



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN**

ERIKA DANIELLY FLORÊNCIO PEREIRA

**DESIGN E MEMÓRIA CULTURAL: análise dos grafismos corporais da etnia
Potiguara**

CAMPINA GRANDE – PB

2020

ERIKA DANIELLY FLORÊNCIO PEREIRA

**DESIGN E MEMÓRIA CULTURAL: análise dos grafismos corporais da etnia
Potiguara**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande em cumprimento às exigências para a obtenção do Grau de Mestre em Design.

Linha de Pesquisa: Informação, comunicação e cultura

Orientador: Profa. Dra. Ingrid Moura Wanderley

Campina Grande – PB

2020

P436d

Pereira, Erika Danielly Florêncio.

Design e memória cultural: análise dos grafismos corporais da etnia Potiguara. / Erika Danielly Florêncio Pereira. - Campina Grande, 2020.
184 f. : il. Color.

Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, 2020.

"Orientação: Prof. Dra. Ingrid Moura Wanderley".

Referências.

1. Representação artística – índios do Brasil. 2. Etnia Potiguara. 3. Pinturas corporais. 4. Estudo da forma. I. Wanderley, Ingrid Moura. II. Título.

CDU 7.04(=81:81)(043)

ERIKA DANIELLY FLORÊNCIO PEREIRA

DESIGN E MEMÓRIA CULTURAL: análise dos grafismos
corporais da etnia Potiguara


Dissertação apresentada ao Programa
de Pós- Graduação em Design da
Universidade Federal de Campina
Grande como requisito à obtenção do
título de Mestre em Design.

Aprovado em 10 de dezembro de 2020

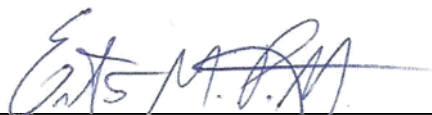
BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dra. Ingrid Moura
Wanderley PPG Design –
UFCG
Orientador



Prof. Dr. Pablo Marcel de Arruda Torres
PPG Design –
UFCG Membro
Interno



Prof. Dr. Estevão Martins
Palitot DCSI – UFPB
Membro Externo

A Deus, autor da minha fé e minha fonte de alegria.

Aos meus pais, Pereira e Vivi, por todo amor, pelos princípios e por serem a minha maior inspiração de vida.

Aos meus sobrinhos, Théo e Ohana, por me fazerem enxergar a vida com mais leveza.

AGRADECIMENTOS

Ao percorrer este caminho muitas pessoas estiveram comigo e trago desse momento boas lembranças e a memória de gratidão por cada contribuição.

Primeiramente agradeço a Deus, por ter me permitido a conquista deste título e por todo sustento e providência no decorrer dessa fase.

Aos meus amados pais, Pereira e Vivi, por todo amor, palavras de incentivo, orações e direcionamentos.

Aos meus irmãos queridos, Thiago e Filipe Florêncio e minhas cunhadas, Oziene e Stephanie, pelo carinho e por terem me tornado tia de Théo e Ohana, os melhores presentes que recebi durante o mestrado e na minha vida.

À minha tia Iolanda Viana, que sonhou comigo e acompanhou cada processo me aconselhando e acolhendo incondicionalmente.

À minha tia Fátima Viana e às minhas primas Thayná e Thaiza Viana, pela companhia, descontração e momentos inesquecíveis.

Ao meu companheiro Gabriel Muniz, por todo amor e paciência e por todas as vezes que dividiu a mesa de estudo comigo, me motivando a continuar e por ter tornado este percurso acadêmico mais leve e tranquilo.

À minha prima Lilian Ribeiro, que trilhou sempre ao meu lado me impulsionando a seguir em frente.

À Izabelly Lima, que mesmo à distância acompanhou e ouviu meus desabafos, se fazendo presente constantemente.

A Jhonatas Moura, pelo suporte e apoio ao longo da pesquisa.

À Rayanne Chagas, pelo incentivo e direcionamento nessa jornada que foram fundamentais para o meu crescimento enquanto pessoa e pesquisadora.

À minha turma de Mestrado: Alberthy Coelho, Daniel Andrade, Eduardo Jorge, Raíssa Albuquerque, Renan Sena, Thiego Brandão, Valter Oliveira, Vanessa Ferreira, Walísson Adalberto e Yasmine Laíse. Por todos os momentos e parcerias que ao longo do curso foram além da convivência em sala de aula e tornaram-se amigos que levarei para a vida.

Aos meus amigos da etnia Potiguara que tanto me ajudaram, em especial a amiga Adriana Barreto que me acompanhou durante as questões burocráticas desta pesquisa, minha eterna gratidão.

Ao Cacique Geral da etnia Potiguara na pessoa de Sandro Gomes, pelo apoio e autorização para realização desta pesquisa.

À Pajé Potiguara Sanderline Ribeiro, por toda disponibilidade e pelo conhecimento compartilhado em todo processo da pesquisa de campo.

