

IMAGENS E INTERPRETAÇÃO: A IMATERIALIDADE DAS PINTURAS CORPORAIS JIRIPANKÓ

Vinícius Alves de Mendonça

Resumo: Este trabalho tem por intuito realizar uma análise do grafismo corporal utilizado entre os indígenas Jiripankó, habitantes no município de Pariconha, alto sertão do Estado de Alagoas, o compreendendo enquanto expressão imagética da concepção imaterial da etnia acerca do seu sagrado. Visto que, o grupo em questão tende a interpretar suas práticas tradicionais, como a pintura corporal, como transcendentais a realidade material ligando-as a interpretações e concepções embasadas na religiosidade e imaterialidade. Para o desenvolvimento desta pesquisa foram utilizadas as metodologias vinculadas à pesquisa de campo, nos moldes de Oliveira (1996), junto à revisão teórica de autores como Candau (2016), Peixoto (2018), Samain (2012), Santos (2015) e Guinzburg (1989) de modo a proporcionar um estudo da interpretação Jiripankó acerca das imagens desenvolvidas através das pinturas corporais e a forma que as vinculam a um imaterial interétnico particular.

Palavras-chave: Grafismos. História visual. Indígenas.

Abstract: This work aims to perform an analysis of the body graphics used among the indigenous Jiripankó, inhabitants in the municipality of Pariconha, High hinterbe of the State of Alagoas, comprising it as an imagetice expression of the immaterial conception Of the ethnic group about its sacred. Since the group in question tends to interpret its traditional practices, such as body painting, as transcendentals the material reality linking them to interpretations and conceptions based on religiosity and immateriality. For the development of this research we used the methodologies linked to field research, in the molds of Oliveira (1996), along with the theoretical review of authors such as Candau (2016), Peixoto (2018), Samain (2012), Santos (2015) and Guinzburg (1989) so as to To provide a study of the Jiripankó interpretation of the images developed through body paintings and the form linking them to a particular interethnic immaterial.

Keywords: Graphisms. Visual History. Indigenous.

Introdução

Habitantes do município de Pariconha, alto sertão de Alagoas, os Jiripankó desenvolvem sua vivência enquanto grupo indígena em meio à caatinga sertaneja. Entre a etnia é realizada uma gama de práticas religiosas embasados na sua tradicionalidade, dentre essas, a pintura corporal é utilizada enquanto complemento ritual para a participação de alguns membros nos eventos religiosos. Portanto, as pinturas corporais serão

compreendidas enquanto expressões imagéticas particulares do grupo utilizadas no contexto desse evento religioso. Estruturando a pesquisa na compreensão das dimensões do conceito de “imagem” e a forma que essas são desenvolvidas entre os Jiripankó através das pinturas corporais.

O caminho percorrido para o desenvolvimento da pesquisa esteve embasado nos preceitos metodológicos do olhar, ouvir e descrever (OLIVEIRA, 1996) o ritual, juntamente com uma análise das particularidades dos grafismos enquanto “detalhes significantes” (GUINZBURG, 1989). As concepções teóricas foram ancoradas ainda em conceitos como memória (CANDAU, 2016), pertencimento e costumes indígenas (PEIXOTO, 2018), imagem (SAMAIN, 2012) e identidade (SANTOS, 2015), propiciando um estudo do grafismo Jiripankó enquanto uma das formas de representação imagética daquele povo que assume um significado interpretativo imaterial próprio na comunidade.

Justificando as imagens enquanto ferramentas interpretativas

Definir o que são “imagens” aparece como uma discussão amplamente diversificada, uma vez que, apesar de serem associadas geralmente as representações fotográficas ou fílmicas, são categorias muito mais férteis e propícias à análise, sendo representações passíveis de interpretação que desenvolvem circuitos de pensamentos, ou seja, oferecem algo para se pensar, são faíscas para o imaginário (SAMAIN, 2012).

