

**COSTUMES E IDENTIDADES:  
ESTUDOS SOBRE OS GRAFISMOS CORPORAIS JIRIPANKÓ**  
Vinícius Alves de Mendonça

**Resumo:** Esta produção tem por objetivo realizar uma série de discussões sobre os grafismos corporais utilizados entre os indígenas Jiripankó, habitantes no município de Pariconha, alto sertão do Estado de Alagoas. A pintura corporal desenvolve no meio cultural do grupo um papel de contato entre seus membros e os espaços sagrados que lhes são comuns; sendo, portanto, passível de uma análise historiográfica junto a contribuição na escrita da história Jiripankó, através dos moldes da História Cultural e de uma História do tempo presente. Durante o desenvolvimento da pesquisa utilizamos as metodologias vinculadas à pesquisa de campo (OLIVEIRA, 2000), coletas de relatos orais na comunidade (ALBERTI, 2004), anotações em diários de campo e produção de fotografias complementando, em seguida, esse processo metodológico por uma descrição de caráter etnográfico explicativo (MALINOWSKI, 1976). Teoricamente o trabalho está embasado em autores como Candau (2016), Pollack (1992), Peixoto (2018) junto à revisão bibliográfica de pesquisadores como, Mendonça (2019), Silva (2015) e outros, logo buscamos possibilitar uma análise da pintura corporal enquanto parte da religiosidade dos indígenas e fonte de pesquisa.

**Palavras-chave:** História Cultural. Indígenas. Pintura corporal.

**Resumen:** Esta producción tiene como objetivo llevar a cabo una serie de discusiones sobre los gráficos corporales utilizados entre los indígenas Jiripankó, habitantes en el municipio de Pariconha, Alto hinterbe del estado de Alagoas. La pintura corporal desarrolla en el entorno cultural del Grupo un papel de contacto entre sus miembros y los espacios sagrados que les son comunes; Por lo tanto, es capaz de un análisis historiográfico junto con la contribución en la escritura de la historia Jiripankó, a través de los moldes de la historia cultural y una historia de la actualidad. Durante el desarrollo de la investigación utilizamos las metodologías vinculadas a la investigación de campo (OLIVEIRA, 2000), colecciones de informes orales en la comunidad (ALBERTI, 2004), Notas en revistas de campo y producción de fotografías Complementando, entonces esto Proceso metodológico describiendo un carácter etnográfico explicativo (MALINOWSKI, 1976). Teóricamente, la obra se basa en autores como Candau (2016), Pollack (1992), Peixoto (2018) junto con la revisión bibliográfica de investigadores como Mendoná (2019), Silva (2015) y otros, pronto intentamos permitir un análisis de la pintura corporal mientras Parte de la religiosidad de los pueblos indígenas y la fuente de investigación.

**Palabras clave:** Historia cultural. Indígenas. Pintura corporal.

## **Introdução**

Os contatos com o sagrado, nas mais diversas sociedades que possuem algum sistema religioso, no geral são desenvolvidos através de complexos normativos que condicionam essas relações entre humano e divino, de modo que este trabalho visa analisar os meios de contato entre um grupo étnico e seus espaços religiosos, apresentando como os membros dessa sociedade dimensionam esses vínculos através de uma série de tabus vinculados a espaços e práticas.

O objeto deste estudo, portanto, é desenvolver uma pesquisa sobre a tradição da pintura corporal praticada entre a etnia Jiripankó, habitante no município de Pariconha, alto sertão alagoano, distante 309 Km da capital Maceió. Compreendemos, assim, a prática do grafismo enquanto um dos tabus normativos nos contatos entre os indígenas e seus espaços religiosos. A aldeia Ouricuri, local de pesquisa, encontra-se localizada na zona rural, afastada cerca de 6 km da área urbana de Pariconha, sendo o acesso condicionado por estradas arenosas que recortam o bioma da Caatinga, abundante na região. As condições climáticas proporcionam um ambiente de clima quente com baixo volume pluviométrico, característico do sertão, complementando o cenário, observamos a vegetação local, composta por diversas pequenas árvores e arbustos rasteiros.

