



## MARCAS DA MEMÓRIA E TRAÇOS DA IDENTIDADE: A TRADIÇÃO DA PINTURA CORPORAL ENTRE OS INDÍGENAS JIRIPANKÓ – ALAGOAS

**Vinícius Alves de Mendonça**

Graduando em História, UNEAL. Membro do Grupo de Pesquisa em História Indígena de Alagoas;  
viniciusalvesmendonca@hotmail.com

**José Adelson Lopes Peixoto**

Professor do curso de História da UNEAL. Coordenador do Grupo de Pesquisa em História Indígena de Alagoas;  
adelsonlopes@uneal.edu.br

### RESUMO

Habitantes no alto sertão do Estado de Alagoas, os indígenas Jiripankó, possuem diversas tradições comuns ao seu meio social; dentre essas, o uso da pintura corporal nos seus eventos religiosos, o que se constitui enquanto uma prática voltada para a representação da identidade e pertencimento do grupo a um sistema de memórias particulares. Portanto, este trabalho é permeado pelo objetivo da investigação científica sobre tais usos do grafismo corporal, buscando compreender suas dimensões identitárias entre o grupo estudado. O percurso da pesquisa foi marcado pelos usos das metodologias vinculadas a pesquisa de campo, segundo os conceitos de Oliveira (2000), História Oral a partir de Alberti (2004) e da análise historiográfica através de Ginzburg (1989), sendo o caminho calcado ainda pela revisão de autores como Santos (2015), Peixoto (2018), Mendonça e Peixoto (2019) e Candau (2016) de forma a produzir uma análise sobre a pintura corporal e sua relação com a identidade Jiripankó.

**PALAVRAS-CHAVE:** Grafismos, Indígenas, Pertencimento cultural.

### Considerações iniciais

Os Jiripankó habitam o município de Pariconha no alto sertão de Alagoas onde desenvolvem suas vivências cotidianas em meio à caatinga sertaneja. As habitações dos indígenas se encontram localizadas em 8 núcleos populacionais distribuídos na área demarcada pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI em 1992 e no entorno desta<sup>1</sup>, de modo que apesar da condição caracterizada pelos vários pontos de habitação, os rituais religiosos



são realizados no decorrer do ano nos diversos Terreiros<sup>2</sup> das comunidades, sendo nossa pesquisa realizada na aldeia Ouricuri, principal comunidade Jiripankó.

Os rituais ocorrem de acordo com o calendário religioso do grupo ou segundo suas necessidades, sendo realizados prioritariamente aos finais de semana, momentos esses onde os indígenas praticam uma série de tradições como os cânticos, os usos de vestes tradicionais<sup>3</sup> e a pintura corporal, a última sendo o objeto de análise desta produção. Durante a pesquisa, efetuamos a revisão bibliográfica de autores como Mendonça e Peixoto (2019), Santos (2015) e Peixoto (2018), junto aos estudos dos conceitos de identidade e memória (CANDAUI), representação (CHARTIER, 1991) e História (PESSAVENTO, 2003). Após esses primeiros processos de análise, realizamos trabalhos de campo, balizados metodologicamente segundo Oliveira (2000), no ambiente de pesquisa caracterizado pelos cotidianos e rituais dos indígenas, sendo produzidas fotografias das pinturas corporais e anotações em diários de campo.

Com o intuito de adentrar no estudo sobre a história representada na prática do grafismo realizamos entrevistas como defendido por Alberti (2004) e analisamos a documentação presente no relatório antropológico produzido pela antropóloga Maria de Fatima Brito durante a demarcação da Terra Indígena Jiripankó e reconhecimento oficial da etnia em 1992. Os dados obtidos através da etnografia e análise dos documentos foram, por fim, intercruzados sobre a ótica de um paradigma indiciário dos detalhes a partir dos escritos de Ginzburg (1989) com o objetivo de compreender a conexão entre história, memória, representação e identidade na prática das pinturas corporais Jiripankó.

