancestralida e união da etnia potiguara .



Para Pedro Potiguara o simbolo foi anunciado em um  
conforme depoem:

..] Eu tinha muita vontade de saber os desenhos dos meus e dos nossos ancestrais.  
E eu sonhava muito com uma panela, urna alguidar, mas eu nunca tinha visto os  
desenhos dessa alguidar. E pra minha surpresa, lá na Aldeia Silva, um primo  
meu, cavando uma lagoa, ele encontrou uma alguidar. E nessa alguidar  
desenhos indígenas. Nessa alguidar, o pessoal do Instituto Iphan, foram lá na  
minha casa, deram uma olhada na panela, verificou, e eles falaram que a  
panela tinha mais de quatrocentos anos, sem influência portuguesa  
nenhuma. E nela, [parente, tem os desenhos Potiguara, o grafismo. São coisas  
que são muito peculiares. E esta comigo até hoje. Utilizo os desenhos que  
tern na coma [grafismo corporal].

Miliwel Potiguara, pf1m,

[...] "os Caminhos do Monte Mór" vão ver  
mais na Aldeia Jaraguá. E tem mais em  
fotografias do que nas pessoas. Mas eu tenho  
alguns registros fotográficos em corpo de  
pessoas. [...] eu estou me comunicando com  
uma das parentes de Monte Mór que era  
apaixonada por essa pintura. O pai dela foi  
um dos Caciques da Aldeia Jaraguá. Seu  
Vicente. Lusival conheceu. Ele foi o patriarca  
das terras de Monte Mór do século XX.



Pereira (2020 p.105) registrou as  
explicações de Manoel Potiguara. Na  
obra da autora "[...]  
nesse grafismo temos alguns morros  
ou pode ser algumas ocas e entre esta  
situação a gente abre  
caminhos para a educação, caminhos  
para saúde através da educação. Por  
isso colocamos o  
nome Caminhos de Monte Mór, é  
justamente as saídas para um povo  
que tanto foi prejudicado"



**Gratidão por sua presença;  
atenção e troca de saberes !**

**Te espero no próximo  
encontro !**

•Aguiri por ncle reiko, remaendu'a ha  
sólo mba'asen. Vamos amo viva na l...



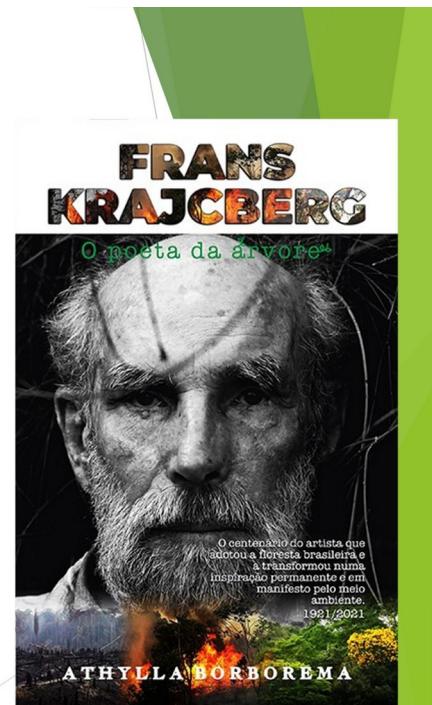
## APÊNDICE E – MATERIAL DIDÁTICO ARTE E VIDA DE FRANZ KRAJCBERG

### Franz Krajcberg (12 de abril, 1921-2017)

**Frans Krajcberg (Kozienice, Polônia, 1921 – Rio de Janeiro, 2017). Escultor, pintor, gravador e fotógrafo. Autor de obras que têm como característica a uso de elementos da natureza, destaca-se pelo ativismo ecológico, que associa arte e defesa do meio ambiente.**

**“Procuro me exprimir com esse material quebrado, assassinado, tudo isso para mostrar, veja ontem foi bela árvore, hoje um pau queimado.”**

**Franz Kracjbeg**



### JUVENTUDE NA POLÔNIA

- ▶ Frans Krajcberg nasce em 12 de abril de 1921 na Polônia, em Kozienicé, uma pequena cidade localizada a cerca de 210 km ao sul de Varsóvia. Sua família é numerosa (cinco filhos), judia e modesta.
- ▶ Sobre sua infância, afirmou em uma entrevista em Curitiba em 11 de outubro de 2003 “Em criança, costumava isolar-me na floresta. Aquele era o único lugar em que ninguém podia questionar-me. Quando criança, sofri demais com o racismo cruel provocado pela religião. Aos 13, comecei a politizar-me e a ter vontade de pintar. Não tínhamos dinheiro para comprar papel, e isso me marcou bastante.” (<https://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com/2013/09/frans-krajcberg-pintor-escultor.html>)



## SEQUELAS DA 2º GUERRA MUNDIAL

- ▶ Cursou Engenharia e Artes na Universidade de Leningrado. Sua mãe Bina Kracjberg, integrante do Partido Comunista, é enforcada 1939 ano que a guerra é declarada. Com 18 anos, reconheceu seu corpo na prisão de Ramdam, perto de Varsóvia. Com ela aprendeu: fugir do intolerável, lutar para sobreviver!
- ▶ Krajcberg caiu prisioneiro dos alemães, mas conseguiu escapar e entrar para o lado soviético, onde virou herói de guerra como construtor de pontes.
- ▶ Doente, ele foi hospitalizado em Minsk e come a pintar durante sua convalescência. Em Leningrado, Frans Krajcberg, conhece Natacha, sua primeira grande paixão. Em 1941, com 20 anos, o Reich ataca a URSS e cerca Leningrado, Krajcberg foge correndo durante semanas através de bombas, entre a frente alemã e russa. Natacha morre sob seus olhos, na estrada para Minsk, enquanto se refugiavam na floresta para escapar dos bombardeios.



