

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

REVISTA QUERUBIM

Letras – Ciências Humanas – Ciências Sociais

Ano 15 Número 38 Volume 7

ISSN – 1809-3264

2019

2019

2019

2019

REVISTA QUERUBIM

NITERÓI – RIO DE JANEIRO

2019

NITERÓI RJ

Revista Querubim 2019 – Ano 15 n°38 – vol.7 – 154 p. (junho – 2019)
Rio de Janeiro: Querubim, 2019 – 1. Linguagem 2. Ciências Humanas 3. Ciências Sociais Periódicos. I - Título: Revista Querubim Digital

Conselho Científico

Alessio Surian (Universidade de Padova - Italia)
Darcilia Simoes (UERJ – Brasil)
Evarina Deulofeu (Universidade de Havana – Cuba)
Madalena Mendes (Universidade de Lisboa - Portugal)
Vicente Manzano (Universidade de Sevilla – Espanha)
Virginia Fontes (UFF – Brasil)

Conselho Editorial

Presidente e Editor

Aroldo Magno de Oliveira

Consultores

Alice Akemi Yamasaki
Andre Silva Martins
Elanir França Carvalho
Enéas Farias Tavares
Guilherme Wyllie
Hugo Carvalho Sobrinho
Janete Silva dos Santos
João Carlos de Carvalho
José Carlos de Freitas
Jussara Bittencourt de Sá
Luíza Helena Oliveira da Silva
Marcos Pinheiro Barreto
Mayara Ferreira de Farias
Paolo Vittoria
Pedro Alberice da Rocha
Ruth Luz dos Santos Silva
Shirley Gomes de Souza Carreira
Vânia do Carmo Nóbile
Venício da Cunha Fernandes

SUMÁRIO

01	Rodrigo da Costa Araujo – Sopro estetizante: delicados biografemas de Ana C.	04
02	Rodrigo Silva Santos e Marlene Almeida de Ataíde – A democratização do ensino superior, como projeto utópico de mobilidade social para a população de baixa renda: uma revisão bibliográfica	16
03	Saulo Eduardo Matias Pereira et al – Congresso internacional de administração: uma análise das publicações sobre gestão de processos	26
04	Sérgio Amorim Matos et al – Centro Histórico de Porto Nacional: memórias do coreto da Praça Nossa Senhora das Mercês	34
05	Tayson Ribeiro Teles – O princípio da igualdade ínsito à Constituição da República Federativa do Brasil de 1988	42
06	Thaís Almeida F. de Souza – Água e morte: uma relação literária e histórica	46
07	Thiago José Francisco et al – Gênero, sexualidade e diversidade na escola: resultados de um projeto de pesquisa desenvolvido no IFNMG, <i>campus</i> Salinas.	53
08	Uriel Rabuske Santanta e Eduardo Tanuri Pascotini – Características de treinamento de atletas de corrida de rua na cidade de Panambi-RS	60
09	Vagner de Souza Vargas – Síndrome de down e atuação cinematográfica: o caso da história de um diferente no cinema	67
10	Vinícius Alves de Mendonça e José Adelson Lopes Peixoto – Entre pinturas, símbolos e significados: a pintura corporal enquanto expressão religiosa dos indígenas Jiripankó	77
11	Vitor Garcia Stoll et al – A perspectiva dos estudantes da Educação de Jovens e Adultos sobre trabalho	84
12	Walace Rodrigues – Reflexões sobre as imagens de instrumentos musicais indígenas na literatura de informação	90
13	Weliton Martins da Silva e Adriana Moreira da Rocha Veiga – Iniciação à docência: diferentes concepções e desafios para os professores principiantes	97
14	Willian Lima Canedo – A asa esquerda do anjo: um diálogo entre a identidade e a morte	105
15	Willian Lima Canedo – Entre o medo e a bravura: a voz do índio nos cantos de Gonçalves Dias	111
16	Winessa Oliveira Freitas e Marlene Almeida de Ataíde – Psicologia social e o estigma de inferioridade dos negros: preconceitos e estereótipos	117
17	Zélia Gonçalves Batista et al – Contribuições dos mapas conceituais para aprendizagem: uma investigação na formação de professores	127
18	RESENHA – Danielle Peres Vieira da Silva e Paulo Vitor de Souza Pinto SINGER, Peter. <i>Ética prática</i> .	134
19	RESENHA – Francisco Renato Lima BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.	136
20	RESENHA - Juliana Ferreira dos Santos e Paulo Vitor de Souza Pinto IANNI, Otavio. A metáfora da viagem	138
21	RESENHA – Juliana Ferreira dos Santos e Paulo Vitor de Souza Pinto FEATHERSTONE, Mike. Disfunção e Diferença na Economia Cultural Global.	140
22	RESENHA – Juliana Ferreira dos Santos e Paulo Vitor de Souza Pinto GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural.	142
23	RESENHA – Mileny Brandão Silva NARZETTI, Claudiana. O projeto de uma teoria geral das ideologias à análise do discurso.	143
24	RESENHA – Pedro Samyr de Souza Barros FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. 1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil.	145
25	RESENHA - Sandra Pottmeier, Caique Fernando da Silva Fistarol, Lais Oliva Donida e Luiz Herculano de Sousa Guilherme BAGNO, Marcos. Pesquisa na escola: o que é, como se faz.	147
26	RESENHA – Tayson Ribeiro Teles SAID, E. W. “Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas”	152