### **Os grafismos corporais enquanto fontes na escrita da história Jiripankó?**

Com o final dos anos 1980 uma série de novos temas, caracterizados pelas vivências e formações históricas dos indivíduos por muito tempo relegados as periferias do conhecimento científico, passaram a demandar análises da História e seus pesquisadores, visto que essas temáticas contemporâneas encontraram no fim do novecentos a chance de serem captadas pelas análises da historiografia (CHARTIER, 1991). Contudo, os velhos arranjos teóricos e balizas metodológicas da História não suportaram a amplitude de tal demanda e passaram a



“sucumbir” frente ao que chamamos de “crise dos paradigmas da História” (PESAVENTO, 2003).

Devido aos novos temas, objetos e necessidades, os historiadores se viram em cheque na relação com o status científico da disciplina e suas atuações. No mesmo momento, outras áreas de conhecimento ascendiam como portadoras das metodologias e teoria ausentes nas análises da História sobre o contexto contemporâneo, a exemplo citamos a Antropologia, a Sociologia e a linguística, afirmando ainda mais as incertezas e “esgotamento do fôlego” da historiografia. Tal contexto aparentemente desfavorável a nossa disciplina lhe rendeu, ao revés do que se imaginava, uma renovação, essa passando a abarcar as periferias de seu campo de atuação através do âmbito que se convencionou chamar de “História Cultural” (PASSAVENTO, 2003).

Essa ramificação da História foi incumbida do estudo e análise das representações do passado em meio ao presente sociocultural dos indivíduos “esquecidos” por outras correntes tradicionais do pensamento científico, como o Marxismo e o Positivismo, dialogando com as ciências sociais, principalmente a Antropologia e a Sociologia. Ora, indígenas, negros, ciganos, pobres e outros grupos e sujeitos legados as periferias das análises pela historiografia não mantinham outras fontes documentais sobre seus passados que não fossem suas próprias vivências, memórias e representações culturais, essas sendo fontes de pesquisa no âmbito de uma História da cultura.

Assim, chegamos ao nosso lugar de pesquisa, visto que, também no final do século passado, os Jiripankó, junto a outros diversos grupos indígenas do Nordeste, protagonizaram uma série de movimentos particulares denominados “etnogênese”, esse sendo “[...] o fato social que nos últimos vinte anos vem se impondo como característico do lado indígena do Nordeste [...] abrangendo tanto a emergência de novas identidades como a reinvenção de etnias já conhecidas.” (OLIVEIRA, 2004, p. 20-21). Logo, esses grupos vivenciaram o fim do novecentos enquanto sujeitos portadores de “identidades emergentes” em meio a renovação política e social minimamente favorável no Brasil, essencialmente devido à constituinte de 1988.

O que assegurou a legitimidade desses indivíduos na defesa dos seus lugares sociais durante os processos de etnogênese, particularmente no caso Jiripankó, foi à existência e



resistência dos complexos culturais derivados de seus ancestrais e os vínculos sociais e memoriais com os territórios habitados (OLIVEIRA, 2004), de modo que iremos nos debruçar, em função da curta extensão desta produção, apenas sobre esses “complexos culturais” e suas contribuições na identidade dos indígenas habitantes no município de Pariconha.

No tópico 3.3 do laudo demarcatório do território Jiripankó, intitulado por Brito (1992) como: “Religiosidade”, é afirmado que: “Conversando com o Sr. Milton Evangelista da Silva (2º pessoa do Pajé), este explicou que a brincadeira do índio, seus rituais religiosos, diz respeito ao direito de praticar seus costumes e tradições conforme a religião dos antigos e é também chamada de Ciência do Índio.” (BRITO, 1992, p. 35), assim, nos é permitido, por meio da narrativa citada, correlacionar os rituais do grupo à “religião dos antigos” e a própria necessidade de praticar tais costumes, segundo o argumento do Sr. Milton Evangelista, a fim de manter tal relação com o passado.

Sobre as conexões entre passado e presente no caso da religião Jiripankó, começaremos as análises, embasadas na História Cultural e Antropologia, pela definição da concepção de “religião antiga” a qual o trecho do registro citado faz referência. Os Jiripankó são descendentes de outros indígenas, conhecidos como Pankararu, que habitavam no estado de Pernambuco, durante meados do século XIX, a localidade limítrofe entre os municípios de Tacaratu, Petrolândia e Jatobá, esses indivíduos, após sofrerem diversas perseguições realizadas por influentes famílias não-indígenas da região – a fim de ocuparem as terras do aldeamento Brejo dos Padres a décadas habitadas pelos Pankararu – chegaram fugidos a Alagoas, sendo a área rural do na época distrito de Pariconha a possibilidade de sobrevivência encontrada frente ao contexto conturbado em Brejo dos Padres<sup>4</sup>.

