



FACULTAD INTERAMERICANA DE CIÊNCIAS SOCIALES – FICS
DIRECCIÓN DE POSGRADO
PROGRAMA DE POSGRADO EM CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DOUTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

**O ENSINO DA ARTE INDÍGENA NO CONTEXTO ESCOLAR E A UTILIZAÇÃO DA
DANÇA PARIXARA COMO FERRAMENTA DE RESGATE E REVITALIZAÇÃO DA
CULTURA**

ERISMILTA SUCUPIRA FERRO CARNEIRO

Asunción – Paraguay

2019

ERISMILTA SUCUPIRA FERRO CARNEIRO

**O ENSINO DA ARTE INDÍGENA NO CONTEXTO ESCOLAR E A UTILIZAÇÃO
DA DANÇA PARIXARA COMO FERRAMENTA DE RESGATE E REVITALIZAÇÃO
DA CULTURA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Educação, da Facultad Interamericana de Ciências Sociales, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Educação.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Hipólito Valeriano

Examinador: Prof. Dr.

Examinador: Prof. Dr.

Assunção – Paraguay

2019

Carneiro, Erismilta Sucupira Ferro.

O ENSINO DA ARTE INDÍGENA NO CONTEXTO ESCOLAR E A UTILIZAÇÃO DA DANÇA PARIXARA COMO FERRAMENTA DE RESGATE E REVITALIZAÇÃO DA CULTURA / Erismilta Sucupira Ferro Carneiro. – Assunção - Paraguai, 2019. p. 90.

Orientador: Dr. Luiz Cláudio Hipólito Valeriano

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Educação – Facultad Interamericana de Ciências Sociales, 2019.

1. Educação 2. Cultura 3. Arte Indígena 4. Dança Parixara I. Título.

DEDICATÓRIA

Ao meu Esposo Valter Leite Carneiro (in memoriam) que não pode viver este momento, a concretização de nosso Sonho.

Aos meus filhos Wallkeer, Valkennilda e Eriswalter, aos netos Kerolayne, Linda Kézia, Hadassa, Davi Wallkeer, Jhon Wallkeer e Valter Neto, por tudo que representam em minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu amado Pai e Criador, por proporcionar mais esta oportunidade em minha existência, me dando força e fé para continuar o propósito de realizar este sonho.

A minha família: meu esposo Valter (in memorian), meus filhos Wallkeer, Valkennilda, Eriswalter e meus netos Kerolayne, Linda Kézia, Hadassa, Davi Wallkeer, Jhon Wallkeer e Valter Neto, as noras Idaeide, Cleudionara e genro Gilvan, pelo apoio, incentivo e compreensão.

A Faculdade Interamericana de Ciências Sociais, lugar de interculturalidade e aconchego, próprios para o aprendizado e conhecimento;
Ao meu Orientador e amigo Prof. Dr. Luiz Cláudio Hipólito Valeriano, minha gratidão, carinho e respeito.

A todos os profissionais dessa Instituição, engajados no projeto de Pós-Graduação, pela demonstração de carinho, em especial ao Prof. Dr. Ismael Fenner, meu reconhecimento pelo trabalho realizado e, principalmente, o amor à profissão.

Aos companheiros (as) do Curso de Doutorado, pela fraternidade.

Ao corpo administrativo, professores e alunos da Escola Estadual Indígena, da Maloca do Canauanim – Cantá / RR-Brasil, por aceitar e colaborar com a realização deste trabalho.

Aos moradores da Comunidade Indígena do Canauanim, em especial Prof. Rivanildo Fidelis, pela colaboração na efetivação deste trabalho.

Às amigas Francly e Síría, da Secretaria Estadual do Índio, pela disponibilidade e carinho.

Aos amigos Denisson e Valdemir do Distrito Yanomami, pela contribuição.

A amiga Havena, do Distrito Leste, por sua contribuição para com este manuscrito.

RESUMO

O presente trabalho teve por objetivo analisar como o ensino da Arte Indígena contribui para o resgate cultural da dança Parixara nos alunos do 6^a ao 9^a ano do Ensino Fundamental e do Ensino Médio da Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete”, localizada na maloca do Canauanim, no município de Cantã do Estado de Roraima. O encaminhamento da pesquisa passou por duas etapas específicas, porém complementares: na primeira etapa foi realizado um estudo bibliográfico, baseado nas áreas de conhecimento de Arte, Educação, Antropologia, História e Legislação Brasileira sobre a Educação Escolar Indígena, tendo como eixo norteador a cultura. Na segunda etapa, a metodologia utilizada foi à pesquisa qualitativa através do estudo de caso etnográfico. A coleta de dados foi realizada através de análise documental, entrevistas, observações, histórias de vida, registro em vídeo da dança Parixara e fotos, buscando contemplar o objetivo deste estudo. A pesquisa evidencia que o ensino da Arte Indígena contribui com a revitalização e fortalecimento cultural dos alunos, desenvolvendo em parceria com a comunidade indígena um trabalho de resgate da dança Parixara.

Palavras-chave: Educação. Antropologia. Etnografia. Cultura. Arte Indígena. Dança Parixara.

RESUMEN

El presente trabajo tuvo como objetivo analizar como la enseñanza del Arte contribuye para el rescate cultural de la danza Parixara en los alumnos del 6° al 9° grado de la Enseñanza Fundamental e Media de la Escuela Estatal "Tuxaua Luis cadete", ubicada en la aldea Canauanim en el municipio de Canta del estado de Roraima. La investigación se realizó en dos etapas que se complementaron: en la primera etapa fue realizado un estudio bibliográfico basado en las áreas de conocimiento del Arte, Educación, Antropología, Historia y legislación Brasileña sobre la Educación Escolar Indígena, considerando como eje norteador la cultura. La metodología utilizada fue la investigación cualitativa a través del estudio de caso etnográfico. La recogida de datos fue realizada a través del análisis documental, entrevistas, observaciones, registro en video de la danza Parixara y fotos buscando contemplar el objetivo de este estudio. La investigación evidencia que la enseñanza del Arte Indígena contribuye con la revitalización y el fortalecimiento cultural de los alumnos desarrollando un trabajo de rescate de la danza Parixara en comunión con la comunidad indígena.

Palabras clave: Educación. Antropología. Etnografía. Cultura. Arte indígena. Danza Parixara.

SAADKARY'Y (LÍNGUA WAPIXANA)

DI'URAZ KAYDINKIZEI SAADKARIWEI KANAWA'U WIZ I, KYNYI II, RURAIMA A'U, TUMINHAPKIZEI DAP NAA "TUXAU LUIZ CADETE" TUMIN PEINHAU TYM 6° A 9° NA'IK IPEDIA'UZUN NAU TYM. DIAYTAMA'N DIA'NA KAYDINKIZEI KID DUBATKID KAU: KIWINI'U, KARICHAPKARY IMA NAWYNYINHA'U KIWINIHAWYZ SAADA'URAZ DUNUZVINHAU KADYZ KID DAY'NA TUMINHAPKIDIA'URAZ, KADAKU INPE'URAZ AMAZAD DA'Y NA'IK KADTZYI DA'Y, KYWAI KID NA'IK IMANAWY'URAZ KARICHAPKARY WA WIZ IDARY'U DA'Y, IPEI WYRYY TUMINHAPIINKERYZ, TUMINHADKIDIA'URAZ DUNUZUINHAU TUMINHAPKIZEI DAP NAA DIA'AA, KAINHA'A NA'APAM NII AIMEAKAN KAIMENA'U AIDIAKAU WAKADY AT. ICHAMAYTAN DIA'A KAIWE AKARY NA'APAM WYRY'Y KAYDINKIZEI AIDIAKIDKAU KAIMENAIMEN KUWADKAU IDEI BA'URAINHAU KADYZ KII DA'Y KAYDINKIZEI TUMKAU, KARICH IMANAWY'U SAADKA'U, PIXAYTKARY DIA'NA, AWYNYTAPKARY DIA'NA, KY WAI KID DAYA'NA, DIKINII SU'UTKARY DIA'NA, NA'IK PARACHARA KAY. WYRYY KAY DINKIZEI, AIDIA'AZUN TUMINPEINHAU AT, AUNAA KIZ INMARINHA'ATAN KADYZYIKID PUNUZUI DUBAT KIDIA'AZUN'NHIAZ, MIXI'VRAIMEN, INMA'UZAKADKIZ WAWIZ, KAYDINKERY DUN PATUMAK PARICHARAPKARY DA'Y.

PARADA KARY - KAXA'A PAN NAU: TUMINHAPKIDIA'URAZ. KADAKUINPE'URAZ AMAZAD DA'Y NA'IK KADYZYI DA'Y. DUNUZUI KADYZYI KID. PARICHARAPKARY NA'IK KUNAY PAN PARICHANA. WAKADYZ.

Tradução: Professor Rivanildo Fidelis

LISTA DE SIGLAS

ANAI	Associação Nacional de apoio ao Índio
CIDH	Comissão Internacional de Direitos Humanos
CEDI	Centro Ecumênico de Documentação e Informação
CIDR	Centro de Informação Diocese de Roraima
CIMI	Conselho Indigenista Missionário
CIR	Conselho Indígena de Roraima
CPI	Comissão Pró-Índio
CTI	Centro de Trabalho Indigenista
DOU	Diário Oficial da União
DSL	Distrito Sanitário Leste
DSY	Distrito Sanitário Yanomami
EJA	Educação de Jovens e Adultos
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNASA	Fundação Nacional de Saúde
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICD	Instrumento de Coleta de Dados
ICE	Instituto Cuiabano de Educação
LDB	Lei de Diretrizes e Bases
MEC	Ministério da Educação e Cultura
OIT	Organização Internacional do Trabalho
ONGS	Organização Não Governamentais
OPAN	Operação Amazônia Nativa
RCNEI	Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas
SAI	Serviço de Assistência ao Indígena
SECAD	Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade
SEI	Secretaria Estadual do Índio
SPI	Serviço de Proteção ao Índio

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE FIGURA

Figura 1: Mapa de Roraima – Brasil: Localização dos grupos Indígenas por Município.....	17
---	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: População estimada por município de indígenas e não indígenas / Roraima – 2018.	18
Tabela 2: Demonstrativo / Informativo - Índios de Roraima por Municípios – 2018 ..	34
Tabela 3: Demonstrativo / Informativo – Total de Índios de Roraima por Etnias – 2018.	35

LISTA DE FOTOS

FOTO 1: Malocão onde se realiza apresentações	19
FOTO 2: Utensílios para armazenar alimentos	36
FOTO 3: Adorno Corporal: Brincos e Colares	38
FOTO 4: Escola.....	43
FOTO 5: Preparação da Damorida - Comida típica	54
FOTO 6: Recepção dos convidados	55
FOTO 7: Beiju	56
FOTO 8: Alimentos cultivados na horta da escola da comunidade	58
FOTO 9: Preparativos para a realização da dança	59
FOTO 10: Apresentação da dança na Maloca	60
FOTO 11: Coroas e Colares.....	62
FOTO 12: Índia tocando Flauta de Embaúba.....	62
FOTO 13: Instrumento Musical (Maracá)	63
FOTO 14: Execução da dança (Cabeceiro 1)	64
FOTO 15: Execução da Dança (Cabeceiros 2)	64
FOTO 16: Alunas da Escola em trajes típicos da dança	67
FOTO 17: Alunos devidamente caracterizados para dançar.....	68
FOTO 18: Apresentação da dança fora da Comunidade	69
FOTO 19: Inserção de novos instrumentos musicais	70

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A NATUREZA DO OBJETO DE PESQUISA	16
2.1 Contextualização.....	17
2.2 Problema da pesquisa	20
2.3 Justificativa	20
2.4 Objetivos	21
2.4.1 Objetivo Geral.....	21
2.4.2 Objetivos Específicos.....	22
3. MARCO TEÓRICO	23
3.1 Visão Histórica da Arte: breves enfoques	23
3.2 A Educação Escolar Indígena no Brasil	28
3.3 Arte Indígena: uma abordagem antropológica	33
4. MARCO METODOLÓGICO	40
4.1 Instrumentos de Coleta de Dados.....	42
4.2 O local da pesquisa.....	43
4.3 População Alvo e Amostra	44
4.3.1 População Alvo	44
4.3.2 Amostra	44
4.4 Coleta de Dados	45
5. A ARTE INDÍGENA E O RESGATE DA DANÇA PARIXARA	47
5.1 A Arte na Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete”	49
5.2 A Arte indígena na sala de Aula e historicidade da dança	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
RECOMENDAÇÕES	74
REFERÊNCIAS	75
GLOSSÁRIO	80
APÊNDICES	83
APÊNDICE A - Roteiro de observação	84
APÊNDICE B – Roteiro de entrevista intensiva (professor e idosos da comunidade)	85

APÊNDICE C: LENDA DA DANÇA PARIXARA.....	86
ANEXOS	89
ANEXO A - Figura demonstrativa da população indígena Estado de Roraima – Brasil	90
ANEXO B - Figura demonstrativa da população do Município do Cantá – Roraima.	91

1. INTRODUÇÃO

Os debates acerca dos direitos dos povos indígenas adquiriram relevância internacional a partir dos anos 50 do século XX. O primeiro instrumento internacional a reconhecer os direitos dos povos indígenas foi a Convenção (nº 107) sobre a Proteção e Integração das populações Aborígenes e outras Populações Tribais e Semi-Tribais nos Países Independentes, adotada em 1957, pela Organização Internacional do Trabalho (OIT) e acatada no Brasil em 1966, a qual sugeria uma educação escolar indígena semelhante à da educação nacional.

Esta convenção foi revisada no final dos anos 80 quando aconteceram mudanças internacionais sobre o tratamento da diversidade cultural, dando origem à Convenção (nº 169) sobre os Povos Indígenas e Tribais em Países Independentes, proclamada em 1989 já que se entendia que as decisões referentes ao desenvolvimento dos povos indígenas pertenciam aos governantes e não às comunidades indígenas.

Em 26 de fevereiro de 1997, a Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), aprovou o Projeto de Declaração Interamericana sobre os Direitos dos Povos Indígenas que, em seu Artigo 9º, estabelece o direito aos povos indígenas de definir e aplicar seus próprios programas educacionais, bem como currículos e materiais didáticos e formação e capacitação para os docentes e administradores. Esse projeto assegura os meios necessários para que os povos indígenas tenham o domínio da língua oficial, ou línguas oficiais, e que os programas educativos sejam ofertados na língua materna, incorporando conteúdos relacionados com a sua(s) cultura(s).

Atualmente temos diversos instrumentos internacionais e nacionais como a Constituição de 1988, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, decretos, resoluções, diretrizes que reconhecem os direitos indígenas. Entretanto, encontramos que, apesar do estado de Roraima contar com uma população indígena representativa que detêm mais de 50% das escolas estaduais, com Diretrizes Curriculares para uma Educação Escolar Indígena diferenciada de acordo com as políticas educacionais nacionais e internacionais, a cultura indígena ainda não é valorizada pela população roraimense e muitas vezes pelos próprios povos indígenas do Estado.

Em 2000 trabalhando com os índios Wapixana como pesquisadora, observei que a Escola Estadual dessa comunidade realizava atividades culturais, destacando-se a dança Parixara nos diferentes eventos. Em conversações informais alguns professores e membros da comunidade comentaram que a comunidade contava com um projeto de revitalização e fortalecimento da mencionada dança, a qual era apresentada na comunidade, na capital de Roraima e em outras cidades do país.

No grupo de dança participavam alunos da escola que estudavam a disciplina Arte e membros selecionados da maloca. Daí emergiu o seguinte questionamento para a pesquisa: O ensino de Arte, ministrado para os alunos do 6º ao 9º ano do ensino Fundamental e do Ensino Médio da Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete”, colabora para o resgate da dança indígena Parixara?

Para responder o questionamento acima, foi levantado o estado da arte relacionado com o tema em questão, onde as informações, com relação à dança, embora superficiais, serviram para traçar sua historicidade, evolução e resistência. Como também contextualizar o ensino da Arte.

O trabalho está estruturado em quatro capítulos, a saber: o primeiro, apresenta a natureza do objeto de pesquisa: contextualização, problema da pesquisa, justificativa, objetivos, geral e específicos.

O segundo capítulo trata do marco teórico com os itens: Visão Histórica da Arte: breves enfoques; A Educação Escolar Indígena no Brasil e Arte Indígena: uma abordagem antropológica. FUSSARI e FERRAZ (2001); BUORO (2000); KANDINSKY (1990); FREITAS (1994); DECROLY (1996); VARELA (1988); FIORETTI (2001), ACUNZO(1998); FERREIRA (2005), RIBEIRO (1989) dentre outros e as Políticas Educacionais Nacionais voltadas para a Educação Escolar Indígena serviram de base para que se compreenda o universo do objeto em estudo, em seu contexto atual onde, através do ensino da Arte, procurou-se estudar sua história, levando em consideração os elementos existentes entre a Arte e a Sociedade, suas implicações de produção, recepção e distribuição artísticas e, ainda, o modo de analisá-la no tempo e no espaço.

O terceiro capítulo compreende o marco metodológico onde mostra-se o tipo de pesquisa realizada, o método utilizado, os instrumentos de coleta de dados, o local da pesquisa, a população-alvo e amostra, o delineamento da pesquisa e a coleta de dados. Neste capítulo, as informações colhidas na comunidade indígena

sobre a dança Parixara, são descritas de forma objetiva, passo a passo, enfocando-a na atualidade como elemento de manifestação, expressão e integração social.

O capítulo quarto em forma de narração descritiva apresenta a análise e os resultados da pesquisa através dos subcapítulos: A Arte Indígena na Escola Estadual “Tuxaua Luis Cadete” e A arte Indígena na sala de Aula e historicidade da dança.

Por último, apresentam-se as considerações finais que, a partir das observações e da confirmação do processo de resgate da dança indígena Parixara, através do ensino da Arte, vivenciado pela escola, descreve sua forma de preparação e apresentação, no passado e no presente, como manifestação cultural redimensionada a partir do contato com os não-índios.

