

A dor de um é a dor de todos: identidade e cultura Potiguara nos grafismos indígenas

The pain of one is the pain of all: Potiguara identity and culture in indigenous graphics

Erika Danielly Florêncio Pereira Muniz; Ingrid Moura Wanderley

*Etnia Potiguara;
design; grafismos
indígenas; cultura
indígena*

Resumo

Este artigo compreende parte da pesquisa de mestrado intitulada *Design e memória cultural: análise dos grafismos corporais da etnia Potiguara*. O presente estudo caracteriza-se como uma observação e registro das representações visuais do grupo indígena, e tem como objetivo identificar os grafismos Potiguara e seus significados, a partir da análise dos grafismos da etnia Potiguara da região do litoral norte da Paraíba, apresentando a linguagem visual da etnia. Foi realizado um estudo de caso, utilizando-se da observação participante. Os dados foram coletados por meio de entrevistas e fichas de inventário, que auxiliaram as análises como recurso visual. Os resultados registram dez grafismos Potiguara e seus significados, que foram apontados a partir da imersão no território indígena e teve a colaboração de quatro pintores indígenas. Conclui-se que, para além dos significados específicos descritos nesta pesquisa, os grafismos possuem um sentido comum, relacionado às ideias de resistência e força, que estão relacionadas à história de lutas e vivências dessa população. Foi observado que os grafismos indígenas estão em um processo contínuo de desenvolvimento e cada pintor corporal constrói uma rede de significados de acordo com suas crenças e subjetividade.

*Potiguara ethnic
group; design;
indigenous body
paintings;
indigenous culture*

Abstract

This article comprises part of a research from master's degree titled Design and cultural memory: analysis of the body graphics of the Potiguara ethnic group. The present study is characterized as an observation and recording of visual representations of the indigenous group, and it has as objective identify Potiguara graphics and their meanings from the analysis of the body paintings of the Potiguara ethnic group from the northern coast region of Paraíba and show the ethnic visual language. A case study was carried out, using participant observation. The data were collected through interviews and inventory sheets, which aided the analysis as a visual resource. The results register ten Potiguara graphics and their meanings, which were identified from the immersion in the indigenous territory and had the collaboration of four indigenous painters. It is concluded that, in addition to the specific meanings described in this research, the graphics have a common sense, related to the ideas of resistance and strength, which are related to the history of struggles and experiences of this population. It was observed that indigenous graphics are in a continuous process of development and each body painter builds a network of meanings according to their beliefs and subjectivity.

1. Introdução

Sou Potiguara, nessa terra de Tupã, tem uma arara, jaraúna e xexéu, todos os pássaros do céu, quem nos deu, foi Tupã, foi Tupã, sou Potiguara (2x) (BARCELLOS, 2012, p. 359).

O grafismo indígena representa a identidade visual de uma etnia. No caso do povo Potiguara, esse fenômeno é recente e surgiu pela necessidade de ter uma linguagem visual própria. A partir dessa demanda, alguns indígenas Potiguara desenvolveram padrões gráficos que dialogam com sua cultura, história e religiosidade. Nesse contexto, a pesquisa de mestrado na qual se baseia o presente artigo analisou o grafismo corporal da etnia Potiguara a partir do estudo da forma, buscando compreender como os padrões visuais estão relacionados com os seus significados.

A população indígena brasileira vivencia um marco histórico de conquista e reconhecimento relacionado às suas diferenças culturais, reforçando seu protagonismo diante da formação cultural do país (VELTHEM, 2010). As produções acadêmicas sobre a cultura indígena evidenciam o registro dos saberes dos povos originários e traz visibilidade para questões pertinentes a estes grupos, fornecendo referências para que outros pesquisadores possam se iniciar nesta jornada de conhecimento.

Segundo a Fundação Nacional do Índio (FUNAI, 2020), a população indígena brasileira teve um aumento significativo desde que foi incluída no censo demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no ano de 1991. Desde então, foi constatado um relevante aumento dos indígenas no país e, de acordo com o último censo demográfico realizado pelo IBGE que ocorreu em 2010, o número de indígenas no Brasil é de 817.963 sendo 25% desta população residente na região nordeste.

Entre as etnias que ocupam a região nordeste do Brasil, a etnia Potiguara do litoral norte do estado da Paraíba possui uma população de aproximadamente 20.000 indígenas. Estes estão subdivididos em trinta e três aldeias, localizadas em três municípios circunvizinhos: Rio Tinto, Marcação e Baía da Traição (SOLER; BARCELLOS, 2012).

A historicidade Potiguara relata episódios de confrontos com europeus e invasões no território indígena. Estas lutas fundiárias e a imposição da colonização com a etnia perduraram por um longo período, marcado por massacres e perda territorial (PALITOT, 2005; MARQUES, 2009; VALE, 2008; BARCELLOS, 2012). No século XX, a etnia teve o primeiro contato com a família Lundgren, que chegou na cidade de Rio Tinto-PB e implantou a Companhia de Tecidos Rio Tinto (CTRTR). O empreendimento consistiu na construção de uma fábrica têxtil e de uma vila operária; e, para execução destes projetos, o grupo adquiriu de forma bruta parte da área indígena da aldeia Monte-Mór, obrigando os indígenas Potiguara a venderem suas terras para expansão do complexo fabril (VALE, 2008). VALE (2008) destaca que, sob o ponto de vista econômico, a Companhia de Tecidos Rio Tinto contribuiu positivamente para a economia da região; mas, para o povo Potiguara, foram mais de cinco décadas de opressão e perseguição.