Seguindo o percurso de estradas, após alguns minutos sob o calor sertanejo e cercados por fazendas e pequenas propriedade rurais, observamos as primeiras simples casas de alvenaria que marcam a entrada do território indígena, esse caracterizado pela presença, no centro do local, de uma quadra esportiva vinculada à única escola existente entre os Jiripankó. Na aldeia notamos a presença de uma pequena capela posicionada quase que em frente à quadra, juntamente a outra igreja de maior porte; as casas encontram-se circundantes a essas instituições citadas e a circulação é condicionada por uma estrada central construída com blocos de pedra utilizados como calçamento, os demais caminhos adjacentes são caracterizados pelo chão de terra.

Em finais de semana específicos, a calma cotidiana da comunidade é substituída pela tensão e princípio de expectativa de alguns membros que disseminam comentários sobre o objetivo de “ir para o Terreiro observar

os Praiás”, sendo esses “Praiás” indivíduos vestidos com máscaras tradicionais que atuam como pontos essencialmente importante da religião indígena. Assim, por entre as estradas, observamos alguns moradores caminharem rumo a um dos vários Terreiros da comunidade nas primeiras horas da manhã de sábado – os terreiros são espaços tradicionais comuns entre os Jiripankó que possuem a característica de serem utilizados enquanto locais de prática da religião –. No espaço tradicional é notável a presença de alguns indígenas, pintados com uma pintura corporal característica, desenvolvendo funções na relação com o sagrado indígena e circulando no meio do Terreiro, isolados do público sem a pintura, sendo afirmado nos discursos dos Jiripankó a proibição da entrada de indivíduos “despreparados” naquele espaço.

Esta produção foi originada após cerca de quatro finais de semana marcados por atividades de campo realizadas na comunidade no decorrer do primeiro semestre de 2019, onde realizamos entrevistas com os indígenas, produzimos fotografias dos usos rituais da pintura corporal e anotações diversas em cadernos de campo. Nos momentos de análise no gabinete, entre as estadas no campo de pesquisa, foram desenvolvidos estudos de conceitos como Identidade (CANDAU, 2016), memória (POLLAK, 1989), pertencimento e religiosidade (PEIXOTO, 2018) junto a uma revisão de pesquisas sobre a prática da pintura corporal entre os indígenas do alto sertão (MENDONÇA, 2019), da realidade histórica vivenciada pelos Jiripankó (SILVA, 2015) e outras leituras, proporcionando, através desse processo científico, um estudo sobre os grafismos corporais e sua dimensão preparatória e mediadora entre os Jiripankó e seu sagrado.

### **A formação dos Jiripankó: traumas, espaços e identidades**

Os indígenas Jiripankó tem sua origem após diversos processos migratórios realizados em meados do século XIX pela etnia Pankararu, habitante da região limítrofe entre os municípios de Tacaratu, Petrolândia e Jatobá no sertão do estado de Pernambuco. O condicionamento das migrações indígenas do aldeamento pernambucano rumo a outras regiões do Nordeste se deu em função dos intensos processos de perseguições e discriminações devido a declaração da extinção, em 1875, do aldeamento Brejo dos Padres, local de habitação dos Pankararu, devido a Lei de Terras

de 1850, provocando a dispersão de seus habitantes. Segundo Peixoto (2018):

- “O início do processo de divisão das terras da Aldeia Pankararu desencadeou uma nova fase de desterritorialização que conduziu os indígenas daquela localidade para além dos limites de seu território tradicional. Essa fase, conhecida como diáspora afetou a sua identidade ao passo que favoreceu o surgimento de novos grupos ou aldeamentos ligados à matriz sócio cosmológica do seu tronco formador, como os Jiripankó, Koiupanká, Kalankó, Karuazu e Katókinn em Alagoas, os Pankararé, Kantaruré e Pankarú na Bahia. (PEIXOTO, 2017, p. 40).”