Faz parte, ainda deste trabalho, um glossário e um quadro demonstrativo / informativo sobre os índios de Roraima por municípios, uma Lista de Siglas, uma de Fotos e o Mapa de Roraima e o Registro em vídeos da Dança Parixara (em CD/DVD).

2. A NATUREZA DO OBJETO DE PESQUISA

Este trabalho surgiu motivado pela preocupação com os desgastes culturais provenientes de contatos estabelecidos com a sociedade envolvente, onde a cultura de outros tipos de danças adentrou em aldeias indígenas, suplantando, assim, a dança tradicional desse povo, no caso, a dança Parixara. Neste estudo quer-se contemplar a sociedade, informando que, apesar dos contatos estabelecidos entre índios e não-índios, desde nossa colonização, onde valores culturais como a língua-mãe, prática religiosa e a arte passaram a ser alvo de degradação cultural, procurou-se compreender as transformações ocorridas com a dança indígena Parixara.

Com o decorrer dos anos, as formas de expressão e de comunicação, através da arte e, ainda, sua função e significado, foram redefinidos até mesmo modificados, para atender as transformações impostas pelo modo de viver, pela cultura, onde os valores dos diferentes povos foram afetados. Isto também observado junto aos índios Wapixana, quando da realização e atualização desta pesquisa – 2016/2019.

Esta pesquisa ocorreu no município de Cantá/RR-Brasil, precisamente na maloca do Canauanim, a 27 km da capital Boa Vista, na Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete” de Ensino Fundamental, Médio e EJA.

A dança indígena Parixara, no cotidiano escolar, foi estudada conforme o que prescreve a legislação da Educação Escolar Indígena, pautada na Constituição Federal de 1988 e na nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), nº 9394/96. Assim, em 1998, o Ministério de Educação e Cultura (MEC) apresenta à sociedade brasileira os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), que nortearão a educação no país, marco referencial, contendo sugestões de conteúdos e objetivos para as áreas de ensino, bem como os Temas Transversais. Nesse mesmo ano o MEC criou a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD), para dar destaque e relevância política à diversidade sociocultural no âmbito das políticas educacionais.

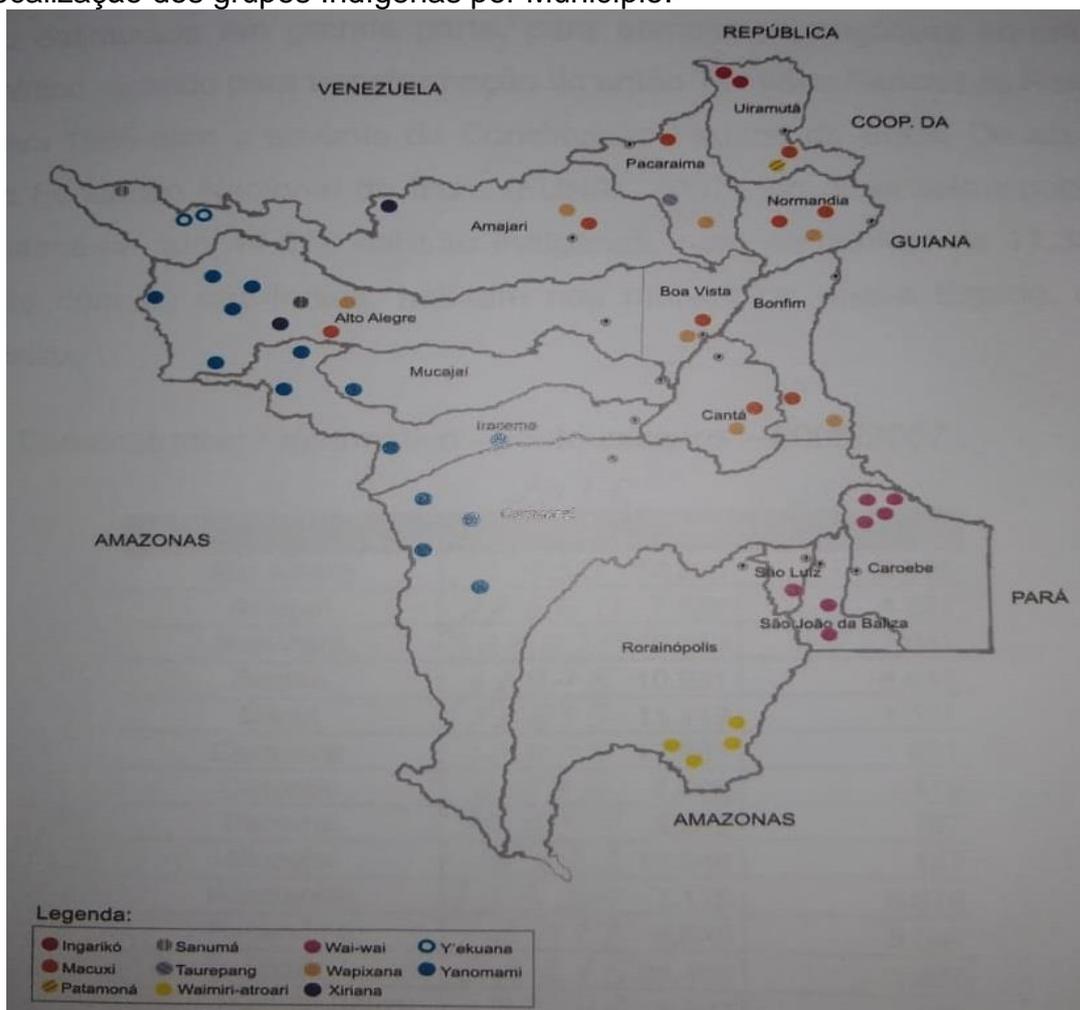
Dessa forma em 1998, foi produzido o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI). O objeto desse material é oferecer aos professores indígenas, gestores e técnicos dos sistemas de ensino e estudiosos da educação escolar, material de consulta e problematização voltados à valorização e fortalecimento das identidades étnicas quando da construção de projetos pedagógicos.

O estudo da Arte focado na referida Escola, comporta à realidade de parâmetros culturais do grupo, sem esquecer conteúdos e materiais didáticos provenientes dos conhecimentos não indígenas, necessários para garantir uma relação qualificada com a sociedade envolvente, porém, a ênfase maior é dada aos conhecimentos tradicionais. Nesse sentido, são cada vez maiores as trocas e aproximações entre a escola e a comunidade indígena, sobretudo por meio de iniciativas conjuntas, onde gestor escolar, alunos, professores, anciãos, lideranças e comunidade indígena, em geral, colaboram para a real expressão cultural, resgatando e difundindo os costumes do grupo étnico.

2.1 Contextualização

Figura 1: Mapa de Roraima – Brasil

Localização dos grupos Indígenas por Município.



Fonte: Erismilta Sucupira Ferro Carneiro (adaptação cartográfica com expressa função didática), 2019.

O Estado de Roraima está localizado no extremo norte do Brasil, limitando-se ao Norte, com a República da Venezuela e República Cooperativista da Guiana; ao Sul, com o Estado do Amazonas; a Leste, com a República Cooperativista da Guiana e parte do Estado do Pará; a Oeste, com o Estado do Amazonas e República da Venezuela, com uma área territorial de 224.298,980 km². Sua população está estimada em 576.568 habitantes, distribuídos nos municípios (conforme Tabela 1) de Alto Alegre; Amajari; Boa Vista; Bonfim; Cantá; Caracaraí; Caroebe; Iracema; Mucajaí; Normandia; Pacaraima; Rorainópolis; São João da Baliza; São Luiz e Uiramutã, preliminares do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2018), habitantes estes, em sua maioria, procedentes de outros Estados da Federação Brasileira – Maranhão, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí, Rio Grande do Sul, Pará, Mato Grosso, Amazonas, e de outros países. Essa migração estimulada em grande parte, para atender prerrogativas normativas de cunho político, quando para transformação do então Território Federal de Roraima em Estado, em 1988 com o advento da Constituição Federal do Brasil. De acordo com dados catalogados pelo IBGE (2018), do quantitativo populacional acima, estima-se que 56.625 mil são indígenas, que, juntamente com os não-índios, habitam nos municípios desse Estado, conforme tabela abaixo.

Tabela 1: População estimada de indígenas e não indígenas / Roraima – 2018.

MUNICIPIO	INDIGENAS	NÃO INDÍGENAS	TOTAL
Amajari	4.632	7.762	12.394
Alto Alegre	9.928	5.710	15.638
Boa Vista	2.262	373.112	375.374
Bonfim	5.023	7.234	12.257
Cantá	4.311	13.557	17.868
Caracaraí	1.109	20.455	21.564
Caroebe	467	9.483	9.950
Iracema	1.018	10.582	11.600
Mucajai	393	17.135	17.528
Normandia	11.045	-	11.045
Pacaraima	4.187	11.393	15.580
Rorainópolis	1.319	28.214	29.533
São João da Baliza	373	7.679	8.052
São Luiz do Anauá	233	7.627	7.860
Uiramutã	10.325	-	10.325
TOTAL	56.625	519.943	576.568

Fonte: IBGE, 2018.

Nessa parte do Brasil habitam os índios Wapixana, precisamente, ao nordeste do Estado, em áreas de savanas, atualmente, convivendo lado a lado com a sociedade não índia. Esta etnia de ramo lingüístico Aruak, no passado, com a chegada dos índios caribenhos, em especial dos Macuxi, teve que defender seu território bravamente. Todavia, conforme o Centro de Informação Diocese de Roraima (CIDR, 1990, p. 8) “após várias guerras com estes mesmos índios foram derrotados, empurrados para outras áreas da região e os submetidos assumiram vários traços culturais dos dominantes Macuxi”. Outrora foi considerado o mais numeroso entre os grupos indígenas na área riobranquense. Hoje, segundo a Secretaria Estadual do Índio (SEI, 2019) sua população está estimada em 9.354 índios. Eram denominados também de Wapissiana, Wapiana, Uabixana e Wapityan.

Em Roraima-Brasil, ocupam atualmente três regiões distintas: Surumú, Taiano (Amajari) e Serra da Lua, nesta última encontra-se a maloca do Canauanim (local desta pesquisa). Observa-se na Foto 1 (abaixo) o local intitulado de malocão onde se realiza as apresentações em comemoração as datas e eventos realizados pela comunidade.

FOTO 1: Malocão onde se realiza apresentações



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

A etnia Wapixana cedo se relacionou com a população não indígena devido ao seu caráter pacífico. Trabalhando nas fazendas de criação de gado como vaqueiros, remadores (os homens) e ainda em casa de famílias, exercendo a função de babá ou de doméstica (as mulheres).

Por pressões de colonizadores, no século XIX, muitos índios Wapixana se recolheram na região da Guiana Inglesa. Guerras com os Macuxi, aldeamentos e migrações forçadas, em decorrência de alianças com as potências coloniais, serviram para empurrar os Wapixana de um lugar para outro, entre os rios Rupununi (Guiana) e Branco (Roraima). Essa situação foi imperativa para descaracterizar a cultura tradicional desse povo. De lá para cá, o acentuado contato com os não-índios, levou o grupo a contextualizar alguns de seus padrões culturais tradicionais, no caso, a dança Parixara, elemento cultural que agrega em seu bojo outros elementos culturais, quando de sua realização, como a gastronomia (comidas típicas a base de caça, e pesca), e bebidas como caxiri, pajuarú e outros, pintura corporal, adornos (pulseiras, brincos, colares, chocalhos), instrumentos musicais e a música de origem indígena.

2.2 Problema da pesquisa

Como o ensino da Arte vivenciada pelos alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental e no ensino médio da Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete” colabora para o resgate da dança indígena Parixara?

2.3 Justificativa

Vários fatores contribuíram para a realização desta pesquisa, dentre os quais podemos destacar:

- a) Contingente populacional indígena do Estado de Roraima, bem acentuado;
- b) Desgaste cultural proveniente de contatos estabelecidos com a sociedade envolvente;
- c) Trabalho pioneiro na área educacional;
- d) Atualização bibliográfica dos dados sobre a dança Parixara, através de registro escrito.

O contato interétnico é um fato constitutivo, que preside à própria organização interna e ao estabelecimento da identidade do grupo. Assim, a concepção de contato interétnico só pode ser apreendida a partir do conjunto de relações entre atores sociais vinculados a diferentes grupos étnicos (OLIVEIRA FILHO, 1988). Dentro desta perspectiva procurou-se compreender as transformações ocorridas no contexto da dança, em decorrência dos contatos estabelecidos, historicamente.

O Estado de Roraima comporta uma população indígena bastante significativa, o que favorece estudos ligados a diferentes áreas do conhecimento. Neste trabalho, de cunho educacional, realizou-se um estudo voltado à análise do ensino da Arte para os alunos de 6º ao 9º ano do ensino Fundamental e ensino Médio.

A arte, em todas as culturas, está relacionada efetivamente com algum tipo de aprendizagem, que envolve a expressão verbal, a observação do ver fazer e a ação do fazer. Na medida em que o patrimônio cultural é transmitido, colabora e renova as condições de existência do grupo seja técnico, estético ou outros, variando de uma cultura para outra em sociedades distintas podendo ser repassadas pelos pais, irmãos mais velhos, especialistas ou pelos anciãos.

Considerando a importância da escola na construção do conhecimento do homem, bem como a real necessidade de conhecer para compreender, é que a arte nas sociedades indígenas quer na música, na dança, no canto, na produção de máscaras, na pintura do corpo ou nos adornos corporais, colabora para manter a identidade do grupo, onde o estilo artístico é identificado tanto nas artes visuais (características relacionadas com a forma, a cor, o tipo de decoração de artefatos, a técnica e o recurso natural utilizado), como no estilo de dança, de fazer música, na construção de casa, e ainda no uso responsável dos recursos naturais, configuram para manter a sobrevivência social e cultural do grupo étnico.

2.4 Objetivos

2.4.1 Objetivo Geral

Analisar como o ensino da Arte vivenciado pelos alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental e no ensino Médio da Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete” contribui para o resgate da dança indígena Parixara.

2.4.2 Objetivos Específicos

- a) Analisar o estado da arte sobre o ensino da Arte na Educação Escolar Indígena no Brasil;
- b) Identificar o processo de resgate e revitalização da dança Parixara no contexto escolar e Comunidade Indígena;
- c) Analisar a dança Parixara como elemento de manifestação e expressão cultural, divulgador da cultura indígena, vivenciada pelos alunos da escola em tela;
- d) Registrar através da escrita e fotografias a dança Parixara.

3. MARCO TEÓRICO

Neste capítulo aborda-se a pesquisa documental bibliográfica, dando ênfase ao ensino da Arte, com os itens: Visão histórica da Arte: breves enfoques; A legislação Brasileira e a Educação Escolar Indígena e Arte Indígena: uma abordagem antropológica. Esses conjuntos teóricos servem de base para compreender-se o universo do objeto em estudo, no contexto atual, onde, através do ensino da Arte, ministrado nessa escola, procurou-se analisar o processo de resgate da dança. Para isso levaram-se em consideração os elementos existentes entre a Arte e a Sociedade, suas implicações de produção, recepção e distribuição artísticas e, ainda o modo de analisá-la no tempo e no espaço.

3.1 Visão Histórica da Arte: breves enfoques

A história da Arte, como área do conhecimento, segundo Pareyson (1983 apud FUSARI; FERRAZ, 2001, p. 116), tem por função determinar “o nexos da arte com outras manifestações de uma mesma civilização e, por outro lado, [...] determinar [...] o lugar de uma obra, ou de um artista no interior de uma tradição artística”. Assim, para compreender a trajetória histórica da Arte, é preciso refletir os problemas, a solução artística e a estética nela envolvidos.

Estudar a arte historicamente, não significa estudar simplesmente fatos históricos no tempo e no espaço, bem como o estilo desta; mas significa caracterizá-la pelas teorizações e práticas de estudos, análises históricas e críticas com relação a objetos e criações artísticas produzidas pelo homem, ao longo de sua existência, em lugares diferentes.

O texto acima remete estudar a história da arte, levando em consideração os elementos existentes entre a arte e a sociedade, indígena ou não. As implicações de produção, recepção e distribuição artísticas e, ainda, o modo de analisá-las no tempo e no espaço, devem ser contextualizadas para detectar como a arte interfere na sociedade no tempo em que por ela é condicionada.

Partindo do pressuposto de que a arte é objeto de estudo de várias ciências, dentre elas, a antropologia, a psicologia, a sociologia, além da filosofia, da história, da religião etc., a mesma só pode ser compreendida a partir de uma abordagem, que comungue as diversas formas de entendê-la. Assim, a melhor abordagem é

aquela que permite e admite a conjunção das diversas perspectivas, haja vista a capacidade da arte em mudar histórica e culturalmente e ainda cumprir papéis diversos, conforme o contexto no qual é produzida, ou melhor, ela pode servir para fins diversificados de cunho prático, ritualístico, estético, educativo etc., bem como determinar momentos histórico-culturais de um povo ou grupo étnico de uma determinada sociedade.

Nesse contexto, a arte é apresentada, como produção artística, do ponto de vista histórico e antropológico, onde essa mesma arte marca períodos históricos, situando-os no tempo e no espaço, partindo das pinturas rupestres dos aborígenes produzidas em rochas, até a pintura de um quadro cubista, no qual são utilizados diversos tipos de tintas sintéticas. Essas produções artísticas, consideradas efetivamente obra de arte, foram produzidas pelo homem em determinado período histórico, com um valor cultural inestimável.

Para entender e/ou compreender a história de um povo, necessário se faz observar as produções artísticas destes, vez que os períodos históricos podem suscitar ou mesmo inibir as produções artísticas, isto quando o regime de repressão entra em ação, castrando e podendo as manifestações culturais, se essas denotam servirem como instrumentos de insubordinação ou veículo de divulgação ideológica contra o domínio imposto. Certo período na história do Brasil – durante o regime militar, várias obras de arte foram censuradas por representar perigo ao regime, levando muitos artistas ao exílio.

