



# CORPOS PINTADOS E MEMÓRIAS COMPARTILHADAS

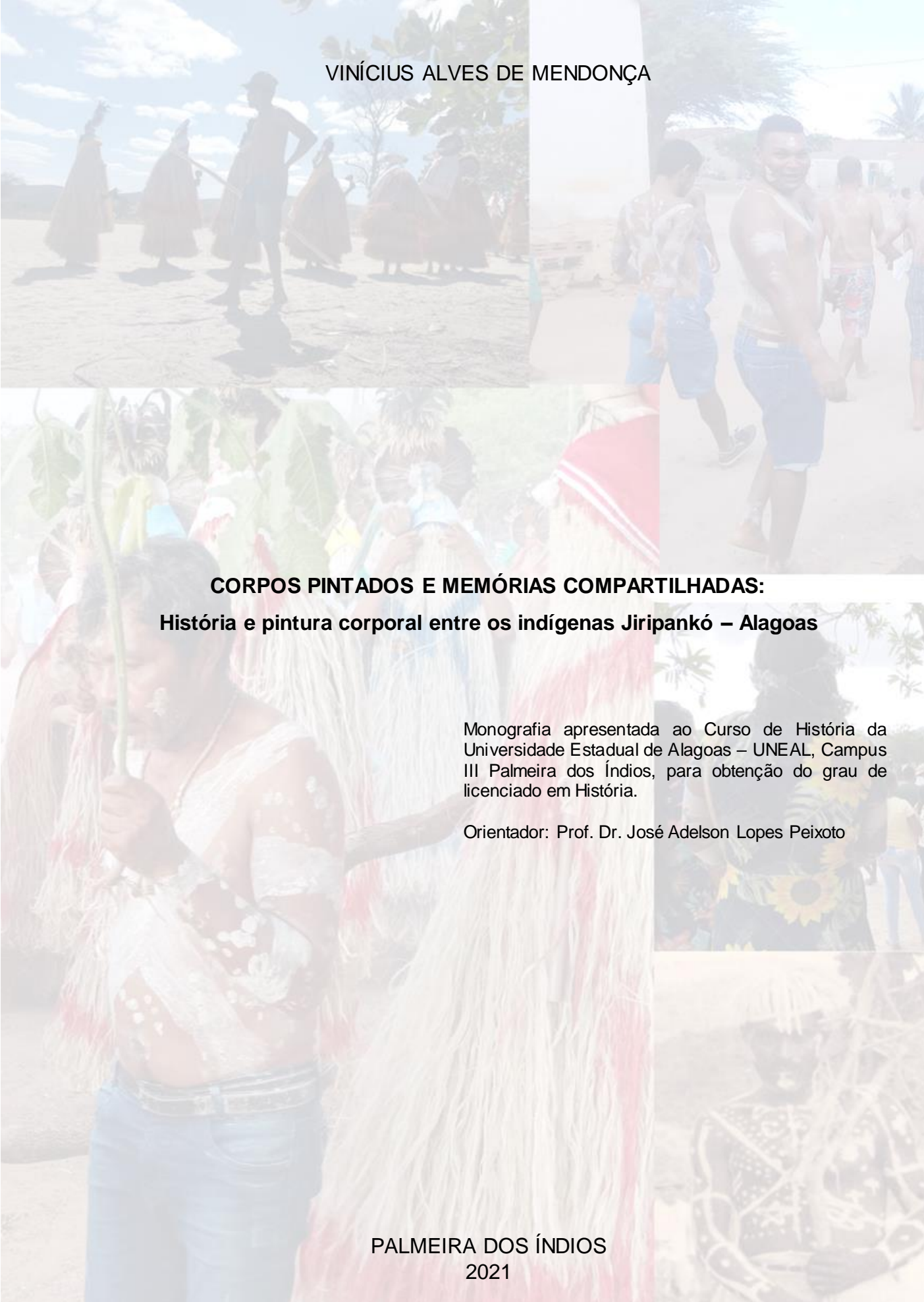
História e pintura corporal entre os indígenas Jiripankó - Alagoas



Vinícius Alves de Mendonça



Palmeira dos Índios  
2021



VINÍCIUS ALVES DE MENDONÇA

**CORPOS PINTADOS E MEMÓRIAS COMPARTILHADAS:  
História e pintura corporal entre os indígenas Jiripankó – Alagoas**

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, Campus III Palmeira dos Índios, para obtenção do grau de licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. José Adelson Lopes Peixoto

PALMEIRA DOS ÍNDIOS  
2021

VINÍCIUS ALVES DE MENDONÇA

**CORPOS PINTADOS E MEMÓRIAS COMPARTILHADAS:  
História e pintura corporal entre os indígenas Jiripankó – Alagoas**

Monografia apresentada ao Curso de História da  
Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL,  
Campus III Palmeira dos Índios, para obtenção do  
grau de licenciado em História.

Aprovada em 19 de novembro de 2021

Banca examinadora



---

Prof. Dr. José Adelson Lopes Peixoto  
Orientador



---

Prof. Dr. Cristiano Cezar Gomes da Silva  
Avaliador interno



---

Prof. Cícero Pereira dos Santos  
Avaliador externo

Àqueles que, das serras e fontes d'água, protegem  
os Jiripankó, meu respeito e gratidão

A Genésio Miranda, guerreiro e sábio Jiripankó

## AGRADECIMENTOS

O fazer pesquisa “exige a assistência de outros”, sabiamente enfatizou Bronislaw Malinowski em seu clássico *Argonautas do Pacífico Ocidental*, publicado em 1922. Ainda que a produção leve o solitário nome de seu autor, diversas mãos contribuíram na longa jornada que, em parte, se encerra; por isso gostaria de destacar alguns dos “outros” aos quais guardo particular afeto e gratidão.

O ingresso na universidade e o envolvimento em suas muitas esferas de pesquisa, ensino e extensão exigiram uma série de renúncias cotidianas ao longo dos anos. Desse modo, o apoio de meus pais, Valderez Cabral de Mendonça e Quitéria Alves de Mendonça, foi essencial, uma vez que contribuíram para que pudesse me dedicar integralmente à formação acadêmica. Além deles, meu irmão, Vitor Alves, e minha namorada, Bruna Grasielle, conviveram com minhas ausências devido aos estudos e constantes idas aos campos de pesquisa, incentivando-me a continuar na busca por um futuro melhor e corrigindo assiduamente meus escritos, a ambos agradeço.

O cotidiano na Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL) me propiciou ainda o contato com muitos profissionais, entre os quais Adelson Lopes se tornou meu orientador, amigo e companheiro de campo. Sua paciência, ensinamentos e amizade foram determinantes para a minha formação profissional e pessoal. Foi também o responsável por me apresentar o universo dos povos indígenas e suas muitas particularidades, âmbitos que temos nos dedicado a compreender.

Entre os muitos povos indígenas alagoanos, optei pelo estudo junto aos Jiripankó, passando a realizar sucessivas pesquisas em suas comunidades, onde fui recebido por Cícero Pereira (Cicinho), professor local, amigo e anfitrião responsável por incontáveis horas de conversas, risadas, ensinamentos e orientações. Seu apoio foi determinante para a efetivação da pesquisa e entendimento da importância da cultura para aquela população.

Por meio de Cicinho, conheci outros indígenas que se tornaram amigos, entrevistados e incentivadores, destaco em especial: Cleide, Pelé, Jane, Ray, Côca, Seu Genésio, Seu Elias, Clênio, Zezinho, Dona Nega, Biana, Rosilma, Seu Cícero e Gilson, alguns dos que me encantaram pelos diferentes modos de “ser Jiripankó” e contribuíram com seus inestimáveis relatos. Além desses, são mais que especiais

Seu Juvino e Dona Silene, que sempre me receberam de braços abertos em sua residência na aldeia Ouricuri.

Além de Adelson, outros professores da UNEAL contribuíram substancialmente com a pesquisa e meus estudos. No campo da Teoria da História, as inestimáveis orientações de Francisca Maria foram chaves para o embasamento teórico, convertendo-se também em uma amiga especial e inspiração profissional. No Ensino de História, Kleber Bezerra e sua paciência ao longo dos estágios supervisionados e programas educacionais dos quais participei demonstraram a importância da humildade e autoconhecimento, lições que levo para vida. Na Técnica de Pesquisa, Cristiano Cezar apresentou-me novos olhares e formas de entender o amplo campo que denominamos “História”. A todos agradeço.

Além dos professores, os técnicos e outros que compõem a UNEAL foram determinantes em minha formação e na consolidação daquela universidade, apesar dos empecilhos externos e internos, enquanto polo formador de professores no Agreste Alagoano. Rosiene, Veronildo, Florisval e Ivan são alguns com os quais convivi ao longo das muitas passagens pelos corredores. Em especial Juliana, amiga e coração da diretoria da UNEAL, responsável por muitas das questões administrativas e técnicas em que precisei de auxílio ao longo dos anos.

Entre os envolvidos na causa indígena, o Grupo de Pesquisas em História Indígena de Alagoas (GPHIAL) e seus membros são exemplos de um exaustivo e contínuo trabalho do qual tenho participado desde 2017. Por meio de suas pesquisas, Deisiane Bezerra, Mary Ellen Lima, Aduino Santos, Amanda Antero, Brunemberg Barbosa, Robson Romildo, Maria Aparecida Oliveira, Luan Moraes e Yuri Franklin expõem diferentes realidades sobre os povos indígenas do eixo Alagoas-Pernambuco, ampliando as perspectivas de análise, muitas utilizadas neste trabalho. Agradeço especialmente a Yuri, amigo e companheiro durante as incontáveis horas de campo nas aldeias do Alto Sertão de Alagoas.

Nesse sentido, a pesquisa com uma população indígena acaba por condicionar o contato do pesquisador com outros grupos, visto que se encontram interligados em uma série de redes de relações. Assim, convivi com diversos povos do Alto Sertão de Alagoas, em especial os Kalankó, que também resistem no tempo presente e, nas pessoas de Seu Antônio e Paulo, apresentaram-me outras vivências na região sertaneja, bem como novos horizontes de pesquisa.

Por fim, na convivência com os indígenas, fui apresentado a um complexo e rico universo religioso referenciado sob diversas denominações que ultrapassam os limites do visível e do representado em muitas práticas culturais. Por meio dele e dos que nele depositam fé, cresci como pessoa, estando esse universo parcialmente exposto nas entrelinhas desta produção.

“Uma intenção que me é muito querida: o desejo de não deixar que o leitor nunca esqueça que a história mantém ainda todo o encanto de uma pesquisa inacabada”

Marc Bloch



## RESUMO

Os Jiripankó habitam o município de Pariconha, Alto Sertão de Alagoas, onde são reconhecidos como a primeira população indígena reconhecida na região. Desde 1992, ano do reconhecimento, consolidaram a realização de diversos rituais e práticas culturais oriundas de um longo processo histórico atrelado a seus ancestrais que, após a Lei de Terras de 1850, migraram para Alagoas, vindos de Pernambuco. Desse modo, este trabalho pretende analisar a pintura corporal dessa população e compreender os diferentes contextos históricos, inclusive o tempo presente, ao qual é vinculada por meio de seus detalhes e significados, constituídos com base na memória coletiva. A teoria e bibliografia utilizadas estão associadas a autores como Candau (2016), Bloch (2002), Halbwachs (1990), Reis (2012), Vidal e Silva (2000), Chartier (1991), Peixoto (2018), Arruti (1996), Santos (2015), Mura (2012), Gueiros (2020) e Matta (2005). Metodologicamente, foram realizadas pesquisas de campo conforme Oliveira (2000) e Alberti (2004), bem como análises documentais, segundo a concepção de Ginzburg (1989). A partir da pesquisa e do embasamento teórico-metodológico, originaram-se as reflexões sobre as características histórico-antropológicas da pintura corporal Jiripankó e suas relações com a memória e história local.

**Palavras-chave:** Grafismos. Historiografia. Ritual. Tradições.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

|   |    |
|---|----|
| Prancha fotográfica 01: Tradições Pankararu.....                                  | 22 |
| Prancha fotográfica 02: Pintura corporal e ritual Menino do Rancho Jiripankó..... | 31 |
| Prancha fotográfica 03: Pinturas corporais Jiripankó e Pankararu.....             | 33 |
| Prancha fotográfica 04: Crianças e símbolos da pintura corporal.....              | 38 |
| Prancha fotográfica 05: Processo ritual de pintura dos corpos.....                | 43 |
| Prancha fotográfica 06: Variáveis das pinturas corporais.....                     | 50 |
| Prancha fotográfica 07: Terreiro e preparações rituais.....                       | 57 |
| Prancha fotográfica 08: Festas do Umbu: Flechada do Umbu e Puxada do Cipó.....    | 61 |
| Prancha fotográfica 09: Fim das Festas do Umbu: Queima do Cansação.....           | 64 |
| Prancha fotográfica 10: Participantes pintados para o Menino do Rancho.....       | 68 |
| Prancha fotográfica 11: Disputa entre Padrinhos e Praiás.....                     | 71 |

## **LISTA DE SIGLAS**

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

GPHIAL – Grupo de Pesquisa em História Indígena de Alagoas

PI – Posto Indígena

SPI – Serviço de Proteção aos Índios

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UNEAL – Universidade Estadual de Alagoas

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>   | <b>13</b> |
| <b>CAPÍTULO I A (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE INDÍGENA: o caso Jiripankó .....</b>    | <b>17</b> |
| 1.1 A definição de silenciamento e a formação histórica Jiripankó .....               | 19        |
| 1.2 Por uma História das práticas culturais Jiripankó .....                           | 24        |
| 1.3 Etnografia no Alto Sertão: cadernetas e detalhes .....                            | 29        |
| <b>CAPÍTULO II MEMÓRIAS COMPARTILHADAS: símbolos, significados e identidade .....</b> | <b>36</b> |
| 2.1 As noções de memória e de ensinamento entre os Jiripankó .....                    | 37        |
| 2.2 Símbolos dos grafismos e suas reelaborações ao longo do tempo .....               | 45        |
| 2.3 A dinâmica das pinturas corporais e os significados atribuídos .....              | 49        |
| <b>CAPÍTULO III CORPOS PINTADOS: os usos práticos das pinturas corporais .</b>        | <b>55</b> |
| 3.1 Conduas ou desacertos: pressupostos da pintura corporal .....                     | 55        |
| 3.2 Casal, Dançadores e Dançadeiras: Festas do Umbu .....                             | 59        |
| 3.3 Padrinhos, Madrinhas, Noiva e Menino: promessa e cura encantada .....             | 66        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>73</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>75</b> |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1500, as narrativas relacionadas à história das terras que foram chamadas de Brasil, após muitas denominações, ganharam novos personagens, os quais tomaram aquele ano e os eventos simbólicos dos primeiros dias naquele espaço tropical como elementos fundantes e enunciadores do poder do Reino de Portugal. Tratava-se dos primórdios da colonização, um processo que afetou diretamente os nativos ditos de pele avermelhada, corpos marcados por pinturas e cercados por papagaios, conforme enfatizou Pero Vaz de Caminha em sua carta ao Rei Dom Manuel I, soberano luso responsável pela organização da expedição.

Esse período perdurou na prática até 1808, quando inflexões da política europeia, protagonizadas por Napoleão Bonaparte, condicionaram um audacioso plano tramado pela Corte portuguesa e apoiado pelos ingleses. Com isso, chegaram ao Brasil, fugidos de Portugal, milhares portugueses, uma rainha tida como louca e um regente vacilante em suas escolhas e casado com uma espanhola que lhe tinha pouco apreço, mas que lhe rendera herdeiros, cujo primogênito tornou-se peça chave na independência do Brasil (SCHWARCZ, 2018). Essa família, que representava a Casa Real dos Bragança, teria inaugurado “novos tempos” ao se instalar no Rio de Janeiro, capital da então colônia.

“Novos tempos”, afirmação reproduzida ao longo das mudanças que recortam a história brasileira em diferentes períodos – Colônia, Império e República. Contudo, muito do velho permaneceu no que foi considerado novo e as descrições de Caminha perpetuaram-se enquanto “fiéis reproduções” dos nativos, generalizados sob a denominação “Índios”. Estes que, diferente dos Bragança, recebidos com frutas e festejos pela população do Rio de Janeiro, foram submetidos a escravizações, aldeamentos, guerras “justas” e espoliações territoriais, perdendo diversos espaços de vivência.

Os Jiripankó, embora contemporâneos à República, são um dos diversos resultados dessa história que, mesmo distante cronologicamente, não se afastou da sua realidade em diversos sentidos. Parte considerável da população brasileira, anacronicamente, ainda busca os papagaios, o fenótipo e as pinturas enfatizadas por Caminha em meio a populações sobreviventes ao intenso e conturbado contato com o colonizador. Nesse ensejo, buscamos, no seio da História Cultural em diálogo

com a Antropologia Cultural, contribuir com a historiografia daqueles que foram marginalizados da “História oficial”.

Para isso, escolhemos as pinturas corporais como objeto de estudo entre os Jiripankó, pois exercem importante função religiosa e são heranças de seus ancestrais, contemporâneos às espoliações territoriais do Segundo Reinado. Além disso, diferente do que comumente se consideram pinturas corporais indígenas, não são realizadas com tintas extraídas de plântulas, sementes ou frutos, mas sim com um barro de coloração esbranquiçada – detalhe particular a grupos étnicos dos sertões de Alagoas, Pernambuco e Bahia.

A partir das pinturas e de seus detalhes, analisamos a história daquela população e entendemos as estruturas do tempo presente, justificando as especificidades identificadas ainda nos contatos por nós estabelecidos, no ano de 2018, através das atividades do Grupo de Pesquisas em História Indígena de Alagoas (GPHIAL)<sup>1</sup>. A partir daquele ano, realizamos sucessivas pesquisas de campo, anotações em diários, produções de fotografias, entrevistas e análise de documentos em posse dos próprios indígenas, presentes no Acervo do GPHIAL<sup>2</sup> ou expostos na Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira<sup>3</sup>.

As idas a campo, embasadas nos conceitos de Oliveira (2000), dividiram-se em duas modalidades, uma voltada aos rituais quando a pintura corporal é utilizada – 09 idas em finais de semana – e outra, ao cotidiano dos indígenas para a realização de entrevistas – 02 idas de 04 dias de duração. Como resultado, realizamos cerca de 20 entrevistas semiestruturadas (ALBERTI, 2004) com indígenas responsáveis pelas pinturas nos rituais, Cacique, Mestres da tradição e anciãos do grupo, tendo em mãos, aproximadamente, 48 horas de gravações, transcritas e utilizadas na forma de trechos no escopo deste trabalho.

Além das entrevistas, produzimos cerca de 6.000 fotografias das quais selecionamos algumas para apresentar em pranchas fotográficas, conforme a organização proposta por Baterson e Mead (1942) em *Balinese Character*. Essas se

---

<sup>1</sup> Grupo coordenado pelo Prof. Dr. José Adelson Lopes Peixoto. Sediado no *Campus* III da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), dedica-se ao estudo dos povos indígenas de Alagoas desde meados de 2008.

<sup>2</sup> Localizado na UNEAL, *Campus* III, reúne diversos registros relacionados à história do município de Palmeira dos Índios e às populações indígenas de Alagoas.

<sup>3</sup> Mantido pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), detém amplo acervo de registros etnográficos produzidos pelo pesquisador Carlos Estevão de Oliveira ao longo de suas pesquisas entre diversos povos indígenas brasileiros.

encontram organizadas no modelo sequencial em que devem ser lidas de cima para baixo e da esquerda para a direita, permitindo ao leitor conjugar texto e imagens, associando-os enquanto discursos relacionados ao *ethos*<sup>4</sup> dos registados. A escolha das fotos e o seu agrupamento – inclusive com registros de períodos distintos – deu-se em função de eixos temáticos vinculados em prol da narrativa (BETERSON; MEAD, 1942). Partindo dos registros imagéticos e das anotações em diários de campo, seguindo a premissa de Toral (2000), elaboramos também desenhos etnográficos, expostos no capítulo 02.