Os indígenas que formaram as raízes dos Jiripankó em território alagoano, após as diásporas (ARRUTI, 1996) no século XIX, se estabeleceram na zona rural do distrito de Pariconha, nesse período pertencente à jurisdição do município de Água Branca. Advindos de outro espaço social e cultural – no caso, o aldeamento em Brejo dos Padres – os Pankararu foram condicionados a se adaptarem dentro de um contexto igualmente complexo. Cercados por processos de desenvolvimento amplamente tensionados no convívio com a sociedade alagoana envolvente, as relações sociais foram marcadas pela continuidade das perseguições e discriminações religiosas. O grupo que assumiu o etnônimo Jiripankó quase 100 anos após a chegada, já no final do século XX, tendeu assim a buscar formas de resistência frente ao silenciamento imposto pela sociedade não-indígena, sobre esse processo de resistência e adaptação, Peixoto (2018) destaca que:

- “Considerando que o homem, enquanto ser social, é mutável, podemos inferir que a identidade dos Jiripankó também passou por mudanças ao longo do contato cultural, político, religioso e educacional, pois com a saída do Brejo dos Padres e o estabelecimento em Ouricuri de Pariconha, esse grupo se viu obrigado a negar suas crenças, silenciar seus maracás, adormecer seus ritos como condição de sobrevivência. (PEIXOTO, 2018, p. 67).”

A resistência, inicialmente desenvolvida através do silêncio e ocultamento de suas práticas religiosas com o intuito de evitar perseguições, gerações após a chegada a Pariconha, abriu caminho para uma forma de pertencimento pautada no universo religioso e nas aparições públicas em determinados espaços na busca por direitos frente ao Estado e a sociedade envolvente. Contudo, esse processo de mudança na ação de resistir não se deu de forma instantânea, teve sua base estruturada pelas gerações descendentes dos primeiros indígenas que migraram de Brejo dos Padres, esses sucessores dos primeiros Pankararu aderiram ao pertencimento tradicional legado por seus ancestrais, de modo a afirmação do grupo étnico ser pautada em função de:

- “Princípios que vêm cada vez mais fortalecendo o grupo sócio cultural, espiritual e politicamente frente à sociedade local e à FUNAI, que demandam destes sujeitos em processo de resistência étnica elementos formais, isto é, concretos de sua identidade étnica. (AMORIM, 2012, P. 3-4).”

Encontrados em uma política de demanda por sinais de resistência e existência, os Jiripankó apresentaram seu universo religioso enquanto diacrítico de identidade e, conseqüentemente, de pertencimento. Logo, o pertencimento do grupo está intrinsecamente relacionado à sua religiosidade e as raízes em Pankararu, gerando a sua autoafirmação enquanto etnia, nascendo ali “[...] uma nova matriz étnica [...] tendo como referência para encontros não só ritualísticos, mas também política e organização social, os Pankararu.” (SILVA, 2015, p. 6.). Como partes mais evidentes nas falas dos moradores da aldeia sobre os aspectos dessa religião tradicional que proporcionou à estruturação das suas identidades encontramos as referências aos Terreiros e as práticas religiosas.

O espaço do Terreiro é profundamente respeitado pelos Jiripankó, sendo um lugar memorial, uma vez que atua como uma das ligações com os antepassados dentro da concepção cosmológica daquela sociedade e, ainda, destaca os indígenas da sociedade envolvente enquanto grupo etnicamente diferenciado, visto que é uma espécie de herança legada pelos ancestrais do século XIX, portanto “Ele existe na memória como um

espaço [...] entre si e os outros, como um primeiro envelope que informa alguma coisa de sua identidade [...]” (CANDAUI, P. 158) agindo como ambiente receptor de quem se aproxima com o intuito de acompanhamento de alguma atividade ritualística. Apesar da aparência pouco atraente é, no entanto, um importante ponto identitário indígena.



In: Mendonça, 2018, p. 5.