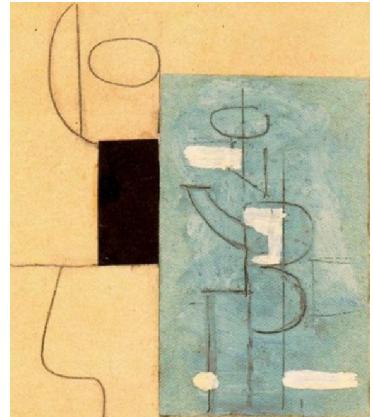
## Visualidades que traumatizam

- ▶ Em julho de 44, aos 23 anos, ele entra no campo de Majdanek, perto da fronteira russo-polonesa. "Sai (do campo de concentrar) num estado de choque indescritível, mudo de horror. [...] Sempre que vejo o amontoamento de árvores da Amazônia, queimadas pelos homens, não posso deixar de pensar nas cinzas dos crematórios: as cinzas da vida, as cinzas do fogo dos homens enlouquecidos."
- ▶ Estima-se que entre outubro de 1943 e janeiro de 1945, o número mínimo entre 95.000 e 130.000 prisioneiros morreram no sistema Majdanek. A maioria sucumbiu à fome, à doença, à exposição aos efeitos da tortura física ou do trabalho árduo realizado sob ameaça de violência. Outros foram assassinados nas câmaras de gás, alguns na chegada e outros depois de considerá-los fracos demais para trabalhar.



## Trilhando seu caminho nas artes

- ▶ ESCOLA DE BAUHAUS Em Stuttgart, Frans Krajcberg aprende alemão. Ele estuda na Belas Artes com Willi Baumeister (1889-1955), professor da Bauhaus que optou por ficar na Alemanha e resistir. Ele descobre a criação de vanguarda demonizada por Hitler.
- ▶ Para ajudar os estudantes, Baumeister instituiu um prêmio, saído de seu próprio bolso. Eu ganhei duas vezes. Ele me aconselhou a ir a Paris. Deu-me uma carta de recomendação a Leger."
- ▶ Em Paris, Fernand Leger o hospeda por três meses. No entanto, Krajcberg percebe rapidamente que a Europa não o ajudaria a reviver. Marc Chagall e uma de suas amigas trabalha na imigração e sugere que ele vai para o Brasil. Lugar que aceitava refugiados e possuía belas florestas.



## A DESCOBERTA DO BRASIL

- ▶ Ele desembarca no Rio de Janeiro em 1947, onde comecei uma nova vida em terra desconhecida. Frans Krajcberg tem 26 anos; sem um tostão no bolso, dorme na praia de Botafogo. Em 1948, vai para São Paulo, onde Francisco Matarazzo acaba de inaugurar o Museu de Arte Moderna. Este último contrata Krajcberg como almoxarife. Frequentou os "pintores autodidatas" da Família Artística Paulista: Volpi, Cordeiro, Mário Zanini... que o trouxeram para o ateliê de Osir Arte, onde ele executa azulejos encomendados a Portinari para as grandes realizações arquitetônicas do Modernismo.
- ▶ Em 1951 trabalha na instalação da 1ª Bienal de São Paulo. Mudou-se para o Parâna, usina de papel e celulose da família Klabin em Monte Alegre e lá trabalhou como engenheiro numa indústria de papel. Apesar da estabilidade financeira, não concordava com a exploração da natureza e devastação de florestas. Entretanto, abandonou o emprego para se isolar nas matas para pintar.



Folhas, óleo sobre tela, 1955  
65 x 52 cm

Michel Foucault : A estetica da existencia e um conjunto de pratica do sujeito sobre si, onde e fundamental voltar a si mesmo, construir estilos diferenciados de vida, promovendo o surgimento de focos resistencia ao poder e dominação que tem como objetivo padronizar a vida dos sujeitos. Galvão (2014)

- ▶ "Desde que saí de Stuttgart, eu era um homem perdido. [...] Eu odiava os homens. Eu fugia deles. [...] Mas, isolamento por isolamento, por que viver? A natureza me deu força, me devolveu o prazer de sentir, de pensar, de trabalhar. Para sobreviver. Eu caminhava na floresta e descobria um mundo desconhecido. Eu descobria a vida. Vida pura: ser, mudar, continuar, receber a luz, o calor, a umidade. A verdadeira vida: quando estou na natureza, penso verdadeiramente, falo verdadeiramente, me pergunto verdadeiramente. Quando olho para ela, sinto como as coisas se movem: nascimento, morte, a continuação da vida. Eu tinha construído minha casa na floresta. Um gato selvagem me adotou. Eu colecionava orquídeas. Tive, com certeza, a maior coleção de orquídeas do Brasil.

### Reconhecimento do mercado de Arte Brasileiro

Mora isolado durante em média de três anos, vive de criações em cerâmica, azulejos, estatuetas e pinturas.

Em 1955, com 34 anos tem sua casa e atingida por um incêndio criminoso, perde tudo inclusive várias obras e uma rara coleção de orquídea, mas uma vez tem que começar do zero.

Volta para o Rio e divide o ateliê com Weissmann, começa a expor de forma coletiva em galerias e individualmente biblioteca pública do Paraná.

Em 1957, Frans Krajcberg ganha o prêmio de Melhor Pintor Nacional na Bienal de São Paulo, adquire nacionalidade brasileira no ano seguinte. Repentinamente famoso, ele vende suas pinturas e retorna a Paris.