Mesmo com uma história de lutas, a etnia Potiguara permaneceu no mesmo território até hoje e atualmente vivencia um processo de intensificação cultural que consiste no fortalecimento de sua identidade indígena e na valorização do seu território. Este

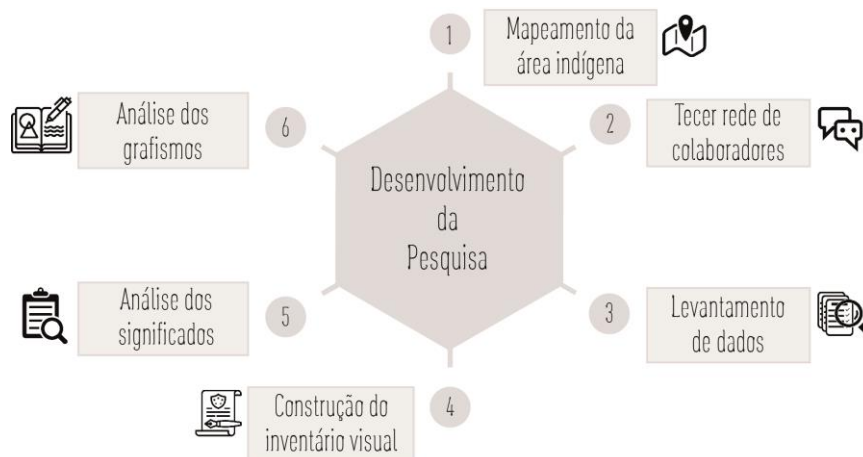
processo resultou no surgimento dos grafismos corporais da etnia. O grupo já tinha a prática de utilizar a tinta do jenipapo (fruto da região que é utilizado na produção do pigmento escuro) e do urucum (fruto que produz o pigmento vermelho) para pintar o corpo, mas os grafismos utilizados eram provenientes da reprodução visual de outras etnias. A necessidade de ter uma identidade visual que representasse a própria etnia foi discutida em assembleias e, em meados dos anos 2000, foi iniciado o desenvolvimento dos primeiros grafismos corporais Potiguara.

A partir desse cenário, foi identificada uma lacuna relacionada aos registros visuais desses grafismos. Alguns deles são populares e estão registrados na *web* e em produções acadêmicas, os demais ainda estão em processo de divulgação. Nesse contexto, o presente estudo realizou uma observação e registro das representações visuais do grupo indígena, com o objetivo de identificar os grafismos Potiguara e seus significados. Durante a pesquisa de mestrado, realizada no Programa de Pós Graduação em Design da UFCG, foram identificados dez grafismos Potiguara descritos por quatro pintores corporais da etnia: Manoel Pereira, Sanderline Ribeiro, Joab Marculino e Danilo Mendonça. Os participantes autorizaram a divulgação das informações e foi acordado que seus nomes sejam divulgados, como forma de reconhecer a importância dos seus trabalhos frente ao processo de intensificação cultural da etnia Potiguara.

2. Metodologia

Os métodos utilizados foram o estudo de caso, em que o participante busca informações diretamente em seu contexto (SANTOS, 2018) e a observação participante, que, de acordo com Ingold (2016) consiste na percepção e na ação de descrever. Para isto, foi solicitada previamente a autorização dos órgãos responsáveis, que regem as questões éticas referentes à pesquisa com seres humanos e populações indígenas. Esta pesquisa foi realizada em seis etapas, conforme pode ser visualizado na Figura 1.

Figura 1 – Etapas de desenvolvimento da pesquisa
Fonte: PEREIRA (2020).



A primeira etapa da pesquisa de campo consistiu na identificação dos indivíduos que atuam na atividade de pinturas corporais na área indígena. Para isso, foram realizadas visitas à região a partir de indicações de indígenas que faziam parte da rede de relacionamentos da pesquisadora. Nesse processo, foram identificados oito pintores. Após essa imersão, foi desenvolvido um protocolo de pesquisa, baseado na proposta de

Yin (2001), que sugere um planejamento para nortear a pesquisa e sistematizar as etapas, proporcionando confiabilidade no levantamento de dados.

Na segunda etapa ocorreu o primeiro contato com os Pintores Corporais Potiguara, por intermédio de aplicativos de mensagem. Na oportunidade, foi apresentada a pesquisa juntamente com o convite para participação da rede de colaboradores. Após a aceitação do convite, foram agendadas as entrevistas que ocorreram no dia e local estabelecidos pelos participantes.

Na terceira etapa ocorreram as entrevistas semiestruturadas com quatro indígenas, que foram gravadas e depois transcritas. A limitação do número de entrevistados se deu devido à pandemia do Covid-19, que inviabilizou a continuidade dos contatos presenciais, interrompendo a pesquisa de campo. Diante deste fato, as análises foram realizadas com os dados que já tinham sido levantados.