Ao professor indígena Potiguara Manoel Pereira, por me receber e por todos ensinamentos sobre a história Potiguara e as pinturas corporais.

A Joab Potiguara por me receber em sua casa e me ensinar sobre sua cultura e seus saberes.

A Danilo, pela confiança e pela colaboração na pesquisa.

À etnia Potiguara pelo acolhimento e por permitir que esta pesquisa tomasse forma.

Ao Prof. Estevão Palitot pelas contribuições ao longo da pesquisa e por aceitar participar da banca.

Ao Prof. Pablo Torres pelo aprendizado durante o mestrado e por aceitar participar da banca.

À Profa. Nathalie Mota, pelos ensinamentos durante o estágio docência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Design da UFCG, em especial aos professores que participaram diretamente do meu processo de aprendizado: Prof. Wellington Medeiros, Profa. Ingrid Moura, Prof. Juscelino Maribondo, Prof. Pablo Torres e Prof. Itamar Ferreira.

À secretária Gil, pela atenção e carinho de sempre.

Ao Prof. Vanderlan Silva da Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFCG, pelas aulas que tanto acrescentaram na minha pesquisa e na minha vida.

À minha orientadora, Profa. Dra. Ingrid Moura, que desde o primeiro contato acreditou na minha proposta de pesquisa e embarcou nesta viagem junto comigo, me orientando e me ensinando como ser pesquisadora.

À Moema David, minha professora da graduação em Design que tanto me incentivou a iniciar o mestrado, gratidão, eu consegui.

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.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo sobre o grafismo corporal da etnia Potiguara em um recorte temporal na contemporaneidade, em que a comunidade indígena está vivenciando um processo de intensificação cultural. O grafismo corporal Potiguara é recente e surgiu devido à necessidade de ter uma linguagem visual própria, a partir disso alguns indígenas se dedicaram a criar padrões gráficos que representam sua cultura, história e religiosidade. O povo Potiguara resistiu às interferências culturais no decorrer de sua história e permanece dando continuidade às suas práticas culturais, entre elas o ritual do Toré, momento sagrado que conecta o índio a suas crenças. Na área do Design, as pesquisas voltadas para a temática indígena ainda são reduzidas, portanto, esta pesquisa pretende contribuir com a produção acadêmica em que o Design dialogue com outras áreas de conhecimento. Este estudo teve como objetivo analisar os grafismos indígenas da etnia Potiguara a partir do estudo da forma, buscando compreender os padrões visuais e seus significados. A pesquisa possui uma abordagem qualitativa e como método foram utilizados o estudo de caso e a observação participante. As análises das entrevistas subsidiaram a classificação das pinturas corporais e direcionaram o desenvolvimento de um inventário visual dos grafismos corporais da etnia Potiguara. As fichas de inventário facilitaram a realização do estudo da forma, que teve como aporte teórico os autores: Dondis (1997), Munari (1997), Wong (1998), Frutiger (2007), Gomes Filho (2008), Leborg (2015) e Panofsky (2017). Esperamos que as discussões levantadas nesta pesquisa possam auxiliar novos estudos que tragam visibilidade à etnia Potiguara.

Palavras-chave: Etnia Potiguara. Pinturas corporais. Estudo da forma.

PEREIRA, Erika Danielly Florêncio. **DESIGN AND CULTURAL MEMORY**: analysis of body paintings of the Potiguara ethnicity. 2020. 184 p. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2020.

ABSTRACT

The present research presents a study about body paintings of the Potiguara ethnicity in a contemporary temporal cut, in which the indigenous community is experiencing a process of cultural intensification. The Potiguara body paintings is recent and emerged due to the need for their own visual language. After that, some indigenous people dedicated themselves to creating graphic patterns which represent their culture, history and religiosity. The Potiguara people resisted cultural interferences in the course of their history and continue with their culture practices, among them the Toré ritual, a sacred moment which connects them to their beliefs. This study aims to analyze indigenous body paintings of the Potiguara ethnicity through the study of shape, seeking to understand their visual patterns and meanings. The research, which has case study and participant observation as methods, has a qualitative approach. The analysis of the interviews subsidized the classification of body paintings and directed the development of a visual inventory of body paintings of the Potiguara ethnicity. The inventory sheets facilitated the study of shape, which had the following authors as theoretical background: Dondis (1997), Munari (1997), Wong (1998), Frutiger (2007), Gomes Filho (2008), Leborg (2015) e Panofsky (2017). It is expected that the discussions raised in this research can help new studies that can bring visibility to the Potiguara ethnicity.