A arte, enquanto produção artística pode ser vista o quão importante é para determinar épocas e marcar variantes culturais. Povos com culturas diferentes tendem produzir objetos de arte com formas, função e significação simbólicas, também distintas entre si sem, no entanto, perder a beleza e a criatividade das peças, o que favorece a comercialização, haja vista o papel desempenhado pela obra de arte na sociedade capitalista industrial (com o apogeu da indústria do turismo) está sendo apresentado com significado puramente estético e econômico.

É possível ver que a arte, ao se materializar artisticamente, quando na pintura, literatura, música, escultura, arquitetura, na cerâmica, determina a identidade de seu feitor, através dos traços empregados conscientemente, para adequar sua obra ao tempo.

A arte adquire sentido para o ser humano, na medida em que ele organiza o mundo e que, através das percepções e interpretações, os organismos externos da

realidade são mapeados nos sistemas internos do ser, e o cérebro humano vai também se desenvolvendo no contato com essa realidade. Na visão de Buoro (2000, p. 20) “a arte, portanto se faz presente, desde as primeiras manifestações de que se tem conhecimento, como linguagem, produto da relação homem/mundo”.

Nesse sentido, cabe questionar: qual a importância da arte na vida do homem? Sendo que as especificidades psicológicas, sociais e culturais estão presentes na vida do homem, relacionando-o com a natureza e com o mundo que o cerca, construindo as possibilidades da sua sobrevivência e do seu desenvolvimento.

Olhando a arte, como linguagem expressiva de interpretação e representação, vê-se que propicia ao homem contato com ele mesmo e com o mundo, dessa forma ele passa a entender tudo ao seu redor e relacionar-se com ele, haja vista que o conhecimento do meio é vital para sua sobrevivência, onde as habilidades de identificar, selecionar, classificar, analisar, sintetizar e generalizar faz parte da organização do ser humano, bem como para desenvolver atividades práticas.

Em cada momento específico e em cada cultura, pode-se dizer que o homem tenta satisfazer suas necessidades socioculturais, utilizando-se de sua vontade e necessidade da arte que, por sua vez, imbuída de conhecimentos, vem, ao longo do tempo, aprimorando-se, evoluindo. Kandinsky (1990 apud BUORO, 2000, p. 24) assinala que “cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer”.

Essas mudanças, que a arte sofre, são produtos das transformações processadas na realidade social que, conseqüentemente, reflete nos meios da produção artística, evidenciando, sempre, o momento histórico do homem. Cada época, com suas características peculiares, contando o seu momento de vida, fazem uma trajetória própria na representação e manifestação cultural, como questão de sobrevivência - a arte.

Encontrar um conceito para Arte é, antes de tudo, conceber a si mesmo um legado de satisfação, isto porque tanto o que realiza como o que a estuda sempre vê nela uma concepção própria, mesmo inconscientemente; segundo Pareyson (1983 apud BUORO, 2000, p. 25) “a arte encontrada na História do pensamento ocidental agrupa três vertentes principais que predominam alternadamente em diferentes momentos históricos: Arte como fazer, como conhecer e como exprimir” uma visão

teórica embasada na estética da formatividade, ou melhor, no formar da atividade artística, isto é, um executar, produzir e realizar arte nos vários mundos sociais: local, nacional e internacionalmente.

Freitas (1994, p. 76) pontua que “para Vygotsky a arte se apresenta como produto da atividade humana, onde o conteúdo não é introduzido de fora da obra, mas sim criam nela sentimentos”, sentimentos esses capazes de entender a função da arte na vida da sociedade e na vida do homem como ser sócio-histórico-cultural. Portanto, entender a arte como resultado do embate homem/mundo, ela é vida, o que vale dizer que o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas, ao mesmo tempo em que descobre, inventa figura e conhece, adequando-a a seu tempo e a seu mundo interior.

Considerando que a arte é uma linguagem manifestada desde os primeiros momentos da história humana e estruturada, de acordo com a época e a cultura, onde o conhecimento contribui para o entendimento do homem e do mundo. Portanto o que se espera da arte na educação é que ela possa propiciar uma relação mais consciente no indivíduo do mundo para o mundo, contribuindo na formação de pessoas mais críticas e criativas, para atuarem na transformação da sociedade.

Na visão de Decroly (1996) a criança externa sua aprendizagem, através de qualquer meio de linguagem, integrando os conhecimentos adquiridos, de maneira globalizadora. Demonstrando através de linguagens múltiplas, que tanto as palavras quanto o corpo, o desenho, a construção e a arte, corrobora para o aluno externar e compartilhar o que aprendeu.

A importância da Arte no processo educativo é indiscutível, vez que está imbuída de características ímpares, contribuindo para o desenvolvimento individual do aluno, tornando-o capaz de aprender a organizar suas experiências por meio do sentimento estético, utilizando a educação como instrumento fortalecedor desses sentimentos.

Como visto anteriormente, a arte esteve sempre presente na vida do homem, porém, como objeto da educação, é bem recente. O processo de incluir a Arte no contexto escolar, como disciplina, denominada Educação Artística, só aconteceu a partir da década de 70, com o advento da Lei de Diretrizes e Bases 5.692/71. Aqui houve uma melhoria do ensino da Arte na educação escolar, quando da incorporação de atividades artísticas voltada ao processo expressivo e criativo dos

alunos. Nessa visão, passou a compor um currículo que sugeria a valorização da tecnicidade e profissionalização.

Assim, a Educação Artística, apresentava em sua concepção, tecnicista, especial preocupação com a expressividade individual, no que demonstrava insuficiência quanto ao aprofundamento do conhecimento da Arte em si, da sua história e linguagem artísticas, enquanto que a Arte-educação caracteriza seu posicionamento idealista, voltado para a subjetividade com o mundo, contendo em seu bojo novas metodologias de ensino e aprendizagem, re-valoriza o professor da área, discutindo e propondo um redimensionamento do trabalho escolar.

Segundo Fusari e Ferraz (2001, p. 15) “a educação através da Arte é na verdade, um movimento educativo e cultural que busca a constituição de um ser humano completo, total, dentro dos moldes do pensamento idealista e democrático”, onde o ser humano é valorizado em seus aspectos intelectuais, morais e estéticos, procurando despertar sua consciência individual, harmonizada ao grupo social ao qual pertence.

Segundo Varela (1988, p. 2):

O espaço da arte-educação é essencial à educação numa dimensão muito mais ampla, [...] é território que pede presença de muitos [...] desempenha papel integrador plural e interdisciplinar no processo formal e não-formal da educação (VALERA, 1988, p. 2).

Assim, sabe-se que esse movimento busca a autoafirmação do ensino da Arte, enquadrando-a como disciplina ao currículo, uma vez que se acredita que os elementos mobilizadores da arte devem manter-se presentes, como um saber a ser apreendido gradativamente pelos estudantes, ao longo do processo escolar, cabendo ao professor organizar um trabalho consistente, contendo atividades artísticas, estéticas, programa de teoria e história da Arte, inter-relacionados com a sociedade, dando ênfase à cultura, de forma que os alunos conheçam e vivenciem aspectos técnicos, inventivos, representativos e expressivos na música, no desenho, no teatro e na dança.

Contudo, acredita-se ser possível atingir um conhecimento mais amplo e aprofundado da arte, bastando para isso incluir ações de ver, ouvir, mover-se, sentir, pensar, descobrir, exprimir e fazer, a partir de elementos da natureza e da cultura, analisando-os, refletindo, formando, transformando-os. É nessa abrangência que o ensino da Arte deve ser concebido pela comunidade escolar.

3.2 A Educação Escolar Indígena no Brasil

A educação para os índios, quando do processo ensino-aprendizagem na América Latina, de forma geral, apoia-se nos modelos europeus e remonta ao período da chegada dos descobridores e colonizadores, época em que as missões religiosas iniciaram o processo de civilização, preparando os indígenas para a formação do homem perfeito, conhecido como o bom cristão.

No Brasil, a educação para os povos indígenas como no resto da América Latina seguia o modelo tradicional tendo como base os princípios da conversão religiosa e o uso de mão de obra, que se caracterizavam pela transmissão de informações consideradas verdades absoluta, onde o aluno era um mero receptor e reproduzidor de conteúdos. Este modelo contribuiu para a destruição da cultura indígena e da forma de organização existente.

Segundo Silva (2001, p. 96)

Quando a escola foi implantada em área indígena, as línguas, a tradição oral, o saber e a arte dos povos indígenas foram discriminados e excluídos da sala de aula. A função da escola era fazer com que os índios desaprendessem as suas culturas e deixassem de ser índios (SILVA, 2001, p. 96).

Ao falar sobre a história da educação escolar entre os povos indígenas no Brasil, Ferreira (2001) a divide em quatro fases. A primeira inicia-se na época do Brasil Colônia, quando a escolarização dos índios esteve a cargo dos missionários católicos da Companhia dos Jesuítas, que até a sua expulsão em 1795 usaram a educação escolar, entre outras coisas para impor o ensino obrigatório em Português como forma de promover a assimilação dos índios à civilização cristã (MILHOMEM, 2008, p. 96).

Em Roraima, esse trabalho foi desenvolvido, primeiramente por grupos de missionários e, posteriormente, pelos padres Beneditinos, no final do século XIX. Pelo visto, o modelo de educação imposta sempre respondeu aos interesses dominantes de quem “capacitava” os índios, para servi-los nos mais diversos labores, pagando por sua mão-de-obra salário não condizente com o serviço prestado, ora na construção civil, ora como empregadas domésticas, tanto em casa de família, como nas fazendas, etc.

A segunda fase da educação escolar indígena é marcada pela criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910. A terceira fase inicia-se no final dos

anos 60 e vai até o final dos anos 70, ainda durante o período militar, quando surgem organizações não governamentais (ONGs) voltadas para a defesa dos índios. Destacam-se entre elas o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), a Operação Amazônia Nativa (OPAN), a Comissão Pró-Índio (CPI), o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), e a Associação Nacional de Apoio ao Índio (ANAI).

A partir dos anos 80, inicia-se a quarta fase da História da Educação Indígena quando o movimento indígena começa a se organizar passando a exigir uma política de escolarização do estado que leve em consideração e respeite as diferenças e as especificidades de cada povo.

A luta por uma educação escolar específica, diferenciada e de qualidade, diz respeito a todos os povos indígenas do Brasil, porém, só a partir dos anos 80, os primeiros projetos alternativos de Educação Escolar Indígena, demonstram a necessidade de mudanças e, assim, as práticas educativas contemplam a realidade das comunidades indígenas, resgatando a língua materna e valorizando a cultura.

Avanços significativos, no que diz respeito às políticas educacionais voltadas para a questão indígena começam a manifestar-se, mas só com o advento da Constituição Federal de 1988, é que a Educação Escolar Indígena teve seu reconhecimento explicitado no art. 210 §2º. Esse artigo diploma aos índios, o direito de manterem sua identidade cultural, o uso de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem, cabendo ao Estado proteger e assegurar esses direitos. A escola indígena se constitui em um instrumento de valorização das línguas, dos saberes e das tradições, deixando de ser ferramenta de imposição dos valores culturais da sociedade envolvente. Desempenha, agora, um importante papel no processo de autodeterminação desses povos.

Com a Constituição Federal de 1988 e a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº. 9.394/96, publicada em dezembro de 1996, completa-se a legislação educacional emanada da Constituição de 1988. Título VIII – Das Disposições Gerais, os Artigos 78 e 79, da nova LDB tratam exclusivamente da educação escolar indígena, garantindo a esses povos o direito de estabelecerem formas particulares de organização de suas escolas, onde a construção e a implementação de propostas curriculares relevantes e culturalmente sensíveis, possam promover junto aos alunos indígenas, o exercício pleno da cidadania e da interculturalidade, bem como o respeito as suas particularidades linguístico-culturais.

Segundo o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI, 2005, p. 26), a relação entre o Estado brasileiro e os povos indígenas se reporta como de dominação, “por meio da integração e da homogeneização cultural” que, apesar de ser promulgada a nova Constituição do Brasil, em 1988, onde contemplam em seu Capítulo VIII, (Art. 231 e 232), os direitos indígenas, a sociedade ainda mantém uma postura de domínio e de discriminação para com essa gente.

O sistema educativo reforça o processo de integração das “minorias étnicas, por meio da identificação destas com a sociedade nacional em sua totalidade. Tenta criar um (co) sentimento ideológico” (ACUNZO, 1998, p.15), relacionando-o a temas, a exemplo do progresso e desenvolvimento, não vinculado às realidades locais, de cada grupo étnico, (co) sentimento ideológico este, que cria, em um sentido comum da sociedade nacional, a ideia de que o índio, como pessoa, é indolente, selvagem e sem cultura, pensamento que ainda hoje se perpetua dentro da sociedade envolvente.

A forma tradicional de transmissão dos saberes entre os indígenas, de maneira geral, obedece a “uma concepção de educação ampla, onde os jovens e as crianças, através da observação e da imitação, aprendem com seus pais, familiares e outros membros da sociedade” (FIORETTI, 2001, p. 32). Assim, os hábitos, os valores, as normas, os costumes e a linguagem estabelecem a identidade dessas comunidades, com estruturas sociais diferentes da sociedade nacional. A educação escolar inserida nessas comunidades acaba criando novas concepções no processo ensino-aprendizagem, trazendo mudanças na concepção do procedimento na transmissão de conhecimento.

A condução da educação indígena, que foi motivo de discussão em vários momentos, e a LDB que a respalda, serviu de base para a elaboração do RCNEI – 1998 (1ª ed.), o qual estabelece as características das escolas indígenas: estas devem ser comunitárias, interculturais, bilíngue, multilíngues, específicas e diferenciadas.

O Art. 78 determina que a União e demais agências federais de fomento à cultura e de assistência aos índios, desenvolvam programas integrados de ensino e pesquisa, de modo a oferecer uma educação bilíngue e intercultural aos indígenas, com vista aos seguintes objetivos:

1. Proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas, a reafirmação de suas identidades étnicas e a valorização de suas línguas e ciências;
2. Garantir aos índios, suas comunidades e povos, o acesso às informações, conhecimentos técnicos e científicos da sociedade nacional e demais sociedades indígenas e não-índias.

O art. 79 estabelece que as responsabilidades originárias da União devam estar compartilhadas com os demais sistemas de ensino, determinando procedimentos para o provimento da Educação Escolar Indígena, onde os programas deverão ser planejados com anuência das Comunidades Indígenas. Define ainda esse Artigo, que os programas terão como objetivos:

1. Fortalecer as práticas socioculturais e a língua materna de cada comunidade indígena;
2. Manter programas de formação de pessoal especializado, destinado à educação escolar nas comunidades indígenas;
3. Desenvolver currículos e programas específicos, neles incluindo os conteúdos culturais correspondentes às respectivas comunidades;
4. Elaborar e publicar sistematicamente material didático específico e diferenciado.

Conforme o exposto salienta-se que, se aplicados na íntegra esses artigos da LDB, poderão contribuir para a preservação da cultura dos diversos povos indígenas e ainda para fortalecer a construção de seus currículos, com formas particulares de organização escolar – como, por exemplo, um calendário próprio, que configure a garantia de suas autonomias (Escola e Comunidade), no que se refere à criação, ao desenvolvimento e à avaliação dos conteúdos a serem incorporados em suas aulas.

Verifica-se nessa LDB, uma tentativa de acertos, quando direciona o ensino da Arte às diversidades culturais, regionais e locais, porém continua mergulhada no retrocesso de estabelecê-la a partir da obrigatoriedade, pela legalidade do bloco de conhecimento, sem garantir a sua efetiva realização, já que cairá no processo facultativo de sua execução, além de funcionar como complemento de carga horária de outras disciplinas do currículo escolar.

Para a elaboração do currículo, a LDB enfatiza, no Artigo 26, a importância de levarem-se em conta as características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela de cada escola, para que sejam alcançados os objetivos

do ensino fundamental. E, no caso das escolas indígenas, o gestor pontuou: Professora, para que seja garantida uma educação diferenciada, não é suficiente que os conteúdos sejam ministrados por meio da língua materna, é preciso inserir conteúdos curriculares próprios, em que a comunidade tenha participação efetiva, contribuindo para o resgate da cultura, quer nas artes, nas histórias de vidas, nos valores, costumes etc.

O currículo deve estar sintonizado com as mudanças da sociedade, mas não abandonando os costumes e a cultura, observação feita pela professora Claudiane A. Ferreira, pertencente à etnia Pankararé, BA, retirado do RCNEI (2005, p. 36). Esse documento foi escrito com o objetivo de contribuir na construção e implementação de propostas curriculares, política e culturalmente adequadas às realidades de cada povo e região, tratando o mesmo de fundamentos gerais de ensino e aprendizagem para o Ensino Fundamental, estruturado em duas partes, a saber:

Primeira parte: Para Começo de Conversa - esta parte do documento comporta os fundamentos políticos, históricos e antropológicos de uma proposta de educação escolar indígena, entendida como ideal para os índios. Esta primeira parte está voltada para os técnicos das Secretarias estaduais e municipais de ensino e demais órgãos afins. Apresenta ainda o denominador comum, o marco geral presente nas várias situações escolares indígenas, onde reconhece e incentiva a construção de programas curriculares distintos, feitos a partir de projetos históricos e étnicos específicos.

Segunda parte: Ajudando a Construir os Currículos das Escolas Indígenas – Tem a pretensão de fornecer referências para a prática pedagógica dos professores (índios e não-índios). Esta parte do documento está voltada para as salas de aula dos cursos de formação de professores indígenas e para as próprias escolas onde esses professores trabalham.

Este documento é a base para que cada escola indígena construa o seu próprio referencial de análise e avaliação do que nela está sendo feito e, assim, elabore um planejamento adequado, de acordo com o que ela quer realizar. O Referencial é de caráter formativo e não normativo e sua pretensão é fazer refletir sobre o desenvolvimento curricular e as experiências pedagógicas existentes ou que poderão surgir no interior das escolas indígenas. Como bem enfatiza o gestor: o

Referencial não é documento pronto para ser utilizado aleatoriamente em qualquer contexto, mas sim ajuda nas atividades do dia a dia.