Nas entrevistas, dois dos participantes realizaram pinturas corporais, demonstrando a atividade e descrevendo seus significados. As entrevistas seguiram um sistema de indicação que consistiu em solicitar ao entrevistado os nomes de outros integrantes da etnia que também executassem pinturas corporais. Com estas informações, foi desenvolvida uma rota objetivando estabelecer contatos para criação de uma rede de colaboradores.

Na quarta etapa foi criado e desenvolvido o “inventário visual”, utilizando o sistema de fichas como ferramenta para orientar o estudo da forma. Para esse fichamento foram utilizadas as imagens dos grafismos corporais, adquiridas a partir do contato com os entrevistados, totalizando dez registros. As análises foram realizadas a partir dos relatos, classificando as pinturas em categorias. A partir dessas informações, foram elaborados desenhos dos grafismos selecionados em folhas A4 para orientar a criação dos registros digitais dos grafismos Potiguara, realizados nos *softwares* Photoshop e Adobe Illustrator. O resultado dessa etapa possibilitou o registro dos grafismos no inventário visual e posteriormente norteou o estudo da forma.

A quinta etapa constituiu na análise dos significados dos grafismos indígenas Potiguara, buscando compreender a mensagem de cada representação visual, a partir da perspectiva dos indígenas entrevistados.

A sexta e última etapa consistiu na análise dos grafismos sob duas vertentes: (1) o método iconológico utilizado para interpretação das representações visuais; e o estudo da forma embasado a partir de aporte teórico específico.¹

3. Grafismos indígenas no Brasil

A relevância das pinturas corporais na história indígena foi pontuada por alguns autores que discutiram a importância do grafismo corporal como representação visual. Em um breve panorama histórico, o estudo sobre as pinturas corporais foi introduzido na etnologia brasileira na década de 1970 e baseava-se nas coleções museológicas, nas bibliografias e na comunicação pessoal de etnólogos (VIDAL; MÜLLER, 1986). Esta referência está contida no volume 3 do livro “Suma etnológica brasileira” (1986), que reúne alguns estudos sobre a cultura indígena, incluindo o grafismo corporal.

¹ Esta última etapa da pesquisa não está relatada no presente artigo.

Berta Ribeiro, pesquisadora brasileira que realizou estudos relevantes sobre a temática indígena, contribuiu na realização da obra “Arte indígena, linguagem visual” (1989). Nesse livro, a autora destaca como a produção material era utilizada fora da perspectiva da sua estética e como se estabeleciam as relações entre expressão (forma) e o conteúdo (significado). As formas estão relacionadas com o sistema de organização social, os mitos e rituais e referem-se à “exteriorização material das ideias e conceitos que podem ser decodificados, ou melhor, interpretados segundo o contexto cultural que se inserem” (RIBEIRO, 1989, p. 15). Após essa publicação, outras produções teóricas deram continuidade ao tema e, gradativamente, o reconhecimento do conteúdo das pinturas corporais ganhou destaque.

Lagrou (2009), em sua pesquisa sobre a etnia Kaxinawa, destaca que para compreender as pinturas indígenas, é necessário entender como o pensamento nativo concebe a realidade. A autora destaca que assim como os artefatos, o grafismo marca o estilo de diferentes grupos indígenas e são a materialização de complexas redes de interação que supõem conjuntos de significados. Um grafismo indígena pode apresentar características antropomorfas, mas isso pode não remeter necessariamente à figura de um ser humano, e sim representar algo sobre a sociedade. Isso demonstra como as formas gráficas podem parecer abstratas para um olhar desatento, quando na verdade são representações iconográficas. De acordo com Velthem (2010), o corpo, ao receber a pintura, possui a capacidade de estar “temporariamente pintado”, tendo em vista que o pigmento utilizado nas pinturas corporais (jenipapo) pode permanecer na pele por até quinze dias; e esta característica permite um meio de construção social e individual do indígena perante a sociedade.

A comunicação através do corpo é ao mesmo tempo individual e coletiva, pois na mesma intensidade em que divulga os valores do grupo, se apropria dos significados em um processo de identidade social (RODRIGUES, 2006). Segundo Bicalho (2018), para o povo indígena, a pintura corporal simboliza uma segunda pele, um tipo de representação social que contém significados e sentidos do seu universo étnico. Nesta perspectiva, o ato de pintar, além de “vestir” o corpo, transmite mensagens e expõe a cosmologia, os mitos e a cultura do grupo (BICALHO, 2018).