Palavras-chave: Potiguara ethnicity. Body paintings. Study of shape.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AGICAM – Agroindustria Camaratuba S/A
CEP – Comitê de Ética
CONEP – Comissão Nacional de Ética em Pesquisa
COVID-19 – Corona Virus Disease
CTRRT – Companhia de Tecidos Rio Tinto
FUNAI – Fundação Nacional do Índio
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PROLIND – Programa de Formação Superior e Licenciaturas Indígenas
UFCG – Universidade Federal de Campina Grande
UFPB – Universidade Federal da Paraíba

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cultura, identidade e território	23
Figura 2: Riscador para pintura corporal	26
Figura 3: Jacaré mítico	27
Figura 4: Módulos.....	27
Figura 5: Peças gravadas a laser.....	28
Figura 6: Painéis imagéticos	28
Figura 7: Coleção Miscigenação	29
Figura 8: Objeto cerâmico da etnia Kariri	30
Figura 9: Desenho vetorial dos caracteres	30
Figura 10: Painel de tema visual	31
Figura 11: Alternativas selecionadas.....	31
Figura 12: Chindau.....	32
Figura 13: Modelagem tridimensional do Jawaho	33
Figura 14: Quadro com as capas analisadas	34
Figura 15: Sequência de alfabetos desenvolvidos nas oficinas	36
Figura 16: Jogo “samba de palavras”	36
Figura 17: Distribuição das aldeias da etnia Potiguara	37
Figura 18: Aldeias da etnia Potiguara	39

Figura 19: Ilustração do Toré Potiguara	40
Figura 20: indumentária indígena Potiguara	41
Figura 21: Coco-de-roda da Baía da Traição-PB, 1938	42
Figura 22: Toré realizado na Baía da Traição-PB. Foto: Tiuré, 1981	42
Figura 23: Adornos corporais	43
Figura 24: Objetos utilizados na pintura do ritual do Toré	46
Figura 25: Pinturas corporais feita por Joab Marculino	47
Figura 26: Forte da Baia da Traição-PB.....	50
Figura 27: Patrulha Indígena Base – 1 da Aldeia Monte-Mór em Rio Tinto-PB.....	51
Figura 28: Escola Guilherme da Silveira na Aldeia Monte-Mór em Rio Tinto-PB..	51
Figura 29: Barco de passeio na Aldeia Camurupim-PB	52
Figura 30: Método iconológico	54
Figura 31: Formas básicas.....	58
Figura 32: Elementos do desenho.....	59
Figura 33: Geométricos.....	60
Figura 34: Orgânicos.....	60
Figura 35: Retilíneos.....	60
Figura 36: Irregulares.....	60
Figura 37: Feitos à mão.....	61
Figura 38: Acidentais.....	61
Figura 39: Caracterização da pesquisa.....	68
Figura 40: Classificação do Estudo de Caso.....	69
Figura 41: Protocolo de pesquisa.....	70
Figura 42: Rede de colaboradores.....	71
Figura 43: Etapas da pintura corporal	72
Figura 44: Desenvolvimento da pesquisa	73
Figura 45: Categorias de análise.....	74
Figura 46: Etapas da análise.....	75
Figura 47: Layout da ficha de inventário	77
Figura 48: Níveis de análise do método iconológico	77
Figura 49: Professora indígena e Pajé Sanderline Ribeiro.....	80
Figura 50: Identidade visual do Campus IV da UFPB	83
Figura 51: Cobra Salamandra feita por Sanderline Ribeiro.....	84
Figura 52: Cobra Coral feita por Sanderline Ribeiro.....	85

Figura 53: Garapirá feito por Sanderline Ribeiro	86
Figura 54: Palacete da Família Lundgren	87
Figura 55: Piso do Palacete dos Lundgrens.....	88
Figura 56: Joab Marculino	89
Figura 57: Material de trabalho utilizado por Joab.....	91
Figura 58: Folha da Jurema e o Jabuti (esquerda) e o Carcará (direita).....	92
Figura 59: Danilo Mendonça	93
Figura 60: Pintura corporal da Salamanta	94
Figura 61: Pintura corporal da Colmeia	95
Figura 62: Professor Manoel Pereira.....	96
Figura 63: Cenário da entrevista com Manoel Pereira	97
Figura 64: Colmeia Potiguara.....	99
Figura 65: Folha da Jurema	100
Figura 66: Saramanta.....	100
Figura 67: Coral Potiguara	101
Figura 68: Garapirá	102
Figura 69: Terra Fértil.....	102
Figura 70: Camarão	103
Figura 71: Ecologia	104
Figura 72: Caminhos de Monte-Mór	105
Figura 73: Artefato de barro	106
Figura 74: Processo de criação dos desenhos manuais.	110
Figura 75: Elementos da natureza	113
Figura 76: Fauna	113
Figura 77: Territoriais	113
Figura 78: Grafismo Colmeia Potiguara	117
Figura 79: Grafismo Folha da Jurema.....	120
Figura 80: Grafismo Salamanta.....	123
Figura 81: Grafismo Coral Potiguara.....	126
Figura 82: Grafismo Garapirá.....	129
Figura 83: Grafismo Terra Fértil	132
Figura 84: Grafismo Camarão	134
Figura 85: Grafismo Ecologia	137
Figura 86: Grafismo Caminhos de Monte-Mór	140