Por fim, foi consultada a documentação composta pelo Relatório Antropológico de Reconhecimento da Terra Indígena Jiripankó, elaborado pela Antropóloga Maria de Fátima Campelo Brito no ano de 1992, e as produções de Carlos Estevão de Oliveira, produzidas em 1935 entre os Pankararu de Brejo dos Padres. Interpretamos esses registros a partir das premissas de Ginzburg (1989) e da Micro-História, considerando-os, junto às pinturas e seus grafismos, resquícios reveladores de amplas informações. Teoricamente, optamos pelos conceitos de Memória segundo Halbwachs (1990); Identidade conforme Candau (2016); Tempo a partir de Reis (2012) e Bloch (2002); Pintura Corporal segundo Vidal e Silva (2000); e Cultura conforme Chartier (1991).

Organizamos esta produção em três capítulos de modo que, no primeiro, discutimos a formação Jiripankó destacando o silenciamento como determinante nas experiências dos primeiros indígenas que saíram do aldeamento Brejo dos Padres, Pernambuco, e se estabeleceram em Pariconha, Alagoas, durante a segunda metade do século XIX. Assim, propusemos uma análise histórica das práticas culturais realizadas, discutindo metodologias e escolhas teóricas que nos acompanharam ao longo dos estudos da pintura, intimamente relacionada ao processo de formação do grupo.

No segundo capítulo, analisamos os compartilhamentos de memórias por meio das práticas culturais, sendo a pintura e seus grafismos espécies de representações vinculadas à memória coletiva. Enfatizamos, ainda, as diferentes características de seus símbolos: cruces, grandes traços e pequenos círculos,

---

<sup>4</sup> Termo empregado por Baterson e Mead para sintetizar os diferentes “modos de ser” dos indivíduos. Engloba práticas culturais, comportamentos e questões sociais que organizam os grupos. Ver: Mead e Baterson (1942).

reproduzidos e ressignificados desde os ancestrais de Pernambuco, conforme defendem os Jiripankó.

O terceiro e último dos capítulos é destinado à descrição dos usos da pintura no tempo presente, especificamente durante os principais rituais, instâncias em que ocorrem os processos de ressignificação ou reprodução entre as gerações. Além disso, esses eventos propiciam o vínculo com o sagrado e a história da população, em um movimento de rememoração intensificado pelos detalhes da pintura e os indivíduos dispostos a participar dos rituais.

Portanto, ao descrevermos a realidade Jiripankó, enfatizando as análises sobre a pintura corporal e seus detalhes, apresentamos parte daquele colorido universo que representa um outro, mais íntimo, acessado apenas pelos que compreendem seus significados. Esse “outro universo” é formado por uma longa história e significados religiosos, que a pintura representa e seus detalhes revelam àqueles que os analisam considerando sua importância cultural, responsável pela estruturação daquela realidade desde a chegada dos primeiros ancestrais.



## **CAPÍTULO I A (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE INDÍGENA: o caso Jiripankó**

Os membros do grupo étnico Jiripankó têm como ancestrais os indígenas Pankararu, que habitavam o aldeamento Brejo dos Padres, na região limítrofe entre os municípios pernambucanos de Jatobá e Tacaratu, durante a primeira metade do século XIX (SANTOS, 2015). Atualmente, dividem-se<sup>5</sup> em oito comunidades denominadas: Ouricuri, Figueiredo, Piancó, Poço D’Areia, Serra do Engenho, Araticum, Capim e Caraibeiras, estando distribuídas ao longo de mais de 215 ha. na zona rural do município de Pariconha. Nesse espaço, cerca de 220 famílias se encontram aldeadas e 99, desaldeadas<sup>6</sup> habitando a área urbana ou municípios circunvizinhos (FERREIRA, 2009; PEIXOTO, 2018).

Ainda no século XIX, poucas terras brasileiras possuíam registros cartoriais, sendo a maioria mantidas por meio da ocupação geracional, condição em que se encontravam os indígenas de Brejo dos Padres. Assim, provavelmente no intuito de legalizá-las, Dom Pedro II sancionou a Lei nº 601 em 18 de setembro de 1850, instituindo os documentos de compra e venda enquanto legitimadores de propriedade em lugar da mera ocupação ou posse. A medida do Imperador alcançou os Pankararu impactando seus cotidianos, até então, invisíveis aos olhos do Estado e apenas citados vagamente nos relatos de cronistas e viajantes<sup>7</sup> (ARRUTI, 1996).

A partir da Lei, conhecida como “Lei de Terras”, terceiros passaram a registrar em cartório, como suas propriedades, as terras do aldeamento em um processo de grilagem velado pela classe política<sup>8</sup> (SANTOS, 2015). Relatos como o

---

<sup>5</sup> Apesar de se dividirem em oito agrupamentos, os indígenas se encontram interligados política e culturalmente. Decisões relacionadas aos interesses comuns são centralizadas em uma série de conselhos constituídos por membros das comunidades. A divisão ocorre principalmente pela posição geográfica marcada por certa distância entre alguns dos núcleos populacionais. A comunidade Poço D’Areia fica a 11 km da comunidade Ouricuri, por exemplo.

<sup>6</sup> Famílias indígenas desaldeadas são comuns na região Nordeste devido à proximidade com a sociedade envolvente. Algumas residem na cidade, mas participam dos rituais na aldeia, tendo a abandonado por diversos fatores, entre os quais se destacam: casamentos, empregos, familiares e outros semelhantes.

<sup>7</sup> Citações esparsas em que Brejo dos Padres é descrito como aldeamento criado por missionários, entre os séculos XVII e XVIII, no intuito de catequizar índios de diversas regiões da bacia do Rio São Francisco. Recentemente, a partir do final do século XX, pesquisadores como Arruti (1996), Matta (2005), Mura (2013) e outros passaram a revisitar essas narrativas e traçar a história local.

<sup>8</sup> Comum na região, a grilagem consistia na falsificação de documentos de compra e venda de terras. A maioria dos “grileiros” pertencia às elites políticas locais e tinha interesse em ampliar suas posses.

da Senhora Maria do Carmo Santos<sup>9</sup> demonstram interpretações sobre as condições dos Pankararu – transmitidas ao longo das gerações por meio da oralidade – ao enfatizar que, anos após a legislação, “[...] numa revolta que houve, um Cavalcanti invadiu Pankararu e amarravam os índios nas árvores e batiam para eles (os índios) correrem” (BRITO, 1992, p. 9), apresentando uma sequência de ações baseadas no registro das terras, invasão e expulsão dos indígenas.

Ao serem coagidos e perseguidos, os Pankararu empreenderam migrações abandonando gradualmente Brejo dos Padres, à época em grande parte invadido por famílias como a de Francisco Antônio Cavalcante, chefe do partido conservador (PEIXOTO, 2018). Apesar das resistências, o aparato político dos latifundiários, característico às oligarquias rurais na transição entre os séculos XIX e XX (TENÓRIO, 2009), possuía considerável força, além de ser, de certo modo, legalizado pela Lei de Terras, cujo texto definia que

[...] as terras devolutas no Império, e acerca das que são possuídas por título de sesmaria sem preenchimento das condições legais. Bem como por simples título de posse mansa e pacífica; e determina que, medidas e demarcadas as primeiras, sejam elas cedidas a título oneroso, assim para empresas particulares, como para o estabelecimento de colônias de nacionais e de estrangeiros, autorizado o Governo a promover a colonização estrangeira na forma que se declara<sup>10</sup>.

Nos casos em que não eram expropriadas por meio da grilagem, as terras enquadraram-se como devolutas ao serem delegadas às municipalidades ou negociadas com terceiros para se efetivar sua ocupação, acabando, por ambas as possibilidades, distantes do usufruto indígena. Além dessas condições, quaisquer resquícios de direitos Pankararu foram oficialmente suprimidos em 1875, quando

[...] a aldeia de Brejo dos Padres foi declarada extinta por autoridades da Província de Pernambuco e poucos anos depois começou o processo de loteamento e repartição de lotes das terras, inclusive contemplando alguns colonos, ex-escravos e até alguns índios que não migraram com a extinção (PEIXOTO, 2018, p. 40).

Parte dos indígenas migrou e parte continuou em Brejo dos Padres, negando sua identidade a fim de evitar as discriminações e represálias. Nos dois destinos,

<sup>9</sup> Irmã de Genésio Miranda, primeiro Cacique local e uma das principais lideranças na reorganização étnica nos anos 1980. Entrevista concedida à antropóloga Maria de Fátima Campelo Brito em 1992, registrada no Relatório Antropológico de reconhecimento dos Jiripankó.

<sup>10</sup> Lei nº 601 de 18 de setembro de 1850.

Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L0601-1850.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L0601-1850.htm). Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

houve a intensificação do silenciamento (OLIVEIRA, 2004), pois, aqueles que fugiram se estabeleceram nas zonas rurais de municípios nos sertões de Alagoas e Bahia, e os que continuaram no Brejo<sup>11</sup> submeteram-se à sociedade envolvente<sup>12</sup>, condição que também impactou em suas identidades. Povos como Jiripankó, Kalankó, Katókin, Koiupanká, Pankararu Delmiro e Karuazu, em Alagoas, Kantaruré, Pankaru e Pankararé, na Bahia, tiveram suas formações com base nessas migrações ou “viagens de fuga” (ARRUTI, 1996), iniciadas a partir dos eventos descritos.

### 1.1 A definição de silenciamento e a formação histórica Jiripankó

Na segunda metade do século XIX, um casal de sertanejos chegou ao pequeno distrito de Pariconha – à época pertencente ao município de Água Branca, Alto Sertão de Alagoas – onde buscou abrigo e emprego na fazenda de um grande proprietário de terras da região, conhecido como Major Marques (SANTOS, 2015), que os recebeu sob a condição de trabalho no regime de “meia”, ou seja, parte de tudo produzido deveria a ele ser destinado. Firmado o acordo, começaram a cuidar de algumas cabras e ovelhas<sup>13</sup> próximo a uma pequena fonte d’água, local em que construíram uma casa de pau a pique<sup>14</sup>.

Origens não interessavam nas relações de trabalho, tão pouco eram descritas a estranhos pelo casal, sabia-se apenas que ele se chamava José Antônio do Nascimento – conhecido como Zé Carapina – e ela, Isabel Maria do Nascimento, sendo a sobrevivência de ambos similar a de diversos outros em meio ao Sertão nordestino. Apesar das dificuldades, a condição de sertanejos teria sido adotada por Zé Carapina e Isabel enquanto estratégia em razão de serem, na realidade, indígenas fugidos após “uma revolta muito violenta que ocorreu em Pankararu (Brejo

<sup>11</sup> Com relação ao aldeamento Brejo dos Padres, os indígenas o fazem referência apenas como “Brejo”.

<sup>12</sup> Os Pankararu que continuaram em Brejo dos Padres tiveram de se submeter à sociedade envolvente, ocultando suas tradições e negando suas identidades publicamente, além de realizar casamentos com não indígenas a fim de continuarem morando nas terras que foram loteadas após as invasões (PEIXOTO, 2018). Essas condições definem-se enquanto uma tentativa de integrá-los à sociedade envolvente, transformando o antigo aldeamento em uma vila nacional, objetivo ampliado nos anos seguintes através da atuação do Sistema de Proteção aos Índios (SPI).

<sup>13</sup> As primeiras matrizes pertenciam ao Major, sendo os animais seguintes, resultado da procriação, divididos entre trabalhadores e patrão.

<sup>14</sup> Estrutura construída com barro e madeira, comum na região sertaneja.

dos Padres/PE). Os índios corriam à procura de um lugar onde pudessem viver mais tranquilos” (BRITO, 1992, p. 6).

A tranquilidade foi associada ao anonimato e “[...] correspondia a não deixar evidenciar a pertença a um grupo étnico, para não sofrer, ou minimizar, perseguições em nível local” (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 19). As perseguições em Pernambuco causaram tamanhos impactos sobre os indígenas que não se tem amplos registros sobre a chegada a Pariconha ou tradições culturais por eles realizadas. Nossa descrição se deve às narrativas orais dos Jiripankó. Ambos teriam trabalhado nas terras do Major até as relações serem estremecidas quando,

Em uma ocasião, o fazendeiro que lhes havia dado guarida passou e viu a roça bem próspera e lhes pediu que colhessem o que fosse possível, pois ia colocar os animais no restante. Contam alguns índios que um amigo do fazendeiro achou por bem consultar o Barão de Água Branca sobre o assunto. Na verdade, queriam que o Barão os amparasse na expulsão definitiva do Carapina, ao invés disso, o Barão ao tomar conhecimento, se opôs a conduta do fazendeiro e preferiu completar a quantia que José Carapina conseguiu com a venda de seus animais e da partilha de seu trabalho. Com isso conseguiu comprar a terra e registrá-la, isso em 15 de novembro de 1894, conforme certidão do Cartório de Imóveis de Água Branca – Alagoas (SANTOS, 2015, p. 14).

Novamente, as descrições são pouco precisas, deixam escapar detalhes sobre personagens e suas atitudes; múltiplas são as possibilidades sobre o julgamento norteador da compra de um lote de terras pelos indígenas em 1894 – com destaque à contribuição financeira do Barão. A área adquirida corresponde a parte do território demarcado e ocupado pelos Jiripankó, descendentes de Zé Carapina, de Isabel e de outros indígenas, posteriormente, convidados a viver naquele espaço. Estes eram

Chico Peba e sua esposa, Vicente Gabão, Cristove Véio {sic} e suas famílias, depois chegou a família Caipira, daí começava a formação do povo [...] Dos filhos de José Carapina e Izabel, descendem as famílias Gomes, Quintino, Alexandre e Miranda, esses são os herdeiros que dividiram a terra entre si, após a morte de José Carapina, mas não retiraram as famílias que foram convidadas (SANTOS, 2015, p. 15).

Embora atualmente exista a aldeia Ouricuri e outras<sup>15</sup>, não foram fundadas pelos compradores e famílias convidadas, pois, mesmo comprado e ocupado o

---

<sup>15</sup> A maior parte da área adquirida por Zé Carapina e Isabel corresponde à aldeia Ouricuri, centro do território Jiripánkó e maior comunidade no que se refere à densidade populacional. O restante equivale a trechos das comunidades Piancó e Figueiredo, estando as demais fora das terras adquiridas pelo casal ou demarcadas pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) em 1992.

espaço, ainda temiam a sociedade envolvente, mantendo suas identidades étnicas em segredo.

Após a narrativa da chegada e a compra da terra, as citações ao casal cessam com a vinda das primeiras famílias convidadas em 1897 (SILVA, 2015), ampliando-se os “vazios” de informações até os anos 1980 quando ocorreu o princípio da reorganização étnica<sup>16</sup> Jiripankó com a definição de lideranças religiosas e reafirmação da história relacionada a Zé Carapina e a Isabel. Nesse intervalo de, aproximadamente, 85 anos, segundo alguns indígenas e pesquisadores, Zé Carapina e seus convidados possuíam a intenção de

[...] não perder o costume enquanto estava longe do seu tronco, pois era natural cantar e dançar o Toré, fazer retiro religioso e espiritual na mata para receber a força e os ensinamentos dos Encantados longe dos olhos, do controle ou da regulação dos não-índios, bem como era comum, também, visitar o seu tronco, mesmo que às escondidas, para dançar com os Praiás, desfrutar dos dons da cura e partilhar das benesses das ervas medicinais para o alívio das suas enfermidades (PEIXOTO, 2018, p. 61).

Com isso, afirma-se a existência de tradições no período após o estabelecimento das famílias, com destaque para o Toré, os retiros religiosos e as visitas ao “tronco”<sup>17</sup>. A correspondência dessas informações se encontra na análise da trajetória dos Pankararu – descendentes das famílias que ficaram em Brejo dos Padres após a Lei de Terras – os quais, depois do reconhecimento pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e da instalação de um Posto Indígena (PI) em 1937, tiveram a primeira demarcação territorial ainda no governo de Getúlio Vargas (PEIXOTO, 2018; ARRUTI, 1996).

Naquele período do reconhecimento pelo SPI, as tradições Pankararu foram representadas pelo Toré, cujas características estavam a espalhar-se, entre os indígenas outrora silenciados, a partir de povos reconhecidos que o “ensinavam”<sup>18</sup> a outros em processo de reconhecimento – tidos como “parentes”. Como resultado, passou a ser

<sup>16</sup> Momento em que os indígenas de Pariconha se organizaram, definiram lideranças e iniciaram as reivindicações de reconhecimento, efetivado em 1992.

<sup>17</sup> Os Pankararu dos séculos XVIII e XIX seriam o “Tronco”, os Jiripankó e outros grupos formados após as diásporas seriam as “ramas” ou “pontas de ramas”. A metáfora empregada por Arruti visa ilustrar as relações entre os indígenas e seus antepassados (ARRUTI, 1996).

<sup>18</sup> O Toré se tornou o principal diacrítico identitário considerado pelos órgãos indigenistas entre os indígenas da região Nordeste. Logo, povos reconhecidos como os Xukuru-Kariri de Palmeira dos Índios, os Fulni-ô de Águas Belas, os Xukuru de Pesqueira e outros diversos passaram a ensiná-lo a outros em processo de reconhecimento, considerando-os “parentes” em alusão a uma relação de apoio mútuo e não propriamente de parentesco sanguíneo.

[...] “apresentado” em diversos contextos. Fora do *terreiro* ou até da própria aldeia, os Pankararu podem decidir levar os *praiás* para dançar *toré* em circunstâncias e lugares em que é preciso mostrar a própria identidade étnica diante de um público que assim o solicite ou para afirmar a sua presença em um contexto como forma de reivindicação (MURA, 2015, p. 292).

A “presença” e a “reivindicação” foram associadas à apresentação dos aspectos culturais, entre os quais Mura descreve vários existentes no universo religioso dos Pankararu e dos Jiripankó. A “reparição” – ou ressurgimento (AMORIM, 2017) – entre os anos 1930/40 marca a saída dos Pankararu da condição de silêncio em que se encontravam, tendo sido registrados em 1935 pelo pesquisador Carlos Estevão de Oliveira, conforme exposto na prancha fotográfica a seguir.

### Prancha fotográfica 01 – Tradições Pankararu – 1935



1



2



3

Fonte: Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira.  
Autor: Carlos Estevão de Oliveira.

A prancha 01, formada com registros oriundos da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira<sup>19</sup>, revela tradições praticadas em Brejo dos Padres na década de 1930. Nas fotos inferiores (2 e 3), estão registrados o Toré, dançado pelos indígenas com roupas cotidianas, e os Praiás – característicos pelas indumentárias feitas com fibras de Caroá (*Neoglaziovia variegata*) –, que eram, segundo anotações do pesquisador, “[...] como que a reencarnação dos espíritos protetores da aldeia” (OLIVEIRA, 1942, p. 160). Na fotografia 1, há o enfoque nos “Guerreiros da Aldeia’ pintados com ‘Tauá Branco’, tendo à cabeça um capacete de palha de ‘Uricuri’” (*Idem*, p. 160), tratando-se do primeiro registro fotográfico da pintura corporal.

Os documentos apresentados, apesar de relacionados aos Pankararu, possuem importância na história Jiripankó devido aos contatos mantidos pelos indígenas de Pariconha com os de Brejo dos Padres, inclusive no recorte temporal das fotografias, de maneira que “[...] suas idas ao território dos Pankararu ou ao encontro de outros parentes, que também haviam se estabelecido na região sertaneja de Alagoas, se convertia em atividade secreta e silenciosa” (PEIXOTO, 2018, p. 68). Visitas confirmadas por outros registros como os narrados por Maria do Carmo: “Eles [Pankararu] vem para cá [Ouricuri], nós vamos para lá [Brejo dos Padres], conversamos, participamos das brincadeiras, eles também vêm participar da nossa. Não tem diferença. Quando a gente se encontra é tudo uma irmandade...” (BRITO, 1992, p. 10 *comentários do autor*).