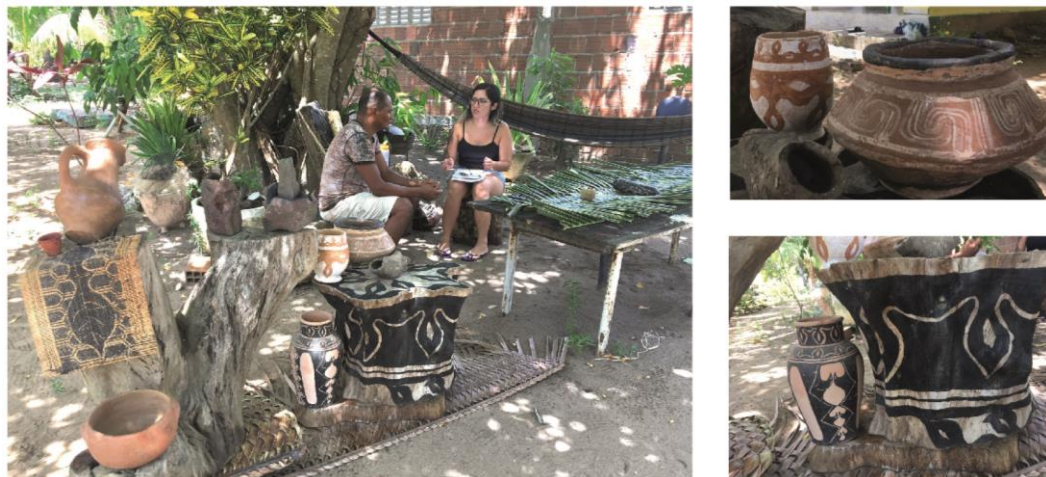
3.1 Grafismos Potiguara

Esta pesquisa não ocupa o espaço em que se expressam diálogos sobre a estética das representações visuais da etnia Potiguara. A questão central deste estudo está atrelada à importância do surgimento dos grafismos Potiguara no contexto contemporâneo de intensificação cultural vivenciado pelo grupo. Muller (2017, p. 40) destaca que a “[...] arte indígena é a manifestação material de um universo simbólico onde estão expressos, em maior ou menor grau, elementos de etnicidade e de cosmologia”. Na entrevista com o professor Manoel Pereira (Figura 2), foi esclarecido que as representações manuais dos indígenas Potiguara diferem de outras etnias pelo fato de não ser uma prática que vem de sua ancestralidade. No que se refere à sua forma e significados, os grafismos não se caracterizam como uma continuidade que foi repassada entre as gerações. Há uma ligação direta entre os grafismos atuais, seus significados e a história da etnia, mas os antepassados Potiguara utilizavam o pigmento corporal com outros objetivos. Manoel Pereira (*apud* PEREIRA, 2020, p. 97) descreve que “o pigmento do urucum servia como repelente natural e sua textura cremosa aderida à pele formando uma fina camada

impermeável, protegendo o indígena dentro dos rios contra ataques de alguns animais”. Este relato refere-se à prática da pesca, e a camada de proteção que o pigmento do urucum fornecia à pele do indígena durante a atividade, impedindo o ataque de algum animal aquático e também de pequenos insetos da mata.

Figura 2 – Cenário da entrevista com Manoel Pereira

Fonte: Pereira (2020).



De acordo com Manoel Pereira, foi só a partir dos anos 2000 que a criação de grafismos que representasse a etnia Potiguara teve suas primeiras discussões nas assembleias educacionais. Estas inquietações surgiram com o aumento da reprodução das pinturas corporais de outras etnias entre o povo Potiguara. Os indígenas que faziam estas reproduções observavam nos encontros com outros povos que cada grupo possuía sua linguagem visual, e neste momento, conscientizaram-se da necessidade de uma linguagem visual que os representassem. Atualmente, esses grafismos são usados em diferentes contextos, como pinturas corporais e objetos (Figura 3).

Figura 3 – Grafismos Potiguara

Fonte: Acervo das autoras.



Manoel Pereira relata que a criação dos grafismos foi um trabalho em conjunto que reuniu os anciãos, caciques e um conselho de estudantes. Cada representação visual teve inspirações tanto dos relatos dos anciãos como também da fauna e da flora. Após o processo de desenvolvimento dos grafismos, houve sua disseminação entre o grupo, mas foi apenas em 2010 que houve o início de um trabalho de divulgação nas escolas, com palestras ministradas pelos universitários Potiguara.

Ao visitar os municípios que compõem a área indígena Potiguara, é notável a presença dos grafismos em diferentes superfícies (Figura 4). Essas representações estão impressas em pontos turísticos, prédios públicos e meios de transporte.

Figura 4 – Uso dos grafismos em superfícies na área indígena Potiguara

Fonte: Acervo das autoras



4. Significados dos grafismos Potiguara

O levantamento de dados contou com a participação de quatro pintores corporais Potiguara que apresentaram, de acordo com o seu ponto de vista e seu repertório, os grafismos e seus respectivos significados. A Figura 5 foi numerada de acordo com a descrição dos seus significados.