Observa-se na imagem anterior, um campo notadamente vazio de vegetação ao centro. O espaço do Terreiro é caracterizado pela presença da Caatinga ao fundo e um solo arenoso onde o menor caminhar provoca o levante de poeira. O comportamento dos indígenas frente a esse local tradicional é desenvolvido através de uma normativa de circulação e respeito à religiosidade; apenas os membros do grupo que possuem a devida preparação, composta pelos costumes tradicionais, podem circular dentro desse espaço e ter contato com os Praiás durante os eventos religiosos.

Nos rituais, mais especificamente no ritual Menino do Rancho, acompanhado entre as muitas atividades da pesquisa de campo com o intuito de obtenção de informações para este trabalho, não foi observada nenhum caminhar banalizado no Terreiro, visto que esse desenvolve entre a comunidade normas próprias de circulação, devido seu papel de materialidade e imaterialidade na religião. Os indivíduos que se dispõem a circular no espaço sagrado durante o desenrolar de alguma atividade religiosa se resguardam preparados simbolicamente e religiosamente, estando acompanhados de práticas tradicionais particulares como a pintura corporal.

### **As pinturas corporais Jiripankó em meio ao ambiente ritual: costumes e intermediações**

Antes de prosseguirmos esta análise é necessário apresentar algumas considerações sobre a pintura corporal e seu papel ritual enquanto costume sagrado Jiripankó. Considerando a intenção de isolar elementos a fim de facilitar o entendimento, comum nas ciências da natureza, essa possibilidade não se aplica ao grafismo utilizado pelo grupo em questão. Dentro da etnia, a pintura corporal exerce uma função determinante no campo tradicional/religioso, estando comumente em relação de diálogo simbólico com o espaço – Terreiro – e outros elementos rituais, assim postulamos tais observações através da pesquisa de campo na comunidade segundo os moldes da observação participante (MALINOWSKI, 1976) e durante a realização de entrevistas com participantes da religião indígena.

As características de “diálogo” e “contato” estão presentes nos rituais Jiripankó visando, através do uso da pintura corporal e outras tradições, constituir uma religiosidade e simbolismo profundamente particular ao grupo étnico; isso se evidenciando no depoimento de um indígena religiosa do grupo ao adentrar na consideração de uma possível análise isolada do grafismo como materialização única da religiosidade dissociada dos outros costumes:

- “Se você diz que [a pintura] é materialização, você está tirando outros elementos que fazem parte desse campo religioso e firmando apenas em um elemento. Olha, comida é um elemento religioso, Terreiro é elemento religioso, Praiá é um elemento religioso, o rancho é elemento religioso, os ‘trabai de chão’ é elemento religioso, os cânticos, a pintura, as cores, elas representam, podemos dizer, uma... Não é simbologia, Seria uma extensão, extensão ou uma porta de entrada para [...] (SANTOS, 2018).”

Aparecendo no cenário religioso como uma “porta de entrada para”, a pintura corporal desenvolve dentro do grupo étnico um complexo sistema

memorial e de acesso à memória, assim, “Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência.” (POLLACK, 1989, p. 9). Pontos referenciais voltados para a antiga tradição oriunda de Brejo dos Padres e ressignificada de forma particular pelos Pankararu em território alagoano durante os conturbados anos do século XIX e no presente do século XXI através das vivências, evidentemente menos conturbadas, dos Jiripankó.

O grafismo proporciona junto a outros elementos como o Terreiro, o Praiá e outras práticas, uma série de contextos de memória, contato com essa mesma memória e conseqüentemente acesso a identidade através da ritualística representada por essas práticas, pois:

- “[...] no quadro de estratégias identitárias os indivíduos operam escolhas sempre no interior de um repertório flexível e aberto a diferentes meios: representações, "mito-histórias", crenças, ritos, saberes, heranças etc., ou seja, no interior de um registro memorial. (CANDAUI, 2016, p. 17-18)”

Um registro memorial que se desenrola no Terreiro através dos rituais religiosos denominados de “Menino de Rancho”, “Corridas do Uumbu” e outros, uma vez que “As noções de ‘identidade’ e ‘memória’ são ambíguas, pois ambas estão subsumidas no termo *representações* [...].” (CANDAUI, 2016, p.21). Assim, as memórias e identidades se encontram posicionadas entre os Jiripankó em um contexto mais amplo, postas no campo das representações religiosas e das práticas que as veiculam.

