
PINTURA CORPORAL E MEMÓRIA INDÍGENA:

História e tradições religiosas entre os Jiripankó¹

BODY PAINTING AND INDIGENOUS MEMORY:

History and religious traditions among the Jiripankó

Vinícius Alves de Mendonça²

José Adelson Lopes Peixoto³

Resumo

Habitantes do Alto Sertão de Alagoas, os indígenas Jiripankó realizam diversas tradições comuns ao seu meio social. Entre estas, os usos das pinturas corporais, nos eventos religiosos, caracterizam-se como representações da identidade étnica e pertencimento a um conjunto de memórias particulares. Portanto, este trabalho objetiva analisar algumas características dessas pinturas, buscando compreender suas dimensões identitárias e memoriais. A pesquisa baseou-se em metodologias vinculadas à pesquisa de campo, segundo os conceitos de Oliveira (2000), à História Oral, a partir de Alberti (2004), e ao estudo documental, conforme Ginzburg (1989). O percurso metodológico alicersou-se, ainda, em conceitos provenientes de autores como Pesavento (2003), Peixoto (2018), Chartier (1991) e Candau (2016), desenvolvendo-se uma análise das pinturas corporais e suas relações com a memória e identidade Jiripankó.

Palavras-chave: Grafismos. Indígenas. Pertencimento cultural.

Abstract

Inhabitants of the Alto Sertão de Alagoas, the Jiripankó indigenous people carry out different traditions common to their social environment. Among these, the uses of body painting in religious events are characterized as representations of ethnic identity and belonging to a set of particular memories. Therefore, this work aims to analyze some characteristics of these paintings, seeking to understand their identity and memorial dimensions. The research was based on methodologies linked to field research, according to the concepts of Oliveira (2000), to Oral History, from Alberti (2004), and to documental study, according to Ginzburg (1989). The methodological path was also based on concepts from authors such as Pesavento (2003), Peixoto (2018), Chartier (1991) and Candau (2016), developing an analysis of body paintings and their relationships with memory and Jiripanko identity.

Keywords: Graphics. Indigenous people. Cultural belonging.

Considerações iniciais

¹ Texto originalmente apresentado ao I Encontro Internacional de História do Sertão, promovido pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), no ano de 2019, encontra-se revisto e ampliado nesta versão.

² Graduando em História pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Membro do Grupo de Pesquisas em História Indígena de Alagoas (GPHIAL). Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8159-7379>.

³ Professor titular da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Católica de Pernambuco. Coordenador do Grupo de Pesquisa em História Indígena de Alagoas(GPHIAL) e do Curso de Licenciatura em História promovido pelo Curso de Licenciatura Intercultural Indígena (CLIND), da UNEAL. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-5179-108X>.

Os Jiripankó habitam o município de Pariconha, Alto Sertão de Alagoas, onde desenvolvem suas vivências cotidianas em meio à Caatinga. As habitações dos indígenas se encontram localizadas em oito núcleos populacionais distribuídos na área demarcada pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI, em 1992, e também no entorno desta. Os rituais religiosos, contextos de uso das pinturas corporais, são realizados nos diversos Terreiros das comunidades, ocorrendo de acordo com o calendário religioso do grupo ou segundo suas necessidades.

Realizados prioritariamente aos finais de semana, esses eventos são “palcos” nos quais os indígenas praticam uma série de tradições: cânticos, ritmos tradicionais e pinturas corporais, objeto de análise desta produção. Desse modo, embasamo-nos em autores como Mendonça e Peixoto (2019), Santos (2015) e Peixoto (2018), bem como revisitamos os conceitos de Identidade e Memória (CANDAUI, 2016), Representação (CHARTIER, 1991) e História (PESSAVENTO, 2003), a fim de compreender as diferentes características das pinturas e suas relações com a memória e a identidade do grupo. Após a etapa bibliográfica, realizamos trabalhos de campo, segundo Oliveira (2000), no ambiente cotidiano dos indígenas, produzindo fotografias e anotações em diários.