ENTRE PINTURAS, SÍMBOLOS E SIGNIFICADOS: A PINTURA CORPORAL ENQUANTO EXPRESSÃO RELIGIOSA DOS INDÍGENAS JIRIPANKÓ

Vinícius Alves de Mendonça²⁸

José Adelson Lopes Peixoto²⁹

Resumo

Este trabalho tem por intuito realizar uma análise dos grafismos corporais utilizados entre os indígenas Jiripankó, habitantes no município de Pariconha, alto sertão de Alagoas, assim proporcionando uma compreensão das particularidades das pinturas e a forma como o grupo interpreta a prática enquanto parte de seu universo religioso lhe conferindo um significado particular. O trabalho tem sua origem com a observação dos usos das pinturas através do trabalho de campo, segundo os moldes de Oliveira (2000) e Malinowski (1976), junto ainda à revisão de autores como Ginzburg (1989), Silva (2015), Peixoto (2018), Santos (2015) e outros de modo a desenvolver um estudo dos significados sobre os símbolos presentes nos grafismos corporais Jiripankó.

Palavras-chave: Grafismos. História indígena. Representação.

Abstract

This work intends to perform an analysis of the body graphics used among the indigenous Jiripankó, inhabitants in the municipality of Pariconha, high sertao of Alagoas, thus providing an understanding of the particularities of the paintings and the way the group interprets the practice as part of its universe giving it a particular meaning. The work has its origins with the observation of the uses of the paintings through the fieldwork, according to the molds of Oliveira (2000) and Malinowski (1976), along with the revision of authors like Ginzburg (1989), Silva (2015), Peixoto (2018), Santos (2015) and others in order to develop a study of the meanings about the symbols present in the Jiripankó body graphics.

Keywords: Indigenous history. Representation.

Introdução

Habitantes do município de Pariconha no Estado de Alagoas, os indígenas da etnia Jiripankó desenvolvem sua vivência em meio ao sertão nordestino. O grupo é originário de algumas diásporas³⁰ da etnia Pankararu, habitante do sertão Pernambucano, devido a perseguições causadas pela Lei de Terras de 1850³¹. Após as migrações e chegadas a Alagoas em meados do século XIX, os indígenas Pankararu formaram comunidades que posteriormente adotaram novos etnônimos como os Jiripankó, Katokin, Kalankó, Karuazu, e Koiupanká no alto sertão, sendo consideradas

²⁸ Graduando no Curso de História da Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, campus III, e monitor voluntário na disciplina Antropologia cultural do referido curso. Membro do Grupo de Pesquisa em História Indígena de Alagoas – GPHI-AL, bolsista do programa Residência Pedagógica, financiado pela Capes, e ex-bolsista voluntário no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência – PIBID.