Apesar de não possuírem, ao menos a princípio, moldes de aldeia, as terras adquiridas por Zé Carapina e Isabel se tornaram, ao longo das décadas, lugar de um núcleo populacional vinculado a Brejo dos Padres no que se refere às tradições culturais. Portanto, enquanto os Pankararu eram registrados por Carlos Estevão e reivindicavam o reconhecimento, os indígenas de Pariconha realizavam “visitas às escondidas”, definidas como “viagens rituais” (ARRUTI, 1996), registrando documentos no PI Pankararu, pois

Qualquer documento que precisava ser registrado (quando só tinha poucas famílias), era no Posto de Pankararú. Quando aumentaram aqui [Ouricuri] é que fomos caminhar para o reconhecimento. Porque o Posto Indígena de

---

<sup>19</sup> Carlos Estevão de Oliveira foi um renomado pesquisador do século XX; produziu registros das tradições de diversos povos indígenas brasileiros, desde fotografias a peças arqueológicas que se encontram reunidas na coleção que leva seu nome e se encontra sob responsabilidade da UFPE.

Pankararú não podia mais ajudar. Aqui já tinha muitos índios e lá não dava conta de tudo (BRITO, 1992, p. 9).

A narrativa corrobora com a ligação entre os indígenas de Pariconha e os Pankararu até a densidade populacional aumentar e começarem a se organizar buscando o reconhecimento, tendo em vista que o PI “não dava conta” de tantos vindos de Alagoas. As reivindicações ocorreram entre 1980 e 1992, período no qual se auto afirmaram publicamente e apresentaram suas práticas culturais ao Estado brasileiro. Podemos, então, entender as tradições Jiripankó, em específico a pintura corporal e os Praiás, como relacionadas a Brejo dos Padres devido às viagens rituais. São resultados do complexo processo de trocas e ressignificações de elementos entre os dois grupos étnicos.

## 1.2 Por uma História das práticas culturais Jiripankó

Com o passar do tempo, após a chegada das primeiras famílias, de acordo a oralidade, o povoamento “Ouricuri” – como foi chamado em referência a uma espécie de coqueiro nativo (*Syagrus coronata*) – começou a ser alvo de comentários da sociedade envolvente, com destaque para os que o denominavam “Ouricuri dos caboclos”<sup>20</sup>, associando os habitantes a descendentes de índios – provavelmente em função das relações mantidas com Brejo dos Padres. Conforme descrevemos, as tradições dos Pankararu eram o Toré e alguns rituais que ocorriam devido a maior liberdade em comparação a períodos anteriores (OLIVEIRA, 1942; LIMA, 1946). Segundo os Jiripankó, práticas semelhantes eram também realizadas no Ouricuri, ainda na década de 1920, quando duas irmãs Pankararu chegaram à localidade e passaram a ensinar as tradições (SILVA, 2015), sendo conhecidas como Chica Gonçala e Vitalina Gonçala.

Apesar de tidas por alguns como as mais antigas responsáveis pela cultura, não há vastas memórias sobre as irmãs, diferente do que ocorre com Zé Carapina e Isabel, amplamente reconhecidos como casal fundador. Talvez a falta de informações se justifique em razão das perseguições e discriminações, porém, como diversas outras questões, fazem parte do passado Jiripankó ainda sem respostas. O

---

<sup>20</sup> Informação oriunda de entrevista realizada com o Senhor Juvino Pereira dos Santos, liderança religiosa Jiripankó, em 24 de dezembro de 2019.



pouco que sabemos sobre ambas compete às lembranças do Senhor Genésio Miranda<sup>21</sup>, ancião Jiripankó, o qual afirmou em entrevista que

O Terreiro das Gonçalves ficava localizado ao poente da comunidade, próximo do Pedrão Grande do Cruzeiro, pertinho..., meu avô Quintino era moço, rapaz que dançava nos praiás. Elas tinham dois [...] e só dançavam dia de sábado quando os brancos iam para a Pedra de Delmiro Gouveia ou no domingo quando iam para a feira na Várzea do Pico, perto de Água Branca<sup>22</sup> (PEIXOTO, 2018, p. 62).

Como é perceptível, as represálias estavam presentes no período das Gonçalves, condicionando os indígenas a praticarem tradições apenas quando os “brancos” se encontravam distantes. Desse modo, após o anonimato iniciado por Zé Carapina e Isabel ser parcialmente rompido no início do século XX, encontramos um pico em perseguições, fazendo com que os rituais passassem a não se fazer presentes de forma ostensiva. Os motivos das discriminações eram semelhantes aos do passado: interesses nas terras dos indígenas e associações com as religiões de matriz africana<sup>23</sup> (SANTOS, 2015).

Com a necessidade de intensificar o silêncio, o grupo teria abdicado temporariamente dos ensinamentos das irmãs – práticas, à época, registradas nas fotografias de Carlos Estevão, entre os Pankararu – optando por manifestações mais discretas e realizando as viagens a Brejo dos Padres. Além disso, os rituais passaram a ocorrer aproveitando os esconderijos da Caatinga, visando a

[...] continuidade da tradição (durante os anos de anonimato entre a chegada à região e o reconhecimento étnico), porém, os grupos eram facilmente localizados pelo som emitido dos maracás, o que acarretou muitas prisões (a pedido dos fazendeiros locais, com quem os indígenas disputavam a posse das terras) [...] Estas, por sua vez, impulsionaram as famílias indígenas a realizar seus rituais em silêncio, cantando baixo e marcando o tempo dos cânticos batendo com pequenas varetas de madeira no chão, em substituição ao maracá que fazia barulho (PEIXOTO, 2018, p. 47)

O território era alvo de disputas, latifundiários o invadiam com a pecuária e outros gêneros do agronegócio semelhante ao século XIX, porém a nova geração de

<sup>21</sup> O senhor Genésio Miranda foi Cacique até meados dos anos 2000, quando, devido à idade, legou as atividades de líder político ao indígena Cícero Miranda da Silva, atual Cacique Jiripankó. Desde então, Seu Genésio, como é conhecido, tem sido denominado “Cacique Tradicional” em função do respeito aos demais indígenas.

<sup>22</sup> Entrevista concedida pelo Senhor Genésio Miranda ao antropólogo José Adelson Lopes Peixoto em 2018.

<sup>23</sup> Tornou-se comum a associação da tradição dos Praiás aos cultos de matriz africana, como Candomblé e Umbanda, devido às indumentárias e outras características que foram atribuídas aos indígenas. Com isso, intensificaram-se as discriminações.

indígenas não realizou migrações ou fugas como seus antepassados. Nos rituais às escondidas, o compasso dos cânticos e do Toré era ritmado por varetas de madeira batidas contra o chão, tática substituta aos Maracás que denunciavam suas presenças (SANTOS, 2015). Esse processo de silêncio e prática da religião às escondidas repetiu-se entre outros povos indígenas alagoanos, como no caso dos Xukuru-Kariri de Palmeira dos Índios, que ritmavam seus rituais com caixas de fósforos (SILVA JÚNIOR, 2007).

A paridade de condições entre mais de um grupo étnico, representada pelas varetas, caixas de fósforos ou outras difíceis realidades, devia-se aos governos estadual e federal, cujas políticas negligenciavam as dificuldades desses povos durante os silenciamentos e perseguições. Órgãos como o SPI direcionavam atenções prioritariamente aos grupos étnicos das regiões Norte e Centro-Oeste<sup>24</sup>, legando os do Nordeste ao esquecimento ou ao mero assistencialismo<sup>25</sup>. Contudo, não apenas as dificuldades foram semelhantes, mas também os processos de emergência, pois seja os Jiripankó ou outros<sup>26</sup>,

Esses indivíduos sempre se reconheceram como indígenas, apesar de, em certos casos haver a negação dessa identificação, por receio da sociedade que reprimia o ser “diferente”, estes, através dos mais velhos, se autoidentificavam e cultuavam essa pertença, porém sem uma especificidade étnica, ou seja, sem um etnônimo historicamente reconhecido. E quando essas comunidades veem condições política e histórica, além da experiência de algumas outras comunidades que conseguiram o reconhecimento oficial ao buscar por esse etnônimo, também partem para essa busca (SILVA, 2013, p. 24).

No caso dos estudados, o reconhecimento ocorreu em 1992 quando, após diversas reivindicações protagonizadas em Brasília (SANTOS, 2015), assumiram o etnônimo que utilizam e obtiveram a demarcação de parte do território tradicional. A partir da década de 1990, as reflexões sobre o processo histórico que formou o grupo e a pintura corporal assumem novas possibilidades, dado que as práticas culturais exerceram, semelhante aos Pankararu em 1930, a função de representar a identidade dos indígenas emergentes (AMORIM, 2017). Logo, partindo dos poucos

<sup>24</sup> Comumente, na política do SPI, os povos indígenas do Norte e do Centro-Oeste eram tidos como “mais puros” frente aos “misturados” do Nordeste. Diacríticos como o fenótipo e a língua nativa eram requisitos necessários à presença efetiva do Órgão.

<sup>25</sup> Ao invés de terem seus direitos concretizados – como a demarcação territorial – os povos indígenas do Nordeste recebiam apenas políticas assistencialistas baseadas na distribuição de escassos benefícios e bens como tratores, equipamentos e semelhantes.

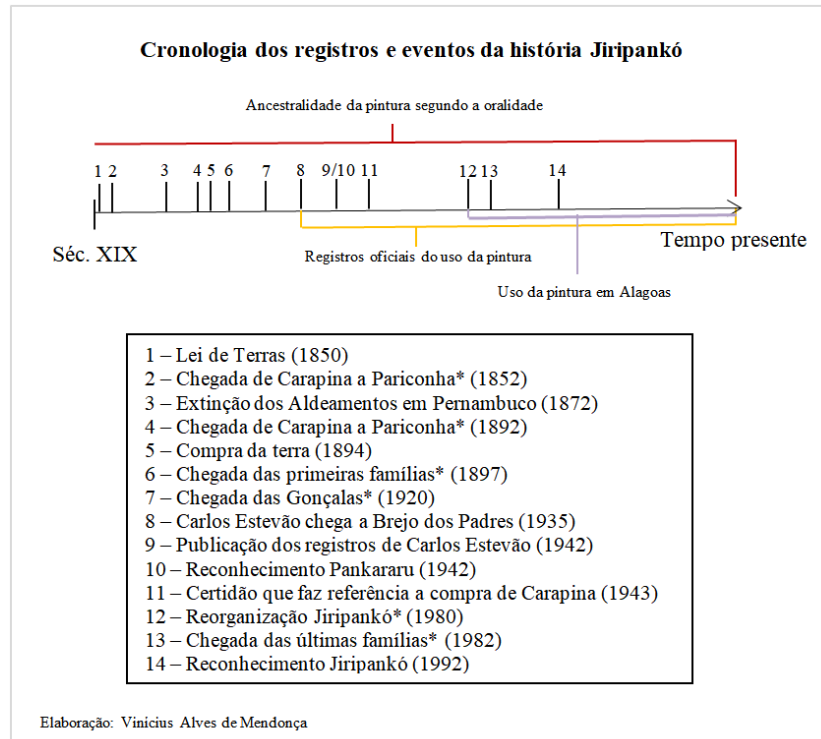
<sup>26</sup> Em Alagoas, são reconhecidos: Jiripankó, Kalankó, Karuazu, Katokinn, Koiupanka, Xukuru-Kariri, Kariri-Xokó, Tingui-Botó, Karapotó, Aconã e Wassu-Cocal.

registros, seria possível dimensionar uma história da pintura corporal Jiripankó? Isolada tem pouco a revelar, mas ao entendermos suas ligações com os diferentes contextos históricos, a exemplo do reconhecimento, o objetivo se torna minimamente possível. Todavia, para sua efetivação, foram necessárias ampliações nos paradigmas historiográficos da pesquisa.

Com isso, o trato metodológico com os esporádicos documentos foi suprido pela Micro-história, responsável por auxiliar no “rastreo” da história da pintura semelhante ao “[...] caçador [que] teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos” (GINZBURG, 1989, p. 152 *comentário do autor*). Separamos, portanto, as “pistas” e as analisamos em uma ordem cronológica, iniciando pelo século XIX. Como resultado, delimitamos os recortes temporais em que a pintura é citada, através de uma historiografia das práticas culturais, compreendendo-as enquanto expoente de diferentes contextos (BURKE, 2004).

A luz desses paradigmas, revisitamos os registros fotográficos produzidos por Carlos Estevão durante sua estada em Brejo dos Padres, próxima à chegada das Gonçalves ao Distrito de Pariconha, o que justificaria a ancestralidade das práticas culturais fotografadas. Esse e outros cruzamentos entre documentos e oralidade expuseram questões ligadas à pintura como, por exemplo, quando passou a fazer-se presente no Ouricuri, não por acaso, próximo à reorganização étnica, nos anos 1980 (SILVA, 2015; SANTOS, 2015).

Com as viagens rituais, tradições Pankararu chegaram a Pariconha, marcada por discriminações no início do século XX, condicionando que fossem ocultadas. A análise dos períodos, seja os em que a pintura se destacou, como o reconhecimento, seja aqueles em que foi ocultada, possibilita a compreensão das relações mantidas com os diferentes momentos históricos, que a condicionaram e por ela, junto a outras tradições, foram influenciados, conforme o esquema a seguir.



Por exemplo, sobre a data da chegada de Zé Carapina e Isabel, existem variáveis “[...] segundo as narrativas de alguns indígenas e estudos de pesquisadores que afirmam que tal chegada ocorreu em 1850, 1852, 1878 ou outras datas” (GUEIROS, 2017, p. 22). Contudo, nota-se que as possibilidades teriam ocorrido após a Lei de Terras, demonstrando sua influência. Em outro caso, a chegada das primeiras famílias a Pariconha, a partir de 1897, antecede a vinda das Gonçalves em cerca de 20 anos, expressando um fluxo de pessoas entre Brejo dos Padres e Ouricuri. Além de hipóteses, essas correlações expressam as influências entre contexto e cultura, bem como revelam o resultado das escolhas e correlação das narrativas, papel exercido pelo historiador com o objetivo de conferir coesão ao passado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019).

No caso da pintura corporal, quando favorável esteve presente, quando não, foi ocultada até ressurgir com novas características em contextos propícios, entre os quais, justamente, os reconhecimentos Pankararu e Jiripankó são os principais. Sobre esse período e alguns anos que o antecederam no Ouricuri, o Senhor Juvino Pereira dos Santos<sup>27</sup>, em entrevista concedida, informou:

<sup>27</sup> Entrevista concedida na Aldeia Ouricuri em 24 de dezembro de 2019.

Quando eu me entendi de gente eu já via trabalho aqui... tinha os mais velho aqui, brincava... curava! e a gente acompanhava pivete, gostava de acompanhar, ia mais a mãe da gente. E a gente ia observava lá as coisas, depois Mané Selestino veio aqui mais o velho Genésio ai formaram a aldeia, ai foi tempo que nós já tava meio sabido, já lutando com Praiá, brincando assim. Quando formaram aldeia ai o velho Elias “vamo levantar os Praiás?” ai eu “vamo” ai foi no Brejo [...] ai ele foi e levantou, ai começamos a aldeia (SANTOS, 2019).

O relato expressa a importância da oralidade na compreensão da pintura e de outras práticas culturais. Ao relatar memórias da infância, o entrevistado revela sua perspectiva da realidade Jiripankó durante a reorganização étnica e anos antes, enfatizando a existência dos rituais e dos Praiás, bem como a relação com Brejo dos Padres durante o levantamento da aldeia. Finalizou sua descrição afirmando:

Nessa época a cidade era Água Branca, ai tudo que a gente precisava era pra lá, era complicado. Ai quando partiu pra aldeia, “á! Negócio de caboclo”, ai foi tempo que velho Genésio se... começou a lutar... a lutar... e vai pra Brasília e arrastou... sei que ajeitou assim e eles chegaram de vez, ai pronto, começaram a melhorar para gente, mas era meio difícil (SANTOS, 2019).

Tendo a emancipação do distrito de Pariconha ocorrido em 1989 (PEIXOTO, 2018), antes as necessidades dos indígenas eram encaminhadas ao município de Água Branca sob múltiplas dificuldades decorrentes dos não indígenas que os associavam à denominação de caboclos e outras de cunho pejorativo. Apenas após o reconhecimento as “coisas melhoraram”. Desde então, a população das comunidades cresceu com a chegada de mais famílias e o aumento da natalidade, alcançando a condição de grupo étnico organizado e característico por tradições praticadas com ampla liberdade no tempo presente.

### **1.3 Etnografia no Alto Sertão: cadernetas e detalhes**

A história da pintura corporal se confunde, portanto, com a história dos próprios indígenas, possibilitando-nos compreender algumas lacunas existentes no amplo passado iniciado desde as viagens de fuga do século XIX. Assim, partindo da análise dos diferentes eventos em que a prática esteve ou não presente<sup>28</sup> pudemos reconstituir o seu processo de formação e, conseqüentemente, do povo Jiripankó, vez que “O contexto é imanente às práticas, faz parte delas. É portanto impossível

<sup>28</sup> Mesmo os momentos em que a pintura não é citada tendem a revelar informações, pois a sua ausência se deve a interferências oriundas do período vivenciado e outras características.

pensá-lo em termos de estrutura estática” (BENSA, 1998, p. 46). As dinâmicas das experiências vivenciadas pelos indígenas e seus ancestrais são, pois, inerentes às dinâmicas da pintura corporal.

Recorrendo a literatura enquanto arquétipo, na obra *Um estudo em Vermelho*, primeira das diversas protagonizadas por Sherlock Holmes<sup>29</sup>, James Watson é surpreendido pelas capacidades de seu parceiro detetive, dentre as quais descreve a de “reconhecer à primeira vista os diversos tipos de solo. No regresso dos seus passeios, mostra-me manchas nas calças e, diz-me, pela sua cor e consistência, em que parte de Londres as conseguiu” (DOYLE, 2006, p. 11). Com clareza, a citada produção se distancia do trabalho historiográfico tanto pelo seu caráter ficcional quanto pela ausência do método científico em sua elaboração, mas exemplifica a importância do olhar minucioso e a forma como detalhes implícitos podem revelar amplas informações.

O potencial das tramas investigativas escritas por Arthur Conan Doyle foi percebido também por Carlo Ginzburg em seus ensaios nos quais apresentou a combinação do método indiciário de Giovanni Morelli, a perspicácia de Sherlock Holmes e a teoria interpretativa de Sigmund Freud, a fim de elaborar um “paradigma indiciário dos detalhes”, que passou a nortear o campo da Micro-história, principalmente no âmbito italiano. Ginzburg acrescentou cientificidade à ficção, criando uma forma de estudo do passado com base em seus indícios, “assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade” (GINZBURG, 1989, p. 178).

Assim fizemos, buscamos os detalhes do processo histórico ao qual a pintura corporal estaria associada, uma vez que “[...] mesmo o mais claro e complacente dos documentos não fala senão quando se sabe interrogá-lo. É a pergunta que fazemos que condiciona a análise e, no limite, eleva ou diminui a importância de um texto retirado de um momento afastado” (BLOCH, 2002, p. 8). Parte das expectativas foi correspondida nesse processo metodológico, conforme apresentado nas análises e descrições anteriores. Contudo, mesmo com o auxílio da História Oral, não alcançamos por completo o objetivo almejado, pois no caso das pinturas corporais, além da falta de documentos escritos, a ausência de registros

---

<sup>29</sup> Personagem das tramas investigativas escritas pelo britânico Arthur Conan Doyle. Nas dezenas de obras escritas, o detetive Sherlock Holmes e o médico militar James Watson protagonizam a solução de diversos crimes em Londres, entre o final do século XIX e início do século XX.

imagéticos é latente, não existindo fotografias do reconhecimento ou anos anteriores – com exceção das relacionadas a Brejo dos Padres –, impasse que afetava o estudo de uma prática visual-discursiva.