Aprofundando nas representações comuns às pinturas, realizamos entrevistas, conforme defendido por Alberti (2004), e analisamos as documentações presentes no relatório antropológico produzido pela antropóloga Maria de Fatima Campelo Brito, durante a demarcação da Terra Indígena Jiripankó, em 1992. As informações e registros obtidos foram, por fim, inter cruzados sob a ótica do paradigma indiciário dos detalhes, a partir dos escritos de Ginzburg (1989), com o objetivo de compreender a conexão entre os conceitos de memória, identidade e representação, exemplificada pelas pinturas corporais Jiripankó.

Pinturas corporais e fontes na escrita da história Jiripankó

Na segunda metade do século XX, novos temas, caracterizados pelas vivências e formações históricas de grupos por muito tempo relegados às periferias do conhecimento historiográfico, intensificaram as demandas por ações do Estado brasileiro, visto que se encontrou, posteriormente à Constituição de 1988, contexto mais favorável a reivindicações sociais. Contudo, alguns dos arranjos teóricos e balizas metodológicas da História não

suportaram a amplitude do contexto e, dando continuidade a um movimento iniciado por novos campos como a História Cultural, passaram a ser questionados – parte da “crise dos paradgmas da História” adequada à realidade brasileira (PESAVENTO, 2003).

Devido aos novos temas, objetos e necessidades, os historiadores se viram “em cheque” na relação com o *status* científico da disciplina. Cocomitantemente, outros campos do conhecimento assumiram-se portadoras das metodologias e teorias, de certo modo, ausentes nas análises da História. Áreas da Antropologia, da Sociologia e da linguística são exemplos desse processo de renovação, afirmando as incertezas e o “esgotamento do fôlego” da historiografia. Contexto aparentemente desfavorável rendeu à História, no entanto, uma renovação, pois passou a abarcar as “periferias”, através da interdisciplinaridade e do que se convencionou definir “História Cultural” ou “Nova História Cultural” (PASSAVENTO, 2003).

A esta ramificação foi incumbido o estudo e a análise das representações do passado em meio aos indivíduos “esquecidos”. Dialogou-se, assim, com as ciências sociais e correlatas, uma renovação responsável pela vanguarda de historiadores da cultura, já que negros, ciganos, pobres e indígenas não mantinham amplas fontes documentais sobre seus passados. Vivências, memórias e representações culturais eram os testemunhos de suas experiências históricas, forçando o “leque” de fontes disponíveis para além do registro escrito, tão confortável aos historiadores desde o século XIX.

Feita esta pequena digressão sobre a História Cultural, chegamos ao nosso lugar de pesquisa, visto que, ainda no final do século passado, os Jiripankó, junto a outros diversos povos indígenas do Nordeste, protagonizaram uma série de movimentos particulares denominados “etnogênese” ou “emergência étnica”, “[...] fato social que nos últimos vinte anos vem se impondo como característico do lado indígena do Nordeste [...] abrangendo tanto a emergência de novas identidades como a reinvenção de etnias já conhecidas.” (OLIVEIRA, 2004, p. 20-21). Indivíduos que vivenciaram um traumático século XIX devido à Lei nº 601 de 18 de setembro de 1850 – Lei de Terras – e outras espoliações territoriais ou perseguições assumiram publicamente a condição de “emergentes”⁴.

No caso Jiripankó, a existência de complexos culturais derivados de seus ancestrais, além dos vínculos tradicionais com os territórios habitados (OLIVEIRA, 2004),

⁴ Termo empregado por diversos pesquisadores em alusão aos processos de reconhecimento de parte dos povos indígenas do Nordeste. Apesar dos questionamentos e limitações etmológicas – emergir não implica a inexistência dessas populações em períodos anteriores – segue enquanto definição plausível.

justificaram aquela narrativa emergente, conforme descreveu Brito (1992): “Conversando com o Sr. Milton Evangelista da Silva (2º pessoa do Pajé), este explicou que a brincadeira do índio, seus rituais religiosos, diz respeito ao direito de praticar seus costumes e tradições conforme a religião dos antigos e é também chamada de Ciência do Índio” (BRITO, 1992, p. 35), registrando o teor de reivindicação entre os indígenas e suas compreensões acerca da religião.