Os indígenas que se estabeleceram em Alagoas trouxeram consigo suas práticas religiosas. Dentre esses costumes não podemos afirmar com precisão histórica a presença do grafismo corporal enquanto prática realizada no momento da chegada – apesar das narrativas orais dos Jiripankó e Pankararu afirmarem a ancestralidade do grafismo – devido à escassez de registros sobre o período, visto que depois do estabelecimento em Pariconha, os Pankararu passaram a silenciar suas identidades e praticar suas atividades religiosas longe dos olhares estranhos com o intuito de evitar perseguições semelhantes às de Pernambuco também em solo



alagoano, portanto as práticas rituais passaram a ser realizadas de forma íntima durante retiros espirituais nas matas (PEIXOTO, 2018).

Os “retiros nas matas” e o anonimato foram realizados enquanto estratégias a fim de possibilitar a sobrevivência dos indígenas e de suas práticas religiosas (SANTOS, 2015). De modo que, passados o final do século XIX e a primeira metade do XX na condição de silêncio frente às relações com a sociedade envolvente, em meados da década de 1980 o grupo passou a buscar o reconhecimento de sua identidade perante o Estado visando efetivar o cumprimento de direitos oriundos do processo de redemocratização do Brasil.

As memórias, a pintura corporal, as vestes tradicionais dos Praiás e outros costumes foram reconhecidos pelo Governo brasileiro, representado pela FUNAI, enquanto diacríticos da identidade daquela sociedade e expoentes do passado dos indígenas, sendo, após diversas idas a Brasília, realizadas pelo Cacique Genésio Miranda e o Pajé Elias Bernardo, efetivado o reconhecimento oficial, a demarcação de parte do território tradicional em 1992 e a adoção do etnônimo “Jiripankó” nesse processo.

O grafismo é, por consequência da autoafirmação Jiripankó, uma dessas representações de identidade semelhante ao que podemos notar em uma das falas registradas no laudo demarcatório, dado que segundo o indígena Milton Evangelista, fazendo referência ao desenrolar do ritual Menino do Rancho<sup>5</sup>: “Prossegue a festa, as madrinhas enfeitadas de fita no cabelo e os padrinhos pintado de giz branco (Pedra de Giz)” (BRITO, 1992, p. 38). O “giz branco” apresentado se trata de uma referência à tintura extraída do barro branco, conhecida pelo grupo como “Toá”, utilizada como matéria prima dos grafismos corporais; a narrativa apresentada confirma, portanto, o uso da pintura no universo cultural Jiripankó durante o reconhecimento na década de 90.

A pintura corporal, mesmo não estando registrada nos documentos oficiais até 1992 se caracteriza enquanto um dos expoentes do processo histórico vivenciado pelo grupo segundo as descrições presentes nas narrativas dos próprios membros da etnia, a exemplo do relato cedido pelo indígena Cicero Pereira dos Santos, onde:

O grafismo como uma identidade exclusiva dos Jiripankó não é, o grafismo nosso ele tem uma relação muito ligada a Pankararu... Igual a Pankararu, então tomar o cuidado de não expor essa questão da pintura corporal como uma coisa nossa que aí



nós não estaríamos sendo verdade [...] a gente veio de lá, mas a gente refez [o grafismo] (SANTOS, 2019).

A história do grupo estudado é oriunda de muito antes ao reconhecimento oficial do Estado. Os costumes praticados naquele período e ainda na atualidadesão resultados do meio social em Brejo dos Padres, quando os ancestrais Jiripankó habitavam o aldeamento no século XIX. Destacamos ainda que após a chegada a Pariconha em 1893 (BRITO, 1992) as práticas culturais passaram a ser ressignificadas, a exemplo do grafismo, no novo ambiente e/ou realizadas através de recorrentes idas a Brejo dos Padres no intuito de realizar os rituais e costumes de forma íntima e longe dos estranhos ao meio social dos indígenas.