No entanto, em uma conversa informal, Cícero Pereira dos Santos<sup>30</sup> comentou: “cada pintura é única, isso é o especial da minha cultura”, propondo uma ampliação da perspectiva de análise sobre a prática. Com isso, registramos o que foi dito em uma caderneta de campo e, no gabinete, passamos a refletir. Como consequência, ampliamos o uso, com base na experiência de campo e na reflexão de Cícero, da etnografia enquanto metodologia na coleta de dados. A partir de então, a escassez de documentos foi suprida pela pesquisa etnográfica, alicerçada na realização de anotações e fotografias, apresentadas a seguir.

**Prancha fotográfica 02 – Pintura corporal e ritual Menino do Rancho – 2018**



1



2



3

Fonte: acervo pessoal  
Autor: Vinícius Alves de Mendonça

<sup>30</sup> Liderança Jiripankó, conhecido como Cicinho. Um dos primeiros contatos que mantivemos na comunidade Ouricuri, ainda em 2018.

As fotos da prancha retratam o ritual “Menino do Rancho”, realizado pelos Jiripankó enquanto uma “[...] forma de agradecimento, fechando assim, um círculo de ritual de cura e de promessa aos encantados” (SILVA, 2014, p. 16). Os “Encantados”, representados pelos Praiás, são seres espirituais centrais na cosmologia dos indígenas e conferem sacralidade ao evento. Por isso, a pintura corporal é obrigatória para alguns participantes, visto que estabelecem contatos com os Praiás. A atividade, como se observa na foto 2 da prancha, aglutina diversas pessoas na borda do “Terreiro” – local sagrado onde ocorre – com intuito de prestigiar o evento e os participantes.

A pintura, caracterizada pelos grafismos de coloração branca, é realizada exclusivamente durante rituais como esse; logo, os que são pintados, obrigatoriamente, exercem funções na tradição, como algumas disputas com os Praiás, registradas na foto 3. Diferente de povos que utilizam Jenipapo, Urucum ou outras frutas e plântulas como matéria prima das pinturas, os Jiripankó fazem uso religioso prioritário do barro de coloração branca, denominado “Toá” ou “Barro branco”, extraído próximo à aldeia Brejo dos Padres (MENDONÇA; PEIXOTO, 2020).

Existem semelhanças entre as pinturas corporais Jiripankó e as Pankararu do século XIX, notáveis principalmente em relação à matéria prima, descrita por Carlos Estevão como Tauá branco e presente entre os Jiripankó como Toá ou Barro branco. Contudo, ocorrem também distinções devido aos processos históricos que interferiram na sua reelaboração ao longo do tempo, fazendo-a conservar elementos oriundos de Brejo dos Padres, mas assumir características próprias às experiências em Alagoas, condição encontrada também entre os atuais Pankararu, que possuem elementos diferentes dos ancestrais de mesmo etnônimo<sup>31</sup>. Tais mudanças ao longo dos processos históricos se devem à transmissão de

[...] um conhecimento, provavelmente já compartilhado em algumas missões onde outrora esses grupos foram reunidos, que será reordenado em cada grupo. Os Pankararu transmitem para os Pankararé e Geripankó, os Tuxá para os Kiriri, os Kariri-Xokó e Tingui-Botó, Fulniô para Xukuru-Kariri, etc, havendo casos de continuidade e reforço do ritual através do contato com

---

<sup>31</sup> O etnônimo Pankararu teve origem da denominação genérica “Pankaru”, aplicada pelos missionários em referência aos diversos grupos étnicos reunidos em Brejo dos Padres nos séculos XVII e XVIII. No reconhecimento, ocorrido na década de 1940, aqueles que não migraram, continuando em Brejo dos Padres, assumiram o mesmo etnônimo de seus ancestrais, surgindo o que chamamos de “Pankararu atuais”, descendentes do Pankararu ancestrais.



outros grupos, e de descontinuidade, momento em que o ritual é ensinado e apropriado [...] A prática e a aceitação do rito ultrapassam e muito o cumprimento de um protocolo exigido tanto pelos órgãos governamentais como pela população regional (MATTA, 2005, p. 42).

Desse modo, apesar das padronizações buscadas pelos órgãos governamentais, diferentes povos ressignificaram aspectos culturais a seus próprios modos, visto que “[...] cabe ao grupo emergente descobrir o *segredo* de sua relação com os Encantados, *segredo* que ao final passa a ser o fulcro da identidade do grupo” (ARRUTI, 1996, p. 65). Justamente devido à capilaridade no modo de ressignificar a cultura, o trato historiográfico se torna possível, pois o resultado da ressignificação carrega resquícios dos processos ocorridos, os quais podemos identificar com a pesquisa etnográfica e a Micro-história. Sobre isso, apresentamos a prancha a seguir.

**Prancha fotográfica 03 – pinturas corporais Jiripankó e Pankararu – 1935/2019**



1



2



3

Fonte: Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira; acervo pessoal do autor; etnodocumentário Pintura corporal na tradição do povo Pankararu  
Autores: Carlos Estevão de Oliveira; Vinícius Alves de Mendonça; Alexandre Pankararu

A Prancha 03 retrata as pinturas corporais em diferentes contextos: na fotografia 1, em Brejo dos Padres no ano de 1935; na 2, Ouricuri em 2019; e na 3, novamente, em Brejo dos Padres, mas no ano de 2019. Notam-se diferenças nos grafismos, principalmente entre os do século passado e os atuais, demonstrando a interferência dos processos históricos nas suas reelaborações; tese afirmada pela narrativa do indígena Sarapó Pankararu<sup>32</sup>:

É uma pintura que vem lá do passado, dos nossos antigos indígenas, e fazendo referência com a pintura corporal de antigamente com a de hoje, eu noto que os elementos são basicamente os mesmos, mas eu observo também que antigamente existia um tipo de pintura das mulheres e um tipo de pintura para os homens e a gente nota que não existe mais essa diferença né. A gente ao longo do tempo perdeu parte da pintura feminina e a gente conservou apenas a pintura masculina e essa pintura pra nós é sagrado, então a gente tá buscando fortalecer a nossa tradição e essa pintura corporal significa muita coisa boa para o nosso povo (PANKARARU, 2019).

A mudança da pintura feminina entre os Pankararu se opõe a realidade Jiripankó, pois há uma concepção própria sobre essa, conforme constatamos na pesquisa etnográfica. No campo visual, existem semelhanças entre as práticas dos dois povos, mas também se atribuem significados distintos, demonstrando como as diferentes experiências tenderam a interferir em suas culturas, mantendo elementos comuns, embora existam particularidades.

Portanto, analisar a pintura Jiripankó implica considerar a forma “[...] segundo a qual o tempo presente começa com a última “catástrofe” [...] que permaneceria no que Paul Ricoeur chama de ‘a onda de choque do acontecimento traumático’, e que seria o presente, nosso presente” (DELACROIX, 2018, p. 49). Desse modo, as mudanças na pintura seriam resultado da “onda pós-traumática” iniciada com as dificuldades após a Lei de Terras, passando a representá-las. Essa concepção sugere uma ampliação do que se define “tempo presente” composto, na realidade, por mais passado do que se pode imaginar.

Semelhante às manchas de sujeira utilizadas por Sherlock Holmes para identificar, através das suas texturas, formas e cores, onde foram adquiridas, as características próprias da pintura, compostas por suas formas, cor e significados, são representações implícitas do passado, possuindo na “[...] matriz testemunhal, a

<sup>32</sup> Entrevista concedida a Leonardo Pankararu durante a produção do etnodocumentário “pintura corporal na tradição do povo Pankararu: identidade e ancestralidade”.

sua função de aumento do significado para o real representado em relação ao testemunho e seus usos no espaço público” (DELACROIX, 2018, p. 63). Detêm a função de testemunho histórico, representando, por meio de suas particularidades e dinâmica, informações inerentes às memórias, identidade e história dos indígenas.

## CAPÍTULO II

### MEMÓRIAS COMPARTILHADAS: símbolos, significados e identidade

Os Jiripankó, durante a reorganização nos anos 1980, definiram elementos diacríticos representantes do seu pertencimento étnico e ancestralidade. Assim, as pinturas corporais, os Praiás e os rituais foram apresentados ao Estado enquanto componentes da identidade, justificando o lugar social defendido pelo grupo emergente (AMORIM, 2017). Todavia, não visavam pertencer ao etnônimo Pankararu<sup>33</sup>, em caminho contrário, buscavam reforçar uma posição ligada ancestralmente a Brejo dos Padres, mas independente, pois vivenciaram dificuldades, experiências e necessidades particulares. Exemplos disso se encontram nas distinções entre as pinturas corporais e na história dos dois povos: enquanto os Pankararu eram reconhecidos na década de 1940, os indígenas de Pariconha permaneceram não reconhecidos até 1992. Desse modo, o que se percebe é

[...] que existe uma cordialidade entre as duas nações que podem ser observadas nos traços culturais, ritos e tradições e da união de famílias, o que se observa que não mudou ao se tornarem independentes, com outro nome. [...] Ao se reconhecer como membro familiar de pertencimento ao Clã Pankararú, herdeiro das características culturais, o grupo também cria uma identidade de auto valia, ou seja, internamente não escolheriam ser indígenas por ser (SANTOS, 2015, p. 18).

Pankararu e Jiripankó são povos “aparentados”<sup>34</sup>, pertencentes ao mesmo tronco formador, no entanto não mantêm relações de dependência política<sup>35</sup> desde o

---

<sup>33</sup> Ao invés de adotar o etnônimo Jiripankó poderiam ter assumido o etnônimo Pankararu enquanto uma espécie de aldeia Pankararu em Pariconha – como fizeram, recentemente, os Pankararu de Delmiro Gouveia –, mantendo relações de dependência com Brejo dos Padres. Contudo, por uma série de questões relacionadas às políticas internas de ambos os grupos e particularidades histórico-culturais, optaram pela autoafirmação de grupo étnico, adotando um novo etnônimo e mantendo apenas relações de apoio mútuo com Brejo dos Padres.

<sup>34</sup> No caso dos Jiripankó, há laços de parentesco com os Pankararu em função da origem comum, bem como são ligados ao “tronco ancestral Pankararu”. Contudo, o termo “parente” e suas variantes, quando aplicados aos indígenas do Nordeste, faz referência a uma espécie de rede relações que os diferentes povos mantêm, apoiando-se nas dificuldades e intensificando os fluxos de informações, mesmo que não haja vínculo sanguíneo ou histórico.

<sup>35</sup> Até o reconhecimento em 1992, os indígenas de Pariconha dependiam politicamente dos Pankararu devido a não possuírem um etnônimo próprio ou serem reconhecidos. As decisões e atuações dos indígenas passavam por Brejo dos Padres com o intuito de buscar apoio e fundamentação, mas, após a definição das lideranças e a adoção do etnônimo, trilharam seus próprios rumos.

reconhecimento em 1992. Naquele ano, os Jiripankó intensificaram a ressignificação dos elementos tidos como ancestrais e conhecidos no Brejo, sendo determinante o etnônimo adotado, pois, antes de tê-lo, dependiam das viagens rituais ou dos rituais às escondidas para a prática de tradições, mas após a sua adoção e o conseqüente reconhecimento, passaram a ter maior liberdade.

Além do etnônimo e do reconhecimento, outras particularidades contribuíram para consolidar aquela identidade, já que sua fundamentação encontrava-se vinculada ao complexo compartilhamento de memórias entre os indivíduos (HALBWACHS, 1990). Assim, a pintura corporal e outras tradições foram determinantes – e ainda têm sido – em função de suas características visuais e discursivas, responsáveis pelo compartilhamento de memórias no meio social.

## **2.1 As noções de memória e de ensinamento entre os Jiripankó**

Os indígenas vivenciaram uma complexa formação perpassada por eventos como a chegada de Zé Carapina e Isabel, o silenciamento, a vinda das primeiras famílias convidadas, as viagens rituais, a reorganização étnica e o reconhecimento. Os contatos com o Brejo dos Padres intensificaram o tráfego de memórias e conhecimentos até a reorganização, quando ampliaram o compartilhamento através de suportes culturais – como a pintura corporal – responsáveis pela “[...] manifestação da memória coletiva numa relação de pertença ao grupo” (GUEIROS, 2017, p. 12).

Desse modo, aqueles que têm os corpos pintados exercitam seu pertencimento ao grupo e à história local. A negação da prática condiciona a negação das memórias e da identidade à medida que são indissociáveis (CANDAU, 2016) e compreendidas, entre os Jiripankó, enquanto atreladas à cultura. Por isso, desde a infância, as crianças são inseridas no universo dos Praiás, maracás e pinturas, estando presentes entre os adultos, responsáveis pelas atividades religiosas, desde as primeiras horas das manhãs, nos dias destinados aos rituais. Nesses eventos, brincam, observam e, no horário em que o Toá é trazido para a pintura dos participantes, aglomeram-se com o objetivo de também serem pintadas. Da pequena multidão em torno do responsável pelo barro, saem os primeiros

“Padrinhos de pirão”<sup>36</sup>, que, apesar da pouca idade, demonstram algum interesse em participar, conforme exposto na prancha fotografica a seguir.

**Prancha fotográfica 04 – crianças e símbolos da pintura corporal – 2019**



1



2



3



4

Fonte: acervo pessoal  
Autor: Vinícius Alves de Mendonça

<sup>36</sup> Denominação dada às crianças pintadas para atuar no ritual Menino do Rancho. Por motivo da pouca idade, não realizam todas as funções dos adultos, mas usufruem dos direitos enquanto padrinhos, importante função.

Nas pinturas das crianças, marcadas pelas cruzes, traços e pequenos círculos, destacam-se elementos tradicionais utilizados pelos adultos desde os “antigos”, segundo afirmam em alusão aos ancestrais de Brejo dos Padres e aos primeiros a chegarem a Pariconha. Embora não executem todas as funções devido à pouca idade, exercem as mais simples – ser pintado, ir ao terreiro e afirmar a importância do Toá – em uma espécie de introdução àquele universo. Nota-se o interesse em participar fomentado pelo respeito, poder e valorização da prática entre o grupo. O evento é tido como uma festividade, rompendo a rotina por meio da alegria de correr e estar junto aos Praiás nos Terreiros, costumam argumentar.

A introdução na cultura durante a infância, repetida para além do que os Jiripankó conseguem rememorar, encontra-se representada na trajetória da maioria dos adultos, inclusive da principal liderança religiosa local, o senhor Elias Bernardo, Pajé, que “Com nove ou dez anos, foi apresentado a uma tia por nome de Maria Chulé, irmã do seu pai, e ela percebeu que Elias era uma pessoa especial que deveria seguir o seu destino: relacionar-se diretamente com os espíritos encantados” (FERREIRA, 2009, p. 97).

Ao longo das viagens rituais do século XX, o senhor Elias Bernardo teve sua iniciação religiosa com sua tia, tornando-se um mestre e ensinando o que aprendeu aos indígenas de Pariconha ao iniciar sua liderança junto ao Senhor Genésio Miranda nas décadas de 1980/90. A história da sua famosa parente, Maria Chulé, remete a anos antes do reconhecimento Pankararu quando, vinda “[...] da Serra Negra. Nas décadas finais do século XIX, Maria Chulé e seu esposo, o *véi* Lorindo, correram para a terra Pankararu<sup>37</sup>. Ao chegarem no Aldeamento Brejo dos Padres, se estabeleceram na aldeia Tapera, logo construíram seu rancho e abriram o *Terreiro* de Mestre Andorinha<sup>38</sup> (SANTOS, 2019, p. 89)”, um dos Terreiros irradiadores da cultura dos Praiás em Pernambuco.

Graças ao Pajé Jiripankó e a outros que atravessaram o Moxotó<sup>39</sup>, a pintura corporal chegou a Pariconha e foi ensinada à geração seguinte que tem repassado os conhecimentos. O ensino intergeracional ocorre por meio da prática da tradição,

---

<sup>37</sup> Enquanto uma parte fugia, como Zé Carapina e Isabel, registraram-se também idas de alguns indivíduos a Brejo dos Padres a convite dos que lá ficaram e com o objetivo de ocuparem algumas das terras que foram arrendadas após a Lei de Terras.

<sup>38</sup> Denominação de um dos Terreiros Pankararu e comum no universo religioso daquela população.

<sup>39</sup> Rio presente no caminho entre as aldeias Jiripankó e Brejo dos Padres, seu leito permanece seco a maior parte do ano, inundando com as chuvas.

quando os significados da pintura são aprendidos pelos jovens, os quais entendem, por exemplo, que a cruz representa uma espécie de portal com o mundo religioso, sendo mais que um simples adereço, diferente de olhares que podem interpretá-la, à primeira vista, enquanto simples resquício das relações com a Igreja Católica Romana.

A história desse símbolo presente nas pinturas remete a uma “[...] forma de se esquivar das perseguições. Distante de ser vista como o símbolo do sacrifício de Jesus, a cruz é vista como um portal entre o mundo dos humanos e o Reino dos Encantados” (PEIXOTO, 2018, p. 63). A sua adoção teria ocorrido ainda no contato com os missionários entre os séculos XVIII e XIX, depois foi ressignificada a fim de representar uma ligação com os Encantados. No cotidiano dos indígenas, existe um profundo respeito com relação às cruzes, não sendo comuns diálogos com estranhos sobre seus significados. Sua função de portal faz parte do que denominam “segredo”, um âmbito de tradições e de conhecimentos marcados pela importância religiosa. Assim, o valor atribuído ao símbolo o justifica enquanto

[...] uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória (FLORÉS *apud* LE GOFF, 1990, p. 367).

Os grafismos da pintura são, portanto, associados à sua importância religiosa e ao passado. Logo, os que compreendem esses significados partilham a identidade e pertencem ao grupo, diferente dos que são incapazes de identificá-los, conseqüentemente, não partícipes daquela cultura devido à ausência de memórias próprias ou compartilhadas de parentes, uma vez que

Entender o que denominamos por cultura implica levar em consideração o recorte temporal que a influenciou e constitui o passado dos indivíduos que a praticam, tendo em vista que ela não se encontra isolada temporalmente no presente [...] Desse modo, passado e presente se encontram associados na cultura Jiripankó, sendo o grafismo corporal um dos resultados desse processo, dotado de aspectos de ambas as temporalidades (MENDONÇA; PEIXOTO, 2020, p. 172).

A identidade Jiripankó é vinculada às práticas culturais, espécies de filtros do pertencimento. Quando questionados sobre a pintura, as respostas da maioria dos indígenas se assemelham ao afirmarem sua importância, ancestralidade e função



religiosa. Desse modo, a noção de memória aproxima-se de “[...] uma história viva que se perpetua ou se renova através do tempo e onde é possível encontrar um grande número dessas correntes antigas que haviam desaparecido somente na aparência” (HALBWACHS, 1990, p. 67). A perpetuação e a renovação são exercidas com as pinturas corporais praticadas ao longo das gerações, possibilitando aos Jiripankó definir, quando necessário, quem pertence ao grupo e o que justifica seus lugares sociais.

A importância da definição dos pertencentes existe desde o processo de reconhecimento, momento em que foi necessário separar indígenas de não indígenas para ampliar suas possibilidades e atender às demandas da FUNAI<sup>40</sup>. Atualmente, essa função, ainda exercida pela cultura, opera como fronteira étnica, posto que

As fronteiras persistem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam. Em outras palavras, as distinções de categorias étnicas não dependem de uma ausência de mobilidade, contato e informação. Mas acarretam processos de exclusão e incorporação pelos quais categorias discretas são mantidas, apesar das transformações na participação e na presença no decorrer de histórias de vida individuais (BARTH, 2011, p. 188).