Considerando as imagens enquanto faíscas de uma imaginação e testemunhos das expressões humanas e sendo a historiografia o estudo dos homens no tempo e de suas ações ao longo do mesmo (BLOCH, 2002), mais ainda, ao ser postulado que “[...] tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele.” (BLOCH, 2002, p. 79), as representações de suas concepções – imagens – são também campos de estudo para História, na medida em que existem devido a relação com o homem, sendo expressões dos seus pensamentos, revelando muito sobre os mesmos. Portanto, a conceituação de “imagem” se aprofunda para além da noção enquanto representação estática de uma paisagem ou momento.

Seguindo a premissa de expansão da noção de imagem, as expressões corporais captadas pela retina dos indivíduos são abarcadas também por essa, pois na medida em que passam pela interpretação da cognição dos mesmos, participando assim do sistema de pensamento humano, proporcionam aos observadores o desenvolvimento de concepções acerca do que vêm; eis aqui a justificativa para a afirmação dessas enquanto faíscas para o imaginário. Os homens observam e interpretam o mundo ao seu redor, assim, assimilando as imagens que por sua vez influenciam seus pensamentos. Samain (2012) descreve que:

- “Nesse horizonte, diria que a imagem é uma ‘forma que pensa’, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando as olhamos – são ideias que somente se tornam possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer [...], provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas.” (SAMAIN, 2012, p. 33)

As imagens, portanto, tornam-se condutoras de concepções e pensamentos, são reservas de memórias, pois atuam como testemunhos oculares (BURKE, 2004) que carregam resquícios do que objetivam retratar. As fotografias ou quaisquer expressões visuais de algum grupo são decerto representações imagéticas a espera das interpretações alheias, assim as propiciando realizar suas funções enquanto memórias da memória (SAMAIN, 2012).

Postulado o conceito de “imagem” enquanto uma determinante de múltiplas formas de imagética, ou seja, essa possui diversificados aspectos de construção e de apresentação, desde fotografias, filmes e pinturas, até representações vividas captadas pelos olhos humanos, entra-se no contexto de produção iconográfica desenvolvida entre os Jiripankó, junto a esses as imagens existentes em seus eventos religiosos, como as pinturas corporais, propagam símbolos que são interpretados pelos indígenas de forma particular e em contrapartida revelam muito sobre os mesmos, na medida em que atuam como lembranças (CANDAU, 2016) e marcações dos lugares sociais dos membros do grupo.

A pintura corporal tradicionalmente realizada entre os Jiripankó é uma forma de expressão imagética, uma projeção plural de imagens e símbolos que assume entre os indígenas uma particular imaterialidade. Sendo o grafismo produzido a partir de uma argila branca denominada “Tauá” a qual passa por um processo tradicional de preparação em seguida sendo utilizada na pintura dos corpos dos membros do grupo que participam nos rituais. Os grafismos, junto a outras práticas e adereços, aparecem como indispensáveis para os eventos religiosos, pois representam portais entre o sagrado e o humano e símbolos da aliança que renova o encanto (PEIXOTO, 2018).

A pintura funciona como um detalhe representativo – aqui o termo representação se vincula a noção de imagem, pois o grafismo é uma expressão dos indígenas acerca de seu imaginário e visão de mundo – no universo tradicional do grupo; portanto, sendo uma parte do conjunto e devido à interligação de dependência existente entre todas as partes, essa é um reflexo da relação com o todo, logo, uma prática que contém os indícios para a análise de uma gama coletiva de símbolos, sendo passível de um método indiciário (GUINZBURG, 1989), de modo a revelar muito sobre o grupo em questão. Consequentemente é uma produção iconográfica polissêmica dentro da religiosidade indígena.

Indícios e pontes de ligação: uma análise dos grafismos Jiripankó

Durante os rituais Jiripankó é recorrente a presença de indígenas com o torso, braços e pernas cobertos pela tintura extraída do barro branco, Tauá; essa assume formas diversas durante o processo de pintura, sem a existência de um padrão específico, contudo os traços, cruces e pequenos círculos são amplamente utilizados.