Figura 87: Grafismo Cerâmica Potiguara	143
Figura 88: Pintura digital da Colmeia Potiguara	158
Figura 89: Pintura digital da Folha da Jurema.....	159
Figura 90: Pintura digital da Salamanta	160
Figura 91: Pintura digital da Coral Potiguara.....	161
Figura 92: Pintura digital do Garapirá.....	162
Figura 93: Pintura digital da Terra Fértil	163
Figura 94: Pintura digital do Camarão.....	164
Figura 95: Pintura digital da Ecologia.....	165
Figura 96: Pintura digital do Caminhos de Monte-Mór	166
Figura 97: Pintura digital da Cerâmica Potiguara	167

LISTA DE QUADROS

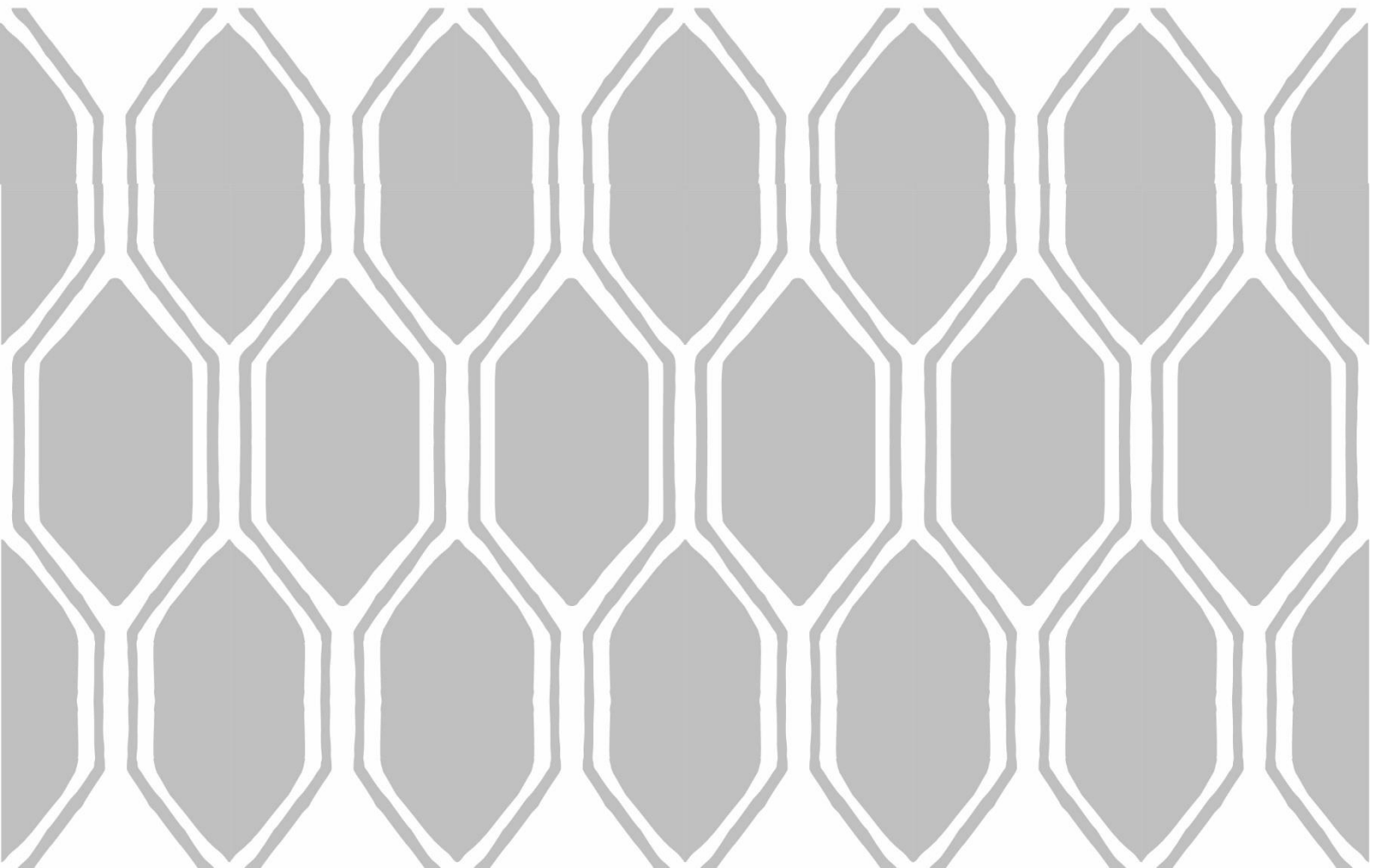
Quadro 1: Grafismos Potiguara 1	111
Quadro 2: Grafismos Potiguara 2.....	112
Quadro 3: : Síntese dos termos utilizados.....	115