Quando os indígenas observam suas pinturas, percebem a importância do compartilhamento das memórias, em razão disso, associam-nas aos ancestrais e lhes atribuem significados, que compõem uma “Rede de Significados Memoriais” (MENDONÇA; PEIXOTO, 2020). No passado, foi necessário adotar costumes cristãos a fim de minimizar as perseguições, mas com a possibilidade de emergência étnica, no final do século XX, intensificou-se a separação de alguns dos significados e símbolos, como a cruz – dotada de significados distintos em comparação a cruz cristã. Essa diferença de concepção fortalece a fronteira étnica e justifica o universo religioso dos Jiripankó.

Na perspectiva do grupo, a pintura corporal é utilizada como separação entre “nós” – indígenas – e “eles” – sociedade envolvente –, opondo-se a qualquer possibilidade de assimilação<sup>41</sup>. As memórias, as tradições e os significados

<sup>40</sup> Para o reconhecimento foi necessário delimitar os membros do grupo étnico a fim de apresentar as fronteiras culturais que os separavam da sociedade envolvente. Assim, além do registro dos aspectos culturais e históricos, realizou-se um censo com as famílias, definindo quais efetivamente eram indígenas na perspectiva local e dos representantes da FUNAI envolvidos.

<sup>41</sup> Discussão comum relacionada aos povos indígenas e à sociedade envolvente. Alguns defendem a assimilação dessas populações devido às relações mantidas com a sociedade nacional, que teriam causado diversas perdas de aspectos culturais e de fenótipos. Contudo, os indígenas se opõem à

fundamentam essa fronteira marcada por representações culturais características à forma como “[...] uma determinada realidade é construída, pensada, dada a ler. [...] São esses esquemas incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro torna-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1991, p. 17).

O lugar social vivenciado e defendido é baseado na existência da cultura. Por isso, para que a identidade e as memórias se ramifiquem entre as gerações, dedicam-se à inclusão dos jovens nas tradições, em que adotam elementos como a pintura enquanto parte das suas identidades individuais, pois

O lembrar da tradição e “fazer parte”, garantem o compartilhar das memórias, essas podendo orientar as concepções dos indivíduos, na medida em que existem diálogos entre o que é lembrado [...] e o meio social em que esses estão inseridos [...] Logo, ao correlacionar os termos tradição e memória ao pertencimento e identidade étnica, essas categorias estão interligadas em um circuito de valores interétnicos, desenvolvido no interior das relações cotidianas Jiripankó (MENDONÇA; SANTOS, 2019, p.166).

A noção de uma memória coletiva, associada a práticas culturais, potencializa esse processo de inclusão das crianças, como fizeram os contemporâneos a Zé Carapina através das viagens a Brejo dos Padres e dos rituais às escondidas. A inexistência ou ausência desses processos de inclusão, rememoração e representação pode desencadear uma “[...] falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva” (LE GOFF, 1990, p. 367). Para evitar isso, tendem a não banalizar a pintura, conferindo-lhe sacralidade e a realizando apenas durante os rituais, ápices da comunhão com o sagrado, iniciada desde a preparação do Toá e o processo de pintura, apresentado nos registros a seguir.

**Prancha fotográfica 05 – processo ritual de pintura dos corpos - 2018**



1



2



3



4

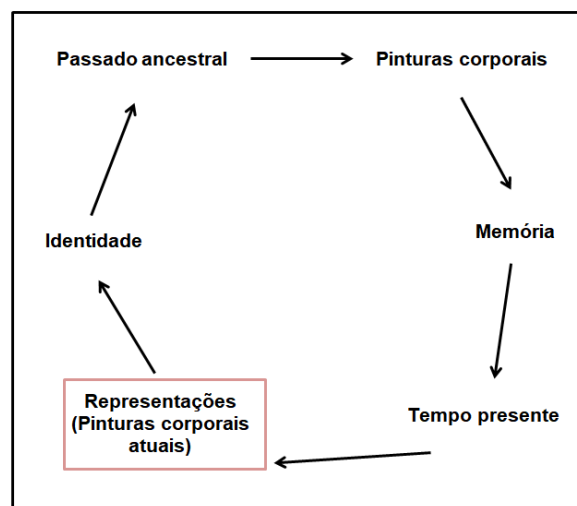
Fonte: Acervo pessoal  
 Autor: Vinícius Alves de Mendonça

Alguns poucos indígenas da comunidade possuem o conhecimento da pintura dos corpos, tendo sido aprendizes do Senhor Elias Bernardo, que lhes ensinou sobre as tradições envolvidas na importante atividade. Nas imagens da Prancha fotográfica 05, o indígena Klebson da Silva, conhecido como Pelé, realiza a pintura dos participantes da Puxada do Cipó, importante ritual. O contexto é marcado pelo respeito e silêncio, rompido apenas pelo acender do Campiô e orações sobre a pequena tigela com o Toá, previamente preparado e “benzido” pelos Praiás. Nas etapas seguintes (foto 2), realiza as pinturas e, após novas orações e

agradecimentos, segue para o Terreiro onde reverencia os Praiás e os umbus, símbolos religiosos do evento, fotografia 4.

Além de Pelé, aqueles que foram pintados passaram também por processos rituais de preparação<sup>44</sup>, correspondendo à sacralidade da prática e do evento. Esse momento tradicional representa a continuidade de um longo processo a partir do qual os indígenas realizam uma espécie de “rememoração prática”, filtrada pelas memórias e tradições. A seguir expomos um croqui sobre o descrito.

**Croqui 01 – A pintura corporal no tempo**



Elaboração: Vinícius Alves de Mendonça

As pinturas se encontram dispostas no croqui como representações das memórias e fundamentos da identidade, estando distribuídas desde o passado ao presente. Os eventos históricos, descritos no capítulo 01, compõem o passado do grupo e são lembrados por meio da memória, pois é

[...] sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 9).

Não sendo estática ou transmitida de forma intacta, é influenciada pelo presente e suas demandas, necessitando de representações como a pintura para que permaneça “viva” no meio social. Assim, a prática estudada caracteriza-se enquanto um expoente histórico marcado pelo modo como

<sup>44</sup> Analisados no capítulo III desta produção, página 66.

[...] memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memória é sempre acompanhada de um sentimento de identidade (CANDAUI, 2016, p. 19).

Os detalhes são os responsáveis por consolidar, às vezes de forma sutil, a relação entre memória e identidade. A cruz, enquanto principal arquétipo, oriunda do passado, continua na pintura Jiripankó a fim de representar significados importantes, diferente de símbolos – particulares aos séculos XIX e XX – “abandonados” devido à ausência de significados atribuídos. Essas escolhas compõem o que definimos como ressignificação, com base no presente e nas memórias compartilhadas, e encontram ressonância nas práticas culturais, influenciando-as e sendo por elas influenciadas.

## **2.2 Símbolos dos grafismos e suas reelaborações ao longo do tempo**

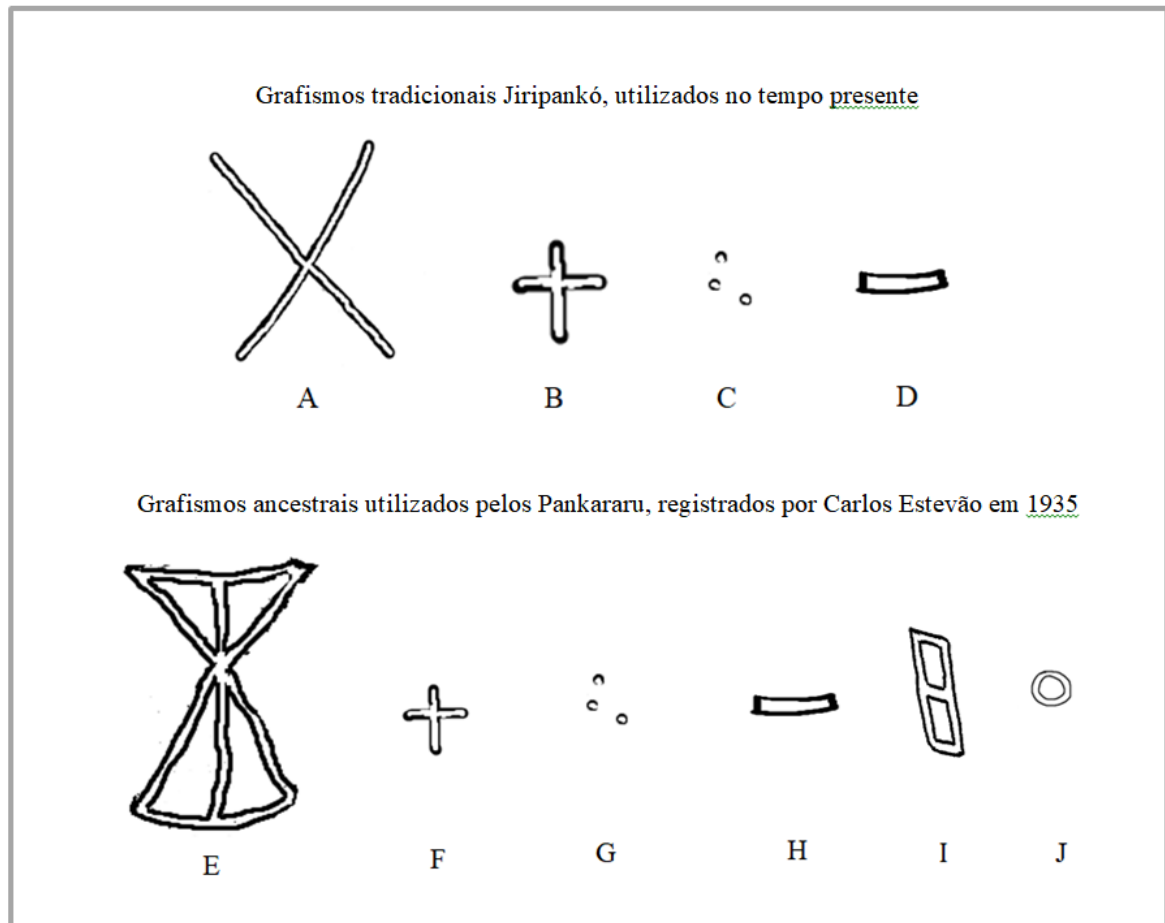
A depender dos períodos, realidades e interesses coletivos, símbolos da pintura corporal têm sido ressignificados em uma espécie de seleção na qual apenas os considerados importantes – detentores de significados indispensáveis – são mantidos e repassados às gerações seguintes. Tal dinâmica acompanha a fluidez das memórias, quando mudam a pintura muda. Desse modo, classificamos os grafismos Jiripankó em duas categorias, uma composta pelos “ancestrais” e outra, pelos “tradicionais”.

Distante de opor tradição à ancestralidade, a classificação ocorre em função dos processos de adoção das características, pois algumas são tradicionais e ao mesmo tempo ancestrais, mas outras se enquadram apenas na segunda categoria, isso ocorrendo “Porque a tradição se remete a um passado atualizado no presente, ela ‘incorpora sempre uma parte do imaginário’” (CANDAUI, 2016, p. 122). A atualização ou ressignificação tende a alterar elementos, conferindo-lhes novos valores correspondentes à realidade dos indígenas.

Como resultado, há símbolos com significados semelhantes entre os Pankararu, ancestrais e atuais, e os Jiripankó, ainda que existam particularidades. Além dessas mudanças associadas às pinturas, algo semelhante ocorre com outros aspectos. Por exemplo: entre alguns Jiripankó, Praiás e determinadas tradições não são praticadas em cemitérios, já com os Pankararu, nota-se concepção distinta: o

cemitério pode ser local de presença da cultura, desde que necessária, como em velórios de lideranças religiosas (MURA, 2015). A seguir apresentamos algumas das mudanças entre os Jiripankó e seus ancestrais no âmbito dos grafismos.

### Desenhos etnográficos 01 – grafismos das pinturas corporais



Fonte: Pesquisa etnográfica na aldeia Jiripankó (A; B; C; D); Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira (E; F; G; H; I; J)

Elaboração: Vinícius Alves de Mendonça

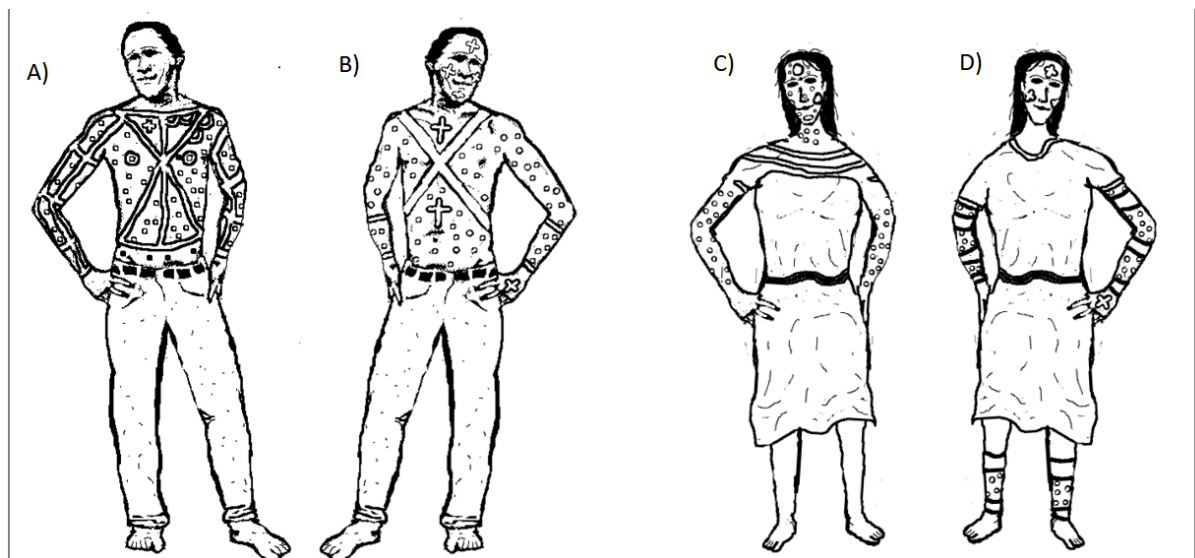
Notam-se diferenças entre os grafismos, os tradicionais seguem utilizados entre os Jiripankó no tempo presente. Entre os ancestrais, alguns não se fazem presentes na realidade dos indígenas, mesmo que os conheçam de Brejo dos Padres e a partir de registros fotográficos. A ausência de elementos entre gerações ou povos com origens semelhantes foi, por um longo período, compreendida pela sociedade envolvente como prova cabal da aculturação<sup>45</sup>. Assim, devido a “[...] estarem em contato com outras culturas e adotarem aspectos delas, foi afirmado

<sup>45</sup> Conceito empregado no sentido de sintetizar o processo experienciado pelos povos indígenas do Nordeste. Atualmente, é alvo de amplos debates e críticas no meio científico.

que essa situação como promotora de mudanças comprometendo a identidade indígena, resultando na perda da cultura” (BEZERRA, 2020, p. 13-14).

Contudo, considerar a “aculturação” implica “[...] não atentar para a ressignificação identitária e cultural dessas populações. Por isso, a importância de pesquisas mais atuais [...] para compreensão da reelaboração da identidade” (GUEIROS, 2017, p. 10-11). Em oposição à perda, ocorreram ressignificações baseadas em escolhas memoriais e em redes de compartilhamento. Mesmo símbolos ancestrais, que foram adotados na íntegra – como a cruz e os pequenos círculos – tiveram aspectos ressignificados, tornando-se tradicionais para os Jiripankó e passando a ser reproduzidos, semelhante ao que também ocorreu com as suas disposições nos corpos, conforme os desenhos etnográficos a seguir.

#### Desenhos etnográficos 02 – pinturas corporais



Fonte: Pesquisa etnográfica na aldeia Jiripankó (B; D); Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira (A; C)

Elaboração: Vinícius Alves de Mendonça

Os desenhos A e C ilustram duas das muitas pinturas masculinas e femininas realizadas entre os Pankararu em 1935 e anos antes, já os desenhos B e D representam algumas das pinturas Jiripankó. Itens como os pequenos círculos foram assimilados de forma precisa – ao menos visualmente, o que não se reproduz no campo dos significados – e outros, como os grandes traços no tronco, foram adaptados à experiência alagoana, ganhando novas características. No caso da

pintura feminina, traços foram adicionados aos círculos pintados nos braços e pernas, criando uma formulação própria.

No entanto, em meio às ressignificações e mudanças, o Toá foi mantido enquanto item padrão na pintura, condição justificada, segundo a senhora Maria Trindade Machado<sup>46</sup>, porque

Só é o barro mesmo, não se usa outra coisa. E lá [Brejo dos Padres] já tem o buraco, e pra pessoa tirar meu filho... tem de levar o Campiô, fuma, quando acabar, salvar e pedir pelo amor de Deus, ai arranca. Mas pra chegar lá, cavar o buraco e tirar? Não... tem essa experiência ainda! [...] Parece que ali foi uma experiência que Deus e os homem amostraram, porque desde... Eu tenho 76 anos, eu já vi lá, tem até o caminhozinho, mas só vai lá quando é pra tirar, fora isso não vai lá não (MACHADO, 2019).

O relato expressa diversas características atribuídas ao Toá, enfocando as religiosas e o local de coleta. Mesmo com os componentes da tradição, desde o reconhecimento, nas próprias comunidades e tendo realizado ressignificações, os Jiripankó ainda o buscam em um local próximo a Brejo dos Padres. “Porque já é principal dos mais velho, ai os que vê vão e continua fazendo também, dos mais velho... Do tempo assim que nem o de meu pai, um tio meu, dos mais velho” (MACHADO, 2019), concluiu a entrevistada. Os “antigos” buscavam no local descrito, os descendentes continuam a fazê-lo.

No cotidiano dos indígenas, é comum que alguns aspectos culturais persistam apesar das ressignificações ao longo das gerações (MATTA, 2005). Na prática, existem diversas frentes de compreensão da cultura entre os próprios Jiripankó: alguns visam reproduzir elementos ancestrais e outros os associam a novos significados, ressignificando-os. No caso do barro, é buscado em Brejo dos Padres tanto pelo sentido religioso do local quanto pelo interesse em reproduzir o costume dos ancestrais. Do limiar entre reproduzir a cultura ancestral ou atribuir-lhe significados novos, estrutura-se a identidade. Caso não houvesse as ressignificações e a cultura apenas fosse reproduzida desde o século XIX, o expoente atual seria

Uma forma vazia de todo conteúdo compartilhado pelo grupo. Em razão dessa perda de sentido ela se torna uma ‘memória historicamente consciente dela mesma’, uma lembrança objetivada, um ‘traço cultural sem aplicação para o presente’, um simples objeto de nostalgia ou ‘uma confusa

<sup>46</sup> Conhecida como Dona Nega, é uma das lideranças religiosas Jiripankó. Entrevista concedida em 24 de dezembro de 2019 em sua residência na aldeia Ouricuri.



consciência de si'. Portanto, não é mais geradora [...] de continuidade e não consegue mais se ancorar na vida cotidiana, ela se transforma então em uma memória vulnerável, enfraquecendo um pouco mais a cada dia, em uma sobrevivência que, pouco a pouco, se desloca da vida do grupo até seu desaparecimento completo (CANDAU, 2016, p. 122-123).

A mesma consequência descrita por Candau ocorreria se ressignificada descontroladamente<sup>47</sup>, caso não houvesse elementos ancestrais entre os tradicionais. Portanto, os extremos da reprodução ou da ressignificação podem causar perturbações nas tradições e nas identidades; do equilíbrio e tensão entre as duas vertentes se dá a continuidade da cultura, conservando elementos ancestrais e os ressignificando, quando necessário, a partir do tempo presente e das memórias, semelhante aos galhos de uma árvore que permanecem ligados ao tronco, mas crescem conforme suas próprias condições e destino.