A representação está presente nos rituais, onde os “Padrinhos” se fazem presentes enquanto indivíduos marcados com a pintura, no caso do ritual Menino do Rancho que se configura enquanto uma espécie de pagamento de promessa após uma cura de um neófito masculino acometido por alguma enfermidade realizada dentro da religião indígena, existindo nessa atividade outros personagens como as Madrinhas e a Noiva, também caracterizadas com os usos da pintura ritual, esses personagens mantem relações, durante o ritual, com outros participantes como os Praiás que se

encontram no centro da tradição indígena no alto sertão. Segundo Peixoto (2018), ao analisar a noção de divindade entre os Jiripankó:

- “Para os Jiripankó a noção de santo ou de divindade é muito sublime. As suas crenças levam à concepção de distanciamentos entre o humano e o divino. Acreditam que existe um Pai Maior, Senhor de todas as coisas e habitante de um reino superior, denominado de Reino do Ejucá; abaixo desse reino, existem os Reinos dos Encantados compostos por batalhões de onde saem os soldados que cuidam dos mortais desde o início dos tempos, mas sem a crença de que esses Encantados promovam alguém à categoria de divindade. (PEIXOTO, 2018, p. 63).”

São acrescentados à análise dois pontos determinantes, o primeiro trata-se da noção de divindade entre os indígenas referente a uma plena seletividade, pois segundo a crença local as divindades denominadas “Encantados” são ancestrais que não passaram pela experiência de morte, tendo se tornado “Encantos” ligados a natureza. A segunda concepção é o distanciamento particular entre o humano e o sagrado no campo religioso, contudo essa se reconfigura no ritual enquanto uma espécie de “aliança simbólica”. Assim, a seguir, apresentamos uma prancha fotográfica, onde são retratados dois dos atores rituais Jiripankó, nesse caso, os participantes do ritual Menino do Rancho, utilizados nesta produção como exemplos das alianças mediadas pela pintura corporal.



In: acervo pessoal do autor

Nos espaços religiosos Jiripankó existem diversos atores presentes no decorrer dos rituais; contudo, no pagamento de promessa ocorre um interessante contato entre o humano e o sagrado. Na prancha acima são retratados propositalmente dois polos do ritual que apesar das aparentes distinções e da noção de distanciamento entre divindade e humano/profano, anteriormente apresentada, não estão simbolicamente distantes dentro do Terreiro.

Observamos, na fotografia da esquerda da prancha, um homem de meia idade caminhando por entre o espaço ao lado do Terreiro, esse possui o torso nu e apresenta pinturas corporais na forma de dois traços inter cruzados e intercalados por pequenos pontos de tintura em seu tronco, pintados com uma mistura branca extraída do barro denominado entre o grupo como “Toá”, o indivíduo é nomeado no ritual como Padrinho. Na foto da direita, observamos a imagem do Praiá, esse que é o representante dos Encantos, sobre o papel religioso desse Silva (2015) descreve que:

- “O Praiá é representado como o centro do Sagrado Religioso Indígena, ele é uma representação da divindade, é o encantado que recebe um nome, incorporado simbolicamente por um ser vivo para representá-lo com vestimenta própria e única. Representa o material do mensageiro chamado também de “Espírito Encantado”. Só os índios (homens) podem usar a vestimenta. É que o Praiá possui uma dimensão da fortaleza do povo Jeripankó, faz uma interligação entre o mundo real e o sobrenatural, representa a simbolização máxima da existência indígena, como símbolo religioso e marco fundamental para a sua cultura. (SILVA, 2015, p. 15).”