Sobre as conexões entre passado e presente no caso estudado, começaremos as análises pela definição da concepção de “religião antiga”, que o trecho citado faz referência. Os Jiripankó são descendentes de outros indígenas, conhecidos como Pankararu ou Pankarú, que habitavam a localidade limítrofe entre os municípios de Tacaratu e Jatobá, Sertão de Pernambuco, durante os séculos XVIII e XIX. Esses indivíduos, após sofrerem diversas perseguições realizadas por influentes famílias não indígenas da região, migraram para Alagoas. A área rural do, na época, distrito de Pariconha ofertou melhores condições de sobrevivência ante o conturbado contexto de Brejo dos Padres (PEXOTO, 2018).

Os indígenas que se estabeleceram em Alagoas trouxeram consigo práticas culturais, entre as quais não se pode afirmar a presença das pinturas corporais – apesar das narrativas orais Jiripankó e Pankararu afirmarem a ancestralidade do grafismo – devido à escassez de registros sobre o período. Depois do estabelecimento em Pariconha, os Pankararu passaram a silenciar suas identidades e a praticar suas atividades religiosas longe dos olhares estranhos, com o intuito de evitar perseguições semelhantes às de Pernambuco. Práticas rituais passaram a ser realizadas durante retiros espirituais nas matas (PEIXOTO, 2018).

Os “retiros nas matas” e o anonimato foram estratégias de sobrevivência até as emergências. As memórias, as pinturas corporais, as vestes tradicionais dos Praiás⁵ e outros costumes foram reconhecidos pelo Governo brasileiro, naqueles anos finais do século XX, enquanto diacríticos da identidade após diversas idas a Brasília, protagonizadas pelo Cacique Genésio Miranda e o Pajé Elias Bernardo. Como resultado, efetivou-se a demarcação de parte do território tradicional e adotou-se o etnônimo “Jiripankó”.

As pinturas corporais são uma dessas representações de identidade, notáveis em diversos rituais, quando “Prosegue a festa, as madrinhas enfeitadas de fita no cabelo e os

⁵ Vestes tradicionais comuns aos universos religiosos dos povos indígenas originados a partir do antigo aldeamento Brejo dos Padres. Feitas com fibras de caroá – espécie de arbusto nativo do Sertão –, possuem múltiplas cores e desenvolvem papel central na religião Jiripankó.

padrinhos pintado de giz branco (Pedra de Giz)” (BRITO, 1992, p. 38). O “giz branco” se trata de uma referência à tintura extraída de um barro dotado de coloração esbranquiçada, conhecido pelo grupo como “Toá” e matéria prima das pinturas. Considerando a narrativa apresentada, confirma-se o uso das pinturas no universo cultural Jiripankó durante o reconhecimento na década de 90.

Estas, mesmo não registradas nos documentos oficiais até 1992, se caracterizam enquanto um dos expoentes do processo histórico vivenciado pelo grupo, segundo as descrições dos próprios indígenas. A exemplo do relato cedido por Cicero Pereira dos Santos:

O grafismo como uma identidade exclusiva dos Jiripankó não é, o grafismo nosso ele tem uma relação muito ligada a Pankararu... Igual a Pankararu, então tomar cuidado de não expor essa questão da pintura corporal como uma coisa nossa que aí nós não estaríamos sendo verdade [...] a gente veio de lá, mas a gente refez [a pintura] (SANTOS, 2019).