A primeira entrevistada foi Sanderline Ribeiro, graduada em Pedagogia e em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, que atua como professora e como Pajé Potiguara. A mesma reside na cidade de Rio Tinto, estado da Paraíba, e atualmente é aluna do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões. O segundo entrevistado foi Joab Marculino, Agente Comunitário de Saúde na cidade da Baía da Traição, no estado da Paraíba, e pintor indígena de arte corporal, residente na Aldeia Forte na Baía da Traição. O terceiro entrevistado foi Danilo Mendonça, recém concluinte do ensino médio e vestibulando, que realiza pintura corporal e já possui habilidades de desenho, que vem aperfeiçoando suas técnicas com a tinta do jenipapo. Danilo aprendeu a fazer pintura

corporal com seu primo, Joab Marculino. O quarto entrevistado foi Manoel Pereira, professor de Arte e Cultura na Escola Estadual Indígena do Ensino Fundamental e Médio Índio Antônio Sinésio da Silva, localizada na aldeia Brejinho no município de Marcação, no estado da Paraíba. Reside na mesma região em que trabalha e é conhecido também por Manézio Potiguara. Manoel possui uma página na *web* onde divulga algumas pinturas corporais da etnia e trabalhos relacionados com este tema que realiza juntamente com seus alunos.

Ao analisar as entrevistas, foram encontradas semelhanças no que diz respeito aos significados apresentados e a partir desses aspectos foram identificados dez grafismos (Figura 5).

Figura 5 – Grafismos Potiguara

Fonte: Elaborado pelas autoras (2021).



Os significados dos grafismos apresentados a seguir caracterizam-se como uma síntese das entrevistas com os Pintores Corporais Potiguara.

O grafismo 1 (Colmeia Potiguara) é o mais popular entre os Potiguara. Sua criação foi inspirada no movimento das abelhas em defesa da sua colmeia, que ocorre quando uma abelha é atacada e todas se unem para contra-atacar quem se mostra como inimigo. O povo Potiguara costuma dizer que “se mexer com um, está mexendo com todos, a dor de um é a dor de todos” (*apud* PEREIRA, 2020, p. 83). A Colmeia Potiguara faz referência ao mel e aos Potiguara que eram “grandes saboreadores de mel de abelha” (*apud* PEREIRA, 2020, p. 98). Eles relatam que no passado havia muitas espécies de abelhas na região e os indígenas coletavam o mel, mas com o passar do tempo, em algumas localidades as abelhas deixaram de produzir. Quando ocorria isto, o indígena retornava para sua casa sem êxito e na volta encontrava seus “parentes” que, ao saber do fato, compartilhavam o mel para que o mesmo não voltasse sem nada. Este sistema de coletividade é representado na pintura corporal, diferenciando a Colmeia Potiguara das demais colmeias utilizadas por outros povos indígenas. A Colmeia Potiguara significa a força que vem da coletividade, a força proveniente da união, trabalho em equipe e organização, subsistência e resistência em continuar no seu próprio território. As formas contidas nesse grafismo desenhavam o sistema de coletividade com as duas linhas paralelas que

contornam o hexágono, simbolizando o caminho que ocorre no compartilhamento (Figura 5, número 1). Estas linhas se abrem e nunca se fecham, permitindo sempre um encontro.

A imagem 2 (Folha da Jurema) representa a planta sagrada jurema e também o ser encantado jurema, atribuindo ao grafismo a força da espiritualidade. O grafismo da Folha da Jurema é símbolo de proteção e representa a espiritualidade da etnia e os saberes medicinais dos anciões. Retrata também o poder que vem das plantas medicinais; as plantas de poder; as plantas de cura e as plantas de auxílio. É considerada, para o povo Potiguara, a pintura que tem mais importância no campo espiritual e remete ao fortalecimento. A representação gráfica da Folha da Jurema pode ser executada com apenas uma folha (Figura 5, número 2) ou com duas, sendo uma folha posicionada oposta à outra, simbolizando assim os povos Potiguara da Paraíba e do Ceará, que mesmo separados permanecem na mesma raiz linguística. Quando a Folha da Jurema é representada por duas folhas (uma oposta à outra) e todo seu entorno é rodeado pela pintura da Colmeia Potiguara, significa a proteção do que é sagrado para a etnia. O movimento corporal giratório durante o ritual do Toré faz com que as pinturas da Folha da Jurema se encontrem nos corpos dos outros indígenas, simbolizando que um corpo contempla o outro. As duas folhas também fazem referência aos dois troncos linguísticos que existem no Brasil, o Tupi-Guarani que é a língua originária do povo Potiguara e o Macro-jê.

O grafismo 3 (Salamanta) faz referência à fauna e retrata um animal da classe dos répteis que alguns dizem ser uma cobra e outros afirmam ser um lagarto (Figura 5, número 3). Esse animal quando colocado em situação de perigo e incêndio na floresta refugia-se nos troncos das árvores e só se retira do seu esconderijo quando o perigo passa, saindo ileso e sem nenhum arranhão. Esta pintura remete às situações que fortalecem, às “provas de fogo” e momentos difíceis em que, apesar dos obstáculos, prevalece a prudência e sabedoria. Este grafismo protege e renova as energias. O termo Salamanta é um nome cultural denominado pelos Potiguara e faz referência a um animal de corpo alongado. Seu significado foi descrito por todos os entrevistados como um grafismo que simboliza território, demarcação de terras e limites territoriais. Esta pintura foi contextualizada a partir dos relatos dos acontecimentos do ano de 1700, quando os Potiguara começaram a perder suas terras, seu território. Manoel Pereira relatou que as sesmarias do Território Monte-Mór foram estabelecidas pelo imperador D. Pedro II na cidade de Recife-PE, mas o processo de demarcação não foi concluído devido à morte do engenheiro responsável. A partir desta situação, houve uma grande decadência quanto ao território. Manoel afirma que “até hoje nós temos terras que em algumas situações ainda não foram homologadas, mas sabemos que todas essas terras foram nossas” (*apud* PEREIRA, 2020, p. 100).