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Contextualização	14
1.2 Objetivos	18
1.2.1 Objetivo geral.....	18
1.2.2 Objetivos específicos	18
1.3 Justificativa	18
2 REFERENCIAL TEÓRICO	21
2.1 Cultura, identidade e território	21
2.2 Aproximações entre o Design e a temática indígena	24
2.3 Etnia Potiguar	37
2.3.1 O ritual do Toré: reafirmação cultural na contemporaneidade	39
2.3.2 Produções manuais e as pinturas corporais da etnia Potiguar	43
2.4 O grafismo enquanto arte na produção cultural indígena	48
2.5 Iconografia	53
2.6 Estudo da forma e as metodologias visuais do Design	55
3 MÉTODO DA PESQUISA	66
3.1 Caracterização da pesquisa	66
3.2 Métodos e técnicas	68
3.2.1 Estudo de caso	68
3.2.2 Observação participante	71
3.2.3 Entrevista.....	72
3.3 Desenvolvimento da pesquisa	73
3.3.1 Análise e interpretação dos dados.....	75
4 LEVANTAMENTO DE DADOS	80
4.1 Entrevistas	80
4.1.1 Sanderline Ribeiro	80
4.1.2 Joab Marculino	88
4.1.3 Danilo Mendonça.....	93
4.1.4 Manoel Pereira	95

5 ANÁLISES	109
5.1 Inventário Visual	114
5.1.1 Análise 1: Colmeia Potiguara.....	117
5.1.2 Análise 2: Folha da Jurema	120
5.1.3 Análise 3: Salamanta	123
5.1.4 Análise 4: Coral Potiguara	126
5.1.5 Análise 5: Garapirá	129
5.1.6 Análise 6: Terra Fértil.....	132
5.1.7 Análise 7: Camarão	134
5.1.8 Análise 8: Ecologia	137
5.1.9 Análise 9: Caminhos de Monte-Mór.....	140
5.1.10 Análise 10: Cerâmica Potiguara	143
6 CONCLUSÃO	147
6.1 Discussões dos resultados	147
6.2 Considerações finais	149
REFERÊNCIAS	152
APÊNDICES	158
ANEXOS	169

1 INTRODUÇÃO



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).

Este capítulo apresenta a delimitação do estudo e a contextualização sobre as populações indígenas no Brasil, evidenciando o objeto de estudo e suas delimitações. Nesta primeira parte serão indicados o recorte e desenvolvimento da pesquisa, a questão norteadora do estudo, a justificativa e os objetivos.

1.1 Contextualização

A população indígena brasileira contabiliza atualmente 817.963 mil indivíduos, divididos em 305 etnias. Estes dados fornecidos pela FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) apontam um crescimento significativo a partir de 1991, quando a população indígena foi incluída no censo demográfico. A população brasileira que se afirmou como indígena cresceu 150% na década de 1990, contradizendo as estatísticas dos anos de 1500 até a década de 1970, período em que o número de povos indígenas do Brasil diminuiu acentuadamente.

A década de 1990 foi um marco na história dos indígenas da região Nordeste do Brasil, até então eles não possuíam o estereótipo como os demais e foram estigmatizados como índios misturados. Foi a partir deste período que a produção de conhecimentos referente à cultura dos povos indígenas do Nordeste iniciou suas publicações (OLIVEIRA, 1998). João Pacheco de Oliveira¹ destaca a importância da atualização das informações para que os fenômenos não sejam rotulados a uma determinada temporalidade ou que tenham uma análise parcial e minimizada dos seus eventos.

¹ Professor-titular de Etnologia do Museu Nacional e leciona no PPGAS/UFRJ. Referência em estudos com povos indígenas no Brasil.

Na atualidade, há um reconhecimento significativo do direito dos indígenas no que se refere às suas diferenças culturais, o que enfatiza seu protagonismo enquanto povo originário e participante direto na formação cultural do país (VELTHEM, 2010). Porém, apesar de todos os avanços conquistados pelos povos originários, ainda há estereótipos que foram criados e fortalecidos sobre a população indígena que permanecem sendo reforçados, levantando o questionamento sobre a veracidade da sua identidade.

O legado da cultura indígena tem sido o foco de inúmeras pesquisas e este reconhecimento sobre a herança cultural dos povos originários e os registros por meio destas publicações garantem a perpetuação dos seus saberes. Na região do Litoral Norte do estado da Paraíba, a etnia Potiguara possui uma população de aproximadamente vinte mil indígenas que atualmente vivenciam um processo de intensificação cultural. Este momento é marcado pela conquista do seu espaço e a valorização de sua identidade; como resultado deste empenho surgiu o movimento do grafismo corporal, que se refere às pinturas corporais do grupo como meio de comunicar uma identidade visual. O surgimento do grafismo corporal entre os Potiguara é recente e faz parte do processo contemporâneo de intensificação cultural onde alguns indígenas se dedicam a criar padrões gráficos que representem sua cultura, história e religiosidade.