### **2.3 A dinâmica das pinturas corporais e os significados atribuídos**

Considerando as reflexões e relatos expostos como bases na compreensão da pintura corporal, seu processo de formação e usos no tempo presente, concepções que relacionam o conceito de tradição às condições estáticas ou exclusivas de reprodução se tornam questionáveis, uma vez que o tradicional, além de histórico, tende a ser dinâmico, “Um pedaço do passado moldado às medidas do presente” (CANDAU, 2016, p. 122). No campo visual, os elementos ancestrais ou os tradicionais são exemplos dessa adaptação ao presente, constituído pela transição do

[...] passado ao futuro, momento em que o futuro emerge e o passado afunda ou em que o passado se torna mais longo e o futuro mais curto, qualquer que seja a lonjura presumida de um e de outro. Ele é o ponto de partida de toda representação do tempo, o que divide o tempo em passado e futuro. É sempre de um ponto de vista presente que se representa o passado e o futuro. Ele é a ponte que assegura a continuidade do passado no futuro e o limite que os separa. [...] Ele é o lugar do enunciador do tempo, do sujeito, do agir de um enunciador (REIS, 2012, p. 23).

Nesse sentido, seria uma continuidade ou mesmo uma zona de influência do passado em que os Jiripankó, devido aos seus papéis agentes/enunciadores, atuariam ressignificando ou reproduzindo a cultura, sempre em uma relação

<sup>47</sup> A escolha sobre quais elementos são ressignificados se dá a partir da realidade histórica e do tempo presente dos indígenas. Ressignificações que não mantêm quaisquer relações com os ancestrais acabam sendo desvalorizadas.

dinâmica. Por isso, não ocorre padronização na prática, possibilitando a subjetividade do indivíduo, que pode produzir, a partir uma gama limitada de grafismos – os tradicionais ou ancestrais –, uma infinidade de pinturas. Na Prancha fotográfica a seguir apresentamos exemplos das variáveis desse processo.

**Prancha fotográfica 06 – varáveis das pinturas corporais – 2018/2019**



1



2



3



4

Fonte: acervo pessoal  
Autor: Vinícius Alves de Mendonça

Nas fotos, o mesmo grupo de símbolos tradicionais aparece disposto sob diversas formas; à vista disso, existem os Jiripankó que optam pela pintura com as cruzes, os que preferem apenas os pequenos círculos e alguns que reproduzem características de pinturas ancestrais, como na fotografia 3, na qual um jovem utiliza círculos em torno dos mamilos. Além desses casos, mesmo quando apenas “melam”<sup>48</sup> os corpos com o Toá, há referência aos elementos tradicionais ou ancestrais, conforme a fotografia 1, em que se nota, ainda que de forma discreta, os grandes traços cruzados.

As diferentes formas, independentemente de suas variáveis, possuem a função de proteger espiritualmente os indígenas que exercem funções religiosas. Por isso, conferem maior importância ao barro em si do que a padrões, ficando a pintura a cargo de quem a realiza e daquele que tem o corpo pintado. Em razão da dinâmica e da subjetividade no seu uso, a memória consegue sobreviver e ser compartilhada, pois, sem imposições, os próprios participantes imprimem na prática aspectos que consideram importantes com base nas memórias individuais e nas compartilhadas entre as gerações.

Essa característica é observável desde os primeiros registros, quando as pinturas Pankararu também possuíam uma gama de variantes. Naquele período e no tempo presente, os grafismos são reproduzidos ou ressignificados sem a ocorrência de imposições sobre quais devam ser utilizados. As únicas obrigatoriedades encontram-se no uso do barro, na prática da pintura enquanto preparação para atuar nos rituais e na escolha entre os grafismos reconhecidos. Quais desses símbolos utilizar e como os dispor sobre o corpo se encontram a cargo dos participantes.

Assim, cada cultura em particular mantém-se nesta tensão provocada pela articulação entre tradição e inovação: reconhecer no familiar; definir-se pela tradição; reinterpretar o novo e o desconhecido por meio do estabelecido, do consensual, do convencional; recriar a tradição, introduzindo novos sentidos e novos símbolos são alguns dos processos que dão à cultura sua vitalidade e sua força. [...] Há, portanto, uma grande tradição que sofre alterações específicas em cada grupo local, por meio da relação que se estabelece entre seus respectivos especialistas no ritual e a platéia que participa de cada ritual realizado (VIDAL; SILVA, 2000, p. 290-291)

---

<sup>48</sup> Termo empregado quando realizam a pintura corporal. O responsável pela pintura dos corpos “mela” os demais com o barro e produz os símbolos.

Em função da influência da memória coletiva, mesmo as inovações tendem a se associar ao tradicional, já que “ninguém quer usar uma pintura qualquer se pode usar a tradição”<sup>49</sup> (SANTOS, 2019). Como resultado, perpetuam a prática, opondo-se a perda da “memória tradicional”, esta compreendida aqui a partir da concepção de Nora:

À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da História (NORA, 2003, p. 15).

Apesar de ser um testemunho do passado, a pintura não é um arquivo preciso onde são impressos fatos e acontecimentos, tão pouco os Jiripankó demonstram interesse em atribuir-lhe tal função, vez que “brincam” com sua natureza dinâmica, despreocupados em transformá-la em um “dossiê”. Para a função de arquivo, seria necessária estabilidade, semelhante a uma rocha que permanece firme no leito de um rio, sem ser levada pelas águas. Contudo, a pintura é constantemente arrastada pela correnteza dinâmica da memória.

Assim, nas concepções Jiripankó, não se criam de forma simples novos grafismos ou pinturas, sem considerar a coletividade e o concebido como tradicional. A subjetividade existe, mas caso a pintura se distancie da tradição, poucas serão as chances de uso pelos demais e, menores ainda, as de reprodução ao longo do tempo, em razão disso

A questão da memória coloca-se nesse contexto de maneira fundamental. Dado que existem as condições relacionadas à manutenção da identidade cultural [...]. A memória cultural será, então, a mola propulsora, o elemento ativador desse processo de preservação e transmissão do conhecimento acumulado, intermediando também o movimento de mudanças e inovações (SIQUEIRA JÚNIOR, 2000, p. 265).

Devido às relações entre dinâmica e limites da memória coletiva – que impedem a resignificação descontrolada da tradição – o Toá não pôde ser “abandonado” como foram alguns grafismos ancestrais, tornou-se um “ponto de referência” em que os indígenas apoiam suas narrativas e um expoente das experiências históricas do grupo. Nesse sentido, quanto “Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si

---

<sup>49</sup> Informação descrita pelo Senhor Juvino Pereira durante uma conversa informal em sua residência na aldeia Ouricuri.

mesmos homens-memória” (NORA, 2993, p. 18), a ausência deles entre os Jiripankó significa que a memória está sendo compartilhada, podendo ela mesma executar essa função por meio das tradições.

Portanto, existe um número limitado de grafismos, convertidos em uma infinidade de pinturas, interpretadas conforme as memórias compartilhadas. Os resultados são os significados atribuídos pela coletividade ou por famílias. Segundo alguns, os pequenos círculos das pinturas, por exemplo, seriam uma espécie de homenagem às famílias fundadoras. Em outros casos, algumas mulheres vinculam o número de traços realizados em seus braços e pernas a promessas que tenham realizado, criando um [...] “pacto”, a promessa, entre um [indígena] e outro [Encantados], está consolidado e se materializa nos rituais que ocorrem entre o pedido, a realização do pedido e a dádiva (AMORIM, 2012, p. 141 *comentários do autor*).

Contudo, ambos os significados descritos não são compartilhados pela totalidade do grupo, estando restritos a grupos familiares ou a participantes que comumente atuam em funções específicas, ou seja, não foram disseminados através da memória coletiva, tendo sido, provavelmente, atribuídos no tempo presente, sem o amplo consentimento coletivo, diferente do que ocorre com a cruz e os grandes traços, associados à proteção espiritual durante os rituais.

A origem dos significados está relacionada, pois, às “[...] redes de compartilhamento tradicionais que determinam a legitimidade do que registramos; as separamos em dois níveis, o primeiro chamamos de ‘Rede de Significados Memoriais’ e o segundo, ‘Rede de Trocas do Tronco Pankararu’” (MENDONÇA; PEIXOTO, 2020, p. 100). Ambas influenciam a cultura dos Jiripankó e de outros grupos que possuem o Brejo dos Padres enquanto origem dos ancestrais. A Rede de Significados Memoriais trata das memórias compartilhadas entre os membros do grupo – analisadas ao longo desta produção – e a Rede de Trocas do Tronco Pankararu é composta pelas relações entre os diferentes povos, iniciadas desde as viagens rituais.

Geralmente, a primeira rede, devido ao seu caráter interétnico, é marcada pelas ressignificações, diferente da segunda, constituída pelos povos reconhecidos e

ligados ancestralmente ao Brejo<sup>50</sup>, responsável pela afirmação da ancestralidade. Juntas, legitimaram a cultura das populações formadas depois da Lei de Terras e silenciamentos, conferindo apoio nos reconhecimentos, como ocorreu entre os Jiripankó quando os Pankararu e outros confirmaram a cultura praticada em Pariconha.

Com isso, essas duas redes mantidas pelas memórias coletivas atuam como delimitadores do ancestral e do tradicional na realidade dos indígenas estudados e de outros “parentes”. Ainda no tempo presente, quando ocorrem os rituais nas comunidades Jiripankó, é comum a presença de membros de outros grupos étnicos que compõem a Rede de Trocas do Tronco Pankararu, estes buscam prestigiar a atividade e, em alguns casos, participar, reforçando a identidade local. O mesmo ocorre com os rituais de outros povos em que os Jiripankó costumam comparecer demonstrando uma relação de apoio mútuo.

Nessas ocasiões, a pintura corporal funciona como ligação entre o humano e o sagrado, justificando seu uso e, ao mesmo tempo, reforçando as memórias e identidade dos envolvidos. Ela mantém, portanto, as particularidades necessárias para que represente o passado, as memórias, a identidade e a religião, que são: 1) “material”, marcada pelo barro e seu local de coleta, local de uso e os próprios grafismos; 2) “funcional” ao ser necessária nos rituais devido à religião; e 3) “simbólica”, pois acarreta significados diversos reconhecidos como tradicionais e que

A imaginação [...] reveste de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação e antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. [...] Os três aspectos coexistem sempre (NORA, 1993, p. 22).

A coexistência entre material, funcional e simbólico, defendida por Nora enquanto princípio para a circulação da memória, encontra-se na pintura possibilitando sua função de representação. Sendo assim, não existe isolada no tempo, liga-se ao passado e ao presente, rememorando discretamente a formação do grupo por meio de seus detalhes, influenciados pelas memórias. Os rituais em que é utilizada, além disso, são momentos de comunhão nos Terreiros Jiripankó, palcos para o fortalecimento étnico, protagonizado pelos diferentes participantes.

---

<sup>50</sup> São alguns deles: Pankararu; Pankararé; Pankará; Jiripankó; Karuazu; Katokin; Kalankó; Koiupanká; Kantaruré; Pankaru; Pankararé e outros espalhados pelos sertões de Alagoas, Pernambuco e Bahia.

### **CAPÍTULO III**

#### **CORPOS PINTADOS:**

#### **os usos práticos das pinturas corporais**

Os processos de ressignificação ou reprodução cultural ocorrem nas realizações práticas da pintura restrita aos rituais. Nesses eventos, ápices da identidade, além de rememorarem sua história, a partir dos símbolos e das tradições que a envolvem, utilizam-na de forma religiosa. Os indígenas desempenham funções tradicionalmente caracterizadas pela existência de compromissos, deveres e interdições. Tais regras são perceptíveis nos Padrinhos, Madrinhas, Noivas, Meninos, Dançadores, Dançadeiras e outros que atuam nos rituais. Essas funções possuem regras comuns e particulares, não sendo possível, conforme afirmam os Jiripankó, exercê-las sem o Toá e as pinturas. Nos Terreiros, onde ocorrem os usos, há a abertura de laços com o sagrado, sendo espaços onde

[...] o mundo profano é transcendido. [...] Essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma abertura: lá, no recinto sagrado [...] deve existir uma “porta” para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu (ELIADE, 1992, p. 19).

Os Encantados não equivalem a divindades que tornem a religião Jiripankó politeísta, sendo considerados “espíritos vivos”<sup>51</sup>, que zelam pela população. As associações entre esses e as práticas culturais condicionam uma série de “portas” e vínculos com o religioso, baseadas em práticas como a pintura corporal. Esta exercendo, por conseguinte, uma espécie de mediação que a tem mantido ao longo das gerações: liga os indígenas à religião, justificando sua importância para identidade local.

#### **3.1 Condutas ou desacertos: pressupostos da pintura corporal**

Além de representação adotada a fim de expressar as memórias e a identidade étnica, a pintura corporal possui funções religiosas, não sendo dedicada exclusivamente a rememorar o passado, como fazem as estátuas e semelhantes,

---

<sup>51</sup> Complexa definição em relação aos Encantados. Alguns indígenas afirmam que correspondem a ancestrais e a um complexo processo religioso. No entanto são múltiplas as definições (PEIXOTO, 2018).

âmbitos em que comumente a história é fomentada em detrimento da memória (NORA, 1993). Nos diversos Terreiros Jiripankó, caracterizados pelo solo arenoso, ausência de vegetações em suas áreas centrais e pela Caatinga que os cerca, a circulação interna implica as tradições, porque, quando ocorre

[...] a sua abertura ritualizada para o evento, [...] revela-se como lugar do sagrado e sobrenatural, sendo o Poró um âmbito majoritariamente frequentado por homens – Cantadores, Menino, Praiás e Padrinhos – que realizam uma série de preparativos em segredo, ou seja, etapas do ritual que não são externadas ao público (GUEIROS, 2020, p. 143).

Terreiro e Poró<sup>52</sup> são os locais onde os indígenas praticam a religião, o primeiro é aberto à visão do público e o segundo, restrito aos participantes do sexo masculino (MURA, 2015; PEIXOTO, 2018). Ambos foram herdados dos ancestrais, são os palcos das ressignificações ou reproduções, espécies de raízes com o ancestral Tronco Pankararu e expressões da realidade Jiripankó. Sobre a “abertura ritualizada” do primeiro espaço, ocorre na circunstância em que

[...] é cruzado pelos *praiás*, expressão Pankararu que representa uma proteção para aquele local que vai ressaltando a condição de sagrado. Nesse momento relatam que há canto e dança de *praiás*, que desenham movimentos e se organizam formando cruzes para abençoar e “limpar” aquele local de forças que possam atrapalhar a realização do ritual (MATTA, 2005, p. 92).

Caracteriza-se enquanto uma espécie de purificação, interditando-o aos “despreparados” e a forças negativas<sup>53</sup>. O “encruzamento” e outras tradições são condutas que antecedem às práticas culturais e organizam o complexo universo cultural Jiripankó, conferindo-lhe coesão e o justificando no tempo presente. São exemplos de condutas: o “cruzar” ou “encruzar” dos Terreiros para sua abertura ritual; as preparações espirituais, alimentares e comportamentais para o uso da pintura; o cuidado dos zeladores com seus Praiás<sup>54</sup>; e outros diversos antecedentes que possibilitam a realização dos eventos religiosos.

A ausência desses comportamentos condiciona “[...] a quebra dos resguardos para a realização dos rituais, além de afetar a saúde do indivíduo que os desrespeitou, coloca em situação de risco também todos aqueles que dele

<sup>52</sup> Ambiente apenas frequentado pelos participantes do ritual. Geralmente, trata-se de uma casa de alvenaria ou uma estrutura destinada a abrigar os Praiás durante os rituais, quando utilizam o espaço.

<sup>53</sup> Podem afetar o bom desenvolvimento do ritual, alguns as associam a outras perspectivas religiosas (AMORIM, 2017).

<sup>54</sup> Cada Zelador possui um ou vários Praiás, os quais “zela” e é responsável por levar aos rituais.



participaram” (MURA, 2012, p. 205). Assim, a não preparação pode afetar a crença dos indígenas na efetividade da tradição o que, a longo prazo, interfere na memória coletiva e na identidade. Em razão disso, dedicam atenção às etapas do ritual, realizando-as, ressaltadas as ressignificações, como faziam os ancestrais e exposto a seguir.

**Prancha fotográfica 07 – Terreiro e preparações rituais – 2018/2019**



1



2



3

Fonte: Acervo pessoal  
Autor: Vinícius Alves de Mendonça

Na fotografia 3 da prancha 07 é registrado o Terreiro durante o ritual, estando “aberto” e interditado ao público, restrito às bordas. Para que ocorra esse contexto, as etapas das fotos superiores são determinantes: à esquerda (foto 1), o encruzamento do Terreiro e, à direita (foto 2), a pintura dos corpos. Como os rituais ocorrem tradicionalmente aos domingos, a noite de sábado é reservada à “abertura”,

quando os Praiás circulam o espaço diversas vezes e realizam percursos sob o formato de cruz, encruzando-o (PEIXOTO, 2018; GUEIROS, 2020).

Com o Terreiro efetivamente “encruzado” e “aberto”, o ritual inicia na manhã de domingo, ocorrendo a pintura dos corpos, junto a outras tradições, e encerra ao entardecer ao ser “fechado” em outro processo de encruzamento. Esse intervalo, entre a abertura e o fechamento, é marcado pelas condições descritas por Cleide Gomes da Silva<sup>55</sup>:

No nosso Terreiro aqui, se vem uma pessoa para atravessar ela não atravessa, ela passa no canto do Terreiro, mas ela não passa no meio, mesmo que ela esteja protegida ou desprotegida. A mesma coisa é uma criança, criança gosta, às vezes... eu tô aqui, começam a brincar por ai, por causa das sombra da tarde né? Mas uma criança [...] não se habilita a entrar no meio. Tipo assim, ninguém fala pra ele: “você não vai passar no meio daquele Terreiro”, não! Eles brinca lá, mas quando é na hora de passar no Terreiro, eles volta, arrudeia, brinca por todo canto, mas ele não passa no meio prá ficar brincando no meio do Terreiro. Ai por isso que eu te falo, isso é ciência daquela criança que já vem de berço, que ele já escuta falar, às vezes o pai fala: “não passe dentro do Terreiro”, agora pela inocência não acontece nada. Porque tem gente que não conhece, que vem de fora, não conhece, e passa, mas ai, a inocência, tem deles que lava um... uns desacerto, tem deles que não (SILVA, 2019).

O relato exemplifica, além do compartilhamento de memórias e informações entre as gerações, o interesse em seguir as regras a fim de evitar “desacertos”, infortúnios advindos da quebra do tabu (TURNER, 1974), descritos pela entrevistada como incômodos levados ao “[...] médico, o médico passa os medicamento, não resolve... não resolve de jeito nenhum. E aí procura o pessoal que faz cura dentro da comunidade, e aí reza naquela criança uma vez só, ensina o remédio e pronto” (SILVA, 2019).

Esses infortúnios também ocorrem, segundo a crença local, caso utilizem a pintura sem os devidos preparos, pois, ao ser pintado, o participante “[...] encontra-se, uma vez mais, numa condição estável, em virtude da qual tem direitos e obrigações de um tipo ‘estrutural’ claramente definido, e dele se espera um comportamento de acordo com certas normas costumeiras e certos padrões éticos” (TURNER, 2005, p. 138). As obrigações correspondem aos preparativos que legitimam os direitos que gozam no Terreiro.

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida pela indígena Cleide Gomes da Silva em 24 de dezembro de 2019 na aldeia Ouricuri.

Assim, espera-se que, além de entenderem os tabus e significados das práticas rituais, os participantes correspondam a certos comportamentos e conhecimentos instituídos com base na memória coletiva. Nesse caso, compreender que o Terreiro é sagrado implica reconhecer a importância da pintura corporal para acessá-lo; receber uma benesse dos Encantados implica retribuí-la com a realização de um ritual; participar da religião implica preparações. Portanto, tradições “implicam” a existência de outras práticas e de reciprocidade como condição de manutenção dos vínculos entre homem e sagrado (MAUSS, 1974).