Sendo a máscara ritual confeccionada com fibras de “caroá” – espécie de planta nativa – e pintada com uma cor escolhida entre as muitas comuns a religião Jiripankó, a composição básica da veste é passível de apresentação: destacamos, a existência de uma máscara ou “Tunã”, como é conhecida entre os indígenas a parte superior da roupa que cobre o tronco do homem denominado de “Moço”, existindo um profundo

segredo em torno da identidade social desse indivíduo e de suas funções na tradição.

Seguindo, registramos um círculo de penas no alto da cabeça do Praiá denominado pelos indígenas como “Rodela”, composta por uma variedade de penas oriundas dos animais comuns na região como pavão, peru, galinha, entre outros. A farda – denominação sinônima referente à veste do Praiá – é constituída, ainda, por um tecido que cobre as suas costas, denominado de “Cinta”, marcada pelos os mais variados símbolos, como cruces, cruzeiros, montanhas, animais e nomações.

O Praiá é, por fim, composto por um saiote que cobre a cintura do moço e finalmente na parte superior da cabeça trás consigo um “Penacho”. A veste se completa com os adereços utilizados no decorrer do ritual, sendo um Maracá e uma flauta, conhecida entre os indígenas como “Gaita”, feita de forma artesanal ou comprada na área urbana do município. Notamos ainda a presença de uma espécie de cajado segurado por alguns Praiás, esse desenvolve no ritual uma função específica no contato entre o humano (Padrinho) e o sagrado representado pelo Praiá.

Entre os participantes do sexo masculino existe uma característica comum no ritual, essa registrada na prancha fotográfica anteriormente apresentada, esses são marcados com a pintura ritual a fim de realizar o trânsito nos espaços sagrados interditos aos não preparados. Assim, montamos uma análise sobre a correlação entre a circulação permitida no Terreiro devido ao grafismo e a pré-disposição do Praiá na espera pelo contato físico/religioso com o padrinho, de modo que acompanharemos esse contexto nas descrições sobre o ritual Menino do Rancho.

### **Ritual Menino do Rancho: o que está entre o humano e o Sagrado?**

Na tarde específica de sábado destinada ao ritual alguns moradores da aldeia Jiripankó caminham por entre as estradas de terra da comunidade rumo a uma pequeno terreno marcado por poucas árvores. Chegando ao lugar de destino, observamos a existência de uma residência portadora de características simples de alvenaria em frente a um cajueiro. No espaço lateral esquerdo da moradia, a cerca de 8 metros dessa, encontra-se um Terreiro tradicional Jiripankó, ocorrendo nesse contexto os preparos para

o evento religioso que está por iniciar. Silva (2015) caracteriza o pagamento de promessa Jiripankó da seguinte forma:

- “A festa do Menino do Rancho constitui-se num ritual polissêmico e seus principais objetivos são agradecer a cura, iniciar o neófito no mundo do sagrado indígena, mas, sobretudo constitui-se na produção social de valores simbólicos dos mais caros e profundos da cultura Jeripankó. (SILVA, 2015, p. 29).”

O Ritual Menino do Rancho é realizado enquanto comemoração por uma cura recebida, produzindo no grupo um importante significado de pertencimento; inicia-se na noite do sábado com a abertura do Terreiro e a presença dos Praiás, segue posteriormente em etapas, à primeira (sábado) é marcada por uma noite de dança dos Praiás. No domingo, pela manhã, um novo período de apresentações no Terreiro, intercalado por um café da manhã servido aos interessados presentes na atividade, sejam Praiás, indígenas ou visitantes. Após a refeição caracterizada por um “Pirão” de carne de caprinos, o ritual prossegue com a busca do Menino ritualizado/curado na sua residência e com o encontro das Madrinhas e Noiva em suas respectivas moradias.