## Transição pintura para o escultura

- ▶ No final dos anos 50 em Paris se mantém com o dinheiro que ganhou da bienal, vende varias obras, participa de debates polemicos relacionados ao abstracionismo;
- ▶ Para de pintar por causa de intoxica ao respirat6ria com terebintrna. Come a a fazer experiencias artist1cas trazendo cada vez mais a presenr;a da materia. Entre as tecnicas experienciadas faz colagens e xilogravuras em papel japones, realizando suas primeiras "impress6es diretas" da madeira, utilizando a tecnica do papel moldado.

Frans Krajcberg, Falha - relevo em papel Japones - datado 1985 - med. 78 x 56 cm - A.C.I.D. - com Certificado

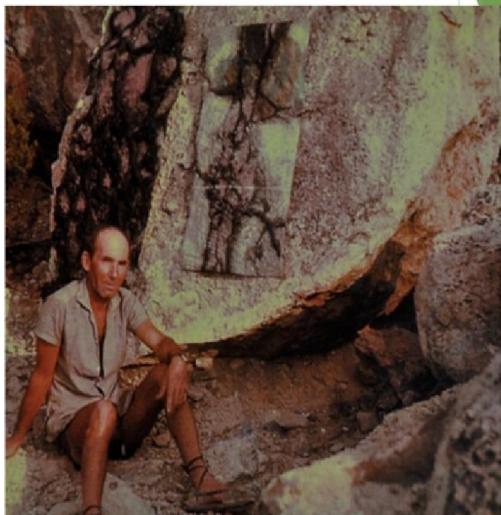


Frans Krajcberg, "Falha" - relevo em papel Japones n° 3/7 med. 90 x 75 cm

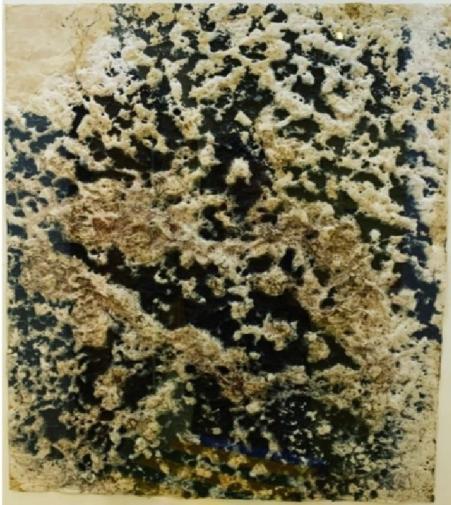


- ▶ Entre 1958 passa a viver em uma caverna pr6ximo ao mar em Ibiza e comei;a a fotografar a natureza, exercitando o olhar sensivel sobre os elementos que comp6em a natureza, como texturas, nuani;as de cores, linhas com movimentos . Surge as "impress6es de rochas e terras", conhece o critico Pierre Restany que escreve "A natureza e seu atelier. [...] Ela e seu estudo e seu meio." Ate o ano de 1964 fica indo e vindo para Ibiza, ao falar sobre sua arte na epoca afirma: Nao ha gesto pict6rico. Sao impressoes, registros. Pedai;os da natureza. Depois disso, eu nao podia mais trabalhar em Paris. Onde encontrar minhas terras?" Decide continuar sua arte-pesquisa autopeiese no Brasil e vai para Amazonas pela primeira vez.

## Perto e imerso na natureza de Ibiza- Espanha



1960, Frans Krajcberg em Ibiza, impressão de rocha em andamento



Salles (Morin 200, p.39) assim como na ciência uma teoria científica tem sempre incertezas de seus resultados, o artista enfrenta um processo que não permite previsão e predição, em outras palavras, opera no universo da incerteza, mutabilidade, imprecisão e inacabamento.

Descrição:  
FRANS KRAJCBERG "Da serie Ibiza", relevo em papel, medindo 64 x 50, decade de 60, assinado. Esta serie proporcionou ao artista o grande premio da Bienal de Veneza. Acompanha certificado de autenticidade da Marcia Barrozo do Amaral.

Salles (p.37) Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo - no universo do inacabamento. A continuidade não é cega, mas tem tendencias, que enfrentam a intervenção de acasos.

## Paris/Espanha/ Brasil

- Em 1960, Frans Krajcberg é nomeado cidadão honorário do Rio de Janeiro, e recebe suas chaves. Instala sua oficina parisiense no Chemin du Montparnasse, em Paris - rua sem saída onde hoje se encontra o Espace Frans.
- Em 1961, participa em Paris da exposição Reliefs [Relevos] organizada por San Lazzaro, que dirige a Galeria e a revista do XXe Siècle. Torna-se amigo de George Braque (pредшественником кубизма) se interessa pela Op art, pelo cinetismo, e frequenta a vanguarda do Novo Realismo, da qual seu amigo Pierre Restany escreve a Declaração Constitutiva em outubro.
- Gracias a sua relação com a natureza, Krajcberg se tornou independente de todos os movimentos artísticos, foi o que o tornou único. Não conhecemos nenhum outro artista de sua época que integrava-se de forma tão profunda com a natureza e aos poucos tornou-se um ativista ambiental. De acordo com Perrotti (2022, p.16) "a partir da década de 1970 que ele ganhou projeto mundial como artista e ambientalista, com obras que manifestavam enfaticamente sua preocupação com a desflorestação da natureza, especialmente a Floresta Amazônica."
- As viagens realizadas para o continente europeu proporcionava sua participação em conversas e discussões sobre movimentos de vanguarda, além do comércio de obras por ele produzida.