No padrão 4 (Coral Potiguara) (Figura 5, número 4), a pintura remete ao réptil cobra coral e também ao caboclo Cobra Coral. Está relacionada com a espiritualidade, a força ancestral e a força dos encantados que conduzem as práticas e as ações daquele que faz uso da sua pintura. É representando pelas cores preta e vermelha, oriundos do jenipapo e urucum. Os indígenas atribuem à cobra características de prudência, astúcia, sabedoria e perspicácia. Para eles, a cobra nunca vai atacar sem sentir-se ameaçada e antes de atacar observa e estuda a presa, determinando o momento certo para agir. A cobra coral possui uma força maior por seu veneno ser mortal, sua beleza é intensificada por suas cores e pelo movimento do seu corpo que faz com que seus desenhos se cruzem. Esta

pintura simboliza os sentidos e o cuidado de observar antes de agir, da observação antes de atacar e a prudência e sabedoria.

O modelo 5 (Garapirá) representa a ave de rapina que possui um bico curvado e que era encontrada em grande quantidade na região da Baía da Traição-PB. Manoel e Sanderline relatam que antigamente havia muitos deles, mas depois do desmatamento as árvores cederam lugar para o canavial e a presença do pássaro foi se tornando rara. Os indígenas da aldeia São Francisco contam que o pássaro se tornou encantado, e quando alguém consegue ouvir seu canto ou vê-lo, isto logo é associado à superação. Na perspectiva de Manoel Pereira, esta pintura possui muita importância para a etnia, ele descreve que “[...] os pássaros começam a observar que os índios não devem entrar de mar adentro porque está vindo uma grande tempestade. Então ele torna-se uma forma de aviso de cuidado, de superação e ao mesmo tempo de alegria” (*apud* PEREIRA, 2020, p. 101). A presença do Garapirá significava um aviso, Manoel afirma que os Potiguara “foram os mais remadores de todos os senhores indígenas do norte do nordeste” (*apud* PEREIRA, 2020, p. 101). Na última música cantada no ritual do Toré é entoado “garapirá, garapirá, vamos dançar na alegria do mar” (*apud* PEREIRA, 2020, p. 101), demonstrando que além de significar aviso, também simboliza liberdade de expressão e alegria. Sanderline destaca que o indígena que possui esse conhecimento histórico desenha seu formato na pintura com a cabeça do pássaro direcionada para cima, indicando superação (Figura 5, número 5). Alguns fazem com a cabeça apontada para o chão e isto é uma contradição ao seu significado, mas é relativo ao conhecimento individual de cada indígena. Esta pintura significa a força que vem da superação.

O grafismo 6 (Terra Fértil) foi uma das últimas pinturas a ser incluída no repertório visual da etnia, mas sua referência está conectada aos anos de 1590 e 1600, quando os Potiguara já utilizavam em seu rosto um traço que era passado por cima dos olhos. Esta pintura é utilizada no rosto; em sua composição há um risco passado por cima dos olhos e dois riscos pretos em cada bochecha e, no meio destes traços, há um risco vermelho (Figura 5, número 6). Esta pintura significa os quatro elementos: terra, fogo, ar e água, sendo estes símbolos o marco principal da existência Potiguara, simbolizando as terras férteis e o vermelho simboliza a força e a braveza da mulher Potiguara que torna o homem forte.

A pintura 7 (Camarão) está diretamente ligada à denominação do termo Potiguara, que de acordo com Manoel Pereira possui quatro variantes de identificação: Pitiguar, Pitauar, Potiguar e Potiguara. Estes termos possuem a mesma definição de “comedores de camarão e caçadores de camarão” (*apud* PEREIRA, 2020, p. 103). Este grafismo se diferencia dos demais pela maneira como foi criado. De acordo com Manoel Pereira, o grafismo do camarão surgiu quando um cacique Potiguara teve um sonho em que um indígena se apresentou e mandou o mesmo projetar a pintura do Camarão. A partir dessa experiência surgiu o grafismo do Camarão (Figura 5, número 7), que é utilizado apenas por este cacique e possui uma conotação espiritual diretamente ligada a quem o projetou. De acordo com Manoel Pereira, o objetivo deste grafismo é trazer uma reflexão sobre a subsistência dos indígenas Potiguara.

O grafismo 8 (Ecologia) remete ao desmatamento que ocorreu com a chegada dos latifundiários, no ano de 1980, e da usina AGICAM (Agroindústria Camaratuba S/A). Manoel Pereira relata que os deputados nesse período tiveram grande influência no favorecimento das terras para os latifundiários e a usina. O grafismo da Ecologia traz

como reflexão principal o extrativismo e toda perda referente à natureza, às nascentes dos rios que não existem mais, à variedade de espécies de abelhas e todos os agentes polinizadores que foram extintos. Este grafismo envolve o valor ecológico sob a perspectiva do meio ambiente no Território Indígena Potiguara.