Reunidos os participantes, a atividade tradicional prossegue; no decorrer do evento são observados alguns homens entrando e saindo do Terreiro e Poró, desde as primeiras horas do dia, desenvolvendo papéis específicos no contato com o Menino ritualizado e os Praiás. Entre os homens, aparentemente comuns, se nota um item padrão, a pintura corporal Jiripankó, nos levando a uma série de questionamentos acerca do que o traço feito no corpo com o barro branco, Toá, simboliza e, mais ainda, o porquê tal grafismo é tão importante para o grupo.

Durante os rituais ocorrem sempre processos de “aberturas” e “fechamentos” do Terreiro realizados pelas Praiás através de danças específicas, analisando estas ações como balizas temporais, o que ocorre no intervalo entre essas é uma transformação simbólica do Terreiro. Sobre o processo de “modificação” do Terreiro, Peixoto (2018) o descreve como:

- “Observa-se a composição do espaço, com pouca vegetação no seu entorno, solo arenoso e irregular. Durante o ritual esse local se transforma em templo para os Jiripankó e apenas os que participam do evento podem atravessá-lo. No contexto religioso, o Terreiro passa a ser a mata dos Encantados e o limite que separa os não-índios do Poró. (PEIXOTO, 2018, p. 59).”

Uma mata simbólica composta pelas “árvores ancestrais” Jiripankó, essas apenas são visíveis pelos membros da etnia que compartilham da identidade étnica. No campo terreno, a mata é simbolizada pela naturalidade do Terreiro, já os Encantados marcam presença estando representados nos Praiás. Sendo um espaço seletivo, os homens que adentram na localidade buscam algo que proporcione o “contato entre esses os dois mundos”, o terreno e o sagrado, ou seja, a pintura ritual junto ao conjunto da tradicionalidade.

A ligação do humano com o sagrado é marcada pela intensa mescla entre presente e passado, entre os atuais Jiripankó e os memoráveis ancestrais, pois “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos [...]” (POLLACK, 1982, p. 9) na atualidade. Uma consonância com o passado sempre notada nas falas dos membros do grupo, naturalmente os ligando aos antepassados e conferindo sacralidade ao ritual, como apresentado na fala de um Jiripankó:

- “Ela [pintura corporal] é uma representatividade do imaterial, ou seja, através daquela cor, daquela pintura, daquela forma, eu consigo externar o meu olhar de agora para um campo invisível. Eu vejo, por exemplo, o Toá branco, Menino de Rancho, o festival que vai ser, como a aliança de alguém que não pode ser representado pelo Praiá, né? Ai, eu vejo também, além dessa representatividade, posso dizer, pelo branco ou pelo vermelho, pelo verde, está aqui presente toda a minha cosmologia de pertencimento. (SANTOS, 2018).”

A partir do relato citado podemos traçar um panorama da pintura corporal enquanto desenvolvida de um papel de contato com o sagrado

indígena, isso se observa em dois campos, o humano e o simbólico religioso. Sendo a visão simbólica acessível apenas pelos Jiripankó, aos demais olhos nãoíndigenas restam à observação do ritual enquanto encontro dos Praiás com os Padrinhos, Madrinhas e demais componentes. Durante o ritual, um momento destaca-se pela sua forma aparente lúdica e movimentada, tratamos da “luta” entre os Padrinhos e Praiás, uma disputa aparentemente desprovida de intensão ou simbologia, porém profundamente relacionada à sacralidade. Sobre esse momento apresentamos a fotografia a seguir.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Na fotografia, observamos um Padiño dentro do Terreiro travando uma disputa com o Praiaí, em seu corpo não observamos evidentemente a pintura ritual, uma vez que essa é feita com o barro branco que devido ao clima ressecado da região tende a secar e desprender-se do corpo; contudo, à medida que o Toá infelizmente seca, o significado do traço é projetado para além do campo visível, estando para além da pele, chegando ao campo dos significados religiosos.