3.3 Arte Indígena: uma abordagem antropológica

O contingente populacional indígena pertencente a vários grupos étnicos do Estado de Roraima é bastante significativo. Estima-se que, aproximadamente, 44.818 índios fazem parte desse contingente, o que favorece estudos ligados à Antropologia, Linguística, Educação e outras áreas de interesses, haja vista as diversidades culturais existentes.

Em geral, os indígenas não são atingidos pelos censos realizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), junto à população nacional, isto foi observado quando da realização desta pesquisa (2016/2019), cabendo, portanto, aos Postos Indígenas da FUNAI-RR-Brasil, o censo nas aldeias, também denominadas malocas, (termo esse que será adotado neste trabalho). Com 11 (onze) etnias, o Estado de Roraima, computa, segundo a FUNAI (2019), 60.674 índios.

Ocorre que a Fundação Nacional da Saúde (FUNASA) informa um quantitativo estimado em 53.794 índios, embora, nesse levantamento realizado pelo Serviço de Assistência ao Indígena (SAI) do Distrito Sanitário Leste (DSL/FUNASA/RR-2019), fica de fora os indígenas cobertos pelo Distrito Sanitário Yanomami, cujos municípios são Alto Alegre, Caracaraí, Iracema, Mucajaí e Amajari, estimados em 17.080 índios, só aparecendo indígenas do Distrito Leste. E para a Secretaria Estadual do Índio (SEI): 2019 estima-se em 46.897 índios, visto que os ligados ao Conselho Indígena de Roraima (CIR), não aparecem na informação.

Nesta pesquisa optou-se por trabalhar com os dados provenientes da IBGE/RR (2018), por serem consideradas satisfatórias as informações, vez que esse órgão recebe informações populacionais das etnias de todo o Estado, além de receber anualmente, os dados do Distrito Sanitário Leste e do Distrito Sanitário Yanomami. Como se percebe, os dados divergem, o que torna oficioso esse quantitativo de indígenas distribuído nos grupos: Y'ekuana, Xiriana, Patamona, Sanumá, Taurepang, Wai-Wai, Ingarikó, Yanomami, Waimiri-Atroari, Wapixana e Macuxi.

As informações traçadas na tabela abaixo têm caráter demonstrativo / informativo da população indígena de Roraima, por etnia e município. A análise lingüística não é objeto desta pesquisa, entretanto de cunho informativo.

Tabela 2: Demonstrativo / Informativo - Índios de Roraima por Municípios – 2018

Município	Aldeia	Etnia	***Família Linguística	Língua Materna	População
Alto Alegre	131	Yanomami	Yanomami	Yanomami	8.689
	1	Sanumá	Yanomami	Sanumá	128
	9	Xiriana	Yanomami	Xiriana	592
	8	Macuxi	Caribe	Macuxi	411
	3	Wapixana	Aruak	Wapixana	108
Sub Total	152				9.928
Amajari	45	Sanumá	Yanomami	Sanumá	1954
	5	Y'ekuana	Caribe	Y'ekuana	314
	13	Xiriana	Yanomami	Xiriana	708
	9	Macuxi	Caribe	Macuxi	526
	10	Wapichana	Aruak	Wapichana	1130
Sub Total	82				4.632
Boa Vista	13	Macuxi	Caribe	Macuxi	1611
	5	Wapixana	Aruak	Wapixana	651
Sub Total	18				2.262
Bonfim	6	Macuxi	Caribe	Macuxi	1790
	8	Wapixana	Aruak	Wapixana	3233
Sub Total	14				5.023
Cantá	2	Macuxi	Caribe	Macuxi	645
	4	Wapixana	Aruak	Wapixana	3666
Sub Total	6				4.311
Caracarái	22	Yanomami	Yanomami	Yanomami	1109
Sub Total	22				1.109
Caroebe	4	Wai-wai	Caribe	Wai-wai	467
Sub Total	4				467
Iracema	24	Yanomami	Yanomami	Yanomami	1018
Sub Total	24				1.018
Mucajái	12	Yanomami	Yanomami	Yanomami	393
Sub Total	12				393
Normandia	74	Macuxi	Caribe	Macuxi	9734
	18	Wapixana	Aruak	Wapixana	1311
Sub Total	92				11.045
Pacaraima	51	Macuxi	Caribe	Macuxi	3120
	3	Wapixana	Aruak	Wapixana	453
	2	Taurepag	Caribe	Taurepag	614
Sub Total	56				4.187
Rorainópolis	14	Waimiri-atroari	Caribe	Macuxi	1319
Sub Total	14				1.319
São João da Baliza	1	Wai-wai	Caribe	Wai-wai	373
Sub Total	1				373
São Luiz	1	Wai-wai	Caribe	Wai-wai	233
Sub Total	1				233
Uiramutã	69	Macuxi	Caribe	Macuxi	8925
	5	Ingarikó	Caribe	Ingarikó	986
	3	Patamona	Caribe	Patamona	414
Sub Total	77				10.325
TOTAL	575				56.625

Fonte: Quadro demonstrativo / informativo - elaborado pela pesquisadora a partir das informações colhidas na IBGE/Roraima/Brasil – 2019.

Tabela 3: Demonstrativo / Informativo – Total de Índios de Roraima por Etnias – 2018.

Etnia	População
Ingarikó	986
Macuxi	26.762
Patamona	414
Sanuma	2.082
Taurepang	614
Waimiri-Atroari	1319
Wai-wai	1073
Wapixana	10.552
Xiriana	1.300
Y'ekuana	314
Yanomami	11.209
Total	56.625

Fonte: Quadro demonstrativo / informativo - elaborado pela pesquisadora a partir das informações colhidas na IBGE/Roraima/Brasil – 2019.

As sociedades indígenas são diferenciadas entre si: línguas distintas, traços de caráter e mitos, formas de produzir suas artes. Essas diferenças não podem ser explicadas apenas em decorrência de fatores ecológicos ou razões econômicas. Todavia, mesmo possuindo línguas distintas e diferenças acima citadas, realizam as mesmas festas, cerimônias e vivem sob um mesmo aspecto de vida, utilizam as mesmas matérias primas, quando da produção de sua arte, podendo ser destinadas ao uso cotidiano, festivo ou ritualístico.

Não são discriminadas, porém, as formas de manipular os pigmentos, as plumas, as fibras, os vegetais, a argila, a madeira, a pedra e outros materiais que conferem singularidades, muito embora essas expressões artísticas transcendam as peças como: cuias, cestos, redes, flechas, máscaras, esculturas, cocares, colares, pulseiras etc. Em todos esses casos a ordem estética está vinculada a outros domínios do pensamento, constituindo-se em meio de comunicação entre homem, povos e mundos.

De acordo com Ribeiro (1989), a arte indígena se apresenta como de caráter utilitário e técnico, ficando seu valor artístico relegado a segundo plano. Assim, uma mulher índia ao confeccionar um pote de barro para colocar água (útil), a primeira preocupação é escolher boa argila e deixar a peça cozer no ponto certo (técnico). Aqui, se observa o usual e o técnico, uma vez que o pote pode conter detalhes artísticos ou não. Isso acontece, porque nas sociedades indígenas a arte e a vida se

confundem razão por que, um artefato indígena possuirá antes um conteúdo utilitário a uma mensagem artística.

Para os índios da Comunidade da maloca do Canauanim, em tempos passados, essa classificação não era diferente, pois os instrumentos de caça e pesca, os utensílios de cerâmica e de trançados, foi sempre para eles uma questão de sobrevivência e uma maneira de tornar a vida doméstica mais simplificada. Atualmente, esses utensílios são confeccionados na Escola e funcionam como produtos de mercado, uma vez que disputam o comércio urbano e, na própria maloca, a sua comercialização, o que incentiva o aprimoramento das peças, tanto na variedade de estilo como nos modelos, cujo valor varia de acordo com o setor a que se destina.

FOTO 2: Utensílios para armazenar alimentos



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Na visão de Canclini (1983), quando o capitalismo dependente em seu processo de desenvolvimento se apropria das culturas indígenas, reestrutura o seu significado e função, objetivando agradar o outro, e assim com vista em alternativas de melhoramento de vida, em busca de autonomia econômica, social e política faz com que os índios produzam cada vez mais suas festas e artesanato. Essas alternativas surgem também através da implantação de programas de Governos

(Federal, Estadual e Municipal), onde os projetos são desenvolvidos em parcerias com as comunidades indígenas, visando um desenvolvimento sustentável.

A arte, em todas as culturas, está relacionada efetivamente com algum tipo de aprendizagem, que envolve a expressão verbal, a observação, o ver fazer e a ação de fazer. À medida que o patrimônio cultural é transmitido, colabora com as condições de existência do grupo, seja técnico, estético e/ou outros, variando de uma cultura para outra, em sociedades distintas, podendo ser repassada pelos pais, irmãos mais velhos, especialistas ou pelos anciãos.

De certa forma, a idade de quem detém e para quem é transmitido o conhecimento na sociedade indígena é de suma importância, pois para quem transmitem de forma sistemática os principais elementos da vida de um povo, são considerados os primeiros mestres. A idade da pessoa determina o início do aprendizado das várias e diferentes expressões artísticas, culturais, sociais e religiosas. Outro fator determinante é o sexo, pois muitas vezes a função das mulheres, quando das manifestações culturais, é de espectadora.

Com o decorrer dos anos, as formas de expressão e de comunicação através da arte, bem como sua função e significado, foram redefinidas e, até mesmo, modificadas, para atender às transformações impostas pelo modo de viver, pela cultura, onde os valores dos diferentes povos foram também afetados. Porém, cada período da história da humanidade fora marcado por algum tipo de arte.

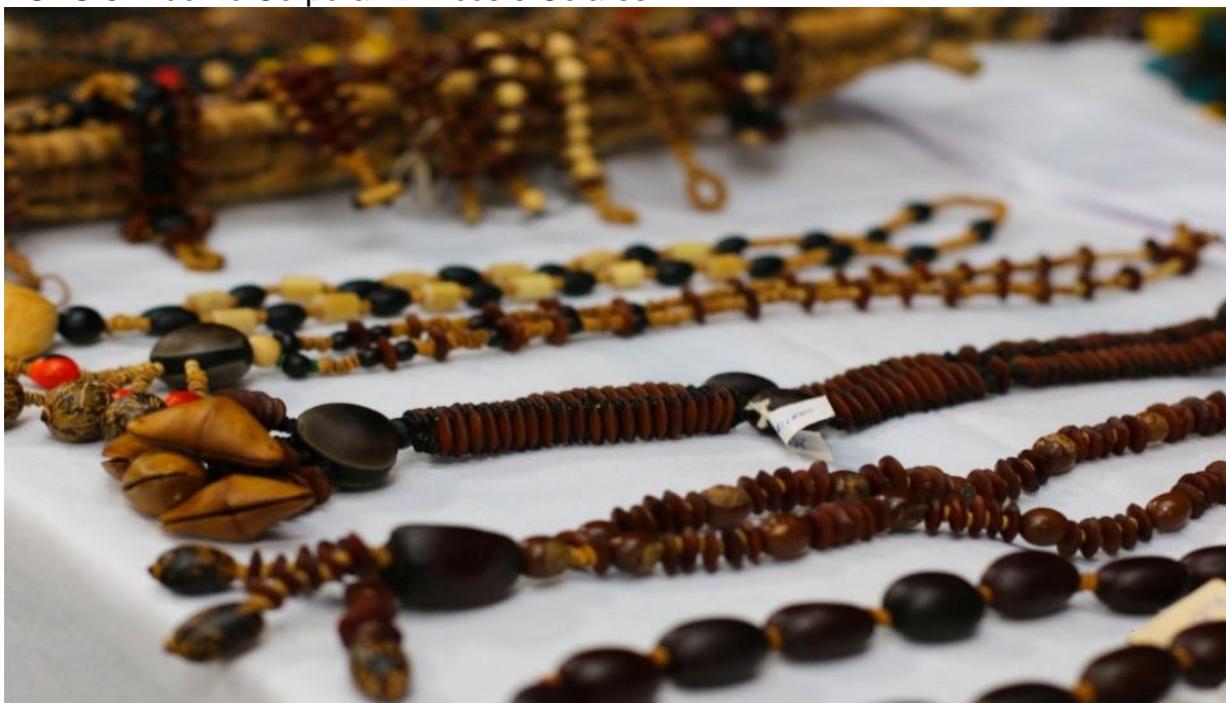
Nas sociedades indígenas, a arte está presente nas diversas esferas da vida: nos rituais, na produção de alimentos, nos locais de moradia, nas práticas guerreiras, além de denotar aspectos da organização social do grupo, onde as produções artísticas se constroem a partir de valores, regras, estilos, conhecimentos técnicos, materiais e concepções estéticas distintas entre povos. Essas produções artísticas compõem o meio de comunicação no aspecto da cultura, da vida social e da visão de mundo, por meio dos objetos, das danças, da pintura corporal e dos cantos e são transmitidas e/ou registradas as lembranças, os acontecimentos dos mitos, as relações de parentescos, a existência e os aspectos dos seres sobrenaturais.

Quando das cerimônias comemorativas e rituais de passagem, as atividades cotidianas e toda a comunidade indígena, empenha-se na recriação mítica que envolve o evento. Assim, a arte se veste de maneira refinada, porém atendendo a aspectos simbólicos, expressando, através da dança, da música, do canto, da

produção de máscara, da pintura do corpo, nos adornos corporais, nos instrumentos musicais e na gastronomia entre outros, seus costumes e valores mais preciosos, visto que a arte é um dos elementos importantes na formação da identidade do grupo. Identidade esta, definida pela consciência de pertencer a um grupo étnico cultural, marcado pela sua diversidade ao longo do caminhar histórico, com estilo de vida, valores fundamentados em crenças e esperanças no futuro.

A arte, como área de estudo, até poucos anos atrás, era praticamente desconhecida nas escolas indígenas. Sendo esta ligada à vida de todos os povos, em especial, aos índios, para os quais a dança, o artesanato, a pintura corporal, constituem-se meios de expressão e comunicação. Hoje, a arte serve, além de complementar atividade curricular, ilustrando através do desenho, da música e do teatro conteúdos, para fixação do conhecimento e é ensinada também como valorização da cultura, por meio do artesanato, ensinado nas salas de aula com uma nova roupagem, de modo a atender à indústria do turismo, ou seja, sua comercialização dependendo do aprimoramento (acabamento) das peças.

FOTO 3: Adorno Corporal: Brincos e Colares



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Atualmente, as experiências e referências adquiridas pelo ensino de Arte, surtiram efeito positivo sobre os alunos, aumentando-lhes o sentimento de pertencerem a determinado povo, contribuindo para a construção de identidades. Assim, por ser estudada e experimentada, a arte permite compreender a relação

entre as semelhanças e diferenças entre os povos de épocas e lugares distintos, favorecendo, ainda, identificar aspectos que formam a identidade de um País, de uma região, de um grupo social e dos próprios indivíduos.

4. MARCO METODOLÓGICO

O marco metodológico prende-se na pesquisa qualitativa. Os estudos realizados, de maneira qualitativa, diferem entre si quanto ao método, à forma e aos objetivos. Godoy (1995) ressalta a diversidade existente entre os trabalhos qualitativos e enumera um conjunto de características essenciais capazes de identificar a pesquisa qualitativa, a saber:

- a) O ambiente natural como fonte direta dos dados e o pesquisador como instrumento fundamental;
- b) O significado que as pessoas dão às coisas, citações sobre as experiências;
- c) Enfoque indutivo: o pesquisador desenvolve conceitos, ideias e entendimentos a partir de padrões encontrados nos dados;
- d) É, geralmente, associada à pesquisa exploratória interpretativa.

Aponta ainda a existência, de pelo menos, três diferentes possibilidades oferecidas pela abordagem qualitativa: a pesquisa documental, o estudo de caso e a etnografia. O estudo de caso etnográfico como expressam Lüdke e André (1986) era utilizado exclusivamente pelos sociólogos e antropólogos. A pesquisa etnográfica em educação começa a ser utilizada pelos pesquisadores dessa área no início da década de 70 do século XX.

André (1998, p. 31) compreende o estudo de caso como:

Um sistema bem delimitado, isto é, uma unidade com limites bem definidos, tal como uma pessoa, um programa, uma instituição ou um grupo social. O caso pode ser escolhido porque é uma instância de uma classe ou porque é por si mesmo interessante. De qualquer maneira o estudo de caso enfatiza o conhecimento do particular. O interesse do pesquisador ao selecionar uma determinada unidade é compreendê-la como uma unidade. Isso, no entanto, que ele esteja atento ao seu contexto e às suas inter-relações como um todo orgânico, e à sua dinâmica como um processo, uma unidade em ação (ANDRÉ, 1988, p. 31).

A ideia principal do estudo de caso pauta na sua abrangência no que se refere à caracterização da temática investigada e dos seus processos de desenvolvimento, destacando-se a sua importância. Destacando-se a importância do desenvolvimento na sua proposição e identidade particular e cultural.

Segundo Morse (1994), a etnografia está sempre relacionada a um conceito de cultura, cultura que é sempre aprendida entre e pelos membros do grupo podendo ser descrita e interpretada e que focaliza um grupo de pessoas que tem coisas em comum.

Nesse sentido Triviños (2007, p. 121) comenta que “a etnografia baseia suas conclusões nas descrições do real cultural que lhe interessa para tirar delas os significados que têm para as pessoas que pertencem a essa realidade.”

Dessa maneira, o investigador não fica fora da realidade que estuda e procura captar e entender os significados dessas pessoas.