²⁹ Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP. Professor Adjunto na Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL. Coordena o Grupo de Pesquisas em História Indígena de Alagoas - GPHI-AL e o Curso de Licenciatura Intercultural Indígena em História - CLIND-AL

³⁰ Processos migratórios realizados por algumas das populações indígenas da região Nordeste devido a invasão e espoliação dos seus territórios, ver: Arruti (2004).

³¹ Lei nº 601 instituída em 18 de setembro de 1850 que possuía o objetivo de regularizar e organizar a propriedade privada no Brasil, contudo ao considerar os territórios indígenas da região Nordeste enquanto terras devolutas as transformando em propriedades das municipalidades tal decreto desenvolveu tensões e perseguições contra as etnias, causando diversas fugas e mortes.

ramas ou pontas de rama de um tronco simbólico existente na cosmologia originada em Pernambuco.

Analisando a nomenclatura de árvore, estruturada por um tronco e suas ramas, apresentada por Arruti (2004), entre os grupos indígenas pertencentes a esse sistema de relações ocorrem circuitos de contato e de transmissão de conhecimentos. Dentre as várias práticas tradicionais compartilhadas pelas etnias encontra-se o uso da pintura corporal durante seus eventos religiosos. O grafismo é para essas sociedades, em específico para os Jiripankó, um complemento na participação em sua religião, possuindo detalhes e particularidades únicas tanto nos símbolos desenhados como nos significados empregados sobre esses, sendo tal conjunto de aspectos da pintura o objetivo de análise desta produção.

Metodologicamente foram realizadas pesquisas nas aldeias³² Jiripankó seguindo os preceitos de Malinowski (1976), assim desenvolvendo um olhar crítico, ouvindo os indígenas e escrevendo as descrições também seguindo os moldes de Oliveira (2000). Já no campo de pesquisa, foram produzidas fotografias das pinturas dentro das noções de Kossoy (2014) e realizadas entrevistas como defendido por Alberti (2004). Em um segundo momento, após a estada entre o grupo, os dados e documentos obtidos foram analisados sob a perspectiva de um paradigma indiciário de Guinzburg (1989) na busca dos detalhes do grafismo e de suas particularidades, compreendendo esses dentro da historiografia escrita por Peixoto (2018) e Silva (2015) acerca da etnia em questão, finalizando a análise com a proposta de Vidal e Silva (2000) sobre uma antropologia estética e traços presentes na pintura corporal Jiripankó.

O grafismo como parte da tradição Jiripankó

Em meio à caatinga alagoana, distante 305 km da capital Maceió, está localizado o município de Pariconha marcado por uma pequena e pacata área urbana. Durante uma passagem pelas charmosas ruas pavimentadas por paralelepípedos da região central da cidade seguindo uma das principais vias chega-se a uma das muitas estradas de terra no caminho para a zona rural, essa que condiciona o acesso ao território Jiripankó. Ao seguir todo o percurso rumo à aldeia Ouricuri, principal comunidade dessa etnia, as vias arenosas e empoeiradas se fazem presentes junto ao calor da região sertaneja, tal ambiente propicia que apenas pequenas árvores retorcidas e uma vegetação rasteira marcada por espinhos componham a flora da localidade.

Junto a um clássico cenário sertanejo os Jiripankó realizam suas ações cotidianas. Considerando que a população do grupo se autoafirma enquanto indígena e é reconhecida pelos órgãos governamentais desde a década de 1980, atualmente essa atrai os olhares de pesquisadores e alguns curiosos interessados em sua culturalidade, esses se dispõem a percorrer o percurso rumo à aldeia em meio ao árido sertão. No entanto, entre tais indivíduos externos ao convívio da etnia é comum a existência de alguns estereótipos cristalizados acerca do que seriam as características dos considerados “índios”, dentre essas o uso da plumagem e da pintura corporal são recorrentes afirmações enquanto indispensáveis na identificação de um grupo indígena, contudo entre a cultura Jiripankó não é comum o uso de Cocares durante o cotidiano, tão pouco esses se pintam diariamente, causando assim um conflito entre o “índio imaginado” pelo visitante e o indígena habitante da região Nordeste.