## Surgem as primeiras esculturas

Fernandino (2014 p.265) Em 1964 Volta para o Brasil, Minas Gerais, em Cata Branca, região próxima ao pico de Itabirito. Morou cinco anos dentro de uma Kombi, solitário e recluso. No inicio, trabalhou com as terras de Minas Gerais, que ofereciam um amplo leque de pigmentos, cores e formas rochosas, expostas generosamente nas "feridas da terra removida pelas minerações", segundo sua fala.



Sem título [Untitled], 1974  
Madeira pintada  
[Painted Wood]  
155x115x30cm  
61 x45 1/4 x 11 3/4 in



Déc. 70, sem título, traz uma reflexão uso sustentável da madeira

## Nova Vida no Sul da Bahia

- Em 1965 em uma conversa no Café Deux Magots, local na França que desde 1884 era frequentado por intelectuais e artistas, Kracjberg recebe uma proposta do arquiteto e designer Zanine Caldas (1919-2001), que foram amigos e se influenciaram mutuamente.
- Zanine apresenta o projeto multidisciplinar que reuniria artistas e intelectuais como: Chico Buarque de Holanda, Oscar Niemeyer, entre outros. Eles desejavam criar um movimento artístico, para enfrentar a uniformidade tecnocrática do estilo internacional, inspirando-se diretamente na riqueza dos materiais locais.
- A comunidade não resiste ao isolamento do local, uma floresta de mata atlântica a beira mar com manguezais. Kracjberg compra com 1 316,4 km<sup>2</sup>, constrói uma casa-ateliê em cima de um tronco de pequi, que media 2,60 de diâmetro e pesava 40 toneladas, descartada por traficantes de madeira da Amazônia, a casa foi construída no topo a 10 metros do chão.



Classificac;ao esculturas de acordo com aproximac;ao de modelos conhecidos conforme Angela A. Luz (1999):Laminas, Cestaria, Ikebanas, Algas, Danc;arinos e Totens

1.1 Laminas: sao escamas compostas a partir de cascas de arvores, nas quais o artista usa pigmentos naturais para enfatizar elementos abstratizantes criando relevos esculturicos. Usa a semelhanc;a para criar texturas que nao reproduzem os objeto, mas que guardam estreita relac;ao com o mundo natural de onde foram extraidos.



1.2 Cestaria : a escultura se faz pelo entrelace de sipes. Sao esculturas, a exemplo destas produzidas na Bahia, que direcionam o olhar da terra para o ceu, como se clamassem a Deus par socorro ou exaltar que todos os elementos estao conectados na natureza.



1.3 Ikebanas (nome dado por Pierre Restany): sao esculturas em que os elementos se agrupam como num arranjo floral. Galhos, raizes e cipós criam uma "Ikebana rustica e transcendental". As raizes representam a vida, canalizam a seiva que alimenta toda a arvore



1.4 Algas: Sao esculturas onde cipos em linhas dinamicas, ele cria algas fantasticas. Assim como o movimento das aguas possuem um tmo e dinamismo ri que trac;a o emaranhado de algas e os lanc;am a beiranar, o artista transita entre a agua e a terra.



1.5 Danc;arinas: Remetendo ao chao, troncos e raizes queimados  
proclamam a sua ressureic;ao. Uma danc;ia tribal reintegrando a  
arvore  
a natureza uma instalac;ao com cinco elementos



1.6 Totens: Nessas esculturas, ha aproxima<:6es com a es **etica dos povos** originarios do Brasil, o que evidencia a busca pela vida emocional e confirma a expressao expressionista confessada pelo escultor. Nessas totens se encontra-se desde simples documentos da natureza - arvores recriadas - ate anil estes de repudio a opressao e documentos a favor dos direitos humanos, com o grande Totem que homenageia Chico Mendes, no qual a seringueira sangra pigmentos naturais pelos cortes no tronco.



## Disse Frans Krajcberg na entrevista de 2003:

- ▶ "Detestava os homens. Fugia deles. Levei anos para entrar em casa de alguma pessoa. Isolava-me completamente. A natureza deu-me a forra, devolveu-me o prazer de sentir, de pensar e de trabalhar. De sobreviver. Quando estou na natureza, eu penso a verdade, eu falo a verdade, eu me exijo verdadeiro. Um dia convidaram-me para ir ao norte do Paraná. As árvores eram como homens calcinados pela guerra. Não suportei. Troquei minha casa por uma passagem de avião para o Rio."
- ▶ "Minha obra é uma longa luta amorosa com a natureza, eu podia mostrar um fragmento dessa beleza. E assim fiz. Mas não posso repetir esse gesto até o infinito. Como fazer meu esse pedaço de areia? Como exprimir minha dor; a dor? Onde fica minha participação; a dor nessa vida que me inclui e me excede? Até hoje não dominei a natureza, aprendi a trabalhar com ela."