Genzuk (1993) destaca que a etnografia é um método que se baseia principalmente no olhar de perto, em experiência pessoal e em participação e envolve três formas de coletar dados: a) entrevistas, b) observação e c) documentos, que por sua vez, produzem três tipos de dados: a) citações, b) descrições e c) análise de documentos, que resultam num único documento: a descrição narrativa. Esta inclui diagramas, gráficos e artefatos que auxiliam a contar a história.

Na pesquisa utilizou-se de,

Um plano aberto e flexível, em todos os focos da investigação que vão sendo constantemente revistos, as técnicas de coleta reavaliadas, os instrumentos, reformulados e os fundamentos teóricos, repensados. O que esse tipo de pesquisa visa é a descoberta de novos conceitos, novas relações, novas formas de entendimento da realidade (ANDRÉ, 1998. p. 30)

Para a realização deste trabalho, como mencionado acima se utilizou à abordagem qualitativa, visto que, por se tratar de uma pesquisa com enfoque qualitativo, admite o método etnográfico, onde o trabalho de campo é primordial do método, bem como a figura do pesquisador, considerado instrumento principal, portador de flexibilidade, para decidir, quando e como coletar os dados. Outros autores (Triviños, 2007; Bogdan e Biklen, 1984; André, 1986) apontam, ainda, outras formas de coleta de dados como, conversas informais e histórias de vida, utilizadas no cenário natural, podendo, também, serem usados fotografias e filmes dos informantes, em seu mundo.

Enquanto, qualitativa, Oliveira (2005) classifica como sendo uma tentativa de explicar em profundidade, o significado e as características do resultado das informações obtidas através de entrevistas ou questões abertas. No campo

antropológico, onde os estudos terão relevância em sua descrição, o método etnográfico serviu para descrever o processo evolutivo da dança Parixara em seu contexto cultural.

4.1 Instrumentos de Coleta de Dados

Nesta pesquisa focalizou-se o processo de resgate da dança Indígena Parixara, através do ensino da Arte ministrado na Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental, Médio e EJA, localizada na maloca do Canauanim, no município de Cantá-RR/Brasil. Assim, a dança, com uma nova cara constitui o universo da cultura indígena no momento atual. Neste trabalho, o objeto do estudo é apresentado como manifestação e expressão cultural, divulgador da cultura indígena.

Como Instrumentos de Coletas de Dados (ICD), utilizou-se:

- a) ICD – 01: Análise documental bibliográfica concernente ao estado da arte, informado no primeiro objetivo específico, tendo como método o Empírico Analítico;
- b) ICD – 02: Observação participante de natureza artificial em sala de aula e fora dela. O método utilizado foi Analítico Descritivo (Apêndice A Roteiro das Observações);
- c) ICD – 03: entrevista intensiva – Método Analítico Descritivo (Apêndice B. Roteiro das Entrevistas);
- d) ICD – 04: relatos de histórias de vida e,
- e) ICD – 05: Registro fotográfico e vídeo, instrumento utilizado para apoiar o método etnográfico, explicitado no terceiro objetivo específico, quando da análise e descrição escrita da dança indígena Parixara, objetivando melhor compreensão do assunto.

Os ICDs 03 e 04 apoiaram-se no Método Descritivo.

4.2 O local da pesquisa

A Escola Estadual Indígena “Tuxua Luis Cadete” foi escolhida devido a facilidade de acesso à maloca do Canauanim e ao estabelecimento de um vínculo entre pesquisadora e sujeitos investigados, tecidos aproximadamente há vinte (20) anos.

A Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete” (Foto 4), de Ensino Fundamental, Médio e EJA, localizada na maloca do Canauanim, município de Cantá-RR/Brasil, local de desenvolvimento desta pesquisa, foi instituída em 1943 conforme Diário Oficial da União (DOU) nº. 5859 de 21 de setembro deste mesmo ano, porém sua sede só foi construída e regulamentada no ano de 1964, pelo Decreto Presidencial nº. 15 de 18 de fevereiro. Até então, as atividades escolares eram desenvolvida na igreja católica Santa Luzia.

FOTO 4: Escola



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Atualmente tem sua estrutura em tijolo, coberta com telhas Brasilit, com 07 (sete) salas de aula, 01 (um) laboratório de informática, que, na época da pesquisa, estava por ser instalado, 01 (uma) biblioteca (improvisada), 01 (uma) cozinha com refeitório, 01 (um) banheiro masculino e outro feminino, 01 (uma) roça comunitária,

localizada nos fundos da Escola, onde plantam legumes, frutas e verduras para enriquecer a alimentação escolar. Esta é cuidada pelos alunos, professores e membros da Comunidade.

A Escola funciona nos 03 (três) turnos: matutino, vespertino e noturno, atendendo uma clientela de 413 (quatrocentos e treze) alunos, sendo 132 (cento e trinta e dois) da Educação Infantil, do 1º ao 5º ano; 162 (cento e sessenta e dois) do Ensino Fundamental, do 6º ao 9º; 56 (cinquenta e seis) do Ensino Médio e 63 (sessenta e três) alunos na Educação de Jovens e Adultos (EJA). O corpo Técnico Administrativo Pedagógico e Apoio é composto por 01(um) gestor, 01 (um) supervisor escolar, 29 (vinte e nove) professores, 02 (duas) merendeiras e 02 (dois) auxiliares de serviços gerais, todos indígenas.

4.3 População Alvo e Amostra

4.3.1 População Alvo

A população desta pesquisa esteve integrada pelos alunos indígenas do Ensino Fundamental e Médio, o gestor educacional indígena, professores indígenas atuantes no Ensino Fundamental de 6º ao 9º ano da escola em tela e, ainda, membros da Comunidade Indígena de Canauanim-Cantá-RR/Brasil.

4.3.2 Amostra

A amostra alcançou todo o contingente dos alunos indígenas dos Ensinos Fundamental de 6º ao 9º ano (162 alunos) e Médio (56 alunos). Porém, vale ressaltar que, para massificar o trabalho de resgate cultural realizado pela escola, foi criado em 2007, o grupo de manifestação cultural denominado Kana'u Wau San Nau, que, na língua indígena Wapixana, significa Filhos de Canauanim, tendo como participantes 20 (vinte) alunos do Ensino Fundamental, o que significa 22% e 10 (dez) alunos do Ensino Médio, o que corresponde a 24,08%. Conta, ainda, o grupo com a efetiva participação de 16 (dezesesseis) membros da Comunidade Indígena de Canauanim e do professor de Arte.

4.4 Coleta de Dados

A Coleta de dados realizou-se em duas etapas a seguir:

1. Primeira etapa

Nesta etapa, a coleta de dados iniciou-se com os contatos nas Instituições FUNAI-RR/Brasil; FUNASA-RR/Brasil; IBGE-RR/Brasil; SEI-RR/Brasil e dos Distrito Sanitário Leste e o Distrito Sanitário Yanomami (Ver Lista de Siglas).

Aqui vale salientar que, qualquer trabalho a ser realizado em terras Indígena, antes de tudo se faz necessário solicitar através de documento (ANEXOS), autorização dos Órgãos Públicos como Polícia Federal, Coordenadores dos Distritos Leste e do Yanomami, Gestor Administrativo Regional da FUNAI, o segundo passo é o contato com o Tuxaua da maloca, este com função Administrativa autoriza a realização da pesquisa.

Nessas Instituições se conseguiu as informação de dados populacionais explicitado no trabalho e ainda permissão para realizar a pesquisa em área indígena. Posteriormente foi mantido contato com o Tuxaua da referida maloca para os certames da pesquisa.

Em seguida buscou-se apoio do Gestor Educacional e Professores Indígenas atuantes no ensino Fundamental do 6º ao 9º ano e ensino Médio, para colaboração no trabalho.

Foram elaborados e aplicados os Instrumentos de Coleta de Dados (ICDs). O tempo utilizado nesta etapa foi de 90 (noventa dias) em períodos alternados, sendo que para as observações em salas de aulas do 6º ao 9º ano e no ensino Médio, processou-se em torno de 30 (trinta) minutos, em cada série, no decurso de 26 (vinte e seis) dias, devido a várias intempéries naturais ou humanas, como chuva, festejos na maloca, greve escolar ou encontros pedagógicos.

As entrevistas intensivas, gravadas, analisadas e transcritas na íntegra, no corpo do trabalho, com duração de até 03 (três) horas, foram realizadas em períodos alternados, onde as visitas à maloca foram constantes, no decurso de 03 (três) meses, no ano de 2018, obedecendo sempre a agendamentos.

Foram entrevistados 15% dos membros da Comunidade Indígena, o equivalente a 113 (cento e treze) pessoas, dentre as quais: o Tuxaua, o Catequista

da igreja Católica, integrantes do Clube de Mães, Artesãos e pessoas idosas. Enfatizou-se que, embora valiosas, todas as entrevistas, foram selecionadas para fazer a descrição narrativa, principalmente as de três membros da comunidade, que pela sua idade e conhecimento no bojo do trabalho têm um significado especial, visto que são membros da Comunidade Indígena e fazem parte do Grupo de Manifestação Cultural, responsável por divulgar a cultura indígena.

O uso de fotografias no corpo do trabalho serviu para melhor compreensão e ilustração do estudo apresentado.

2. Segunda etapa

Análise e Sistematização das Informações Obtidas:

Nesta etapa realizou-se a análise de documentos relacionados com a Educação Escolar Indígena no Brasil, (Leis, Resoluções, Diretrizes). Foram agrupadas as respostas das entrevistas formais e não formais e das histórias de vida dos membros da Comunidade.

Posteriormente junto com as observações realizadas bem como com as fotografias, elaborou-se a descrição narrativa.

5. A ARTE INDÍGENA E O RESGATE DA DANÇA PARIXARA

Este capítulo descreve o resgate da dança Parixara através do ensino da arte considerando os depoimentos, os relatos de vida e as observações realizadas pela pesquisadora.

É importante destacar que após a transcrição das entrevistas e dos relatórios de vida no presente capítulo apresenta-se a pesquisa em forma de descrição narrativa como característica essencial do método de Estudo de Caso Etnográfico, pois mostra como ocorre o processo de ensino da dança Parixara na sala de aula e fora dela, levando em consideração a cultura indígena e sua influência no âmbito educacional.

Na descrição narrativa encontram-se os depoimentos dos sujeitos que contribuíram com as informações principais que permitiram elaborar a “história” sobre o processo de resgate da dança Parixara na maloca Canauanim.

Na descrição conservaram-se os nomes originais dos (as) idosos (as) que foram selecionados para a elaboração da descrição narrativa sobre a dança indígena Parixara.

Na Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete”, todos os professores são indígenas. O professor de Arte e Língua Materna Wapixana, diferente dos demais, não possui a qualificação profissional para o exercício da área ou seja, sua formação em nível de graduação, Licenciatura Plena, detém conhecimentos em técnicas manuais, isto é, domínio do desenho, da pintura e do trançado, bem como da língua Materna Wapixana, com o que soma a carga horária de Arte, em cumprimento ao estabelecido no contrato de trabalho.

É mister destacar que no Estado de Roraima os professores formados em Arte não chegam a mais de 20, pelo que nas Escolas indígenas que representam mais do 50% das Escolas Estaduais. Os professores que ministram a disciplina Arte Indígena são contratados pelas as habilidades desenvolvidas e mostradas perante a comunidade.

O ensino da Arte ministrado na Escola, local da pesquisa é em conformidade com o estabelecido nos Parâmetros Curriculares Nacionais e com as Diretrizes Curriculares elaboradas e estabelecidas pelo Conselho Estadual de Educação de Roraima, ou seja, a Arte Indígena como área principal do conhecimento.

Os conteúdos curriculares da disciplina de Arte na Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete” formam parte do Projeto Pedagógico e estão relacionados com as especificidades e modos próprios de constituição do saber e da cultura dos Wapixana, além de contar com a participação permanente da comunidade como estabelecido na LDB nº. 9394/96, no RCNEI /2005 e na Resolução nº. 03 de 10/11/1999, do Conselho Nacional de Educação, valorizando o resgate da cultura desse povo, através do artesanato, da música e da dança principalmente.

O ensino da Arte é uma das seis áreas de estudos principais no currículo escolar, onde a dança Parixara como prática sociocultural da comunidade detém um importante papel na busca pela identidade e preservação da cultura dos Wapixanas.

As observações realizadas em sala de aula mostraram que os alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental e do Ensino Médio apresentam lacunas no conhecimento da história da arte da comunidade onde habitam e muitas vezes expressam que não gostam porque não entendem os costumes dos mais velhos, o que consideramos está relacionado com a forte influência da cultura urbana, principalmente no que se refere a vestimenta, tipos de danças (fórró, principalmente).

O professor de Arte trabalha de forma sistemática e com paciência no resgate da cultura indígena. No caso da dança Parixara, ela é parte essencial no conteúdo programático, pelo que o professor convida frequentemente as pessoas mais idosas e respeitadas da aldeia para relatar aos alunos a história, as características e importância da dança na preservação e revitalização da cultura desse povo indígena.

A disciplina de Arte conta apenas com dois horários na semana de uma hora cada. O resgate e revitalização da dança Parixara realiza-se principalmente em horário extraescolar permitindo assim a participação ativa dos alunos e de toda a comunidade.

O interesse dos alunos, principalmente do 6º ao 9º ano levou a criação de um grupo cultural denominado “Kana’u Wau San Nau” que, na língua Wapixana significa “Filhos de Canauanim”, formado por 20 (vinte) alunos do ensino Fundamental, 10 (dez) alunos do ensino Médio e 16 membros da Comunidade Indígena.

5.1 A Arte na Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete”

O professor de Artes, ao ser questionado da importância de ensinar a arte indígena disse, em seu depoimento, que: Faz com que os alunos se encham de sentimento bom, contribui para o desenvolvimento da pessoa, mostra quem ela é [...], disse ainda que na sala de aula os alunos desenham temas representando a natureza, os rios, os seres sobrenaturais, e outros da cultura não-índia, como aviões, carros, espingardas, também ensina fazer artesanato.

Como se percebe, a arte permite compreender que todos os seres humanos possuem as mesmas capacidades de criar, expressar idéias, imaginar, ser sensível, terem emoções, ter habilidade para desenvolver técnicas elaboradas, selecionar materiais e ampliar a percepção do mundo que o cerca e em que vive. E, assim, o desenho e a pintura começam a participar de outro contexto, momento da vida desses índios, no qual a representação gráfica, por exemplo, traz elementos importantes para o registro, visualização, valorização e divulgação do saber tradicional e de outros saberes, que aos poucos vem fazendo parte do cotidiano escolar e da vida atual desses povos, a exemplo da televisão, vídeo cassete, aparelho de DVD, câmera de vídeo e de fotografia, gravador.

Em depoimento, o gestor da escola falou sobre a importância desses recursos, dizendo que: são de suma importância, sozinhos ou juntos a outras linguagens artísticas, como o desenho, a música, a dança ou mesmo o teatro, vêm sendo utilizado por várias escolas indígenas do país, para poder registrar, divulgar, conhecer melhor, saber sobre a saúde, a cultura, questões ambientais, legalização de terras indígenas e mais.

Conforme o colocado, o valor do ensino de Artes, através das inúmeras expressões artísticas, melhora a percepção dos alunos, quanto ao valor de sua própria cultura, compreendendo-a no conjunto de tantas outras.

Assim, esses alunos podem, não somente exercer o seu direito de acesso ao conhecimento universal, mas também redimensionar, de forma positiva, sua identidade, adquirindo também “as competências básicas para a socialização permanente, isto é, para a consolidação de culturas resistentes à exclusão” (DELORS, 2006, p. 224), onde a importância e o significado de seu saber agrupam condições, que lhes permitem entender e superar as ideias preconceituosas e

discriminatórias que, algumas vezes, são atribuídas às suas produções culturais e modo de vida, através do artesanato, que outrora possuía um sentido social, cujo objetivo era estreitar laços de solidariedade grupal, tendo múltiplas funções, como: forma de pagamento de obrigações sociais; ato político de prestação de serviços; para o estabelecimento de relações de dependências e alianças entre indivíduos e grupos.

Nos últimos anos, esse artesanato vem adquirindo a característica de mercadoria, por força da interação com a sociedade não índia e do estímulo de órgãos oficiais governamentais, visando a uma produção mais intensa destinada à venda.

Para entender melhor o enunciado, com referência à comercialização do artesanato indígena, far-se-á um breve comentário citando Canclini (1983, p.54), que trabalhou a produção artesanal dos indígenas e camponeses do México como necessidade do sistema capitalista. Para ele, “a escassez de recursos obriga a população indígena a buscar alternativas para a subsistência”, por exemplo, o artesanato. É certo que os artefatos continuam a compor a unidade doméstica de produção, todavia, para atender o sistema capitalista e garantir o consumo, ganha novos modelos, recebe um aspecto moderno, afastando-se de suas raízes indígenas.

A partir de então, as peças artesanais deixam de pertencer à cultura indígena, observando-se o seu deslocamento do mundo nativo para outra realidade: lojas e boutique urbanas, como apêndice folclórico. O crescimento da produção artesanal depende então de um novo tipo de demanda: a indústria turística.

Assim, por ser estudada e experimentada, a Arte permite compreender a relação entre as semelhanças e diferenças entre os povos de épocas e lugares distintos, favorecendo, ainda, identificar aspectos que formam a identidade de um País, de uma região, de um grupo social e dos próprios indivíduos.

Quando questionado por que estudar Arte nas escolas indígenas? O professor de Arte respondeu: Professora, com o ensino da Arte os alunos vão compreender que é muito bom estudar, pois vão aprender fazer artesanato, vão vender e ganhar dinheiro, [...] nossa arte faz parte de nossa cultura, aprendemos a preservar nossos costumes, nossas tradições, a respeitar a natureza, são muitas as coisas que aprendemos com a arte, a dança Parixara mesmo, dá para mostrar como é bonito dançar Parixara, todo mundo participa do começo ao fim, tirando a fibra de

buriti para fazer a roupa, fazendo damorida, caxiri, pajuarú, se pintando para dançar [...] no início deste ano fomos para Boa Vista dançar Parixara e tem mais apresentação para fazer, foi muito bom.