Entre as falas dos Jiripankó a pintura corporal é considerada enquanto uma ligação com o sagrado em determinados espaços, visto que o último, segundo a cosmologia da etnia, se manifesta em personagens denominados “Praiás”, sendo vestes trançadas com fibras de Caroá, espécie de arbusto rasteiro nativo da região sertaneja, que cobrem os corpos de alguns indígenas do grupo denominados “Moços”, esses são

responsáveis pelos seus usos e cuidados mantendo “[...] a pureza necessária para a conexão com o sagrado.” (PEIXOTO, 2018, p. 84).

O Praiá possui um profundo significado religioso, sendo detentor das maiores sacralidades do grupo. Para o devido contato com os Moços vestidos no Terreiro é necessário que qualquer indivíduo que se proponha a tal objetivo possua as práticas e preparações necessárias, como a pintura corporal; a seguir é apresentada uma fotografia do grafismo sendo utilizado em tal momento.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Na fotografia anterior é apresentado um exemplo do grafismo corporal utilizado pelos indígenas. O corpo do jovem ao centro da imagem é notadamente marcado por traços e alguns pequenos pontos circulares produzidos com o a tintura extraída do barro. Devido ao uso do grafismo, em conjunto com outras práticas de preparação como resguardos corporais e interdições alimentares específicas, o indivíduo desenvolve sua função junto aos Praiás, vestes presentes ao fundo da foto, no Terreiro; visto que o Terreiro Indígena “[...] é um espaço de chão batido, com variações de tamanho. Ao seu redor existem algumas árvores que

servem de abrigo para o público em ocasiões de festa.” (SILVA, 2015, p. 20) esse, apesar de ser um espaço plano e sem paredes, possui normas de circulação e regulações sociais e religiosas particulares.

O momento de desenvolvimento do ritual é um evento polissêmico de interpretações, pois o grafismo está, segundo os indígenas, interligado ao espaço – Terreiro e território – e aos Praiás sagrados, assim como ao humano. As práticas e participantes aparecem vinculados a um sistema religioso onde os desenhos da pintura, apesar de marcações materiais possuem maiores dimensões junto aos Jiripankó. Diversos símbolos aparecem no grafismo, como as cruzes que estão presentes nas mãos e rosto dos indivíduos, essas possuindo variações de tamanho, são representações referente à religião, como descrito por Peixoto (2018):

“Tal observação destaca o quanto a cruz aparece na história desse povo. Cruzeiros existem em vários espaços da aldeia, quer sejam fincados nas pedras, na torre da igreja, bordados nas tunãs que compõem as vestes sagradas dos praiás, sob a forma de grafismos nos campiôs, maracás ou nas pinturas corporais [...] A cruz para os Jiripankó é um portal que abre a comunicação entre o mundo dos humanos e o mundo dos Encantados.” (PEIXOTO, 2018, p. 88)

As representações existentes nos detalhes do grafismo revelam particularidades. A cruz está presente enquanto uma conexão com o sagrado indígena. Durante os eventos, os homens, mulheres e crianças que se dispõem a ter seus corpos pintados com o barro concebem suas vivências a uma noção simbólica acerca da prática de representação imagética. A seguir é apresentada uma fotografia dos traços característicos do grafismo.



Fonte: acervo pessoal do autor.

As cruces estão presentes de forma rústica, devido à própria consistência do barro, na mão e rosto do jovem; em seu torso ainda podem ser observados outras características do grafismo, como os grandes traços cruzados em suas costas e os pequenos círculos marcados ao longo dos braços e tronco. Os detalhes aparecem como profícuos reveladores (GUINZBURG, 1989) acerca das dimensões que o grafismo assume dentro da sociabilidade religiosa Jiripankó.