Em meio à divergência entre o que se espera do grupo pela sociedade envolvente e a realidade vivida pelo mesmo, os indígenas realizam suas práticas religiosas e tradicionais, dentre essas, como dito anteriormente, a pintura corporal, objeto de análise desta produção, não é utilizada

³² O povo Jiripankó possui um total de oito comunidades no município de Pariconha, sendo as aldeias Ouricuri (Principal local de estudo dessa produção), Piancó e Figueiredo localizadas no território demarcado em 1992 pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI e as aldeias Poço D'Areia, Serra do Engenho, Araticum, Capim e Carabeiras existentes fora da área identificada como terra indígena.

no cotidiano, sendo um costume unicamente ritualizado em momentos específicos. A premissa de uma ritualização do grafismo parte da noção que o grupo o tem como parte do seu universo religioso, sendo o significado a ele emprestado maior que a aparência exterior (TORAI, 2000). O traço rústico da pintura Jiripankó encontra-se em uma dualidade na qual se afasta do idealizado pela sociedade envolventecom o “pintura indígena” – marcada por padrões específicos e esteticamente folclorizada – e se aproxima de um significado religioso compartilhado internamente pela a etnia.

A pintura corporal é conhecida junto ao grupo pela denominação de “Toá”, variando para “Tauá” em algumas produções teóricas sobre o grupo, sendo sua matéria prima um barro de coloração branca que, devido à própria consistência da argila, assume um formado rústico durante o desenho dos símbolos e formas geométricas tradicionalmente presentes nos traçados. Justificandoo usos dos desenhos tradicionais apenas durante seus eventos religiosos, Peixoto (2018) afirma que:

Para o indígena, sua religião significa estreita aliança com o sagrado, tanto quando busca proteção quanto em comemoração por alguma conquista. Seus rituais e suas festas são momentos de profunda harmonia com a natureza e com as suas forças, além de se converterem em encontros com suas origens e tradições. (PEIXOTO, 2018, p. 60)

A prática da religião é um contexto de sacralidade entre os Jiripankó, é onde a etnia entra em conexão com a sua cosmologia e faz uso das suas tradições, dentre essas a pintura corporal é utilizada como uma das ligações com o sagrado e o ambiente; o primeiro é representado por um conjunto de espaços e práticas, constituindo-se primeiramente pelo Terreiro, lugar onde ocorrem alguns rituais religiosos, sendo uma forma de resistência ao longo dos 500 anos de contato (SILVA, 2015), em seguida pelos Praiás, vestes tradicionais utilizadas pelos indígenas que representam suas divindades religiosas e, por fim, pelas práticas que complementam a ritualização, por exemplo: as pinturas corporais, os Campiós³³, os Maracás³⁴, as toantes³⁵, dentre outras existentes na cultura dos indígenas.

As constituintes do sagrado, anteriormente apresentadas, estão intimamente ligadas ao ambiente composto pela vegetação da caatinga representada pelas diversas raízes e plantas sertanejas utilizadas na religião e pelo território tradicional, pois os Jiripankó desenvolvem um sistema de dependência entre o espaço e a religiosidade. Entre o grupo ocorre uma interpretação da tradição como conjunto entre sagrado e ambiente, à consequência disso é um circuito de crenças e costumes coerentes dentro de uma visão de mundo (MALINOWSKI, 1976), sendo essa proporcionadora de um valor simbólico sobre o espaço físico e as práticas tradicionais.

Os detalhes da pintura corporal enquanto complemento religioso

A simbologia envolta na prática do grafismo está embasada na naturalidade da pintura e na projeção que essa desenvolve dentro da religião, visto que o Toá atua como uma “entrada” no universo cosmológico conferindo uma permissividade de acesso a pureza³⁶ da religiosidade do grupo, sobre isso Peixoto (2018) define que:

Os recursos naturais são tidos como bem maior e como elementos fundantes para suas tradições, pois nos eventos religiosos como os trabalhos realizados na

³³ Espécie de Cachimbo feito de madeira, em formato cônico, fumado com tabaco e/ou ervas da região. Quando é usado soprando ao invés de aspirando a fumaça, serve para defumar (PEIXOTO, 2018).