- ▶ Imagem 1 disponivel em [https://lLBahjaextremosul.com.br/att.ylla•borbor!='\\_J!la-lanca\\_-tiro-em-lebracao-ao-entenario-de-frans-krajcberg](https://lLBahjaextremosul.com.br/att.ylla•borbor!='_J!la-lanca_-tiro-em-lebracao-ao-entenario-de-frans-krajcberg)
- ▶ Gatvao, Abilio. A Ética em Michel Foucault: Do cuidado de si à estética da existência. ISSN 1983-4012, Vol.7-Nº1. p.157-168, junho 2014.
- ▶ Fernandino, f. (r)evolução trans krajcberg, o poeta dos vestígios. rev. ufmg, belo horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 260-277, jan./dez. 2014.
- ▶ Escultura branca, sem título, madeira sustentável, dec/70. disponível em <https://www.jb.com.br/cadernos/2024/03/1049188-krajcberg-zanine.html>
- ▶ Luz, Angela A. Kracjberg- A natureza como matéria e obra. Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. I COLOQUIO INTERNACIONAL DO CBHA - CIHA, São Paulo - 5 a 10 de setembro de 1999. Disponível em: [https://static.wixstatic.com/media/25afc9\\_d98156e6d6a8459ea38f21b5285bcf72-mv2.jpg/v1/fill/w\\_300,h\\_386,al\\_c,q\\_80,usm\\_0.66,1.00,0.01,enc\\_auto/1-composition-rouge-frans-krajcberg-1965.jpg](https://static.wixstatic.com/media/25afc9_d98156e6d6a8459ea38f21b5285bcf72-mv2.jpg/v1/fill/w_300,h_386,al_c,q_80,usm_0.66,1.00,0.01,enc_auto/1-composition-rouge-frans-krajcberg-1965.jpg)
- ▶ folha bttl) :j/\_se !J!0Xid j|9e\_s\_C0fl1.. r Jpeg.a ?ID.-15
- ▶ }84\_60 Fol a 1 5 \_t1Ps.:L! www.wt !;i 9 \_es \_col}1 \_t?r.LQ eca.a ? ID=\_S044 1

## APÊNDICE F – Encontro Registros Fotográficos (Primeiro Encontro)





Encontro Desconstruindo estereótipos







Registros roda de diálogos com professores e estudantes da educação indígena potiguara - 30 de abril de 2024