### **Marcas da memória que se confundem com traços de identidade**

Após o reconhecimento os rituais Jiripankó puderam ser realizados de forma mais “segura”, tendo em vista a relativa menor possibilidade de perseguições e discriminações realizadas pela sociedade envolvente, em comparação às décadas anteriores. A consequência disso foi à estruturação de um contexto favorável ao compartilhamento e emergência das memórias silenciadas (POLLAK, 1989), de modo que discursos semelhantes ao do indígena Klebson da Silva –um dos responsáveis pela pintura dos corpos nos rituais – não são raros entre a etnia, esse que nos informou em entrevista sobre a pintura corporal: “O Toá pra mim é uma coisa muito séria porque toda obrigação que tem do ritual nosso aqui do Croá, sempre tem que ter o Toá, é por isso que tem que ter muito respeito...” (SILVA, 2019).

A “obrigação” enfatizada pelo entrevistado faz referência ao caráter tradicional do costume, afirmando ainda que “sempre tem que ter o Toá” devido a naturalização da prática entre o grupo durante os rituais após ser legada entre as gerações Pankararu e, seguinte a 1992, Jiripankó. Falando sobre os símbolos Klebson da Silva ainda complementou: “Aquela ali [tipo de pintura corporal] é porque já vem dos ‘tronco velho’, a gente não pode fazer outro desenho qualquer porque os mais velho já deixaram pra fazer aquele tipo de desenho, ali não pode mudar.” (SILVA, 2019).

Segundo Arruti (1996) os indígenas da região nordeste, especificamente os Pankararu e suas ramificações formadas a partir das migrações no século XIX, utilizam o sistema de



metáforas baseados nos “troncos velhos” e “ramas” a fim de traduzirem as relações com seus antepassados. Nesse sentido, a narrativa de Klebson da Silva aponta a forma como os símbolos do grafismo possuem uma “base” na memória e tradição do grupo desde seus ancestrais, assim como as normatizações de uso envoltas na prática.

Exemplos dos desenhos da pintura corporal são as cruzes, círculos, traços e outros símbolos comumente utilizados, sendo esses dependentes da subjetividade do indígena responsável pela pintura (MENDONÇA; PEIXOTO, 2019); ele escolhe dentre os símbolos citados quais irá utilizar no pintar dos corpos durante os rituais. Contudo, ao se observar a prática do grafismo, através dos trabalhos de campo e prévia pesquisa histórica (OLIVEIRA, 2000), notamos a existência de um complexo memorial e social responsável por balizar tal escolha. Os traços da pintura são realizados de forma a se observar um conjunto de símbolos “mais comuns” durante os usos, mesmo com as afirmações dos Jiripankó referentes à subjetividade (MENDONÇA; PEIXOTO, 2019).

#### **Prancha fotográfica 1:** indígenas utilizando a pintura corporal



**Fonte:** Acervo pessoal dos autores, 2018.

A Prancha fotográfica 1 apresenta os registros de alguns Jiripankó utilizando as pinturas durante os rituais. Podemos observar a coloração branca dos grafismos e a forma como estão dispostos pelas partes expostas do corpos dos participantes. Sejam mulheres,



crianças ou homens, o costume se encontra presente enquanto prática obrigatória na participação em eventos religiosos. Notamos ainda a predominância dos pequenos círculos e, no caso dos indivíduos do sexo masculino, os dois grandes traçados cruzados em seus troncos, assim como as linhas desenhadas ao longo dos braços e pernas de ambos os sexos.

Os desenhos citados são realizados pelos indígenas devido à naturalização da tradição em suas memórias. Sobre isso, alguns afirmam, por exemplo, que os dois grandes traços representam o pertencimento e proteção proveniente da religião, contudo não encontramos nas narrativas uma semelhança absoluta, visto que os Jiripankó compreendem, em sua maioria, a importância da pintura corporal não unicamente através de seus símbolos, mas precisamente em função do que o Toá representa no ritual e memória do grupo.