³⁴ Adereço tradicional utilizado pelos indígenas para marcar o compasso dos circuitos de Toré, trata-se de uma espécie de pequena cabaça oca por dentro onde no seu interior são colocadas sementes que produzem um som característico.

³⁵ Cânticos entoados pelos indígenas durante os eventos religiosos.

³⁶ Salientando a noção de “pureza” enquanto união com a natureza.

cura de doenças, esses recursos fornecem as ervas para os banhos, a tinta para pintura dos corpos e as bebidas usadas nos rituais. Com a natureza, tais indígenas mantêm, preservam e transmitem relações de respeito e devoção externadas nos seus cantos e danças que exaltam a sabedoria, a força e a presença encantada. (PEIXOTO, 2018, p. 34)

A pintura representa simbolicamente uma das chaves de união do grupo com suas raízes, pois apresenta os aspectos base da tradição Jiripankó, primeiramente a ligação com a naturalidade do ambiente, visto que sua matéria prima é a argila originária das áreas indígenas e, em segundo lugar, possui em seus traços e desenhos as representações do sagrado. Portanto, o grafismo é uma projeção simbólica produzida pelas mãos dos membros da etnia acerca do seu sistema de crenças, uma vez que o indígena ao ser pintado concebe uma ritualização e adentra em um complexo de comunicação de significados religiosos representados nos traços da pintura corporal, esses por sua vez comunicam uma sacralidade fundante aos olhos dos Jiripankó.

O grafismo é utilizado entre os indígenas em momentos pontuais, especificamente em seus eventos religiosos, possuindo formas rústicas marcadas predominantemente pelo tom branco. Entre a constituição dos desenhos o abundante uso de cruces, círculos e traços intercalados, sendo os símbolos e formas pintados nos corpos dos indígenas nas regiões dos braços, pernas, tronco e rosto. A seguir é apresentada uma fotografia de uma criança pintada com o grafismo tradicional.

Fotografia 1: Criança utilizando a pintura corporal



Fonte: acervo pessoal dos autores

Como pode ser observado na fotografia nº1 o Toáé aplicado em uma formação que cobre grande partedo corpo do participante. Em seu peito é realizado o desenho de dois grandes traços inter cruzados, essa configuração de pintura é uma das mais utilizadas pelo grupo. No rosto da criança da foto, junto aos traços do tronco, assim como em suas mãos e pés, existem as representações de diversas cruces, sendo tal símbolo muito presentena cultura Jiripankó. Nos braços e pernas as linhas predominam como marcações comuns entre os que têm seus corpos pintados.

Considerando que “A fotografia nos apresenta o visível, mas nos remete ao imponderável dos fatos da vida histórica e social” (KOSSOY, 2014, p. 24), a compreensão do que está sendo apresentado pela imagem é uma determinante no estudo da sua representação, visto que o diálogo entre morfologia e História aparece como fio condutor (GUINZBURG, 1989) de uma promissora análise. Sobre o que está “por trás” do uso da pintura, uma das lideranças Jiripankó relata que:

A cor ela lhe destaca, como eu falei... A representação de um todo, esse todo está relacionado simplesmente ao fato de que o padrinho, o menino, as madrinhas eles são destacados dos demais pela pintura que carregam, aquela

pintura além de representar Jiripankó, representa também o momento que está acontecendo. Então quem é o todo? É o povo dentro da sua simbologia materializada através da pintura, através da cor e das formas usadas no Menino de Rancho, usadas no Cansação, usadas na Puxada do Cipó. Como é que isso tem um significado? Isso tem um significado diferencial contanto que as pessoas pintadas, elas assumem um compromisso importante de elevação, porque através delas é que as pessoas estão vendo as cores representativas do nosso povo. (SANTOS, 2019)

Assim, o visível das formas e características dos exemplares dos grafismos presentes nesta produção necessitam ser analisados junto a um estudo do que se deseja representar pelos Jiripankó através do uso da pintura corporal, compreendendo assim a carga histórica, social e cosmológica que a prática do grafismo possui, embasada pelos relatos orais dos indígenas, visto que a prática do grafismo possui uma dimensão profunda e plural dentro do campo das representações e objetivos, sendo uma espécie de detalhe que absorve e comunica o todo que se relaciona, esse sendo composto pela religiosidade do grupo como evidenciado na fala de uma das lideranças da comunidade ao vincular a pintura em um sistema de relação com diversos rituais realizados pelos Jiripankó e vários outros aspectos da sociabilidade e religiosidade do grupo.