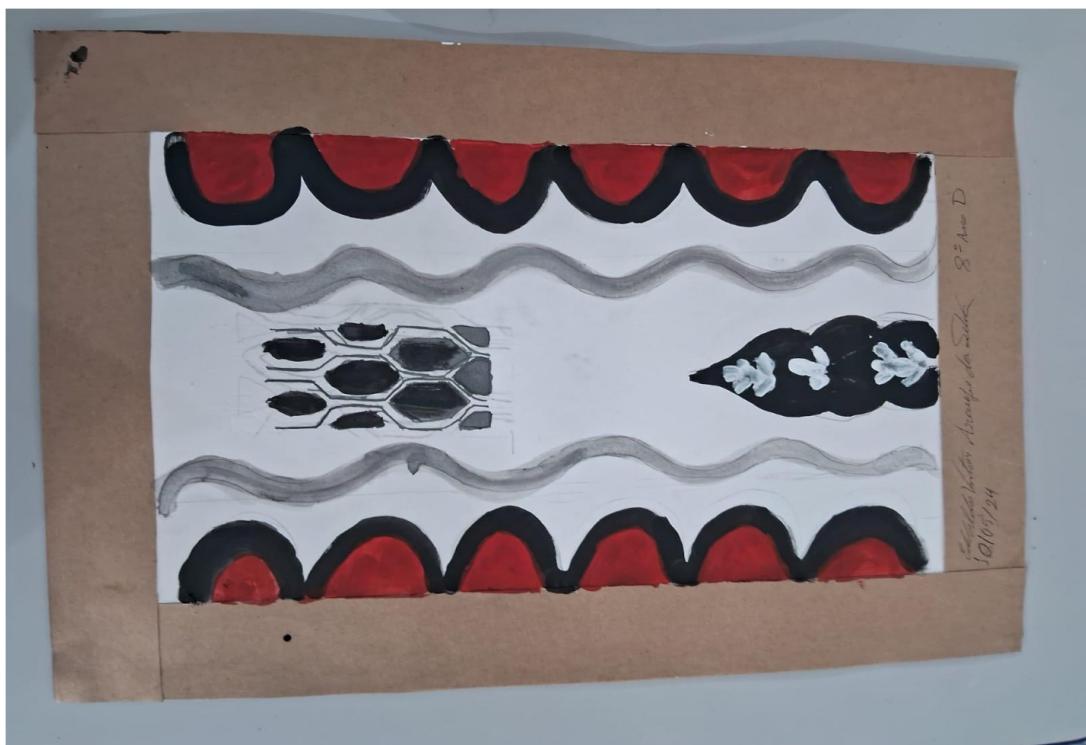


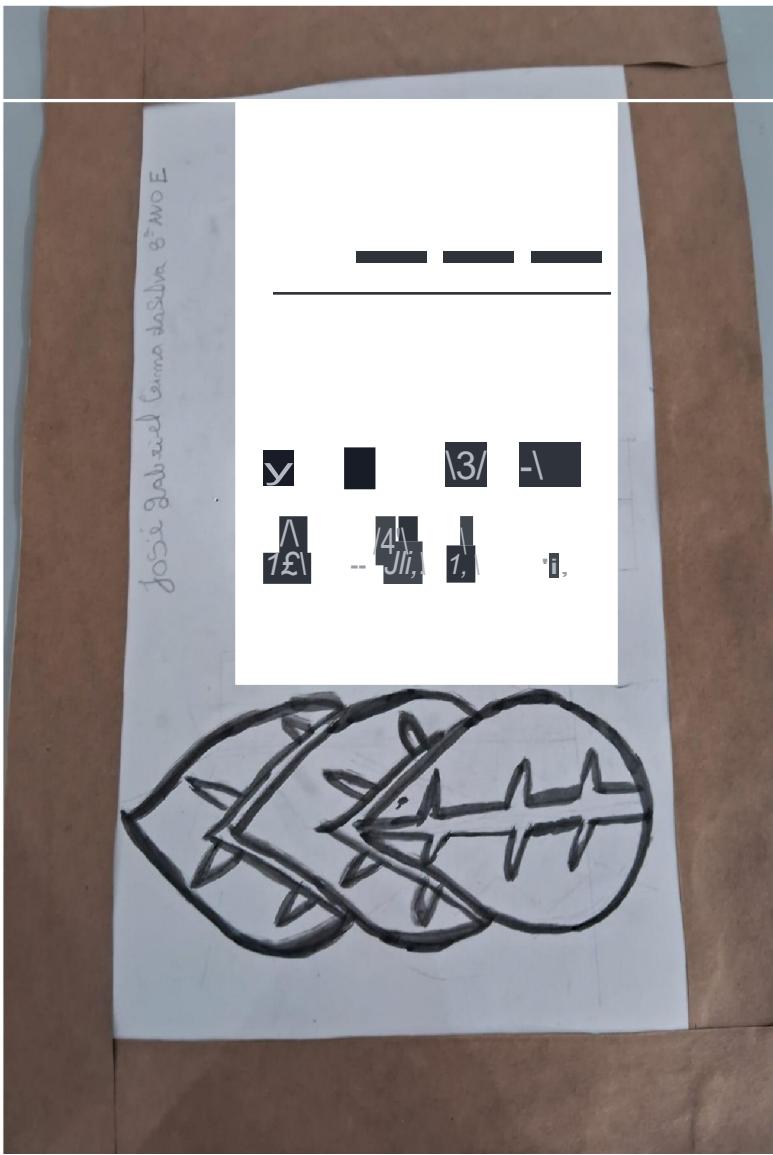


**APÊNDICE G - Registros fotográficos experimentos aguados de nanquim s/ papel**  
**10 de maio de 2024**











## APÊNDICE H- Registros fotográficos aula de campo 30 de abril 2024





Alunos observando corais, conchas e pedras da região usadas na construção da Igreja de Arcanjo Miguel