Durante a disputa, ocorre um dos momentos de diálogo entre o humano e o sagrado, entre o Padiño e os Encantos. Ambos possuem cajados como pode ser visto na foto, o Praiaí porta durante quase todo o ritual, posto a esperar pela disputa com o Padiño. A dialética de significados entre os elementos vai além do que se pode observar, neste ponto do evento ocorre um contato interno entre vários elementos, como o Padiño, a pintura, o Terreiro, o Encantado e o Praiaí.

Aos olhos não-indígenas pode parecer um momento lúdico de disputa, mas para os Jiripankó é particularmente sagrado e ancestral. O participar religião nesses momentos tenta a manter a continuidade da identidade, já que “[...] há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido.” (POLLACK, 1982, p.9). O ritual e em específico as suas partes elementares, proporcionam momentos únicos de pertencimento que se desenvolvem através das práticas culturais, como o respeito para com os Praiás, o ato de ser pintado e participar enquanto Padrinho ou a simples ação de ir ao Terreiro prestigiar e acompanhar os eventos. Assim, os Jiripankó são permeados por uma tradição manifestada através dos rituais religiosos e das suas práticas de pertencimento, essas existindo entre o humano e o sagrado enquanto pontos de ligação.

### **Conclusão**

A pintura corporal aparece, portanto, como um meio de vínculo com o sagrado, indo para além do campo visível, tal atitude de permitir ter o corpo pintado com o Toá e atuar no ritual, proporciona a esses indígenas a oportunidade de entrar em contato com o sagrado no Terreiro. Assim, a permissividade na circulação aparece como marca evidente no uso do grafismo, tanto no espaço físico do Terreiro, quanto no campo simbólico da religião desenvolvido no ritual.

Não se pretende com este trabalho descrever a pintura corporal enquanto base única da religiosidade, o grafismo apresenta uma relação de interdependência com todo o conjunto tradicional Jiripankó, sendo correlacionado com o Terreiro, os participantes, os Praiás, o Menino e outros. A intenção desta produção foi permeada pela análise do grafismo enquanto parte da tradição e possuidor de uma função particular durante o momento que está presente no corpo do Padrinho ou dos demais participantes, contribuindo para a aliança entre o humano e o sagrado durante os eventos religiosos Jiripankó.

### **Referências**

Vinícius Alves de Mendonça é Licenciando em História pela Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, membro do Grupo de Pesquisa em História Indígena de Alagoas – GPHI/AL, bolsista voluntário no Programa

Institucional de Bolsa de Iniciação Científica – PIBIC, financiado pela FAPEAL, e bolsista no Programa Institucional Residência Pedagógica, financiado pela CAPES, E-mail: [viniciusalvesmendonca@hotmail.com](mailto:viniciusalvesmendonca@hotmail.com). Trabalho orientado pelo professor Dr. José Adelson Lopes Peixoto, E-mail: [adelsonlopes@uneal.edu.br](mailto:adelsonlopes@uneal.edu.br).

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

AMORIM, Siloé Soares de. Crônicas etnográficas dos rituais de pagamento de promessas Koiupanká, Karuazu, Katokinn e Kalankó, In: **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 6, n.1, jan/jun. 2012. p. 140-162.

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

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. - São Paulo: Contexto, 2016.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MENDONÇA, Vinícius Alves de; PEIXOTO, José Adelson Lopes. **Entre o humano e o Encantado**: o papel da pintura corporal Jiripankó na aliança com o sagrado. In: Anais da ISCN – Semana da Consciência Negra – A presença negra em Alagoas: diálogos necessários. Palmeira dos Índios, AL, 2018. Disponível em: <https://seconsnegraal.wixsite.com/anaisscnal>. Acesso em: 12/09/2019.

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

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



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

SANTOS, Cícero Pereira dos. **A pintura e as cores rituais Jiripankó.** Set. 2018. Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Jiripankó – Pariconha –, AL, 2018. Entrevista gravada em formato Mp3.

SILVA, Ana Claudia da. **Jeripakó: História ritual e cultura.** Monografia do curso de Licenciatura Indígena de Alagoas – CLIND, Universidade Estadual de Alagoas, 2015.