A resposta dada à indagação leva a entender que, ao ensinar Artes, o professor se preocupa com a formação intelectual e profissional, o que se remete ao conhecimento apregoado por Decroly (1996) em tempos remotos, quando se almejava uma educação de formação totalizadora, através do que os alunos pudessem adquirir, de forma globalizada, o conhecimento, mediante suas necessidades e interesses passariam, de forma natural, a novos aprendizados, permitindo, ao mesmo tempo, que os alunos tenham oportunidades de lidar com situações, que ultrapassem o universo de sua vida cotidiana, tornando-se capazes de ampliar a dimensão da realidade em que vivem, passando a ter uma participação mais ativa nos processos culturais, resgatando e revitalizando, com criatividade, elementos inerentes à cultura.

5.2 A Arte indígena na sala de Aula e historicidade da dança

Assim como as línguas, os conhecimentos matemáticos, a história, a geografia e/ou as ciências integram as áreas do currículo escolar, pode também se constituir-se como tal e ser trabalhada por meio dos conteúdos que lhes são próprios. Cada modalidade artística tem suas particularidades: nas artes visuais (desenho, pintura, escultura e gravuras etc.), estudam as técnicas, o preparo das tintas, trabalham as linhas, as formas, as cores; no teatro: os personagens, o texto, o cenário; na dança: a expressão corporal através dos movimentos, os passos, a significação simbólica; na música: os ritmos, a sonalização, o timbre da voz.

Além desses, outros aspectos estão relacionados intimamente com as produções artísticas, como a percepção, a criação, ou seja, sentimentos que, quando tratados adequadamente, propiciam o desenvolvimento de potencialidades individuais, também fundamentais à construção de outros conhecimentos.

Com o reconhecimento na escola do valor das expressões artísticas dos variados grupos sociais aprimora a visão dos alunos, frente à valoração de sua cultura, o que levou professores e alunos da escola em tela, a buscar, junto à

comunidade, informações para a reconstrução da dança Parixara que, a partir desse momento, passa a ter contextualizada a sua história, enfocando elementos culturais contidos em seu bojo como: a lenda, significação simbólica, correlação do mundo natural com o sobrenatural, comida, bebida, vestimentas, pintura e adornos corporais, cantos, música, instrumentos musicais etc.

Como forma de explicar e entender esse elemento cultural indígena: dança Parixara necessário se faz, antes de tudo, conhecer a história de sua origem, através da lenda. Entende-se por lenda, a narrativa literária, que procura explicar um ou mais fenômenos naturais e humanos como o nascimento, a morte, a criação do mundo, a chuva. Está presente em todas as culturas e situa-se entre a razão e a fé, como algo fabuloso, inacreditável, cuja veracidade pode ser colocada em dúvida, exceto para a sociedade que a criou. As sociedades indígenas são as que mais se utilizam da mitologia para explicar um fato natural relacionando-o aos seus costumes e tradições, como mostra Silva (1995, p. 36-39) na Lenda da dança Parixara (APÊNDICE C).

A Parixara, como manifestação sociocultural dos indígenas, foi identificada em 1924, por Theodor Koch-Grünberg, que em sua obra intitulada *Del Roraima al Orenoco*, a identifica como uma grande festa de confraternização entre os índios, onde acontecia desde namoros, que chegavam a ajuntamento (casamentos), e até mesmo encontros com parentes, que viviam distantes, com duração pautada na existência de comida (damorida) e bebidas (caxiri e ajuarú).

Outra percepção desse costume é apresentada por Herrmann (1947), que trabalhou com os dados coletados por D. Mauro Wirth, entre os anos de 1934 e 1939, sobre a etnia Wapixana, quando presidiu a Prelazia do Rio Branco, comenta em sua tese que a dança Parixara (à época Paritjara), possui caráter ritualístico, intimamente ligado à sobrevivência desse povo e era realizada em várias épocas do ano: No mês de janeiro: visava à fertilização dos animais; em final de ano: as celebrações da boa colheita, da caça e da pesca, comemoravam também o Natal e o ano Novo.

O trabalho de Julieta Silva, *Festa Parixara* (boletim do Museu Integrado de Roraima, 1995) traz a lenda da dança Parixara e denomina-a de festa.

Através da pesquisa de campo, verificou-se nos depoimentos e relatos que, realmente a Parixara é uma dança praticada por todos os grupos étnicos do Roraima. Falaram que a dança servia para ajeitar casamentos, quando perguntado:

“o que é ajeitar casamento?” A vovozinha (senhora mais idosa da comunidade, com 86 anos), sorrindo, respondeu: a senhora sabe, professora, naqueles tempo aí os rapaz passava rasteira nas moças, a moça caía e aí eles casavam, dançavam junto Parixara, aí, aí o rapaz ficava na maloca, iam ter os filhinhos e o padre, muito tempo depois, vinha e casava e batizava os cunhantã.

Outro fato importante era a duração da dança (isto no passado), visto que enquanto tivesse Damorida e Caxiri (comida e bebida indígena) existia dança. Nos dias atuais, o condicionamento de duração da dança pela comida e bebidas, não foi presenciado, porém só existe Parixara se tiver comida e bebida, em quantidade suficiente para aplacar a fome e a sede dos dançantes. Outra informação obtida é que a dança Parixara, no passado, congregava em seu bojo sentimentos de confraternização, comemoração e agradecimentos pelo sucesso alcançado, por isso envolvia uma longa preparação festiva.

Tudo começava quando o chefe indígena, ou seja, o tuxaua, de uma determinada maloca convidava outra maloca vizinha (essa atitude era uma forma de fortalecer as relações de boa vizinhança, de amizade, de união de trabalho, à integração entre eles), para a festa em sua maloca. Marcavam a data da realização do evento. O tempo cronológico era determinado por nós dados em cordas feitas de embiras (o número de nós correspondia à quantidade de dias para a realização do festejo).

O tuxaua levava essa corda com os nós e a entregava ao convidado no ato do acerto do convite para a grande festa. Retornava a sua maloca, portando outra igual. Os nós eram desfeitos um a um, por ambos os tuxauas, à medida que iam passando os dias, (podendo ser 30 ou mais), isto ao por do sol.

Esse ritual era estabelecido com antecedência, para que convidante e convidados se preparassem com comida proveniente de caça e pesca e de bebidas, tudo em grande quantidade, uma vez que dançavam, comiam e bebiam, com intervalos de recuperação da embriagues, pois a duração da dança era determinada pela existência das comidas e das bebidas.

FOTO 5: Preparação da Damorida - Comida típica

Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

No dia estabelecido para a realização da festa, os convidados eram esperados com muita comida: damorida, peixe assado e caça cozida e/ou assada; as bebidas: caxiri, pajuarú, aluá de milho ingredientes essenciais para motivar e manter o ânimo festivo de todos, eram guardados em recipientes como cabaça, cuias, darruanas, cestos, paneiros etc.

Enquanto isso, algumas pessoas, membros da comunidade, escolhidas pelo tuxaua, ficavam em pontos estratégicos no dia combinado para o início dos festejos, com a finalidade de anunciar a chegada dos convidados. Eram proferidos gritos. Cabia aos convidados responder também com gritos e cantos, avisando que estavam chegando; em seguida entregavam ao tuxaua o saldo da caça e da pesca, recebendo em troca uma cuia de pajuarú ou de caxiri, de modo a atender o gosto do convidado; e, a partir desse momento, iniciava-se a festa, onde aconteciam às contendias e, geralmente à noite, dava-se início à dança Parixara.

FOTO 6: Recepção dos convidados

Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

As contendas giravam em torno de uma cerimônia animada de demonstração de força, como por exemplo, jovens anfitriões e convidados procuravam enfrentar-se peito a peito, mantendo os braços atrás das costas; o vitorioso seria aquele que permanecesse de pé e, como prêmio, recebia caxiri ou pajuarú, podendo escolher, além de ser denominado de guerreiro.

Outra forma de contenda: vários jovens das malocas participantes dos festejos enfrentavam uma barreira humana composta por homens fortes (guerreiros); um dos objetivos desse feito seria entrar em uma determinada casa em busca de pajuarú, aquele especial, guardado em vasilhames correspondentes ao número de competidores: cada um tinha o seu, porém somente o vitorioso podia tomar. Essa disputa também era muito importante, pois denominavam de guerreiros, os vitoriosos. Nessa contenda, os vasilhames dos perdedores eram divididos entre os novos guerreiros, cabendo aos perdedores, por outro lado, participar do precioso líquido, quando oferecido.

É função das mulheres da maloca-anfitriã, a preparação da Damorida, comida típica indígena, à base de peixe, de folhas de pimenteirias, de pimentas malagueta, canaimé e jiquitaia, acompanhada de beiju, este feito a partir da massa da mandioca ou macaxeira.

Sabe-se que nas malocas o beiju é feito em grande quantidade, pois além de ser ingrediente principal da bebida Pajuarú, o mesmo encontra-se presente na alimentação diária, podendo ser guardado por longo período; de tamanho avantajado, é moldado em forno de fazer farinha, podendo-se acrescentar à massa castanha do Brasil, castanha de caju, amendoim, isto nos dias atuais, sem perder sua função ou significado; também compete a elas, o fabrico das bebidas Caxiri, Pajuarú, Aluá de milho que, juntos, marcam o ponto alto da dança.

FOTO 7: Beiju



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Compartilham-se os alimentos provenientes das caçadas e das pescarias feitas anteriormente, o mesmo acontecendo com as bebidas, cujo significado simboliza união e solidariedade entre os indígenas dançantes ou não. Para preparar a comida e as bebidas escolhiam-se as mulheres com antecedência, as quais deveriam passar por um ritual de cura, onde, após três dias em reclusão na casa dos pais, eram divulgados os nomes das mesmas; isso era necessário, pois não poderiam estar em período menstrual ou na companhia do marido, fatos de impedimento para o posto.

Após isso, o processo do ritual de cura era dado seqüência, onde as mesmas posicionadas lado a lado e, após fazerem pequenas escarificações nas mãos e

antebraços passavam um preparado adocicado e bento pelo pajé; em seguida as mãos eram colocadas em um formigueiro, deixando-se ferrear.

O preparado servia para cicatrizar os cortes e as ferraduras das formigas. Esse ritual de cura tinha como finalidade tornar as bebidas mais doce, agradável ao paladar bem como torná-la muito forte, onde o teor alcoólico seria comprovado logo à ingestão das primeiras três cuias, visto que a embriaguez era dada como certa, embora de leve.

A mulher responsável pela preparação daquela bebida era exaltada, festejada, ficando ela bem vista e apta para preparar em outra ocasião o caxiri e o pajuarú, desde que fosse aprovada no ritual de cura.

Ao perguntar ao senhor Valdemir por que os índios dançavam Parixara, a resposta veio de imediato: forró e outros gostam mesmo é Parixara, dança dos índios, até os velinhos. Para demonstrar sua alegria, vitalidade e agradecimento pelas coisas boas recebidas como saúde, fartura de alimentos, boa colheita, boa pescaria e caçada bem sucedida, a Parixara era a dança favorita dos índios, pois não existia forró na maloca. Hoje a coisa está difícil, o diretor e os professor da escola vêm trabalhando em cima disso aí, os alunos dançam Parixara aqui mesmo e em Boa Vista, na praça, no parque Anauá,, na Universidade, eles acham bom e bonito dançar Parixara, eu também danço Parixara [...] sou a favor, gosto do trabalho dele aí, ajudo também [...] Parixara não pode morrer, forró e parixara é bom, é isso aí [...] uns dançam.

Hoje em dia, o ritual de cura foi abolido parcialmente, pois a mulher não faz mais os cortes nas mãos, nem nos antebraços como também não coloca as mãos para serem ferroadas; ela precisa apenas estar pura.

FOTO 8: Alimentos cultivados na horta da escola da comunidade



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Outra observação detectada foi com relação à Damorida, feita com o acréscimo de algumas verduras, como batata doce, milho, banana entre outros, disputa espaço com galinha e a carne de charque, quando da preparação da Damorida.

FOTO 9: Preparativos para a realização da dança



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Quanto à apresentação da dança, está relacionada para o que se destina, ou seja, manifestação folclórica, reivindicação de direitos, além das comemorações realizadas na maloca, regada ainda a grande quantidade de comida e bebida. Observação feita quando de uma das visitas à maloca no mês de setembro, período de festejo em comemoração a Festa Intercultural.

FOTO 10: Apresentação da dança na Maloca

Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Relatando sobre a participação da mulher na dança Parixara, a dona Idalina disse que antigamente o Caxiri e o Pajuarú só podiam ser feito por uma mulher devidamente preparada: não podia estar de barriga (grávida) e nem tampouco incomodada (menstruada); sendo casada, passaria três dias longe do marido, na casa dos pais. Esta assumiria sozinha a responsabilidade de fazer o precioso líquido, podendo escolher ajudantes, desde que as mesmas estivessem longe dos dias de incômodo.

Assim, os beijos armazenados previamente em panacu, eram conduzidos por ela até o igarapé, onde os mergulhava, segurando firmemente, evitando que os mesmos caíssem nas águas. À medida que ia tomando banho, mergulhava também o panacu com os beijos, segurando-o pela parte de cima, fechando a boca do recipiente, e toda a água que escorria deste, era aparada e armazenada em balde (cabaça grande), pelas as ajudantes.

Esta água serviria para molhar os beijos, quando do processo de deitar o Pajuarú (fabricar nova bebida). Deitar o Pajuarú significa armazenar os beijos em

camadas, em um local reservado da casa, forrado com folhagem de jenipapeiro e de periquiteira, longe de olhares curiosos, para sofrerem o processo de fermentação. Costume ainda em voga, repassado pelos membros da comunidade indígena (colaboradores do projeto de resgate cultural), para os alunos dessa escola.

Atendendo a um convite para participar do processo de fabricação do Pajuarú, observou-se que o papel da escola para resgatar e reconstruir a maneira de fabricar a bebida é de fundamental importância, visto que, com algumas modificações o pajuarú se apresenta em sua forma de preparação, de maneira sólida, edificado no mundo cultural dos alunos daquela Instituição Escolar. Essas modificações estão nos rituais de cura, uma vez que, não ferem mais os pulsos e nem os colocam para serem ferroados pelas Tucandeiras (formigas). Permanece a exigência de as mulheres não estarem menstruadas e os homens poderem fazer a bebida também.

Quanto ao aluá de milho, depois de fermentados os grãos, ligeiramente, triturados, coam-se para separar o líquido dos grãos; passando em uma peneira, coloca-se açúcar ou mel para adoçar e quebrar o teor alcoólico. Esta bebida é servida para as crianças e a quem desejar.

Sabe-se que a Parixara congregava todo um cerimonial coreográfico e uma preparação toda especial das vestimentas dos dançantes, começando pela retirada do olho do inajá (palmeira cuja palha deu origem ao nome da dança – Parixara), para confeccionar as roupas, estilo de trançados.

Uma indumentária completa correspondia a três peças: o cocar (espécie de coroa, posicionada no alto da cabeça; seu tamanho simboliza o poder) e duas saias: a primeira cobria parte da cabeça e todo o tronco, e a outra saia cobria da cintura aos pés. Essas roupas eram produzidas e usadas somente pelos homens.

Atualmente, tanto os homens como as mulheres podem fabricar e usar as roupas, composta de uma só peça, no caso a saia, feita com a fibra do buritizeiro. O que difere do passado é que elas não podem usar o cocar, sendo este de uso exclusivo dos homens: o permitido para elas são as coroas enfeitadas com penas de araras, papagaios, trançadas com palha ou fibra de buritizeiro que, colocada na testa ou na cabeça serve de embelezamento, disse dona Joice. Utilizam ainda como enfeite adornos corporais feitos com miçangas, contas, sementes e fibras de arumã ou buritizeiro, para dá formato a colares, pulseiras e chocalhos.

FOTO 11: Coroas e Colares

Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

FOTO 12: Índia tocando Flauta de Embaúba

Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Essa dança era praticada por vários grupos étnicos, que habitavam a região do rio Branco; os instrumentos musicais que a acompanhava eram os mais diversos, como: maracá, chocalho, flautas, gaita e tambores.

FOTO 13: Instrumento Musical (Maracá)



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Os índios Wapixana, da maloca do Canauanim, foram alunos da escola (colaboradores nesta pesquisa) e, ainda hoje, utilizam todos os instrumentos musicais mencionados, tendo aprendido com os mais velhos a técnica de fabricá-los, a exemplo das flautas de imbaúba, da gaita de osso de veado, do chocalho de cabaça, sementes, maracá e tambores. Esses instrumentos são exclusivos dos homens, tanto sua fabricação como sua utilização.

A dança hoje, como no passado, apresenta um ritmo de passos cadenciados, tendo seu início marcado pela presença dos cabeceiros, em número de três, posicionados frente a frente do grupo, em seguida formando duas grandes fileiras, onde os dançarinos ficam lado a lado, aos pares. Durante a realização da dança, os participantes são denominados de cabeceiros e rabos.

FOTO 14: Execução da dança (Cabeceiro 1)



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

FOTO 15: Execução da Dança (Cabeceiros 2)



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Os cabeceiros como os demais têm o corpo pintado com tintas de urucum, jenipapo e tabatinga, enfeitados com colares, portando utensílios como: darruanas,

cabaça, cuia e facão. Para ser cabeceiro precisa saber as músicas, todos os cantos em língua materna Wapixana, pois a ele cabe a função de conduzi-los na dança. Esses cantos falam de amor, paixão, saudade, sentimentos de afeto, também retratam a saudação, quando da chegada para a festa, tanto na maloca como em outros centros. No momento da despedida, manifestam-se, demonstrando cantos homenageando animais.