Nos encontros com outras etnias, os indígenas observavam que cada povo possuía uma identificação visual e em decorrência deste contato houve uma inclusão dos grafismos de outros povos entre os Potiguara. A utilização do padrão gráfico de outras etnias entre o povo Potiguara despertou inquietações e uma necessidade de criar uma linguagem visual própria que os diferenciasses dos demais grupos indígenas. Em meados dos anos 2000, após algumas assembleias e encontros e com o apoio de alguns professores universitários, foi iniciado o processo de desenvolvimento das pinturas corporais da etnia Potiguara.

É neste recorte que esta pesquisa buscou se inserir, apresentando a realidade cultural de uma comunidade indígena que está inserida no cenário da globalização e que permanece ativa e em um processo de intensificação cultural. Objetivando identificar os grafismos emergenciais, foi utilizado como instrumento de registro o inventário visual, com o intuito de resguardar os padrões gráficos para que outros pesquisadores pudessem utilizar como referência.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional² (IPHAN) define como inventário o levantamento ou categorização de bens de um indivíduo, mas traz esta aplicação também para os bens culturais. De acordo com o IPHAN, os inventários são “instrumentos de preservação que buscam identificar as diversas manifestações culturais e bens de interesse de preservação, de natureza imaterial e material”. Estes registros constituem um banco de dados que permite a valorização e proteção das mais variadas expressões culturais.

Nakamuta (2006) realizou um levantamento histórico do inventário e como esta denominação foi se modificando e ampliando sua função. De acordo com a autora, o inventário objetiva conhecer e sistematizar os bens e valores para salvaguarda e proteção, podendo se dividir em três tipos:

[...] **inventários de identificação** – meras listagens dos bens culturais, **inventários científicos** – instrumentos para se esgotar o conhecimento dos mesmos e tem uma função principalmente acadêmica, já os **inventários de proteção** – entende-se pela reunião dos dados suficientes para a proteção dos bens culturais (NAKAMUTA, 2006, p. 4).

O uso de inventários aplicado à pesquisa em Design foi utilizado por Medeiros (2018), que desenvolveu fichas de inventário visual para analisar ladrilhos hidráulicos de uma fábrica da cidade de Campina Grande-PB. A partir do inventário o autor registrou e identificou os padrões das formas do ladrilho hidráulico por meio da segregação da forma. Baseado na abordagem de Medeiros (2018), esta pesquisa utilizou o sistema de fichas de inventário para identificar e analisar as pinturas corporais da etnia Potiguara a partir do estudo da forma.

Neste capítulo apresentamos o tema, o desenvolvimento deste estudo, a questão da pesquisa, a justificativa e os objetivos. O segundo capítulo expõe o referencial teórico, que teve como ponto de partida a discussão sobre os conceitos de cultura, identidade e território e trouxe um recorte temporal da última década sobre pesquisas entre o Design e a temática indígena. Ainda neste capítulo foi apresentada a etnia Potiguara, suas características culturais e as pinturas corporais. A iconografia foi utilizada para compreender as representações visuais produzidas

² Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/421#:~:text=Os%20Invent%C3%A1rios%20s%C3%A3o%20instrumentos%20de,de%20natureza%20imaterial%20e%20material.>> Acesso em: 14 nov. 2019.

pela comunidade indígena e detalhar o método iconológico proposto por Panofsky (2017). O capítulo encerra com o estudo da forma, evidenciando o percurso teórico utilizado para a compreensão das representações visuais produzidas pela comunidade indígena em questão.

O terceiro capítulo traz o método, detalhando como ocorreu o desenvolvimento da pesquisa, seus desdobramentos, ferramentas utilizadas na análise e o levantamento dos dados. O quarto capítulo apresenta os relatos das entrevistas que subsidiaram a identificação dos grafismos corporais e a construção do inventário visual das pinturas corporais.

O quinto capítulo discorre sobre as análises dos dados a partir das fichas de inventário, detalhando cada grafismo de acordo com os requisitos estabelecidos e exposto no terceiro capítulo.

O sexto capítulo traz as considerações finais e aponta as observações, os resultados obtidos e sugestões para futuras pesquisas.

Neste estudo buscamos não abdicar dos significados que estão imbricados nas pinturas corporais da etnia Potiguara, mas tomá-los como referência na análise da forma. Sendo assim, está pesquisa busca responder a seguinte questão: **como as pinturas corporais da etnia Potiguara comunicam seus significados por meio de suas formas?**

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo geral

Analisar o grafismo corporal da etnia Potiguara a partir do estudo da forma, buscando compreender como os padrões visuais estão relacionados com os seus significados.

1.2.2 Objetivos específicos

- a. Identificar os grafismos indígenas;
- b. Investigar os significados contidos na iconografia;
- c. Classificar os padrões visuais;
- d. Desenvolver um inventário visual com os grafismos da etnia Potiguara;
- e. Analisar a partir do estudo da forma como os elementos visuais comunicam seus significados.