Dos símbolos aos significados: as diferenças entre o que se observa e a representação do grafismo

Utilizando um paradigma indiciário dos detalhes (GUINZBURG, 1989), os primeiros pontos a serem analisados nos traços do grafismo são as representações mais comumente utilizadas, pois no processo de pintura dos corpos existe uma grande subjetividade acerca do que se deseja desenhar, não existindo um padrão arbitrário entre o grupo sobre os símbolos e formas que devam ser utilizados, ficando a escolha dos desenhos a mercê do indígena encarregado da função de pintar os demais. Contudo, nessa atividade algumas representações são constantemente utilizadas, entre essas o uso da cruz é predominante.

A cruz foi colocada entre os indígenas no passado “[...] como símbolo nos rituais para ter a liberdade de cultura, o que não se pode dizer de sincretismo quando divindades se homogeneizam no sagrado porque não há substituição de divindades indígenas do povo Jiripankó por divindades católicas” (SANTOS, 2015, p. 43). A história dos Jiripankó e de vários outros grupos da região Nordeste foi marcada pelo contato com a religião católica, muitas vezes turbulento, no caso do grupo em questão, ocorrendo no processo de formação do grupo que originou os Jiripankó, pois em meados do século XVII, como descrito por Peixoto (2018)

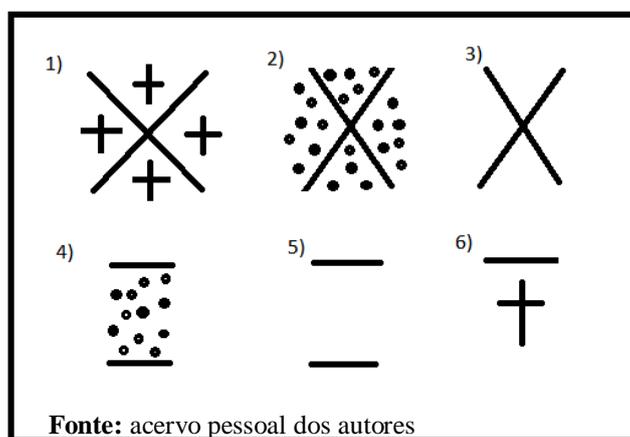
Missionários que seguiam para Santo Antônio da Glória, na Bahia, em busca de mais pessoas para a conversão, estabeleceram um aldeamento em Pernambuco às margens do rio São Francisco, nesse aldeamento foram reunidos índios de várias etnias, inclusive a etnia Pankararu. (PEIXOTO, 2018, p. 34-35)

Assim, os Pankararu e outros grupos tiveram os primeiros convívios com a igreja através da reunião em um aldeamento com o objetivo de facilitar a conversão e tutela sobre os mesmos. Sendo os símbolos católicos adotados como forma de resistência silenciosa das tradições indígenas fortemente discriminadas no período. Após esses primeiros contatos e vivência em Pernambuco, já no século XIX, os processos de diáspora começaram a ocorrer e as tradições Pankararu trazidas para Alagoas foram continuadas e ressignificadas de forma particular entre os então formados Jiripankó.

Durante a adaptação da tradição em Alagoas a cruz seguiu presente como se pode constatar nos desenhos do grafismo e em outras várias partes da religião da etnia, ainda como uma forma de resistência do passado que se perpetuou, porém no presente com um significado religioso particular entre o grupo. A representação de cruz na pintura corporal Jiripankó não possui ligação com a religião católica, sendo um ícone interétnico no geral utilizado enquanto grafismo no rosto, detalhes

no tronco e nas mãos dos indígenas, podendo às vezes aparecer de forma evidente representada nas costas dos mesmos. A seguir é apresentado um quadro com os principais grafismos utilizados pela etnia