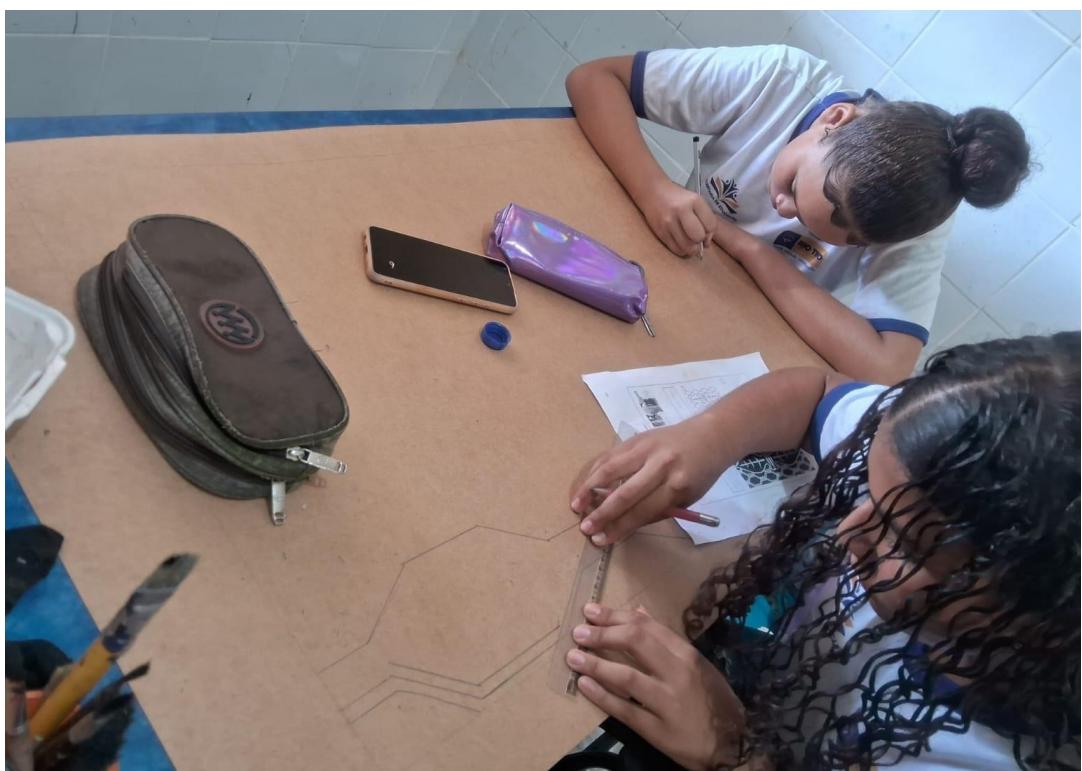




Canhões originais do primeiro forte edificado durante o Brasil colônia

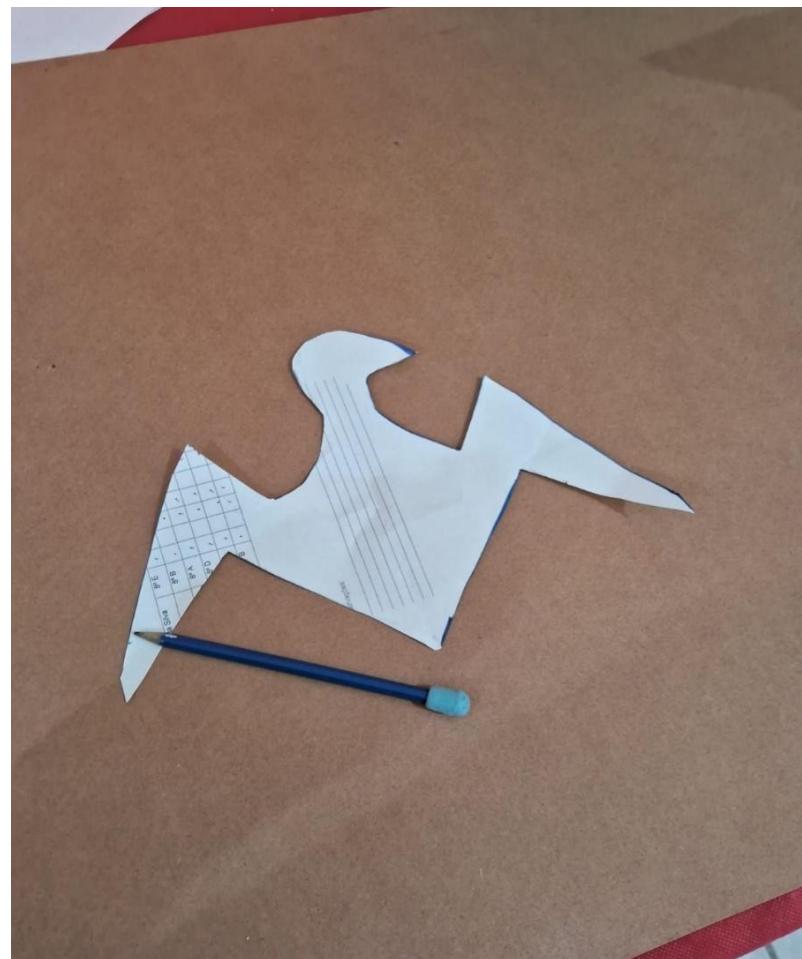
## APÊNDICE I -REGISTROS DOS EXPERIMENTOS VISUAIS COM ELEMENTOS DA NATUREZA

Junho de 2024

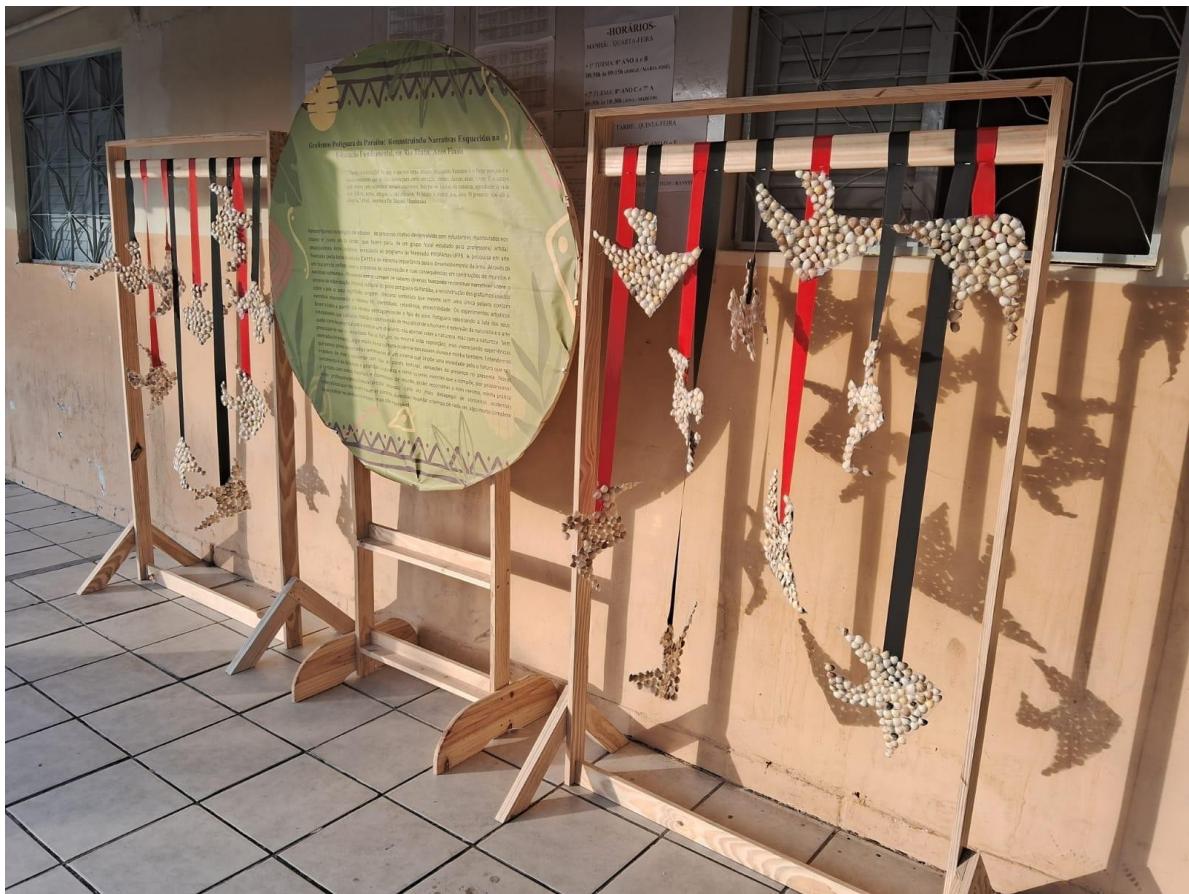








## APÊNDICE J - REGISTROS EXPOSIÇÃO OUTUBRO 2025















## APÊNDICE K – REGISTROS TERRITÓRIO POTIGUARA DA PARAIBA

ALDEIA TRAMATAIA FEVEREIRO/2024



Aldeia Tramataia















Aldeia Cumurupim, fevereiro de 2024, Autora