Ainda durante a reorganização étnica, na década de 1980, quando os primeiros Terreiros foram “levantados” pelos Jiripankó, “numa dupla referência ao que concebiam como revivescência religiosa e como uma emergência política” (ARRUTI, 1996, p. 60), os indígenas se depararam com o mesmo sistema de “implicações” do tempo presente. Naquele período, o Terreiro pressupunha a existência do Praiá, que demandava o ritual, necessitando, por sua vez, dos participantes. Sendo o espaço sagrado, não poderiam participar sem as preparações. Desse modo, a pintura corporal, conhecida e utilizada em Brejo dos Padres, passou a exercer essa função também no Ouricuri, uma prática intermediadora entre humano e sagrado.

Conseqüentemente, devido ao seu caráter histórico e memorial, além de ser trazida do Brejo como elo com o sagrado e proteção, carregou características que correspondiam ou não as memórias dos Jiripankó – a exemplo dos grafismos, analisados no capítulo anterior –, sendo ressignificada. Por ligar-se a outras tradições e às memórias, perpetuou-se entre os indígenas, pois dela dependem, assim como de outras práticas, para que os rituais aconteçam.

### **3.2 Casal, Dançadores e Dançadeiras: Festas do Umbu**

O processo de pintura dos corpos é marcado por semelhanças nos vários rituais, mudanças ocorrem apenas nas denominações dos participantes em função dos diferentes papéis que executam. Embora não sejam, com exceção dos Meninos, os centros dos rituais, os diferentes indígenas pintados são protagonistas da identidade, pois representam a

[...] aliança que funda e renova o encanto. A presença de pessoas sem a máscara de dança do Praiá, inclusive de uma mulher, são testemunhos de que a religião permeia os vários espaços e aspectos da vida cotidiana dos Jiripankó, conferindo-lhe traços de uma identidade singular (PEIXOTO, 2018, p. 127).

Dentre os eventos religiosos, que permeiam a identidade do grupo, as Festas do Umbu – também denominadas “Corridas do Umbu” – ocorrem ao fim de todos os anos. Nesse complexo evento, existem quatro funções que necessitam da pintura, sendo duas não denominadas<sup>56</sup> e outras duas conhecidas como “Dançadores” e “Dançadeiras”, tendo sido registradas pela primeira vez no início do século XX, entre os Pankararu. Atualmente, as Festas do Umbu são os principais rituais

[...] não só dos Jiripankó, mas de todas as ramas Pankararu. Representa a busca por esse tronco Pankararu, segundo Sr. Elias, essa festa começa lá em Brejo dos Padres-PE, é marcada pela ida de muitas pessoas que saem de suas aldeias para participar do ritual de lá, e quando voltam, iniciam as atividades da festa em sua aldeia. Essa ida para Brejo, representa a continuidade do elo que liga todas as comunidades que formam o tronco Pankararu. Isso é importante para que não se percam os laços históricos, culturais e religiosos desse tronco com suas ramas. [...] Essa festa ocorre por fazes, que são: o flechamento do umbu, o puxamento do cipó, a noite dos Passos e queima do cansanção (SILVA, 2013, p. 55-56).

Complexas e importantes, são organizadas nas seguintes etapas: Fechamento do Umbu, Puxada do Cipó e Queima do Cansanção. As três com características distintas e significados próprios, mas interligadas religiosamente. Trata-se de um circuito ritual que encerra e abre o calendário religioso do grupo (PEIXOTO, 2018), seus preparativos iniciam tradicionalmente com a colheita do primeiro fruto do Umbuzeiro (*Spondias tuberosa*), após o período das chuvas. Pego o umbu, começam os planejamentos entre as lideranças religiosas para que definam o primeiro final de semana de atividades, apresentadas a seguir.

---

<sup>56</sup> Casal que atua no Terreiro junto aos Praiás, não encontramos denominações amplamente compartilhadas pelos indígenas. Alguns denominam a mulher como “Madrinha de cesto”, mas o termo não é utilizado por todos. Em sua maioria, preferem apenas chamá-los de “os que dançam com os Praiás na abertura das Festas”.

**Prancha fotográfica 08 – Festas do Umbu: Flechada do Umbu e Puxada do Cipó – 2018/2019**



1



2



3



4

Fonte: acervo pessoal  
 Autor: Vinícius Alves de Mendonça

Nos dias determinados, os Praiás realizam a abertura do espaço sagrado, na noite de sábado, e, no domingo, às primeiras horas da manhã, retomam sua performance no Terreiro da Laranjeira, onde tradicionalmente ocorrem as Festas – foto 1 da Prancha 08. Circulam no espaço entoando canções até o horário almoço, por volta das 14h, quando o alimento é partilhado com quem o desejar<sup>57</sup>. Em seguida, recolhem-se ao Poró e após alguns minutos saem daquele espaço interdito aos observadores. Nesse intervalo para a refeição, o Pajé Elias Bernardo começa a coordenar os preparativos do “Flechamento”, que consiste na tentativa

<sup>57</sup> É servida uma mistura de farinha de mandioca com o caldo oriundo do cozimento das carnes, comumente de suínos, caprinos ou bovinos. Denominada “Pirão”, simboliza a partilha e a aliança entre a comunidade e as tradições. Outros alimentos também são servidos ao longo das Festas, destacando-se a “imbuzada”, feita com o fruto símbolo do evento, e o arroz de leite, preparado com arroz, leite e açúcar, na “Tapera”, cozinha localizada na borda do Terreiro.

dos Praiás acertarem, com flechas, uma pequena trouxa<sup>58</sup> onde se encontram os primeiros umbus maduros encontrados no território – foto 2 –, ação vista

[...] como a garantia de proteção para toda a safra, devido a crença de que ao encontrar uma árvore frutífera, um dos seus frutos deve ser acertado com uma flecha e com essa ação, transferem um encanto para cuidar da árvore e evitar que os frutos sejam estragados pelos insetos (PEIXOTO, 2018, p. 125).

A importância do Umu é devido à ancestralidade da religião e ao valor do fruto para a subsistência do povo. As tentativas, com arco e flecha, são atentamente acompanhadas e comemoradas pelo público, inclusive por um homem e uma mulher pintados, que discretamente observam a atividade. Quando algum dos Praiás acerta o alvo, há uma grande comemoração e inicia-se a próxima etapa, a Puxada do Cipó, momento em que o casal pintado entra no Terreiro carregando, junto aos Praiás, um grande cipó – foto 3 da Prancha 08.

O casal segura o cipó com as mãos esquerdas e, com as direitas, portam galhos de cansação que estavam na base da estrutura que serviu de suporte para os umbus durante o flechamento<sup>59</sup> e seguem à frente do Batalhão<sup>60</sup>, intercalados por um Praiá. Percorrido o Terreiro três vezes, rumam para outro Terreiro próximo, destinado à “Puxada”, o Terreiro do Pedrão. Lá, ocorre a disputa de força entre os Praiás – foto 4 da Prancha 08 – divididos em dois grandes grupos, um posicionado a oeste e outro, a leste. No entendimento de alguns indígenas, caso

[...] o grupo do oeste for o vencedor, a safra do ano será boa; se for o grupo do leste, a colheita não será satisfatória. Disputam a força no cipó; se o cipó descer, sentido oeste — na disputa do cabo de força —, então dizem que o ano vai ser bom de chuva, a colheita será farta; e se o cipó subir, sentido nascente, o ano vai ser seco e a colheita insuficiente, escassa (MATTA, 2005, p. 91-92).

Finalizada a disputa que visa preannunciar a safra e as chuvas, bem como renovar a relação com o sagrado, retornam ao Terreiro da Laranjeira para finalizar as atividades daquele dia, dançando um Toré coletivo, quando o público, que apenas observava, pode entrar no espaço sagrado e comemorar com alguns dos

<sup>58</sup> Feita com folhas, forma uma espécie de sacola utilizada para reunir os umbus pendurados na estrutura da Flechada, registrada na foto 2 da Prancha 08. É o alvo a ser atingido pelos Praiás com suas flechas, estando suspensa por uma pequena corda.

<sup>59</sup> Pequenos detalhes presentes nos rituais, apesar de aparentemente superficiais, representam significados religiosos importantes ao grupo, tornando-se indispensáveis aos que participam.

<sup>60</sup> Conjunto de todos os Praiás que compõem a tradição Jiripankó.

Praias. Enquanto festejam, o cipó é carregado para o Poró por alguns homens, e lá, permanecerá guardado.

Mesmo não sendo os protagonistas do ritual, existe uma série de ações realizadas pelo casal que são carregadas de significados para os demais. Via de regra, seguem um padrão nas atividades que realizam naquele dia: fazem orações, são pintados, aguardam o flechamento, adentram ao Terreiro, lideram os Praias segurando o cipó e, com a chegada ao espaço destinado a Puxada, colocam os galhos de Cansação no chão, formando uma pequena cruz. A partir deste ato, de acordo com a religião Jiripankó, o Terreiro do Pedrão é oficialmente aberto para os próximos finais de semana, correspondentes à Queima do Cansação.

Esse espaço ritual fica localizado no sopé de uma grande pedra, justificando a denominação “Terreiro do Pedrão”. Segundo os indígenas, foi o primeiro Terreiro levantado entre os Jiripankó, ainda no período das Gonçalves. Por isso, conferem grande valor àquele espaço, sendo zelado<sup>61</sup> pelo próprio Pajé Elias Bernardo. Senhor Genésio Miranda<sup>62</sup>, ao rememorar sua infância, lembra-se dele com nostalgia, associando-o a seu avô e às irmãs Pankararu:

[...] aqui no tempo do meu avô Quintino, moço novo, tinha ali duas irmãs que moravam perto do Pedrão: Chica Gonçala e Vitalina, eram entendidas do Ejucá (tradição do povo) tinham dois praias. Meu avô era moço de um deles e só dançavam quando tinha festa na vila que os inspetores não vinham aperriar, tinham lá interditos e as outras obrigações da cultura era em Pankararú ou na mata escondido, teve uma grande seca e elas foram embora pra Sergipe, colocaram as roupas nas locas do Pedrão e meu avô acabou casando com uma filha de Zé Carapina ele era do Pankararú e minha avó já era nascida aqui, tudo era mais difícil (SANTOS, 2015, p. 52).

Por isso, o local é tido como um dos principais espaços religiosos, representando os primeiros momentos tradicionais entre aqueles indígenas. Tornou-se uma herança das Gonçalves para as gerações seguintes, que o utilizam na Queima do Cansação, quando se autoflagelam sob a crença de purificação e agradecimento aos Encantados. Durante as Festas do Umbu, a pintura é usada enquanto proteção espiritual e ligação com a religião ao longo de três dos quatro finais de semana<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Cada Terreiro possui um responsável, que deve zelá-lo, no que se refere a questões religiosas. Devido à sua importância, o do Pedrão é cuidado pelo próprio Pajé Elias Bernardo (PEIXOTO, 2018).

<sup>62</sup> Entrevista concedida ao pesquisador Cícero Pereira dos Santos.

<sup>63</sup> No último final de semana, não há “queima”, apenas as mulheres responsáveis pelos cestos os oferecem aos Praias, encerrando o circuito das Festas do Umbu.

**Prancha fotográfica 09 – Fim das Festas do Umbu: Queima do Cansanção – 2019**



1



2



3



4

Fonte: acervo pessoal  
 Autor: Vinícius Alves de Mendonça

Geralmente, inicia após a Flechada do Umbu e a Puxada do Cipó, no primeiro final de semana seguinte à quarta-feira de cinzas, no mês de fevereiro, estendendo-se ao longo dos três finais de semana posteriores. Nos domingos destinados à Queima do Cansanção, os Jiripankó se pintam e atuam no Terreiro da Laranjeira, onde, intercalados pelos Praiás – foto 1 prancha 09 –, iniciam a atividade responsável pela abertura do calendário religioso anual. Semelhante às etapas das semanas anteriores, há o trânsito entre os dois Terreiros citados, mas apenas se “queimam”, ação protagonizada por meio da urticância do Cansanção, no Terreiro do Pedrão.

Antes da “queima”, algumas mulheres carregam cestos, registro da fotografia 2 da prancha 09, recheados de alimentos que serão oferecidos aos Praiás; conhecidas como “Botadeiras”, reproduzem esse processo de oferta ao longo dos finais de semana até a “[...] última Corrida, [quando] por promessa a algum



*encantado*, não podem vendê-los<sup>64</sup> como nos outros dias de ‘queima do cansanção’; oferecem o cesto ao *encantado* ‘dono’ da promessa, deixando-o com o zelador daquele *praiá*.” (MATTA, 2005, p. 113 *comentário do autor*).

Quem “bota” um cesto participa da Queima do Cansanção ou convida alguém para que seja seu Dançador ou Dançadeira representante, visando renovar a crença para o ano seguinte. Em função das muitas ofertas e do interesse local, não há limite para os que queiram participar do ritual no qual, formados casais, dançam cercados pelos *Praiás*. Assim, passados minutos de bailado no Terreiro do Pedrão, o círculo – registrado na fotografia 3 da prancha 09 – é diminuído, condicionando que os galhos de Cansanção encostem na pele dos participantes, que agradecem, iniciando-se a “queima”. Por fim, deixam os galhos urticantes no centro do Terreiro onde são pisados pelos *Praiás* – fotografia 4 da prancha 09 – e lá permanecerão ao longo das semanas.

Após o fim das etapas, o cansanção deixado desde o primeiro dia é recolhido pelo Pajé, que o utilizará na produção de medicamentos destinados à cura de enfermidades, tendo em vista que “O Cansanção é muito importante na nossa tradição; serve para afastar o mal. A raiz é usada para curar gripe e problema respiratório e as folhas, para curar intoxicação”<sup>65</sup> (PEIXOTO, 2018, p. 129). Esse ciclo apenas pode concluir-se em função das condutas dos participantes, baseadas no uso da pintura e comprometimento, pois a quebra dos resguardos afeta todos os envolvidos no evento.

Segundo a oralidade, houve casos, entre os *Jiripankó* e os *Pankararu*, de rituais que precisaram ocorrer uma segunda vez devido a transgressões dos tabus relacionados às preparações, estendidas ao cotidiano de cada participante, consideradas “[...] uma série de obrigações, tais como passar a semana, que antecede o ritual, sem fazer sexo, realizando banhos com ervas medicinais, na tentativa de manter o corpo limpo e fechado” (GUEIROS, 2020, p. 162). Apenas após isso, podem utilizar a pintura, tida como sagrada, e participar da religião.

Cada indivíduo devidamente preparado, pintado e que segura um galho de Cansanção sob os ombros expressa sua fé nos Encantados, compreendendo a

---

<sup>64</sup> Com exceção do último final de semana, as botadeiras podem negociar seus cestos com frutas e outros alimentos com o público que acompanha o ritual.

<sup>65</sup> Entrevista concedida por Cícero Pereira dos Santos ao antropólogo José Adelson Lopes Peixoto em 2017.

urticância, causada pela planta, como uma espécie de purificação e reproduzindo um costume oriundo dos ancestrais. Muitos aguardam ansiosos o fim do ano para renovar as promessas e sua crença. Entre os motivos que justificam a pintura dos corpos e a participação nas complexas etapas descritas, as curas realizadas no âmbito da religião são os principais, geralmente, provenientes do ritual Menino do Rancho, outra atividade em que o uso da prática estudada é obrigatória.

### **3.3 Padrinhos, Madrinhas, Noiva e Menino: promessa e cura encantada**

Quando o calendário religioso inicia após as etapas das Festas do Umbu, os demais rituais podem ocorrer ao longo do ano nos vários Terreiros. A realização é motivada tanto pela tradição quanto pela necessidade dos indígenas, vez que muitas benesses provêm dos Encantados, gerando promessas que necessitam ser “pagas” por meio de rituais, o principal sendo o Menino do Rancho, que originou-se em Brejo dos Padres e foi trazido para o Ouricuri na reorganização étnica, dos anos 1980. Desde então, ocorre repetidas vezes.

Como nas Festas do Umbu, seus participantes submetem-se a uma série de preparações também constituídas por banhos com ervas, restrições sexuais e alimentares e práticas de tradições como a pintura corporal. No entanto, o número de funções multiplica-se para além do casal, Dançadores e Dançadeiras, tendo em vista que se destacam os Padrinhos, as Madrinhas, a Noiva e o Menino (GUEIROS, 2020), participantes pintados e responsáveis por determinadas etapas do evento.

Conforme expresso na denominação que lhe atribuem, apenas os indígenas do sexo masculino são submetidos ao Menino do Rancho, meninas e mulheres acometidas por enfermidades participam de outra atividade, conhecida como Trabalho de Mesa<sup>66</sup> (PEIXOTO, 2018), tradição íntima ao grupo e realizada distante do público. No caso dos meninos, consulta-se o Pajé ou algum dos Mestres, que realiza a abertura de uma Mesa, iniciando o tratamento que culminará no Menino do Rancho.

---

<sup>66</sup> Atividade geralmente realizada na casa de algum dos mestres da tradição, é também conhecida como “Mesa”. Possui um caráter íntimo e não é comumente descrita pelos indígenas a terceiros.

A diferença entre os sexos registra-se quando o jovem<sup>67</sup> enfermo é curado ao longo das várias seções necessárias, visto que o responsável indica a necessidade de retribuir a benesse por meio do ritual. A partir desse momento, inicia-se uma série de etapas e convites entre os parentes e conhecidos das aldeias Jiripankó no intuito de que exerçam as funções de Padrinhos, Madrinhas e Noiva no pagamento da promessa. A família do Menino arca com as despesas financeiras do evento e com o processo de organização, recebendo apoio dos Zeladores e do Pajé (GUEIROS, 2017).

Normalmente, repetem-se alguns dos Padrinhos e Madrinhas, pois os responsáveis buscam os mais experientes para que contribuam no evento e assegurem a sua perfeita realização, evitando infortúnios ou “desacertos”. Entre a cura e o “Rancho”, como é também chamado, podem decorrer meses ou mesmo anos em função do elevado custo financeiro relativo aos alimentos distribuídos aos presentes<sup>68</sup>. No final de semana em que ocorre, o Menino do Rancho representa uma expressão de júbilo e agradecimento para os Jiripankó.

As preparações dos participantes antecedem o evento em diversas semanas, inclusive a conferência se há Toá suficiente para a pintura dos corpos; caso não exista, devem buscá-lo em Brejo dos Padres. Quando chega o sábado, o Menino curado “[...] é entregue ao Padrinho (seu orientador) e é por esse levado ao Terreiro no dia seguinte (domingo), a finalidade é retribuir a graça alcançada a partir da entrega do Menino para o Encantado” (GUEIROS, 2020, p. 174). Assim, o Padrinho escolhido como orientador do Menino deve guiá-lo e protegê-lo, junto aos demais que o auxiliam, ao longo do final de semana. Além dele,

Para madrinhas são escolhidas e convidadas duas mulheres, geralmente de casas diferentes, que se paramentam com uma espécie de coroa confeccionada com tiras de papel colorido e, assim como os padrinhos, pintam as pernas, os braços e o rosto com a tinta branca extraída do tauá. Vestem saias abaixo dos joelhos e blusas estampadas com flores ou com imagens de santos da religião católica (PEIXOTO, 2018, p. 91).

---

<sup>67</sup> É comum que os Meninos curados, caracterizados pela vestimenta vermelha e adereços que utilizam, sejam também adultos, pois não existem restrições de idade para que “passem” pelo ritual (GUEIROS, 2020).

<sup>68</sup> Geralmente mais de 400 pessoas se fazem presentes em um Menino do Rancho, exigindo, além de uma ampla organização, um considerável aporte financeiro, visto que alimentos serão servidos a todos que tenham interesse. Assim, formam-se longas filas no horário de almoço e centenas de pratos são servidos.