A história do grupo estudado antecede o reconhecimento. Os costumes praticados naquele período e ainda na atualidade são resultados do meio social em Brejo dos Padres, quando os ancestrais Jiripankó o habitavam no século XIX. Após a chegada a Pariconha em 1893 (BRITO, 1992), as práticas culturais passaram a ser ressignificadas no novo ambiente ou através de recorrentes idas ao Brejo⁶, destinadas a rituais e costumes íntimos.

Marcas da memória que se confundem com traços de identidade

Após o reconhecimento, os rituais Jiripankó puderam ser realizados de forma mais “segura”, tendo em vista a relativa redução das perseguições e discriminações da sociedade envolvente em comparação às décadas anteriores. A estruturação de um contexto favorável ao compartilhamento e emergência das memórias silenciadas formava-se (POLLAK, 1989), de modo que discursos semelhantes ao do indígena Klebson da Silva – responsável pela pintura dos corpos nos rituais – tornaram-se comuns: “O Toá pra mim é uma coisa muito séria porque toda obrigação que tem do ritual nosso aqui do Croá, sempre tem que ter o Toá, é por isso que tem que ter muito respeito...” (SILVA, 2019).

A “obrigação” enfatizada pelo entrevistado refere-se ao caráter tradicional do costume, afirmando ainda que “sempre tem que ter o Toá”, uma naturalização da prática. Ao

⁶ “Brejo” faz referência ao antigo aldeamento Brejo dos Padres.

falar sobre os símbolos dos grafismos, Klebson da Silva complementou: “Aquele ali [tipo de pintura corporal] é porque já vem dos ‘tronco velho’, a gente não pode fazer outro desenho qualquer porque os mais velho já deixaram pra fazer aquele tipo de desenho, ali não pode mudar.” (SILVA, 2019).

Segundo Arruti (1996), os indígenas da região nordeste, especificamente os Pankararue e suas ramificações formadas a partir das migrações no século XIX, utilizam o sistema de metáforas baseadas nos “troncos velhos” e “ramas” a fim de traduzir as relações com seus antepassados. Nesse sentido, a narrativa de Klebson aponta a forma que os símbolos possuem uma “base” na memória do grupo, desde os ancestrais.

Exemplos das características da pintura corporal são as cruzes, círculos, traços e outros símbolos comumente utilizados e dependentes da subjetividade dos indígenas responsáveis pela pintura (MENDONÇA; PEIXOTO, 2019). Estes escolhem quais símbolos utilizar durante o pintar dos corpos. Contudo, ao se observar a prática, nota-se a existência de um complexo memorial responsável por balizar as escolhas. Os traços da pintura são realizados conforme conjuntos “comuns”, apesar da subjetividade (MENDONÇA; PEIXOTO, 2019). A seguir, apresentamos uma prancha fotográfica com diferentes registros desses elementos.

Prancha fotográfica: indígenas utilizando a pintura corporal



Fonte: Acervo pessoal dos autores, 2018.

A Prancha fotográfica apresenta os registros de alguns Jiripankó utilizando as pinturas. Podemos observar a coloração esbranquiçada dos grafismos e a forma como estão dispostos nos corpos dos participantes. Sejam nos adultos ou nas crianças, o costume se encontra presente enquanto prática obrigatória na participação em eventos religiosos. Nota-se ainda a predominância dos pequenos círculos e, no caso dos indivíduos do sexo masculino, os grandes traços cruzados em seus troncos.

Os símbolos são realizados devido à tradição. Sobre isso, alguns afirmam, por exemplo, que os dois grandes traços representam o pertencimento e a proteção provenientes da religião. Contudo, não encontramos, nas narrativas, padrões absolutos, visto que os Jiripankó compreendem a importância da pintura corporal não exclusivamente através de seus símbolos, mas precisamente em função do que o Toá representa durante o ritual e nas memórias coletivas.