A polissemia de significados sobre os pequenos detalhes da pintura corporal ocorre na dimensão em que o significado imaterial parece sobressair à noção física de possuir o corpo pintado, ou seja, não se trata para o grupo de ter o tronco marcado com o grafismo, mas por qual razão utilizar o mesmo. Os indígenas desenvolvem através da produção imagética da pintura corporal indícios de diálogo com o sagrado “[...] aparentemente inapreensíveis, pois estão em contínua expansão, num âmbito temporal longo [...]” (GUINZBURG, 1989, p. 10), mas que devido à representação nos traços do grafismo revelam aspectos e detalhes do conjunto simbólico maior. A seguir é apresentada uma fotografia que complementa a análise do grafismo enquanto uma comunicação plural com outros contextos.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Na foto acima é retratado o momento após a pintura religiosa dos participantes, esses se dirigem para o Terreiro. Na pintura corporal, como evidenciado anteriormente, existem diversas alusões a cruzes, essas se encontram presentes ao longo do Território Jiripankó nas paredes dos espaços religiosos, nos cruzeiros e representados nas vestes dos Praiás, nos Maracás, etc. Em uma das paredes do Poró, espaço sagrado daquele universo ritualístico, que possui regras de funcionamento e interdição específicas e particulares (PEIXOTO, 2018), presente no canto superior direito da fotografia, é observável a representação de um cruzeiro em sua parede, notadamente desenvolvendo uma alusão ao significado religioso do ambiente e do traço pintado nos corpos, possibilitando uma relação simbólica entre o grafismo e o espaço tradicional.

Muito presente na religião da etnia, a cruz foi colocada como símbolo nos rituais para se ter uma liberdade de cultura no passado, não havendo substituição de divindades indígenas por divindades católicas (SANTOS, 2015), essa possui, como já evidenciado, um significado próprio para os Jiripankó, existindo uma conexão simbólica entre o que se representa no grafismo e os aspectos da vida religiosa da comunidade, visto que a

pintura corporal está relacionada as representações presentes em outros campos, como na parede do Poró, nas vestes dos Praiás e em outros locais do território que possuem alusões a religião indígena.

As pinturas corporais enquanto representações imagéticas comunicativas

Visto que o grafismo possui uma grande proporção na religião dos indígenas, sendo uma forma de comunicação de símbolos, esse é uma expressão de imagens produzidas pelos Jiripankó acerca de algo invisível que mantém o grupo unido a tradição (SANTOS, 2015). Portanto uma prática representativa de uma imaterialidade religiosa que agrega o grupo enquanto pertencente ao etnônimo.

Um estudo das particularidades da pintura corporal revela a forma que essa é um ponto de ligação com outros aspectos da vida dos indígenas. O uso das cruzes e demais desenhos característicos, junto ainda a coloração do Tauá, são partes de um sistema ritual de comunicação; os símbolos constituintes e momentos característicos de uso da prática revelam a forma que os grafismos da etnia são “imagens que pensam” (SAMAIN, 2012).

As formas tradicionais dos símbolos da pintura atuam enquanto uma espécie de fio condutor, uma linha de ligação, que conduz ou direciona o sentido de uma maneira densa, tensa e precisa. Essa nunca se desligando ou desamarrando dos sentidos, das significações, isto é, do pensamento. (SAMAIN, 2012), assim se perpetuando como uma forma que veicula pensamentos e que transmite os que possuem como imagem.

Caracterizando um sistema de pensamento enquanto um complexo comunicativo, onde, no caso desta análise, o significado religioso da pintura não se desenvolve sem a existência da mesma e essa, em contra partida, encontra-se em um estado de “morte”, no sentido inativo e inexpressivo do termo, sem a interpretação particular dos indígenas, contudo os últimos também não prosperam enquanto etnia sem a religião presente na pintura, sendo evidenciando um circuito de dependência, um emaranhado de conexões.

Rede de dependências materializada nos eventos religiosos, pois existe um sistema – nesta produção adaptado da análise realizada por Samain (2012) ao trabalhar com os conceitos de sistema de pensamento desenvolvidos pelo pesquisador Gregory Bateson presentes em sua obra *Pathologies of Epistemology* de 2000 – onde a pintura corporal inserida em uma relação com os indígenas, esses por sua vez fazendo uso do grafismo devido ao sentimento de necessidade causado pelo ritual, sendo o último realizado com o objetivo de agradecimento e comunhão com a religião, proporcionam um sistema lógico e imagético de pensamentos tão legítimo quanto o exemplo da conexão entre o lenhador, seu machado e a árvore a ser cortada analisado por Samain (2012), onde as três partes se complementam e, grosso modo, pensam juntas ao se comunicarem enquanto partes de uma imagem.