Ambas acompanham a Noiva, uma jovem, tradicionalmente virgem, que, também pintada, atua no cortejo em torno do Menino. Todos executam funções particulares e associadas ao pagamento da promessa e ao curado, simbolicamente entregue pela jovem ao Praiá, representante do Encantado que o curou. De modo geral, o ritual consiste em um evento simbólico de disputa entre cura e enfermidade, sendo também uma inserção do jovem no mundo religioso, pois estabelece um vínculo de reciprocidade com os Encantados (PEIXOTO, 2018). A seguir, apresentamos contextos do evento.

**Prancha fotográfica 10** – Participantes pintados para o Menino do Rancho – 2019



Fonte: acervo pessoal  
 Autor: Vinícius Alves de Mendonça

As fotografias da prancha 10 apresentam diferentes momentos do ritual em que os participantes pintados executam suas funções. Nas fotos 1 e 2, uma das madrinhas circula pelo cortejo, e o Menino curado, junto à Noiva, acompanha o Praiá

responsável pela benesse. São diversas ações que, embora aparentemente simples, representam o processo de reciprocidade com o sagrado. Nas fotos 3 e 4, destacam-se os demais participantes, principalmente os Padrinhos que, com o torso nu e marcado pela pintura, acompanham o Menino, protegendo-o. Nota-se o indivíduo responsável pela pintura dos demais, pois segura um pequeno balde onde se encontra o Toá, bem como tem resquícios do barro em suas mãos.

Tal participante, ainda que discreto, responsabiliza-se pelo Toá após o aprendizado, ao longo dos anos, com o Pajé, entendendo as particularidades e as condutas envolvidas na prática. Klebson da Silva<sup>69</sup>, um dos mais experientes responsáveis pela pintura, quando questionado sobre essa aprendizagem, emociona-se ao relembrar os momentos em que começou a “mexer com o barro”, informando que

Rapaz, foi emocionante, quando me entregaram a primeira vez eu digo: ‘eu não sei não’, ai meu avô, o Pajé Elias: ‘esses caba novo tem que aprender, tem que aprender trabalhar com essas enxada, tem que alimparem as roças de vocês, quem não sabe aprende, é pá fazer o serviço. Olhe, é assim...’ e me ensinou né, passou pra mim, ‘e você vai ter essa responsabilidade, se zele, se cuide’. Eu passei eu acho que umas três semana, eu sonhava com aquilo, um negócio como quem dizia: ‘hoje tem festa, bora’, pegando pelo braço, ‘não, não quero, quero ir não’, mas foi bom, bom demais, eu gostei (SILVA, 2019).

Longos anos se passaram entre os primeiros contatos e a prática protagonizada no tempo presente. Contudo, o entrevistado ainda guarda em sua memória o que teria lhe dito seu avô ao enfatizar a necessidade das novas gerações entenderem e “levarem adiante” as tradições. Além da nostalgia e emoção, subentende uma concepção da cultura enquanto importante responsabilidade do povo e atrelada a dificuldades, uma vez que as marcas do pré-reconhecimento, deixadas pelo silenciamento, não desapareceram entre as gerações, que ainda lembram daqueles anos.

Semelhante ao trabalho com a enxada, necessário para a sobrevivência em meio a Caatinga e alicerçado em dificuldades, a prática da pintura e outras tradições são vinculadas, não obstante representem comemorações e vínculos religiosos, às dificuldades do passado, justificando a associação lembrada por Klebson. Assim, para os Jiripankó,

---

<sup>69</sup> Entrevista concedida em sua residência no dia 25 de julho de 2019.

[...] tudo o que ocorreu é sem dúvida o registro de sua história antes de se autodenominarem Jiripancó/Geripancó. A força com que isso é enraizado na oralidade do povo mostra a sua intimidade com esse passado que traçou uma atemporalidade de local. Aonde o grupo for carrega consigo o registro dos seus ancestrais (SANTOS, 2015, p. 28).

O Menino do Rancho constitui-se em um conjunto de práticas que fomentam tanto a rememoração das dificuldades dos antepassados, que também o realizavam, quanto a reciprocidade na relação com os Encantados, também oriundos do passado. Quando utilizam a pintura como forma de proteção no espaço ritual, evocam as décadas anteriores e as adequam ao tempo presente em uma espécie de rememoração coletiva, na qual “Um homem, para evocar seu próprio passado, tem freqüentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade” (HALBWACCS, 1990, p. 36).

O Toá e as pinturas caracterizam-se como alguns desses pontos de referências memoriais, entendidos como “tesouros” deixados pelos antepassados e como práticas protetoras no âmbito religioso. No Menino do Rancho, a disputa entre os Padrinhos e os Praiás representa a principal etapa em que recorrem a tal proteção, visto que há um intenso contato físico pela posse do curado. É um dos momentos no qual o público busca lugares para proteção em função da disputa entre os participantes que correm para além do Terreiro. Essa etapa finaliza com a vitória de um dos grupos: ou os Padrinhos cumprem sua função de defesa do Menino ou algum Praiá alcança o objetivo de pegá-lo. Assim,

Com o fim da disputa, o menino é trazido de volta ao Terreiro, dando continuidade às danças junto com todos os participantes. Vale destacar que pode haver três tentativas para pegar o menino, caso não aconteça, pode ser determinada outra tentativa ou a entrega voluntária. Durante a corrida, observa-se muita poeira, quedas e alguns machucados, mas nada disso impede que a promessa seja paga (PEIXOTO, 2018, p. 145).

A pintura exerce a função, segundo as premissas da religião, de proteger os participantes evitando que se lesionem na peleja. Entre os que a observam e a família que promove o ritual, há o interesse de que os Praiás capturem o curado, desfeito tido como “melhor” para a cura e o futuro deste. Quando assim ocorre, os Praiás comemoram e trazem-no de volta ao espaço inicial. No entanto, alguns casos finalizam com a vitória dos Padrinhos, protegidos pela pintura corporal. Nessa

possibilidade, o “dono” do Menino, Praiá responsável pela cura, recebe-o voluntariamente, contexto exposto na prancha a seguir.

**Prancha fotográfica 11 – Disputa entre Padrinhos e Praiás – 2019**



1



2



3

Fonte: Acervo pessoal  
Autor: Vinícius Alves de Mendonça

Nota-se o teor físico da etapa ressignificada dos ancestrais<sup>70</sup>, bem como os corpos dos Padrinhos que não possuem mais a pintura corporal, desfeita, devido às

<sup>70</sup> Entre os Pankararu do final do século XIX e início do XX, tal disputa ocorria sob outros moldes, envolvendo a proteção da criança apenas em torno do Rancho de palha construído para o ritual e as tentativas dos Praiás, conforme registrou Carlos Estevão de Oliveira (OLIVEIRA, 1942). A mudança

quedas e ao suor. Contudo, demonstram ampla confiança em sua função e no ideal de estarem protegidos, jogando-se ao chão marcado por pedras, espinhos e outros objetos que podem causar lesões, para proteger o Menino. Na foto 3 da prancha 11, após ter cumprido seu dever, o Padrinho, convidado pela família para orientar o curado, retorna ao Terreiro acompanhado pelo Praiá, responsável pela cura, que segura uma espécie de haste com fitas coloridas.

Naquele espaço ritual, comemoram e, após uma passagem pelo Poró e a destruição de um pequeno rancho de palha construído para a estada do Menino durante o evento, entregam-no à sua família ao pôr do sol. Com isso, o pagamento da promessa é finalizado e a relação de reciprocidade efetivada. Observa-se, ainda, que, mesmo após o fim da atividade, os participantes evitam retirar o pouco que restou da pintura em seus corpos, retirando-a apenas em suas respectivas residências. Mesmo sem os grafismos, o barro ainda é compreendido como sagrado, implicando condutas, inclusive no processo de retirada, quando não ocorre devido ao suor e a disputa durante o ritual (MENDONÇA, PEIXOTO, 2020).

Além dos usos nas pinturas, comuns ao Menino do Rancho e às Festas do Umbu, o Toá é referenciado em outras circunstâncias. Por exemplo, entre os Praiás existem os que possuem vínculos com o barro, conforme a imagem 1 da Prancha 11. Todavia, como ocorre com as cruzes e seus significados, os indígenas evitam comentários, deixando questionamentos entre o público não indígena<sup>71</sup>. Tradicionalmente, os Praiás observam o processo de pintura e mantêm contatos com o responsável por ela. Essas diferentes conexões possibilitam que as pinturas mantenham-se associadas e se reproduzam entre as gerações.

Cada etapa e prática do universo religioso Jiripankó encontra-se atrelada à outra que a justifica, criando um complexo circuito de tradições que têm sido praticadas com maior liberdade desde o reconhecimento em 1992 (PEIXOTO, 2018). A pintura caracteriza-se como uma prática indispensável para o grupo, atrelada tanto à história e à formação étnica quanto a outras tradições, como os Praiás e as funções desempenhadas pelos indígenas, sejam as de Padrinhos, Madrinhas ou quaisquer outras.

---

representa o processo de ressignificação ao longo do tempo, embora a estrutura de palha do rancho tenha sido mantida pelos Jiripankó.

<sup>71</sup> É comum que não indígenas desloquem-se às comunidades Jiripankó para acompanhar os rituais. Geralmente, são indivíduos que mantêm algum vínculo com os membros do grupo ou foram convidados.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais de um século separa os Jiripankó dos ancestrais Pankararu que se estabeleceram em Pariconha. Maior ainda é o período que os distancia da colonização do Brasil. Contudo, conforme afirmamos, muitas das dificuldades ainda permanecem vívidas no cotidiano dos indígenas, condicionando-os para que assumam uma postura de resistência e reivindicação. Demarcação, saúde e educação são algumas das áreas nas quais reivindicam direitos e, para fundamentá-los, utilizam a cultura praticada nos rituais enquanto justificativa fundante.

A pintura corporal é uma pequena fração do amplo universo cultural que, devido ao seu caráter ancestral, permanece entre o grupo enquanto tradicional e indispensável. Tal prática atua como uma espécie de ligação com o sagrado, protegendo os indivíduos e conferindo-lhes a “permissão”, após demais preparações, para exercer funções religiosas nos Terreiros. O participante, seja do Menino do Rancho, seja das Festas do Umbu, representa a identidade e expressa o seu pertencimento àquela realidade por meio da pintura.

Seus detalhes – traços, círculos e cruces – são expressões da história local, por isso carregam aspectos de diferentes temporalidades e os representam de forma dinâmica no tempo presente, sendo reconhecidos, rememorados e compartilhados por meio da memória coletiva, responsável pela sua transmissão e resignificação. A partir dessa concepção, pudemos revisitar diferentes momentos históricos e interpretá-los a partir dos sentidos e significados dos grafismos, da oralidade e da análise de documentos que, em conjunto, possibilitaram expor uma narrativa secular mantida no meio social Jiripankó e explorada por algumas pesquisas recentes<sup>72</sup>.

Além disso, os rústicos grafismos realizados com o Toá correspondem a um complexo circuito cultural que representa diversas outras informações, inclusive de caráter histórico e antropológico, possibilitando-nos entendê-los como uma espécie de representação, interpretada na elaboração das narrativas. No entanto, não inovamos ao perceber a pintura a partir deste prisma de transmissão de informações, pois os próprios indígenas utilizam-se dessa característica enquanto elemento enunciativo das memórias compartilhadas.

---

<sup>72</sup> Ver: Peixoto (2020); Gueiros (2020); Santos (2015); Silva (2013); Silva (2015); Ferreira (2009) e outros.

A inclusão das crianças nos rituais por meio da prática da pintura é o principal exemplo disso. Daquele momento em diante, muitas seguem na tradição, tornando-se Padrinhos, Madrinhas e outras funções presentes entre os Jiripankó. Nesse processo, ressignificam e reproduzem as características da pintura corporal em um movimento de equilíbrio e tensão arbitrado pelas memórias compartilhadas.

Portanto, acreditamos ter contribuído com novas perspectivas de análise relacionadas às culturas dos povos indígenas, considerando suas importâncias para as identidades e registro de suas histórias. As pinturas são, assim, suportes para a transmissão de aspectos históricos característicos aos Jiripankó, representando-os por meio de seus detalhes, por vezes despercebidos em função de outras tradições, como os Praiás, centrais nos rituais e chamativos devido as suas inúmeras cores. Encontram-se, pois, atreladas a eles e aos rituais em um complexo de dependência exposto nas páginas anteriores, não existindo isoladas no meio étnico.

Entender as pinturas corporais Jiripankó implica a descrição e compreensão do universo ritual em que se encontram inseridas, vez que representam os ancestrais, que as utilizavam. Portanto, passou-se o tempo em que apenas os documentos escritos poderiam fundamentar a escrita da história. Grupos étnicos inteiros apresentam formas alternativas de registros de seu passado, cujas particularidades possibilitam ampliar o leque de caminhos a serem seguidos nas pesquisas atuais. A pintura corporal define-se como uma dessas formas, distanciando-se de estereótipos que a associem ao exótico ou ao imaginado nativo colonial, anacrônico frente à realidade dos Jiripankó e outros grupos indígenas contemporâneos.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O tecelão dos tempos**: novos ensaios de teoria da História. São Paulo: Intermeios, 2019.
- AMORIM, Siolé Soares de. Crônicas etnográficas dos rituais de promessas Koiupanká, Karuazu, Katokinn e Klankó. *In*: **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 6, n.1, jan./jun. 2012. p. 140-162.
- AMORIM, Siloé Soares de. **Resistência e ressurgência indígena no Alto Sertão alagoano**. Maceió: Iphan-AL, 2017.
- ARRUTI, José Maurício Paiva Andion. **O Reencantamento do Mundo**: Trama histórica e Arranjos Territoriais Pankararu. Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 1996. (Tese de Doutorado em Antropologia Social).
- BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. *In*: POUTIGNAT, Philippe. **Teorias da etnicidade**: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- BATESON, G.; MEAD, M. **Balinese Character**. A Photographic Analysis. The New Academy of Sciences: USA. 1962.
- BENSA, Alba. Da micro-história a uma antropologia crítica. *In*: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BEZERRA, Deisiane da Silva. **Com os índios**: Padre Alfredo Dâmaso, os Fulni-ô e as mobilizações indígenas o Nordeste. Maceió: Editora Olyver, 2020.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2002.
- BRITO, Maria de Fátima. **Relatório Antropológico da terra indígena Geripancó**. Recife: Fundação Nacional do Índio – FUNAI, 1992.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru – São Paulo: EDUSC, 2004.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.
- CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre práticas e representações. 2ª ed. Algés – Portugal: DIFEL, 1991.

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. 1ª ed. São Paulo: FTD Educação, 2006.

DELACROIX, Christian. A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras? *In: Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 10, n. 23, jan./mar. 2018. p. 39-79.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Gilberto Geraldo. **A Educação dos Jiripankó**: uma reflexão sobre a escola diferenciada dos povos indígenas de Alagoas. Maceió: UFAL, 2009. (Dissertação de Mestrado em Educação).

GUEIROS, Lucas Emanuel Soares. **Os Jiripankó e o ritual Menino do Rancho**: cosmologia, identidade e memória indígena. Palmeira dos Índios: UNEAL, 2017. (Trabalho de Conclusão de Curso em História).

GUEIROS, Lucas Emanuel Soares. **Ser e viver Jiripankó**: identidade, pertencimento e ritual. Maceió: Editora Olyver, 2020.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Osvaldo Gonçalves de. **Observações sobre o “vinho da jurema utilizado pelos índios Pancarú de Tacaratú (Pernambuco)**. Recife: Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial, 1946.

MACHADO, Maria Trindade. **Encantados, ancestrais e Praiás**. Jun. 2019. Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Ouricuri – Pariconha-AL, 2019. Entrevista gravada em formato MP3.

MATTA, Priscila. **Dois elos da mesma corrente**: uma etnografia da Corrida do Imbu e da penitência entre os Pankararu. São Paulo: USP, 2005. (Tese de Doutorado em Antropologia Social).

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: Mauss, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. vol. 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1974.

MURA, Claudia. **“Todo mistério tem dono!”**: Ritual, política e tradição de conhecimento entre os Pankararu. Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 2012. (Tese de Doutorado em Antropologia Social).

MENDONÇA, Vinícius Alves de; PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Corpos pintados e histórias contadas: pintura corporal e significados entre os indígenas Jiripankó.** *In:* MARIA NETA, Francisca; PEIXOTO, José Adelson Lopes; SILVA, Cristiano Cezar Gomes da (orgs.). **A tessitura da História:** a urdidura dos fios e tramas da memória no tempo. Maceió: Editora Olyver, 2020. p. 92-105.

MENDONÇA, Vinícius Alves de; SANTOS, Yuri Franklin Rodrigues dos. **Pertencimento e resistência entre as novas gerações: a atuação das crianças Jiripankó no ritual Menino do Rancho.** *In:* MARIA NETA, Francisca; PEIXOTO, José Adelson Lopes (orgs.). **Dinâmicas da resistência:** fronteiras, estratégias e mobilizações. Goiânia: Editora Phillis, 2019. p. 162-176.

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Proj. História. São Paulo. 1993.

OLIVEIRA, Carlos Estevão de. **O ossuário da “Gruta-do-Padre” em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes Indígenas do Nordeste.** Rio de Janeiro: Imprensa do Museu Nacional, 1942.

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 Livraria/LACED, 2004. p. 13-42.

OLIVEIRA, Teresa; BARROS, Andrea. **Pintura corporal na tradição do povo Pankararu:** identidade e ancestralidade. Caruaru: UFPE, 2019.

PANKARARU, Sarapó. **Pintura corporal na tradição do povo Pankararu.** Entrevistador: Leonardo Pankararu. Aldeia Pankararu – Tacaratu-PE, 2019. Entrevista gravada em formato MP4.

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

REIS, José Carlos. **Teoria & História:** Tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

SANTOS, Bartolomeu Cícero dos. **Zeladores de Encantos:** Memórias do Tronco Velho Pankararu. Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 2019. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social).

SANTOS, Cícero Pereira dos. **Território e Identidade:** processo de formação do povo indígena Jiripankó. Palmeira dos Índios: UNEAL, 2015. (Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena em História).

SANTOS, Juvino Pereira dos. **Os segredos do Ejucá e do Toá.** Dez. 2019. Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Ouricuri – Pariconha-AL, 2019. Entrevista gravada em formato MP3.

SILVA, Klebson da. **O Toá Jiripankó e os Encantados**. Dez. 2019. Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Ouricuri – Pariconha-AL, 2019. Entrevista gravada em formato MP3.

SILVA, Ana Claudia da. **Jeripankó: história ritual e cultura**. Palmeira dos Índios: UNEAL, 2015. (Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena em História).

SILVA, Anderson Barbosa da. **“O Encantado é quem pede”**: um olhar etnográfico sobre meninos ritualizados no Sertão de Alagoas. Maceió: UFAL, 2014. (Monografia de Especialização em Antropologia).

SILVA, Anderson Barbosa da. **Rituais Jiripankó**: um olhar sobre o sagrado dos índios do Sertão de Alagoas. Palmeira dos Índios: UNEAL, 2013. (Trabalho de Conclusão de Curso em História).

SILVA, Cleide Gomes da. **A pintura corporal das Festa do Umbu**. Dez. 2019. Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Ouricuri – Pariconha-AL, 2019. Entrevista gravada em formato MP3.

SILVA JÚNIOR, Aldemir Barros da. **Aldeando sentidos**: os Xucuru-Kariri e o Serviço de Proteção aos Índios no Agreste alagoano. Salvador: UFBA, 2007. (Dissertação de Mestrado em História Social).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Brasil**: uma biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SIQUEIRA JR, Jaime Garcia. A iconografia Kadiweu atual. *In*: VIDAL, Luz (org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 265-278.

TENÓRIO, Douglas Apratto. **Metamorfose das oligarquias**. Maceió: EDUFAL, 2009.

TORAL, André Amaral de. Pintura corporal Karajá contemporânea. *In*: VIDAL, Luz (org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 191-208.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Niteroi/RJ: EdUFF, 2005.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. *In*: VIDAL, Luz (org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 279-293.