Não importa especificamente qual símbolo é utilizado, mas sim a presença do barro branco no corpo. O processo ocorre como se a pintura estivesse naturalizada a ponto de não conseguirem dimensionar a razão da maioria de suas características, informando-se que “Já vem dos tronco velho”, uma vez que:

Apesar das diversas tentativas de fixação dessa memória (registros, árvores genealógicas, brasões etc.), a busca identitária movimenta e reorganiza, regularmente, as linhagens mais bem asseguradas, jogando em permanência com a genealogia naturalizada ("relacionada com o sangue e o solo") e a genealogia simbolizada (constituída a partir de um relato fundador) (CANDAU, 2016, p. 137).

A tradição é um “acesso” à memória na busca pela identidade, mas esse movimento de “busca”, descrito por Candau (2016), reorganiza e “joga” com a genealogia da pintura e seus significados. Os Jiripankó não possuem uma afirmação precisa da origem da pintura, no entanto sabem a utilidade desta, como relatado por Cícero Pereira: “[...] a pintura, as cores, elas representam, podemos dizer, uma [...] extensão, extensão ou uma porta de entrada para...” (SANTOS, 2018). Desse modo, atua enquanto uma das “portas de acesso” à identidade, não pelos seus símbolos isoladamente, mas pelo que representam aos olhos e interpretação dos indígenas. As relações entre representação e interpretação, permeadas pelos significados, sobressaem a estética da pintura e a busca de sua origem.

Subjetividade individual e a interpretação coletiva

Não podemos mapear todos os significados das pinturas corporais, já que operam em um complexo memorial variável. Entre as memórias, alguns símbolos são indispensáveis devido à sua função religiosa comum. As cruzes são os principais exemplos, vez que possuem notável importância, seja na interpretação coletiva, seja na individual. Os Jiripankó as compreendem a partir da concepção de “portal religioso”⁷. Nesse sentido, o responsável pinta os corpos segundo sua subjetividade, mas não desenha grafismos estranhos aos tradicionais. A relação entre a subjetividade individual e a interpretação coletiva produz a dinâmica dos grafismos, parcialmente apresentados na fotografia a seguir.

Fotografia 1: criança utilizando a pintura corporal



Fonte: Acervo pessoal dos autores, 2019.

Se o significado sobrepõe a estética, por que alguns símbolos, como as cruzes, são mais frequentes? A resposta se encontra no campo formado pela relação entre memória, tradição e representação (CHARTIER, 1991), pois aquelas são compartilhadas pelos sujeitos, mas necessitam de formas de expressão – representações. As pinturas corporais surgem como respostas a essa necessidade, sendo adotadas a partir das experiências

⁷ Afirmativa recorrente nos relatos orais. Trata-se de um vínculo entre a realidade Jiripankó e o universo religioso comum ao grupo e não descrito a indivíduos externos ao meio social.

históricas dos indígenas e, sobretudo, o contato com a Igreja Católica Romana, no passado dos Pankararu.

Oriunda das relações com a Igreja, a cruz foi uma estratégia de sobrevivência das tradições, considerando que Brejo dos Padres, nos séculos XVIII e XIX, era um aldeamento de atividade missionária (ARRUTI, 1996). Mesmo após os traumas e contatos, seguiu presente, porém ressignificada através da religião indígena, uma vez que seus significados são distintos da cruz cristã (SANTOS, 2015). Houve, assim, aproximações – conturbadas – com o cristianismo, devido à necessidade de sobrevivência, e um posterior afastamento nos contextos propícios às emergências e afirmação das identidades.

Em meio ao cenário em que a estética não necessariamente demarca o uso da pintura, a cruz se manteve presente enquanto um resquício do passado mantido entre as representações inicialmente pela forte influência da Igreja e depois pela dinâmica do universo religioso Jiripankó, estando na pintura, nos Praiás e em outros costumes. Ainda sobre os símbolos, não são memorizados. Não há prioridade entre o grupo em definir padrões de pintura a fim de melhor fixar a tradição (CANDAU, 2016). Apenas realizam o grafismo conforme as características que os anciãos identificam como tradicionais, seguindo a tendência da coletividade e de suas memórias.