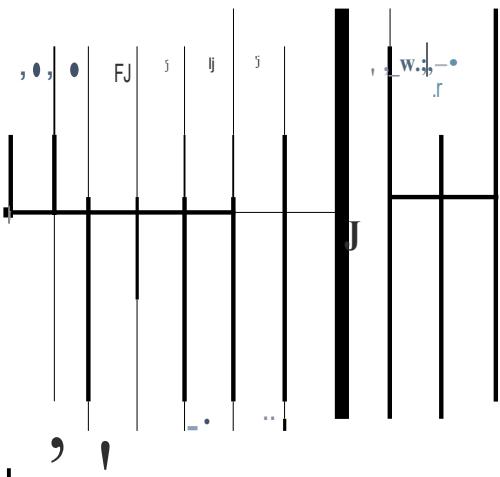
ABERTURA DO ANAMA 2024/ ALDEIA BREJINHO  
ECI INDÍGENA ANTÔNIO SINÉSIO DA SILVA





**111,otlomho'esa1'U.SU,**

*(GESTOR/ DI'reTOT0)*



***Apyaba las***

*ba*



**Kunha**

**tl**

IMULHTRI

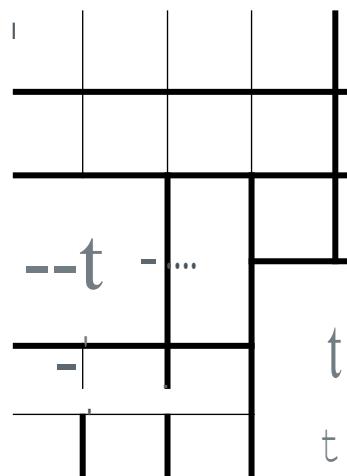


# Coordenação

f

vvv

... I







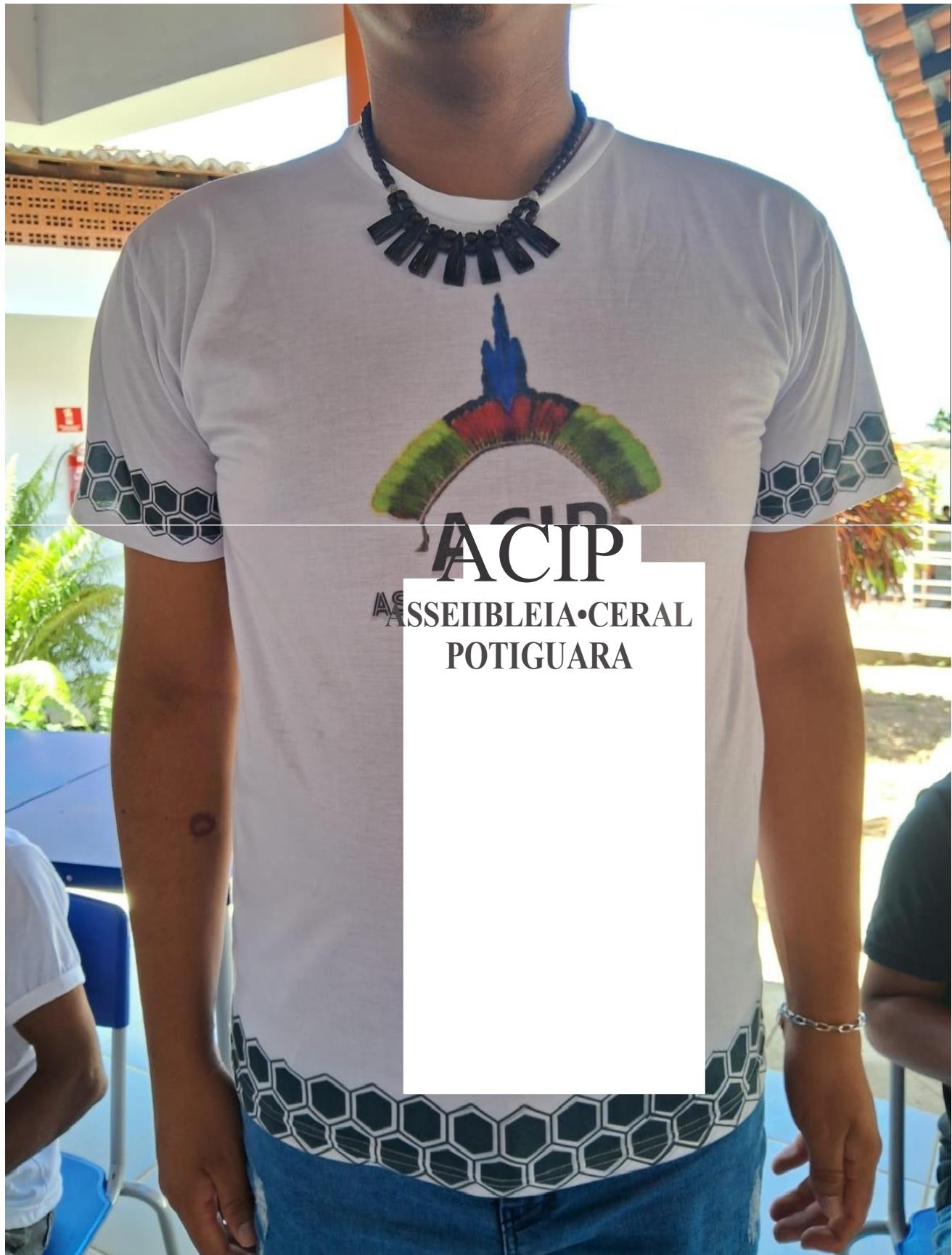






PROJETO ANAMA











I MOSTRA DE MUSICA POTIGUARA, ALDEIA FORTE, 6 DE ABRIL









Registros pessoais, Toré aldeia São Francisco, 19 de abril 2024