Prancha de exemplos 1: grafismos utilizados pelos Jiripankó



Os símbolos presentes na pintura corporal tratam de representar aspectos históricos e religiosos dos indígenas. No exemplo nº1 observa-se os traços inter cruzados junto às representações de cruzes, essa, como já evidenciado, é uma das pinturas que possui os mais profundos significados cosmológicos e históricos. Os exemplares nº 2 e nº 3 aparecem como variáveis do primeiro, sendo no nº 2 os pequenos círculos aleatórios presentes enquanto uma alusão, segundo alguns indígenas, a uma ave típica da região sertaneja, a Galinha-d'angola, conhecida entre a comunidade enquanto “Guiné”, já o nº 3 aparece como uma base para as demais variantes da pintura corporal da etnia.

Os desenhos de nº 4 a nº 6 são os comumente utilizados nos braços, pernas e mãos dos Jiripankó, sendo variantes e adaptações dos traços realizados no tronco dos indígenas para o uso nas demais partes do corpo. Uma questão determinante para uma análise iconográfica dos símbolos presentes na pintura corporal do grupo aparece no fato que esses, enquanto traçados, não sobrepõem significados empregados pelos indígenas, visto que o símbolo sozinho não pode representar toda a utilidade da pintura.

Portanto, o exercício de uma análise iconográfica dos grafismos da etnia se torna um trabalho extremamente compreensivo e indiciário (GUINZBURG, 1989), visto que os desenhos oferecem algo para se pensar, sendo pedaços do real e faíscas para o imaginário (SAMAIN, 2012), assim tal faísca da visão de mundo histórica, social e cosmológica dos Jiripankó materializada pela pintura corporal foi passável unicamente de um estudo utilizando as metodologias características de um diálogo entre a sincronia de uma antropologia da estética da pintura (VIDAL; SILVA, 2000) e uma análise diacrônica da historiografia representada na mesma.

Conclusão

A pintura corporal com o Tauá é uma prática tradicional que possui uma pluralidade de usos, desde ferramenta de inclusão a agente cosmológico no auxílio a participação na religião, sendo essa uma forma de expressão das memórias dos Jiripankó e também um ponto de identificação, devido ao significado depositado sobre ela pelo coletivo. Os desenhos presentes no grafismo são detalhes e fragmentos da história, cosmologia e visões de mundo dos indígenas, portanto ferramentas de representação e interpretação do grupo no circuito de comunicação de significados existente entre os mesmos.

Através do estudo da pintura enquanto princípio de uma investigação historiográfica chega-se a toda uma gama de possibilidade acerca de quem são os Jiripankó, visto que a etnia possui uma íntima ligação com a prática do grafismo a vinculando ao sagrado. Sobre a utilidade do Toá percebe-se ainda que esse apesar da aparente indistinguível diferença entre os usos é um complemento de ligação – uma espécie de “chave” para a simbologia – utilizada conforme a necessidade do grupo, portanto uma expressão iconográfica e religiosa dos Jiripankó.

Referências

- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ARRUTI, José Mauricio Andion. “A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco”. In: OLIVEIRA FILHO, João P. de. **A viagem da volta**: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. (Org.), 2. Ed., Contra capa Livraria / LACED, 2004.
- 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.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- 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 Jiripankó. Trabalho de conclusão de curso em História (monografia), Universidade Estadual de Alagoas: Palmeira dos Índios, 2015.
- SANTOS, Cícero Pereira dos. **A pintura e a cosmologia presentes no ritual Menino de Rancho**. Jan. 2019. Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Jiripankó – Pariconha –, AL, 2019. Entrevista gravada em formato Mp3.
- SILVA, Ana Cláudia da. **Jiripankó**: História ritual e cultura. Trabalho de conclusão de curso em História (monografia), Universidade Estadual de Alagoas: Palmeira dos Índios, 2015.
- TORAI, André Amaral de. Pintura corporal Karajá contemporânea. In: VIDAL, Lux (org). **Grafismo indígena estudos de antropologia estética** - 2ª ed. - São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 191-208.
- VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux (org). **Grafismo indígena estudos de antropologia estética** - 2ª ed. - São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 279-293.
- Enviado em 30/04/2019
Avaliado em 15/06/2019