1.3 Justificativa

No Brasil, a produção acadêmica direcionada às comunidades indígenas colaboram para a preservação da história destes grupos. Atualmente existem inúmeros estudos relevantes sobre o tema, principalmente na área de conhecimento das Ciências Humanas. No Design, as pesquisas direcionadas às questões sociais e à temática indígena têm aumentando nesta última década, mas os números ainda são reduzidos. Comparada a outras áreas de conhecimento, é recente a atuação do Design na pesquisa, antes era pautada nas metodologias projetuais e no desenvolvimento de produtos. Moura (2011) discute sobre a atuação do Design na contemporaneidade e pontua as novas possibilidades e demandas existentes no que diz respeito às inter-relações com outras áreas. A autora afirma que na atualidade houve uma diluição dos segmentos da área do Design, que ocasionou a ampliação de novas abordagens e desafios, permitindo linguagens diferenciadas que produzem diferentes níveis de conhecimento.

Neste contexto, entendemos que este tipo de pesquisa poderá fortalecer as discussões entre o Design e as questões culturais, colaborando com o registro

visual de grupos indígenas e no reconhecimento dos seus saberes. Ganem (2016) evidencia que “existe um expressivo legado artesanal no espaço contemporâneo instaurado historicamente pela contribuição de diversas etnias”. Os estudos com recorte temporal na contemporaneidade reforçam a resistência e o protagonismo indígena registrando sua cultura material e imaterial.

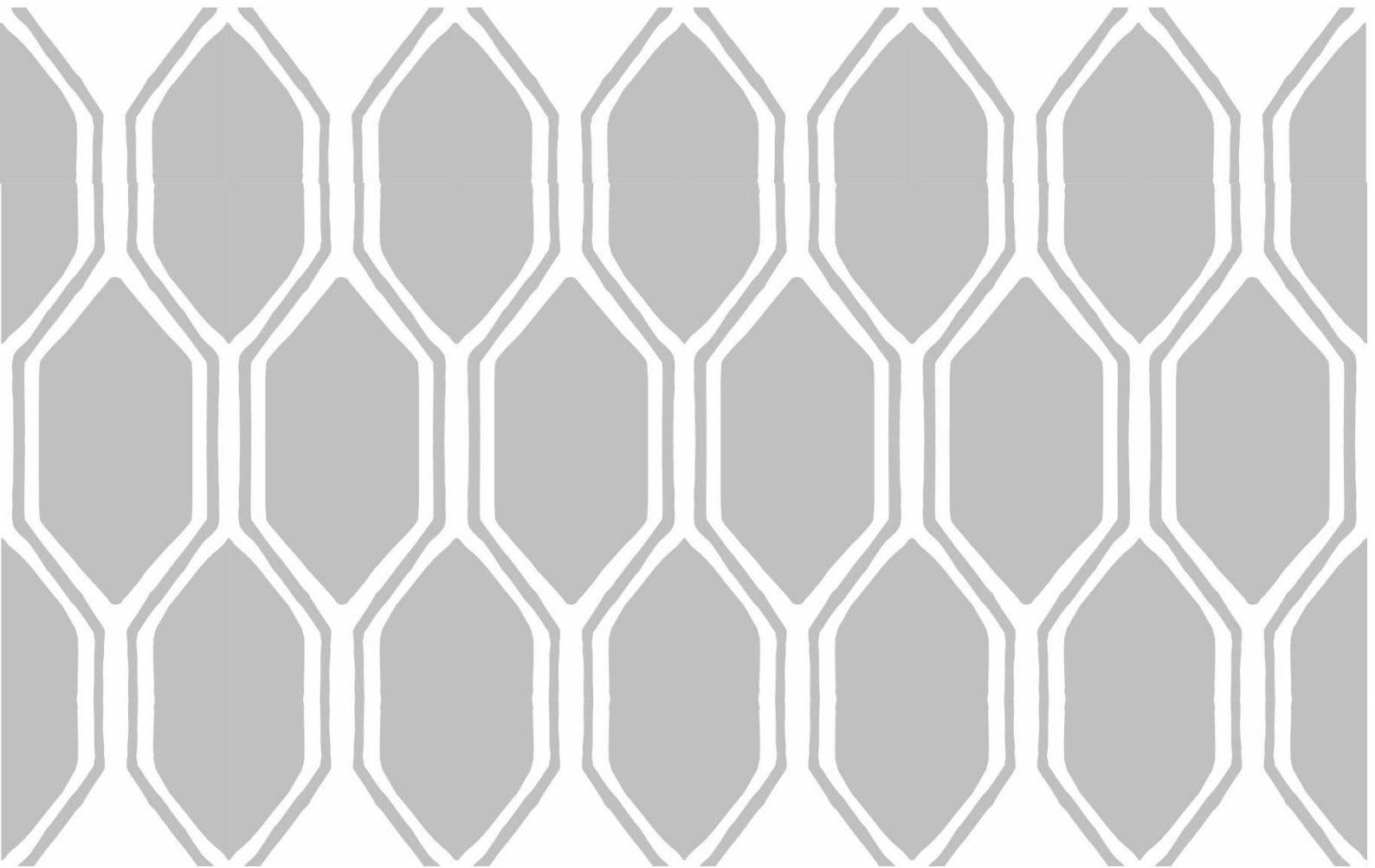
A etnia Potiguara possui uma riqueza cultural que abrange diversas áreas de atuação, o acesso a estas informações poderá nortear novas pesquisas na área do Design. O acervo imagético direcionado à produção manual da etnia ainda é reduzido, principalmente sobre as pinturas corporais, que se enquadra como resultado de um processo contemporâneo de intensificação cultural. Portanto, esta pesquisa pretende trazer uma contribuição teórica sobre o Design e a temática indígena, com ênfase na etnia Potiguara, buscando facilitar o acesso a dados referentes aos padrões gráficos do grupo que possam agregar a futuras pesquisas.