Os cabeceiros revezam-se, quando cansados ou embriagados. Outra função deste é conduzir um bastão feito de Imbaúba, pintado com desenhos representando figuras humanas ou de animais e adornado em sua extremidade superior com um maracá. Este bastão, ao bater no chão, determina o compasso dos passos a serem executados pelos dançantes. Os demais dançantes, denominados de rabo, acompanham os puxadores nos cantos, com voz mais baixa, tocando os instrumentos musicais, ora por outra dão gritos. Pintados e vestidos com menos rigor. No passado (conforme relatos obtidos), as mulheres não dançavam com as indumentárias de palha e nem pintavam todo o corpo: vestidas de maneira comum, dançavam acompanhando o marido ou parceiro, sempre com a cabeça baixa, apoiando a mão direita no ombro esquerdo do mesmo (ainda em uso). O parceiro podia ser do sexo feminino. Elas podiam exercer a função de cabeceiros, desde que soubessem os cantos.

Os movimentos da dança são executados com precisão: quando o bastão bate no chão, os dançantes batem o pé direito, fazendo soar o tilintar do som proveniente do chocalho amarrado à perna, cujo som faz com que os passos sejam notados pelos apreciadores; em seguida dão dois passos para a frente e um para trás. Em um determinado momento dão os braços e formam um grande círculo, simbolizando união entre eles, em movimentos alternados para a frente e para trás, indo à direita e à esquerda, voltando depois ao mesmo lugar, sempre proferindo gritos, que em sua simbologia significa alegria, saúde, que tudo vai bem e que os espíritos dos antepassados estão contentes, alegres e dançando com eles. De vez em quando, as mulheres encarregadas da distribuição das bebidas durante a apresentação, bem como as crianças maiores, fazem correr por todos os dançantes, cuias com pajuarú e Caxiri, sendo essa atitude essencial para molhar a garganta e deixá-los alegres.

O ponto alto da dança acontece quando, praticamente cansados, param de dançar e, em círculo, sentam para comer a damorida acompanhada com o beiju e as

bebidas caxiri, Pajuarú e aluá de milho, de abacaxi; aí todos compartilham dançantes ou não. Ninguém é impedido de participar desse momento.

O contato ininterrupto entre índios e não-índios causou, não somente a morte física de milhares de indígenas, mas também a morte no modo de vida destes, restando dos seus costumes e tradições, apenas resquícios. A dança Parixara é um exemplo dessas transformações na cultura, isto pode ser observado junto aos jovens que participam do programa de resgate cultural implantado pela escola, onde muito não sabiam dançar a Parixara, pois não lhes foi, anteriormente, transmitido esse conhecimento, dando espaço para outros tipos de dança como o forró e o samba. Observou-se também, que muitos jovens estudantes dessa escola, não dançam a Parixara. Em conversa com alguns desses alunos, falaram que tinham vergonha de dançar a Parixara e que gostavam mesmo era de forró e de cerveja. Esses alunos, em sua maioria, eram do Ensino Médio.

Atualmente, com uma nova conotação, as apresentações da dança Parixara têm caráter de manifestação e expressão cultural, divulgando a cultura indígena, dentro ou fora da comunidade. Assim, pode-se observar o aspecto social e cultural evidenciado através de duas situações distintas: a primeira corresponde à vivenciada internamente, no âmbito da Comunidade Indígena, quando, então, a escola organiza as comemorações, como: o dia do índio, do padroeiro da maloca (para os católicos), o dia do Natal e o do ano Novo ou quando da visita de autoridades, previamente agendada, bem como no final de grandes encontros indígenas. Nesse momento os organizadores da festa caracterizam os alunos para a melhor representar a cultura da dança.

FOTO 16: Alunas da Escola em trajes típicos da dança



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

FOTO 17: Alunos devidamente caracterizados para dançar



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

A segunda situação é aquela apresentada fora da Comunidade, nos centros urbanos da cidade de Boa Vista ou, até mesmo, fora do Brasil. Nesse caso, o grupo é convidado para realizar a dança Parixara (a escola em tela criou um grupo cultural formado de alunos e alguns membros da comunidade com a finalidade de divulgar a cultura indígena) através das apresentações da dança, visto que esta agrega, em seu bojo, todos os elementos culturais como: artesanato, pintura corporal, música, gastronomia e bebidas indígenas, onde costumes e valores culturais se transformam em um verdadeiro colírio para quem assiste. Quando das apresentações a convite, todos os componentes do grupo são recompensado economicamente, podendo ainda comercializar os artefatos, as bebidas e as comidas típicas conduzidas portadas pelo grupo.

FOTO 18: Apresentação da dança fora da Comunidade



Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Como se vê, ao ser transportada de seu universo sociocultural, a dança Parixara distancia-se ainda mais de seu simbolismo tradicional, onde, com uma nova roupagem, a inserção de novos instrumentos musicais, apresenta-se para agradar a quem a assiste e gerar rendimentos para a escola. Conforme o Professor Rivanildo (gestor), as apresentações são agendadas e o cachê é acertado, incluindo transporte, alimentação e hospedagem.

FOTO 19: Inserção de novos instrumentos musicais

Fonte: Autora da pesquisa, 2019.

Nas regiões das serras é mais comum a apresentação da dança Parixara, por existir uma menor interferência das danças e canções dos não-índios, e/ou, até mesmo, pela dificuldade no contato, devido a distância. O contrário se observa nas malocas do lavrado, por localizarem-se em áreas de fácil acesso. Esse costume encontra-se ameaçado, também pela questão religiosa (igreja evangélica), disse ainda o gestor.

O trabalho de resgate e revitalização cultural, emanado pela Escola fortalece ainda mais a cultura indígena, sendo que o professor de Artes e seus alunos buscam na comunidade informações essenciais para contextualizar a dança em questão, servindo, também, para atender o estabelecido na Lei, através do currículo escolar indígena, uma vez que os alunos e a comunidade em geral passam a ter participação efetiva nesse processo.

O papel da Escola e de seus alunos mostra que, para resgatar e reconstruir a historicidade da dança Parixara, é necessário mergulhar no tempo para extrair e montar conhecimento cultural, adormecido ao longo da história. Trazer para a realidade não é nada fácil, pois muitos não querem e nem aceitam esse trabalho, disse o professor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino da Arte ministrado para os alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental e Médio da Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete”, está voltado, especificamente, para acolher a diversidade do repertório cultural, que o aluno traz de sua casa para a escola; trabalha com os produtos da Comunidade, utilizando os recursos naturais, para confeccionar objetos (artesanatos) tradicionalmente conhecidos no mundo indígena, com função e significados redefinidos tanto para quem os produz como para quem os adquire.

Neste trabalho verificou-se que o professor de Arte e Língua Materna Wapixana, diferente dos demais, não possui a qualificação profissional para o exercício da área, mas possui formação acadêmica em nível de Graduação – Licenciatura Plena e detém conhecimentos em técnicas manuais, isto é, domínio do desenho, da pintura e do trançado, bem como da língua Materna Wapixana, o que o qualifica para assumir a disciplina de Arte, complementando assim a carga horária estabelecida no contrato de trabalho.

O estudo realizado mostrou que a Escola, através do ensino de Arte contribui para o resgate da dança Parixara, buscando junto à Comunidade Indígena, parceria e colaboração.

Evidenciou-se que há uma bibliografia escassa com informações superficiais traçadas em trabalhos datados em 1924 e em 1947.

Verificou-se que o resgate e revitalização da dança Parixara acontece dentro e fora da sala de aula com a parceria da comunidade indígena, principalmente os mais idosos.

Quanto ao problema da pesquisa, como o ensino da Arte do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental e Ensino Médio da Escola Estadual Indígena “Tuxaua Luis Cadete”, colabora para o resgate da dança indígena Parixara? O estudo realizado mostrou que a Escola, através do ensino de Arte, contribui para o resgate da dança Parixara, buscando junto à Comunidade Indígena, parceria e colaboração.

Com relação ao primeiro objetivo: levantar o estado da arte através de literatura pertinente, analisando o ensino de Arte vivenciado pelos alunos do 6º ao 9º ano do ensino fundamental e médio da referida escola, com a finalidade de verificar sua contribuição para o resgate da dança indígena Parixara, evidenciou-se que há uma bibliografia escassa, com informações superficiais, traçadas em trabalhos

datados em 1924 e 1947, de autoria de Theodor Koch-Grünberg e de Lucila Herrmann, respectivamente, ambos consideram a dança Parixara de cunho ritualístico ligada à vida econômica do grupo étnico. As informações colhidas nas leituras foram primordiais para entender-se a historicidade da dança, sua função e significado; observou-se também que, através dela (dança), casamento (ajuntamento) era realizado, isto quando recebiam outras malocas para algum festejo. Dançavam Parixara os guerreiros, homens fortes da maloca, quando saíam à caçada ou para pescaria em sinal de boa sorte, bem como quando da volta desses mesmos guerreiros, em sinal de agradecimento pelo sucesso alcançado, com o saldo da caçada. Outra informação para comemorar o ano novo, boa saúde, fertilidade dos animais e harmonia entre as tribos indígenas, os índios Wapixana (povo originário desta região e grupo de origem da dança), dançavam a Parixara por longos dias, até o término da comida Damorida e das bebidas Pajuarú e Caxiri.

Teoricamente, o ensino da Arte ministrado na escola, é de forma superficial, uma vez que a preocupação da escola reside em os alunos conhecerem a arte tradicional, através da dança e aprender como utilizar os recursos da natureza para confeccionar o artesanato.

Com relação ao objetivo: identificar no contexto escolar e Comunidade Indígena, o processo de resgate e revitalização da dança Parixara, através de observação de natureza artificial em sala de aula, relatos de histórias de vida e de entrevistas intensivas em especial os mais idosos, visando consubstanciar a pesquisa de campo, verificou-se que, para resgatar e revitalizar a dança Indígena Parixara, a união da Escola e da Comunidade Indígena foi de suma importância. Nas salas de aula observou-se a transmissão do conhecimento tradicional, por meio das histórias contadas pelos membros da Comunidade Indígena sobre a dança Parixara. Naquele momento foi observado que os alunos do 6º ao 9º ano, queriam saber mais sobre o assunto e assim resolveram colocar em prática a dança: criaram um grupo cultural denominado “Kana’u Wau San Nau” que, na língua Wapixana significa “Filhos de Canauanim”, formado por 20 (vinte) alunos do ensino Fundamental, 10 (dez) alunos do ensino Médio e 16 membros da Comunidade Indígena.

O registro, através da escrita desta Tese e as fotografias da dança Parixara, podem servir na divulgação da experiência vivenciada na Escola, bem como na

disseminação da cultura do povo Wapixana no Estado de Roraima, no Brasil e em outros países.

RECOMENDAÇÕES

Consideramos que a pesquisa realizada pode contribuir para nortear pesquisas futuras sobre a cultura indígena e em especial a dança Indígena Parixara, elemento cultural de integração social, assim como enriquecer o acervo Bibliográfico do Estado de Roraima.

Dada a importância deste trabalho para as Escolas Indígenas e não indígenas, recomenda-se que o Sistema Estadual de Ensino, continue com políticas de Formação de Professores, preparando-os para o exercício profissional, utilizando este trabalho como ferramenta de resgate e fortalecimento da Cultura.

Além disso, recomendamos:

- Utilizar este trabalho como material didático específico nas aulas de Arte da Escola Indígenas do Estado;
- Utilizar os resultados da presente pesquisa na disciplina de Arte nas escolas de Ensino Fundamental e Ensino Médio do Estado de Roraima (indígenas e não indígenas);
- Utilizar os resultados da pesquisa como bibliografia complementar nos cursos de Licenciatura em História, Ciências Sociais, curso de formação de professores indígenas no Instituto Insikiran – UFRR, entre outros cursos na perspectiva da valorização da arte e cultura indígena.

REFERÊNCIAS

ACUNZO, Mario. La educación escolar entre los Mixe (primeros intentos). Revista Pueblos indígenas y educación. Ediciones ABYA-YALA. Proyecto educación bilingüe intercultural. Quito, Equador, 1998.

ANDRÉ, M. Etnografia da prática escolar. Campinas: Papirus, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. Arte- educação (livro eletrônico): leitura no subsolo, Ana Mae Barbosa (Org.) – 1ª edição – São Paulo: Cortez, 2018.

BRANDÃO, Carlos da Fonseca. LDB Passo a Passo. São Paulo: Atual/ Avecampo, 2007.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Congresso Nacional, 1988.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB - Lei 9.394. Brasília, DF: MEC, 1996.

_____. Decreto nº 5.051. Convenção nº 169 da OIT sobre povos indígenas e tribais: MEC/SEF, 2002.

_____. Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Indígena. Brasília: Ministério da Educação, 2013.

FERNANDES, M. L; GUIMARÃES, M. L. S. História, diversidade, política, educação, gênero e etnia em Roraima. Boa Vista/Roraima: UFRR, 2010.

_____. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Educação Fundamental. Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil. Brasília: MEC/SEF, 2005.

BUORO, Anamélia Bueno. O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola. São Paulo: Cortez, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. As Culturas populares do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DECROLY, Ovídio. Os grandes pensadores. Revista Nova Escola. Edição Especial. São Paulo: Abril, 1996.

DELORS, Jacques. Educação: um tesouro a descobrir. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: MEC: UNESCO, 2006.

FARAGE, Nádia. As Muralhas dos Sertões: os povos indígenas no Rio Branco e a colonização. Rio de Janeiro: Paz e terra, ANPOCS, 1991.

FERNÁNDES GONZÁLES, Leopoldo Jesús, Cadernos de Antropologia da Educação n 1 - Antropologia e Educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

_____. Caderno de Antropologia da Educação nº 4 - O método na Antropologia da Educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

_____. Cadernos de Antropologia da Educação n. 5 - Linguagem, Sociedade, Cultura e Educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

FERREIRA, M. L. A educação escola indígena: um diagnóstico crítico da situação do Brasil In: SILVA, Aracy Lopes; FERREIRA, Mariana Kawal Leal (Orgs.). Antropologia, História e Educação: a questão indígena e a Escola. São Paulo: Global, 2001.

FIORETTI, Elena Campo. Propuesta de Recomendaciones Fundamentadas em la Educación Multi e Intercultural para la Formación de Profesores de la Escuelas Estatales de Boa Vista, Roraima. Tesis para obtención del grado de Máster en Ciências de la Educación Superior por la Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos, Cuba, 2001.

FREITAS, M.T.A. Psicologia e educação: um intertexto Vygotski e Bakhtin. São Paulo: Ática, 1994.

FUNDAÇÃO Nacional do Índio (FUNAI). Relatório Populacional Indígena. Boa Vista, RR: Ministério da Justiça - Administração Executiva Regional de Boa Vista, 2006 / 2007.

FUSARI, Maria Felisminda de Resende; FERRAZ, Maria Heloísa de Toledo: Arte na Educação Escolar. São Paulo: Cortez, 2001.

GENZUK, M. A Synthesis of Ethnographic Research. Occasional Papers Series. Center for Multilingual, Multicultural Research (Eds.). Center for Multilingual,

Multicultural Research, Rossier School of Education. Los Angeles: University of Southern California, 1993.

GODOY, Arilda S., Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades, In: Revista de Administração de Empresas, v.35, n.2, Mar. / Abr. 1995.

HERRMANN, Lucila. A Organização Social dos Vapidianas. Dissertação de Mestrado da Escola livre de Sociologia e Política de São Paulo, 1947.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Del Roraima al Orenoco. Ediciones Del Banco Central de Venezuela, Tomo III, 1924.

LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos de metodologia Científica. São Paulo: Atlas, 2003.

LIMA, José Najib da Silva. Educação Indígena de Roraima: rumo à constituição do núcleo de educação indígena. Monografia de Especialização em Metodologia de Pesquisa Científica. Boa Vista, RR: UFR, 1993.

LIMA, José Airton de Silva. Proyecto Pedagógico de la escuela indígena de Malacacheta: su interacción con la comunidad. Tesis para obtención del grado de Máster em Educación Superior por la Universidad de Matanzas “Camilo Cienfuegos”, Cuba, 1999.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. Pesquisa em educação: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MAIA, D. M. de S. Os Wapixanas da Serra da Moça: entre o uso e desuso das práticas cotidianas (1930/1990). Boa Vista/Roraima: UFRR, 2014.

MARTINS, Alberto; Kok, Glória. Roteiros Visuais no Brasil: artes indígenas. São Paulo: Claro Enigma, 2014.

MATOS, M. B. de. As colturas indígenas e gestão das escolas da Comunidade Guariba/RR: uma etnografia. 2013. 265 fls. Tese (Doutorado em Educação). São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2013.

MELATTI, Júlio Cezar. Índios do Brasil. São Paulo: HUCITEC, 1994.

MENEZES, S. Retratos – Índios: Resgate cultural. Desafios do Desenvolvimento, Brasília, ano 6, edição 52, julho 2009.

MILHOMEM, M. Santana Ferreira dos Santos. Educação Escolar Indígena: as dificuldades do currículo intercultural e bilíngüe. Universidade Federal de Sergipe. Revista Fórum. Ano2, v. 3. Jan./jun., 2008, p. 95-102.

MORSE, Janice. Qualitative research methods. London: Sage, 1994.

NASCIMENTO, R. N. Interculturalidade e educação escolar indígena em Roraima: da normatização à prática cotidiana. 2010. 266f. Tese de Doutorado – UFPE, Recife, 2014.

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. O nosso Governo: Os Ticunas In: Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém. V.3(2), 1988.

OLIVEIRA, Maria Marly de. Como fazer projetos, Monografias, Dissertações e Teses. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

RIBEIRO, Berta G. (Coord.). Suma Etnológica Brasileira – Arte Índia. V. 3, Petrópolis: RJ. Vozes, 1987.

RORAIMA. Índios e Brancos de Roraima. Coleção Histórico-antropológico, n. 2, Roraima: Centro de Informação Diocese de Roraima (CIDR), 1990.

RIBEIRO, Berta G. Arte Indígena, Linguagem Visual / Indigenous Art, Visual Language. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Univ. de São Paulo, 1989.

SANTILLI, S. Paulo. As Fronteiras da República: história e política entre os Makuxi no vale do rio Branco. Núcleo de História indígena e indigenismo / Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). São Paulo: NHII- USP, 1994.