O padrão 9 (Caminhos de Monte-Mór) refere-se ao Território Indígena Monte-Mór que abrange algumas aldeias, entre elas: Jaraguá, Brejinho, Lagoa Grande, Ybicoara e Três Rios. Sanderline Ribeiro descreve esse grafismo a partir do trajeto até as aldeias: o percurso é composto por subidas e descidas, curvas sinuosas, rodeado por vales e montanhas; esses movimentos decorrentes da rodovia originaram este grafismo (Figura 5, número 9). Sua composição é feita com uma linha orgânica localizada no centro do grafismo que representa os três Territórios Indígenas que integram o povo Potiguara, que são: Território de Monte-Mór, Território Potiguara e Território de Jacaré de São Domingos. Esta não é uma pintura específica da aldeia Monte-Mór, ou do Território Monte-Mór, e sim de todo povo Potiguara, pois para chegar nos outros Territórios é preciso passar pelo Território Monte-Mór. O grafismo retrata as terras de Monte-Mór e Jacaré de São Domingos que enfrentavam situações de precariedade nas áreas da saúde, do território e da educação. Manoel explicou que a população indígena desta região “[...] estava sem caminhos” e que a única maneira de solucionar este problema seria por meio da educação, que permitiria novas possibilidades. Segundo Manoel, os indígenas de Monte-Mór e de Jacaré de São Domingos sofreram diretamente com a chegada da Companhia de Tecidos de Rio Tinto, que se apropriou das suas terras. Posteriormente as usinas Miriri e Japungu, produtoras de açúcar atuantes na região do Vale do Mamanguape, deram continuidade ao domínio das terras Potiguara para o plantio da cana-de-açúcar. Apesar de todos os eventos vivenciados, sempre houve resistência e uma busca constante pela melhoria do grupo. Manoel relatou que o grafismo Caminhos de Monte-Mór está relacionado ao modo como os indígenas se camuflavam para se defender dos insetos e ataques de outros animais quando entravam nas matas. Houve um período na região de Monte-Mór que os indígenas sofriam repressões e ataques por parte dos capitães que vinham das províncias. Para defenderem suas terras faziam emboscadas para matá-los e seguir em busca das terras sem males. Portanto, este grafismo significa proteção e a busca de uma terra sem males, sem brigas e sem conflitos.

A representação 10 (Cerâmica Potiguara) (Figura 5, número 10) faz referência a uma panela de barro, medindo um metro de altura por cinquenta centímetros de diâmetro encontrada há aproximadamente seis anos na área indígena. Em sua superfície havia um grafismo na cor branca que, de acordo com Manoel Pereira e Sanderline Ribeiro, seria a pigmentação da flor da maravilha, espécie encontrada na região que é mencionada em uma das músicas do Toré Potiguara. Os anciãos contam que na última grande guerra houve uma batalha na qual os Potiguara fizeram aliança com os Holandeses e, juntos, atacaram os Portugueses que tinham o apoio dos índios Tabajara. Quando o embate acabou e os Potiguara voltaram para casa como vitoriosos, a região de Akajutibiró estava sob ataque dos Portugueses e seus aliados que dizimaram os anciãos e toda população. Após esse massacre, os Potiguara se organizaram e distribuíram-se pelas nascentes dos rios para reconstruir seus projetos de vida e suas famílias. O grafismo da Cerâmica Potiguara representa a reprodução e a resistência no território e a peça de cerâmica reforça este significado como um marco histórico da força Potiguara.

5. Considerações finais

As observações e análises mostraram que os grafismos Colmeia Potiguara, Folha da Jurema e Ecologia possuem formas que remetem à natureza, e seus significados estão relacionados ao meio ambiente. A pintura da Salamanta, Cobra Coral, Garapirá e Camarão, além dos significados específicos descritos nesta pesquisa, possuem um sentido comum, relacionado às ideias de resistência, força e território, que estão associados à história e vivências dessa população. Neste contexto, entende-se que o grafismo da etnia Potiguara representa a voz de um povo que foi silenciado e enfrentou inúmeras batalhas para permanecer no mesmo território; buscando expressar, por meio da forma, que resistiram e permaneceram fortes, mesmo diante das intempéries que marcaram sua história. Foi observado que os grafismos indígenas estão em um processo contínuo de desenvolvimento e cada pintor corporal constrói uma rede de significados de acordo com suas crenças e subjetividade.

Os grafismos Potiguara e seus significados foram apresentados a partir da descrição dos Pintores Corporais Potiguara. Nas leituras realizadas sobre a etnia, foram encontradas menções sobre alguns grafismos e suas respectivas imagens, mas só na imersão possibilitada pela pesquisa de campo foram identificados outros grafismos. Portanto, a observação e registro das representações visuais do grupo indígena realizados nesta pesquisa contribuem para o conhecimento e fortalecimento dessas manifestações. Foram encontrados dez grafismos, mas este número corresponde a uma primeira abordagem, portanto, existe a possibilidade do surgimento de outros, a serem investigados em pesquisas futuras.