Não importa especificamente qual o desenho é utilizado, mas sim a presença do barro branco no corpo. O fato ocorre como se a pintura estivesse naturalizada a ponto dos indígenas não conseguirem dimensionar a razão da maioria de seus símbolos, informando narrativas ao serem questionados sobre a origem específica do grafismo como “*Já vem dos tronco velho*”, visto que:

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

O uso do grafismo é um acesso à memória no intuito de encontro com a identidade, contudo esse movimento de “busca identitária”, como apresentado por Candau (2016), diversas vezes reorganiza e “joga” com a genealogia da pintura e seus significados. Os Jiripankó não possuem uma afirmação precisa da origem da pintura, no entanto sabem a utilidade dessa no jogo entre memória e identidade, como relatado pelo indígena Cícero Pereira dos Santos: “[...] a pintura, as cores, elas representam, podemos dizer, uma... não é simbologia, Seria uma extensão, extensão ou uma porta de entrada para...” (SANTOS, 2018). A pintura atua enquanto umas das “portas de acesso” para a identidade, não pelos sentidos de seus traços, mas pelo que representam aos olhos e interpretação memorial dos indígenas,



desse modo as relações entre representação e interpretação, permeadas pelo simbólico, sobressaem à estética da pintura e a busca de sua origem.

### **Subjetividade individual e a interpretação coletiva: a cruz do grafismo Jiripankó**

Não podemos mapear todos os significados da pintura corporal devido aos desenhos operarem dentro de um complexo memorial variável segundo a rememoração dos indígenas, contudo alguns símbolos possuem um uso interpretado pelo grupo como quase que indispensável, principalmente devido à sua presença em outros contextos da religião. Exemplo desses é a cruz que se configura enquanto um dos detalhes da pintura que possui uma notável importância ritual seja na interpretação coletiva ou na subjetividade de cada indivíduo.

Os Jiripankó compreendem a cruz ou o cruzeiro representado no grafismo e em outros aspectos de sua cultura a partir da concepção de respeito para com os significados daquela representação. O indígena responsável pela pintura pode pintar os corpos segundo sua subjetividade, contudo não desenha grafismos distantes do que se conhece como tradicional por ele e pelos demais membros do grupo. Essa relação entre a subjetividade individual e a interpretação coletiva produz a dinâmica na variabilidade do grafismo e sua permanência entre o campo das tradições indispensáveis nos rituais.

**Fotografia 1:** criança utilizando a pintura corporal





**Fonte:** Acervo pessoal dos autores, 2019.

Se o significado sobrepõe à estética, porque alguns símbolos como a cruz possuem o uso mais frequente? A resposta para essa questão se encontra no campo formado pela relação entre memória, tradição (CANDAUI, 2016) e representação (CHARTIER, 1991), visto que as memórias compartilhadas pelos sujeitos necessitam de formas de expressão; logo, o grafismo surgiu como uma das respostas a essa necessidade, sendo adotado a partir da vivência no contexto marcado pela discriminação da sociedade envolvente e contato com a Igreja Católica Romana em algum momento do passado dos Pankararu.

A cruz surgiu como símbolo oriundo das relações com a Igreja, sendo uma estratégia de sobrevivência do costume, considerando que Brejo dos Padres nos séculos XVIII e XIX era um aldeamento vinculado a atividade missionária (ARRUTI, 1996). Mesmo após os traumas, estratégias e contatos com essa instituição religiosa, a cruz adotada seguiu presente, porém ressignificada através da religião indígena, uma vez que seus significados são distintos da cruz cristã (SANTOS, 2015), assim, caracterizando uma aproximação com o cristianismo devido à necessidade de sobrevivência em Brejo dos Padres e um posterior afastamento, em alguns aspectos, nos contextos propícios à emergência e afirmação da identidade indígena.

Em meio a um contexto onde a estética não necessariamente demarca o uso da pintura com o Toá nos rituais, a cruz se faz presente enquanto um resquício desse passado que conseguiu se manter entre as representações, inicialmente pela forte influência da Igreja e em seguida pela dinâmica de adoção do próprio universo cosmológico e religioso Pankararu e posteriormente Jiripankó, estando presentes nas representações culturais, seja na pintura, nas vestes tradicionais dos Praiás ou em outros costumes.