SILVA, Aracy Lopes da. Índios. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA JUNIOR, Tércio Araújo da. Roraima o Brasil do Hemisfério Norte: Diagnóstico Científico e Tecnológico para o Desenvolvimento. Roraima: AMBTEC, 1994.

SILVA, Orlando Sampaio. Sociedade Wapixana: Ritos e Mitos (Registros Preliminares). Revista do Museu Paulista. Nova Série – V. XXX. São Paulo: USP, 1995.

SILVA, A. L; FERREIRA, M (Orgs.). Antropologia, História e Educação: a questão Indígena e a Escola. São Paulo: Global, 2001.

SILVA, Edson; Silva, Maria da Penha da (Orgs.) A temática indígena em Sala de Aula: reflexão para o ensino a partir da Lei 11.645/2008. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

SILVA, Julieta. Festa Parixara. Boletim do Museu Integrado de Roraima. Boa Vista, 3 (1):36-39, julho, de 1995.

SOUSA, J.M. O olhar etnográfico da escola perante a diversidade cultural In: Psi 21 de junho de 2000. Disponível em: <http://www2.uel.br/ecb/psicologia/revista/textov2n16.htm>. Acesso em: 23 fev 2007.

THIOLENT, Michel. Metodologia da Pesquisa- ação. São Paulo: Cortez, 2004.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2006.

VARELA, Noemia de A. A Formação do Arte – Educador no Brasil In: Arte - educação: Perspectiva. Recife: SEEP, 1988.

VIDAL, Luz Boelitz. As Pesquisas Mais Frequentes em Etnologia e História Indígenas na Amazônia: Uma Abordagem Musical In Revista de Antropologia. São Paulo, USP, n. 34, 1991.

_____. O Sistema de Objetos nas Sociedades Indígenas: a Arte e Cultura Material. In: SILVA, Aracy Lopes da e GRUPIONI, Luís Donisete B. (orgs.) A Temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º grau, Brasília: MEC /MARI/UNESCO, 1995

GLOSSÁRIO

Arregimentação: Processo de agrupamento de índios, que tinha como objetivo a exploração da mão-de-obra e fixar este em um determinado espaço para a preservação e delimitação de fronteiras no rio Branco.

Arumã: Planta da família das Marantáceas, muito utilizada pelos índios para trançar peças artesanais.

Buriti: Fruto do buritizeiro, cujas palhas são usadas em trançados de artefatos e em cobertura de casas.

Canaimé: Pimenta com alto teor de queimação. Nome dado à entidade do mal, com poderes de matar indígenas desobedientes (segundo a lenda), figura mitológica portadora de doenças e morte.

Curare: Espécie de veneno fabricado pelos índios para ser usado em setas e flechas.

Damorida: Comida tipicamente indígena feita com peixe ou carne bovina, tendo como base, folhas frescas de pimenteiras e pimentas queimantes.

Educação Indígena: prática de ensino, quando do processo de sistematização do conhecimento, do ponto de vista formal, destinada aos indígenas de grupo étnicos diversos, ministradas em áreas indígenas, nas aldeias, também conhecidas como malocas, sendo de caráter diferenciado, bilíngue ou monolíngue e intercultural, (RCEI, 2005).

Etnia: palavra grega *ethnikos*, nacional, que indica a raça ou lugar de origem. Grupo de indivíduos unidos, não por uma raça em geral, mas por uma civilização ou língua. Dicionário de Filosofia (Russ, Jacqueline, 1994, p. 97).

Grupo Étnico: aglomerado humano que compartilha os mesmos caracteres do ponto de vista racial, linguísticos e idiossincráticos, ou melhor, pertencente a uma determinada etnia com uma cultura própria em um território determinado (Morales, Mario R., 2000, p.120).

Inajá: Palmeira de frutos comestíveis, cujas palhas foram, no passado, bastante usadas pelos índios como matéria prima própria para a confecção de peças artesanais. Atualmente seu uso é em menor escala, devido sua escassez, sendo substituída pela palmeira do buritizeiro.

Índio: todo indivíduo reconhecido como membro por uma comunidade com afinidades sócio-culturais, de origem pré-colombiana que se identifica etnicamente diversa da nacional, e é considerado indígena pela Legislação brasileira com quem está em contato (Ribeiro, Darcy, 1996, p.285).

Jamaxim: Cesto com abertura vertical, utilizado pelos indígenas para transportar cargas, como frutas, caças e objetos diversos.

Jenipapo: Fruto do jenipapeiro, ideal na fabricação de licores, sucos e na fabricação de tintas, para tingir tecido. Usada também pelos índios para pintar o corpo.

Jequi: Cesto destinado à pesca, de formato afunilado, feito de varas finas e flexíveis.

Maloca: Termo usado na região para identificar aldeia indígena, também conhecida como comunidade indígena.

Maracá: Instrumento musical feito com cabaça seca, contendo em seu interior pequenos frutos duros, sementes ou mesmo pequenas pedras.

Panacu: Cesto de formato arredondado e grande, usado no transporte de objetos diversos. Também conhecido como paneiro, onde seu trançado é feito com palha de buriti ou talas de arumã.

Sociedade Indígena: agrupamento de etnia indígena que se diferencia da sociedade nacional e se caracteriza por possuir uma estrutura social não estratificada, por divisão de tarefas segundo o sexo e a idade, por nível de distribuição de renda e serviço vinculado ao grau de parentesco e aos sistemas políticos e de ritual (Silva, 1994, p.138).

Tabatinga: Argila de cor branca, utilizada em pintura corporal.

Tarrafa de Pau: Armadilha em forma de curral, feita com madeira e serve para prender peixes.

Timbó: Plantas que possuem propriedades tóxicas, usada pelos índios para envenenar e capturar os peixes.

Tipiti: Cesto cilíndrico, feito com talas de arumã, e serve para colocar a massa de mandioca que se quer espremer.

Tucupi: Líquido extraído da mandioca, ideal para o consumo quando em conserva de pimenta e em pratos típicos da culinária indígena e paraense.

Urucu: Fruto do urucuzeiro de cor avermelhada forte de onde se extrai a substancia tintorial, necessária para o tingimento de fibras vegetais e ou para pintar o corpo. Na culinária é usada para fabricar o coloral. Também muito usado no mundo dos cosméticos.

Zarabatana: Espécie de um tubo bem comprido, instrumento de caça, arma de grande alcance, ideal para caçar pássaros. Sua eficiência está em quem a usa, pois as setas ligeiramente envenenadas são impelidas através do sopro.

APÊNDICES

APÊNDICE A:

Roteiro de observação

1. Atividades curriculares relacionadas com o resgate da dança Parixara em sala de aula;
2. Atividades extra-curriculares relacionadas com o resgate da dança Parixara;
3. Participação dos alunos;
4. Participação da comunidade.

APÊNDICE B:**Roteiro de entrevista intensiva (professor e idosos da comunidade)**

1. Importância do ensino da Arte Indígena;
2. Importância do estudo da Arte Indígena;
3. Importância da Dança Parixara para o índio da maloca;
4. Papel da mulher e do homem na Dança Parixara.

APÊNDICE C:

LENDA DA DANÇA PARIXARA

Um jovem vivia solitário num lugar distante de aldeias, trabalhava arduamente para manter-se, pois não possuía parente ali. Um dia, chegaram muitos urubus para comer a carniça de um animal que morrera ali perto e, entre eles, veio um urubu-rei encantado. No dia seguinte, não resistindo a tentação, saiu numa clareira, defecou e, em seguida, besuntou o próprio corpo com suas fezes. Lá ficou exposto ao sol. Não demorou e começaram a chegar os urubus, pensando que se tratava de algum animal morto. Quando o urubu-rei passou bem perto dele [...] zap. [...], agarrou pelas pernas e foi logo arrancando as penas das asas, levando a ave para sua casa. Todos os dias o rapaz cuidava do urubu. Entretanto, começou a desconfiar de algo: sempre que voltava do trabalho encontrava a comida pronta e a casa arrumada. Decidido a descobrir o mistério, saiu fingindo que ia ao trabalho como costumeiramente fazia. Depois de algumas horas voltou para casa e, para surpresa sua, o urubu-rei era uma urubu-rainha, que havia se transformado numa linda cunhantã. A partir daquele dia, começaram a viver juntos. Mas todas as tardes ela ficava olhando o firmamento dizendo:

- Os meus irmãos estão lá em cima! Eu queria está lá, junto com eles! E assim, repetidamente, convidava o marido a ir com ela para o céu, pois o dia da festa do povo dela estava se aproximando.

Quanto ao marido, ele demonstrou querer ir à festa no céu, mas não sabia como fazer. Ela então mastigou uma planta mágica e a esfregou sobre a cabeça dele. Em um instante, ambos transformaram-se num casal de urubu-reis.

Ao chegarem lá, ele viu uma paisagem linda. Mais surpreso ficou ainda, quando descobriu que o lugar era habitado por seres amigos. Ali era a cidade das aves. Entretanto, o jovem passava muita fome, vez que tudo o que lhe era trazido pela esposa estava deteriorado. Desse modo, quem lucrava era um outro urubu-rei, que se fizera pouco amigo seu.

Um dia, nas proximidades, o jovem avistou uma casa. Ao chegar lá, descobriu que se tratava da casa dos canarinhos. Aí havia arroz, milho, e outros cereais, o que o fez ficar bastante alegre, pois escapou de morrer de fome.

O sogro do jovem certo dia, mandou que ele construísse uma nova casa. Ele começou, mas viu que o trabalho era muito pesado para uma só pessoa fazer. Imediatamente apareceram as formigas que lhe traziam os caibros. Outro problema era quanto aos buracos para fincar as estacas. Necessitava de um bom ajudante, pois a superfície era uma laje. Problema resolvido: veio o muçum, (nas lendas macuxi acreditava-se que o muçum fora uma broca), faltava agora a cobertura da casa – era necessário muita palha. Jacus, Japiins e Rouxinóis trouxeram as palhas e cobriram a casa. Depois de pronta a casa, o sogro mandou que o jovem construísse um banco na sala, no formato de sua cabeça. O sogro tinha duas cabeças – uma maior que a outra. O genro não sabia realmente como eram aquelas cabeças para entalhá-las na madeira, formando um banco. Neste instante, uma osga encontra o rapaz e quer saber o motivo de tão grande preocupação: O motivo de tão grande preocupação é que eu não sei como é que é a cabeça, a ponto de reproduzi-la na madeira. A osga entrou furtivamente onde dormia o velho urubu-rei, subiu sobre sua cabeça e pediu à filha dela que trouxesse o lume para perto. Quando iluminou o velho urubu-rei, descobriu que realmente ele possuía duas cabeças. Modelou-as duas vezes com cera de abelha e, só assim, o genro conseguiu fazer o banco, de modo a contentar o sogro.

Finalmente chega o grande dia da festa de inauguração da casa nova, mas antes, o genro deveria secar o lago para a turma pescar. Ele iniciou pela manhã bem cedo, logo estava cansado e teve como ajudante uma boa turma de Jaçanãs. O Anum era o vigia – por isso é que até hoje a gente vê Jaçanãs jogando água com o rabo. Vieram os pescadores e capturaram Sucurijus, Jacarés, peixes grandes e pequenos, todos do lago seco. Colocaram tudo num depósito e só retiraram dali quando tudo estava deteriorado, estragado mesmo. Tudo pronto. Mandou chamar o velho urubu-rei, e o rapaz só conheceu o sogro quando ele saiu de seus aposentos.

A festa do Parixara começou – todos bebiam, cantavam e dançavam Parixara. Num dado instante, um grupo de convidados levantou-se contra o jovem. Descobriram que o rapaz estava gravando na memória todos os cantos da festa do Parixara.

Ele será nossa comida e bebida, disseram. Ouvindo isso, o rapaz fugiu e entrou na casa da aranha. E esta queria saber o que ele queria. Estou sendo perseguido por um grupo, exclamou. A aranha logo o deixou entrar e esconder-se entre os rolos de cordas, que eram suas teias. Aos perseguidores ela respondeu não ter visto ninguém que tenha passado por ali. Os perseguidores do rapaz insistiram, e a aranha irritada, expulsou-os dali, ameaçando mordê-los. Depois disso, o rapaz contou o seu drama à sua protetora aranha.

- E o que pretende fazer daqui em diante? Perguntou a aranha.

- Quero voltar para minha terra, mas... não sei de que jeito, respondeu o jovem.

A aranha, determinadamente prestou ajuda ao rapaz. Amarrou o jovem à ponta de uma corda e, antes de descer, deu instruções para que se segurasse bem firme e, durante a descida não abrir os olhos. Tudo correu muito bem até quando, ao aproximarem-se da terra, ele ouviu o farfalhar na mata. Curioso, abriu os olhos, resultado: a corda quebrou-se ele caiu no meio da floresta, em cima de uma enorme sumaúma. Ali ele encontrou o que lhe parecia ser um bom amigo, a quem falou novamente de sua situação, e acrescentou que agora não tinha meios para sair dali.

- Ah! Muito bem, disse o suposto amigo.

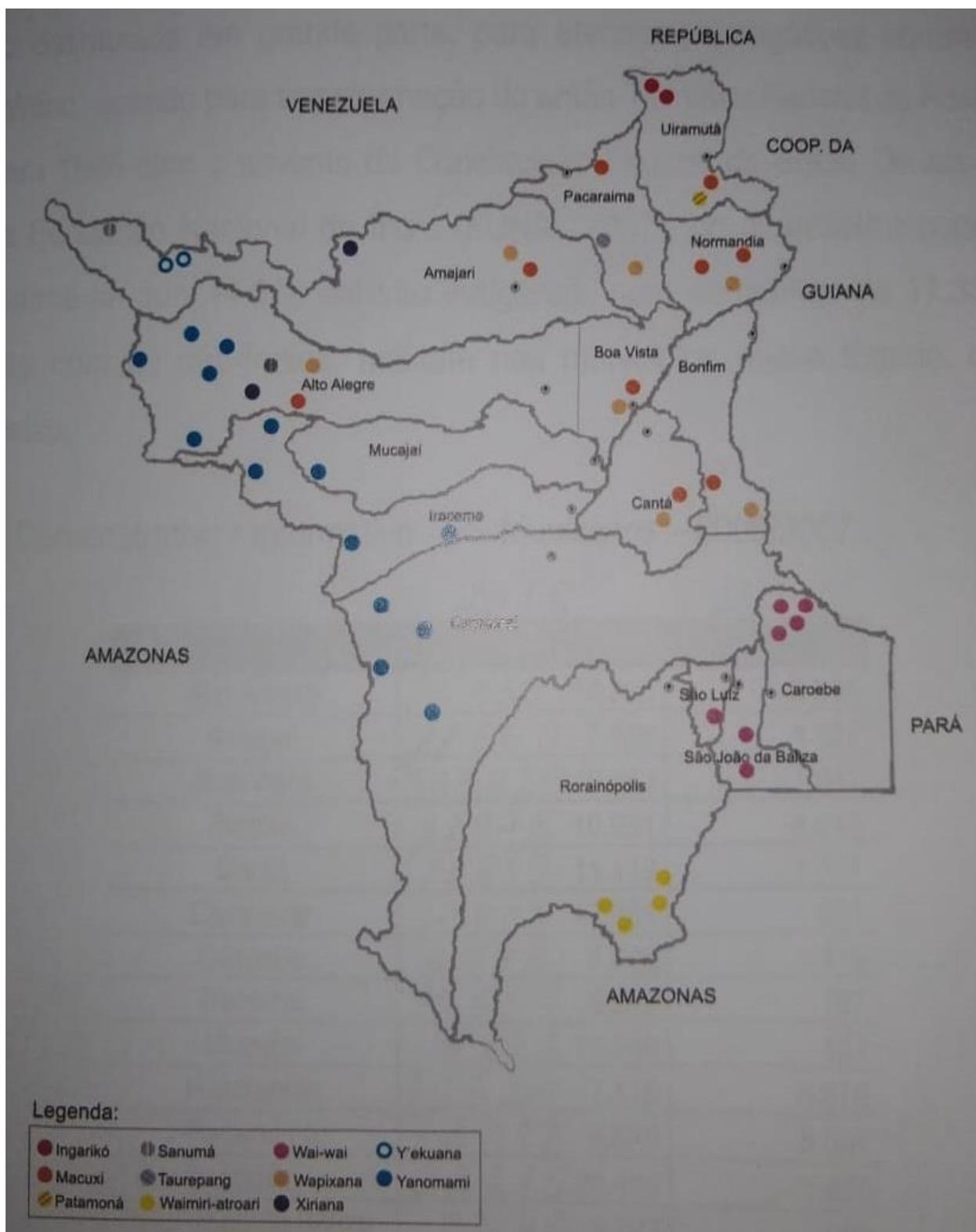
- Pule aqui, nas minhas costas e vamos descer juntos. Era o rei dos 'osgos', quem assim falava. Logo na descida começou a cantar e nesse canto ia dizendo: - tenho um delicioso jantar. Nisto subia e descia, sempre dizia a mesma coisa. O rapaz entendeu que o delicioso jantar seria ele mesmo. Dizendo estar gostando muito da dança, pediu à osga para descer um pouco mais, o que esta fez com prazer. Num segundo momento, ele saltou e saiu correndo. Depois de longa caminhada, chegou à sua aldeia.

Dias mais tarde, já refeito dos sustos pelos quais passara, convida seus vizinhos para festejarem sua volta e, naquele dia, ensinou seu povo a cantar e a dançar o Parixara, festa que havia aprendido com os urubus-reis. Passaram-se anos e o rapaz faleceu, mas a música e a dança Parixara ficaram para sempre'.

ANEXOS

ANEXO A:

Figura demonstrativa da população indígena, Estado de Roraima – Brasil



ANEXO B:

Figura demonstrativa da população indígena do Município do Cantá – Roraima.

**Legenda:**

Laranja forte: etnia Macuxi

Laranja claro: etnia Wapaxina