Os diálogos ou atritos entre o que os indígenas responsáveis pela pintura reproduzem e o legado pelos “troncos velhos” embadam o que os Jiripankó compreendem e confirmam ser parte da tradição. Os resultados são características únicas, em função da variabilidade de símbolos, que mantêm uma lógica histórica e memorial mais ou menos coesa ao coletivo, sendo reconhecidas no meio social enquanto tradicionais e representações de diferentes experiências.

Considerações finais

Pintar o corpo entre os indígenas estudados é uma forma de representar as memória e o processo histórico vivenciado. As pinturas corporais atuam como espécies de testemunhos associados às vivências do século XIX, ao silenciamento, ao reconhecimento e ao próprio presente dos Jiripankó. A identidade e a memória do grupo se organizam em caminho contrário à padronização dos símbolos em um quadro permanente e invariável. Posicionam o costume no âmbito de representações diversas, ou seja, a variabilidade de

desenhos e dinâmica nos usos da pintura não a torna menos tradicional.

Sendo as pinturas corporais linguagem vinculadas a discursos provenientes do passado Jiripankó, são passíveis de interpretação através das balizas metodológicas da História, principalmente da História Cultural, pois seus detalhes representam narrativas passadas e geram novas narrativas de identidade. Portanto, são tanto ferramentas representantes da memória quanto formas dinâmicas de expressão histórica, marcadas pelos diferentes interesses e contextos comuns ao coletivo.

Referências

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ARRUTI, José Mauricio Andion. **O Reencantamento do mundo**: trama histórica e arranjos territoriais Pankararú. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Museu Nacional – UFRJ/MN, 1996.

BRITO, Maria de Fátima. **Relatório Antropológico da terra Indígena Geripancó**. Recife: Fundação Nacional do Índio – FUNAI, 1992.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. 1. ed., 3ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2016.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. São Paulo: Estudos Avançados, v.5,n.11, 1991, p. 173-191.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

MENDONÇA, Vinícius Alves de; PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Entre pinturas, símbolos e significados**: a pintura corporal enquanto expressão religiosa dos indígenas Jiripankó. Revista Querubim (Online), v. 7, 2019. p. 67-83.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (org). **A viagem de volta**: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contra Capa / LACED, 2004, p. 13-42.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2000.

PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Minha identidade é meu costume**: religião e pertencimento entre os indígenas Jiripankó – Alagoas. Tese de Doutorado em Ciências da Religião. Recife: Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, 2018.

MENDONÇA, Vinícius Alves de; PEIXOTO, José Adelson Lopes. Pintura corporal e memória indígena: História e tradições religiosas entre os Jiripankó. **Revista de estudos indígenas de Alagoas – Campiô**, Palmeira dos Índios, v. 1, n.1, p. 78-88. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. – Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POLLACK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, Vol. 2. n. 3, 1989, p. 3-13.

SANTOS, Cícero Pereira dos. **As memórias do silêncio Jiripankó**. Mai. 2019.
Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Ouricuri – Pariconha-AL, 2019.
Entrevista gravada no formato mp3.

SANTOS, Cícero Pereira dos. **Território e identidade**: processo de formação do povo indígena Jiripankó. Trabalho de conclusão de curso em História. Palmeira dos Índios – AL: Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, 2015.

SILVA, Klebson da. **A tradição da pintura corporal e o processo ritual**. Jun. 2019.
Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Ouricuri – Pariconha-AL, 2019.
Entrevista gravada no formato mp3.

MENDONÇA, Vinícius Alves de; PEIXOTO, José Adelson Lopes. Pintura corporal e memória indígena: História e tradições religiosas entre os Jiripankó. **Revista de estudos indígenas de Alagoas – Campiô**, Palmeira dos Índios, v. 1, n.1, p. 78-88. 2022.