É lembrado e memorizado pelos Jiripankó que a pintura com o Toá precisa estar presente no ritual para o seu desenvolvimento, mas não se memorizam precisamente os grafismos que precisam ser utilizados, a exceção dos símbolos adotados enquanto reflexo da própria formação histórica, no caso da cruz. De modo que os indígenas não possuem a prioridade de definir padrões de pintura a fim de melhor fixar a tradição (CANDAUI, 2016),



esses apenas realizam o grafismo conforme o que o responsável por pintar conhece e visa como tradicional e o que o coletivo interpreta e confirma enquanto parte dessa tradição.

Os diálogos ou atritos entre o que os indígenas responsáveis pela pintura reproduzindo que foi legado pelos *troncos velhos* e o que os demais Jiripankó compreendem e confirmam ser parte da tradição proporcionam uma pintura corporal única a cada ritual em função da sua variabilidade de símbolos, mas que mantém uma lógica histórica e memorial mais ou menos coesa ao grupo, de modo a ser reconhecida por esses enquanto costume tradicional.

### **Considerações finais**

Pintar o corpo entre os indígenas estudados é uma forma de representar a tradição memorial e o processo histórico vivenciado por esses e seus ancestrais, posto que a pintura corporal atua como uma espécie de testemunho do que foi experienciado em consequência da vivência em Brejo dos Padres, as migrações do século XIX, o silêncio em Pariconha, o reconhecimento oficial em 1992 e do presente dos Jiripankó. A identidade e memória do grupo se organizam em caminho contrário à fixação intencional e padronizada dos símbolos do grafismo corporal em um quadro permanente e invariável, de modo a posicionar o costume no âmbito de representações diversas, ou seja, a variabilidade de desenhos e dinâmica no uso da pintura não a torna menos tradicional, mas a fortalece como representação da tradição em função da demanda interpretativa sobre o que se representa.

Sendo a pintura uma espécie de linguagem vinculada a um discurso proveniente do passado Jiripankó, essa é passível de interpretação através das balizas metodológicas da História, principalmente da História Cultural em diálogo interdisciplinar com a Antropologia, pois os detalhes do grafismo representam narrativas passadas e geram novas narrativas de identidade a partir da sua prática durante os rituais. Portanto, esse é tanto uma ferramenta representante da memória e identidade quanto uma forma dinâmica de expressão histórica entre os Jiripankó.



## NOTAS

<sup>1</sup> Os Jiripankó possuem as comunidades Ouricuri, Figueiredo e Piancó dentro da área demarcada pela FUNAI em 1992 e as localidades denominadas enquanto Poço D'Areia, Serra do Engenho, Araticum, Capim e Caraibeiras fora desta em territórios ainda não demarcados, sendo 223 famílias aldeadas e 99 desaldeadas (PEIXOTO, 2018).

<sup>2</sup> Espaços reservados para a prática da religião, esses não possuem vegetações ou construções ao centro e são caracterizados pelos Jiripankó enquanto palcos para as performances rituais.

<sup>3</sup> Vestes tradicionais conhecidas entre os Jiripankó enquanto “Praiás”. Segundo os indígenas, são as principais representações da sua religião.

<sup>4</sup> As tensões nas relações entre os Pankararu e a sociedade envolvente de Pernambuco se deram principalmente devido a promulgação da Lei de Terras de 1850. Em consequência dessa legislação e das perseguições realizadas pelos não-indígenas com o objetivo de ocupar as terras do aldeamento, os indígenas se disseminaram pelo Nordeste através das “viagens de fuga” (ARRUTI, 1996) formando novos grupos como os Jiripankó, Kalankó, Katokin, Karuazu e Koiupanká em Alagoas.

<sup>5</sup> Ritual realizado após a efetivação da cura de um neófito do sexo masculino oriunda da religião indígena, sendo uma espécie de pagamento de promessa.

## Referências

**A pintura e as cores rituais Jiripankó.** Set. 2018. Entrevistador: Vinícius Alves de Mendonça. Aldeia Ouricuri – Pariconha-AL, 2018. Entrevista gravada no formato mp3.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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