Durante o mapeamento da área indígena, a comunidade indicou por unanimidade o Professor Manoel Pereira como especialista nas pinturas corporais, este fato foi constatado a partir dos seus relatos detalhados sobre os eventos e o contexto histórico apresentado para cada grafismo. Ao ser questionado sobre a autoria dos grafismos, Manoel afirma que participou da construção, mas reforçou que os grafismos não pertencem a um pequeno grupo, mas a toda comunidade que trabalhou em conjunto, em busca de uma identidade que os representasse. Ao longo da entrevista, preocupou-se em reforçar que as pinturas corporais não são de sua autoria, mas dos antepassados que inspiraram esse desenvolvimento.

Foi observada a possibilidade de desenvolvimento de novos produtos artesanais com características culturais que evidenciem a história da etnia e apresentem a iconografia local. A região recebe um número significativo de visitantes e há pontos de venda de artesanato, porém existem poucos artefatos que apresentem os grafismos em sua superfície.

A etnia Potiguara possui uma riqueza cultural que abrange diversas áreas de atuação. Para a área do Design, sugerimos pesquisas que abordem o saber empírico da produção dos artefatos e a utilização do Design gráfico enquanto ferramenta de visibilidade da produção manual indígena.

Os resultados apresentados buscam possibilitar novos caminhos e desdobramentos para subsidiar outros estudos. Assim, esperamos que o inventário dos grafismos corporais da etnia Potiguara possa permitir a continuidade desta pesquisa ou que novos caminhos sejam iniciados.

Referências

- BARCELLOS, Lusival. **Práticas educativo-religiosas dos Potiguara da Paraíba**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.
- BICALHO, Poliene Soares dos Santos. Se pinta e se veste: a segunda pele indígena. **dObras**, v. 11, n. 23. p. 89-99, Mai. 2018.
- FUNAI — Fundação Nacional do Índio. **Quem são**. 2020. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>>. Acesso em: 25 set. 2021.
- INGOLD, Tim. **Chega de etnografia!** A educação da atenção como propósito da antropologia. Tradução autorizada pelo autor, publicada na Revista quadrimestral Educação, Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, set.-dez. 2016. Publicação original: INGOLD, Tim. That's enough about ethnography! *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade, relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- MARQUES, Amanda Christinne Nascimento. **Território de memória e territorialidades da vitória dos Potiguara da aldeia Três Rios**. João Pessoa. UFPB (Programa de Pós-Graduação em Geografia). Dissertação de mestrado. 2009.
- MULLER, Aline Maria. **Arte Kadiwéu**: processos de produção, significação e ressignificação. 2017. 126 f. Tese (Doutorado) – Doutorado em Antropologia, Departamento de Ciências da Vida, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.
- PALITOT, Estêvão Martins. **Os Potiguara da Baía da Traição e Monte-Mór**: história, etnicidade e cultura. 2005. 270 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2005.
- PEREIRA, Erika Danielly Florêncio. **Design e memória cultural**: análise dos grafismos corporais da etnia Potiguara. 2020. 184 p. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2020.
- RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1989.
- RODRIGUES, Figueira Taisa. **Um olhar do design sobre a iconografia indígena**. A ornamentação corporal Kayapó: um estudo de caso. Orientador: Cipiniuk, Alberto. 2006. 108 f. Dissertação de mestrado – Departamento de Artes & Design, Programa de Pós-graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- SANTOS, Aguinaldo dos. **Seleção do método de pesquisa**: guia para pós-graduando em design e áreas afins. Curitiba: Insight, 2018.
- SOLER, Juan; BARCELLOS, Lusival. **Paraíba Potiguara**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012.
- VALE, Eltern Campina. **Tecendo fios, fazendo história**: a atuação operária na cidade fábrica Rio Tinto (Paraíba, 1959-1964). 2008. 225 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- VELTHEM, Lucia Hussak Van. **Artes indígenas**: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 55-66, 2010.
- VIDAL, Lux; MÜLLER, Regina A. Pintura e adornos corporais. In: **Suma etnológica brasileira**: arte índia. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Ribeiro, Darcy (editor) et al., v.3, coord. Berta G. Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 119-148.
- YIN, R. **Estudo de Caso**: planejamento e métodos. 2ª ed., Porto Alegre: Bookman, 2001.

Autoras

Erika Danielly Florêncio Pereira Muniz

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

<https://orcid.org/0000-0003-2422-2604>

<http://lattes.cnpq.br/2885564393618671>

florenciodanielly@gmail.com

Ingrid Moura Wanderley

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

<https://orcid.org/0000-0003-3209-6839>

<http://lattes.cnpq.br/6157340213400778>

ingridmwy@gmail.com

Como citar

MUNIZ, Erika Danielly Florêncio Pereira; WANDERLEY, Ingrid Moura. A dor de um é a dor de todos: identidade e cultura Potiguara nos grafismos indígenas. **Design em Questão**, v. 1, n. 2, p. 3-16, dez. 2021.

Data de envio: 06/10/2021

Data de aceite: 09/12/2021