Nesse sentido, assim como um fotógrafo configura sua máquina com o intuito de realizar uma pequena apreensão congelada da realidade, preparando para imprimir suas concepções sobre o que será representado na fotografia (KOSSOY, 2014), os indígenas fazem uso do grafismo para expressar e também imprimir aspectos importantes da sua realidade, sendo que da mesma forma que a fotografia detém algo de quem a produziu e uma parte da realidade congelada, a pintura Jiripankó também realiza sua apreensão do que se deseja representar sobre o contexto vivido pelo grupo e dos próprios indígenas.

As cruzes e outros desenhos tradicionais, apesar da subjetividade do membro da etnia encarregado da função de pintura dos demais, junto à coloração e o tradicional e indispensável uso do grafismo durante os eventos religiosos, proporcionam um quadro móvel de expressão de pensamentos; o grafismo, portanto se enquadra enquanto imagem devido à própria nomenclatura da palavra, visto que se considera uma imagem enquanto expressão, imitação ou reprodução de uma forma, essa sendo impressa pelos indígenas, a sua própria maneira particular, em seus corpos durante os rituais.

Assim, o grafismo enquanto representação imagética presente nos corpos dos Jiripankó veicula e faz nascerem pensamentos e interpretações aos que se dispõem a participar do sistema contínuo de relação entre: quem

está pintado e quem observa e por consequência interpreta. Ocorrendo a interpretação imaterial da pintura corporal no geral durante os eventos religiosos, unicamente pelos Jiripankó, visto que conhecem toda a dimensão simbólica e religiosa do uso da prática, isso lhes conferindo, portanto, a identidade étnica enquanto pertencentes aquela sociedade.

Para que ocorra a interpretação vinculada ao imaterial da pintura se faz necessário, portanto, que o observador possua um conhecimento prévio que dialogue com o conhecimento tradicional representado no grafismo, criando assim o sistema de pensamento e comunicação entre ambos, tal momento ocorre durante os eventos religiosos da etnia onde as observações das pinturas se tornam públicas e os Jiripankó, por serem criados junto a tal contexto de contato com a tradição possuem tais informações que se complementam com as presentes no Tauá exposto no Terreiro, em contra partida o visitante que observa o evento não compreende a dimensão que a pintura possui, justamente por não possuir o conhecimento e não conseguir interpretar as imagens expressas no grafismo.

Conclusão

O grafismo corporal utilizado entre os Jiripankó atua dentro da sociabilidade e religiosidade do grupo como um detalhe imagético representativo que expressa símbolos interpretados por seus membros como imateriais e vinculados ao sagrado. Sendo uma das várias expressões de imagem produzidas entre a etnia que desenvolve um diálogo com outros campos da vida Jiripankó.

Através de um método de análise morfológico das especificidades presentes na pintura corporal chega-se a um complexo simbólico particular ao grupo em questão onde o grafismo se comunica com a interpretação dos indígenas desenvolvendo uma rede de pensamentos e representações, sendo a pintura uma representatividade em forma de imagem da imaterialidade Jiripankó, compreendendo por imaterial a variável interpretativa desenvolvida entre o grupo devido aos conhecimentos sobre o significado sagrado da pintura.

Referências

Vinícius Alves de Mendonça é graduando em História pela Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL. Membro do Grupo de Pesquisa em História Indígena de Alagoas – GPFI/AL e bolsista voluntário no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência – PIBID, E-mail: viniusalvesmendonca@hotmail.com. Trabalho orientado pelo professor Dr. José Adelson Lopes Peixoto, E-mail: adelsonlopes@uneal.edu.br.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

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

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

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História** – 5. ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

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

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

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In SAMAIN, Etienne [org] **Como pensam as imagens**. São Paulo. Editora da Unicamp, 2012.

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

SILVA, Ana Claudia da. **Jeripankó: História ritual e cultura**. Monografia do curso de Licenciatura Indígena de Alagoas – CLIND, Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL: Palmeira dos Índios – AL, 2015.