A viabilidade da pesquisa está atrelada à autorização dos órgãos e comitês responsáveis por manter a integridade dos participantes dentro de normas estabelecidas e regulamentadas. Esta obrigatoriedade de recorrer a processos burocráticos junto ao Comitê de Ética (CEP), Conselho Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) e a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) demanda tempo e algumas vezes dificulta sua realização. Porém, esta etapa caracterizou-se como prioridade na realização desta pesquisa de cunho qualitativo e foi o requisito principal durante a escolha do tema de pesquisa.

O interesse para o desenvolvimento desta pesquisa nasceu devido à cidadania e residência da pesquisadora no município de Mamanguape-PB, local que fica a aproximadamente dez quilômetros de distância da área indígena. Esse fato proporcionou uma relação afetiva com o povo Potiguara e a curiosidade sobre a cultura e as produções manuais da comunidade. Desta aproximação originou-se o desejo de pesquisar a etnia na academia, o que ocorreu ao término da graduação em Design³, com o Trabalho de Conclusão de Curso. A escolha do objeto de estudo desta pesquisa ocorreu como um desdobramento de temas e questões já iniciadas no TCC.

³ O curso de Design da Universidade Federal da Paraíba está locado no município de Rio Tinto-PB, na cidade que está localizada parte da área indígena Potiguara.

2 REFERENCIAL TEÓRICO



2 REFERENCIAL TEÓRICO

*“Os caboco não quer briga, os caboco não quer guerra
(2x)
Salve, salve a padroeira, Monte-Mór é nossas terra
(2x)”*

(BARCELLOS, 2012, p. 359).

Este capítulo expõe a literatura utilizada que embasou este estudo, apresentando os conceitos que orientaram a compressão da temática da pesquisa e pontuou como ocorreu a aproximação da temática indígena com o Design. Para complementar o embasamento teórico, foram abordados a iconografia e as representações visuais e o estudo da forma enquanto ferramenta de análise do objeto de estudo.

2.1 Cultura, identidade e território

O termo “cultura” possui conceitos e abordagens diferentes, nesta pesquisa o significado de cultura é definido como resultado obtido após as experiências vivenciadas por um grupo que determinaram características que os diferenciam enquanto comunidade. Para estudar sobre cultura é necessário compreender que cada grupo possui suas particularidades, na obra “Cultura: um conceito antropológico” (1986), Laraia discute como este conceito se transformou e adquiriu novas perspectivas e correntes de pensamentos. Para o autor, a cultura é algo dinâmico e cada grupo possui aspectos que determinam suas transformações e seus processos evolutivos, diferenciando-as umas das outras.

De acordo com Ono (2006, p. 9), “a cultura é compreendida como as teias de significados tecidas pelo homem nas sociedades, nas quais ele desenvolve sua conduta e sua análise, e por meio das quais ele dá significado à própria vida”. Para a autora, cada grupo possui “símbolos significantes”, códigos e linguagens que fornecem orientações para que estes indivíduos vivam em conjunto.

O designer Aloísio Magalhães afirmou que a cultura é avaliada no tempo e no seu processo histórico adquire elementos que a fortalecem e representam, permitindo sua continuidade. Magalhães (1997) complementa que a cultura abrange contínuas modificações, realinhamentos a partir do seu aspecto flexível, que garantem sua sobrevivência.

Diante destas afirmações, compreendemos que o conceito de cultura não possui uma definição fixa e que seus significados foram construídos a partir dos fatos que foram vivenciados e que permanecem em constantes modificações. O processo de formação das sociedades está atrelado a um relação de trocas e interações dinâmicas que expressam suas especificidades, comportamentos, valores, sua identidade (ONO, 2006, p. 3). A cultura está diretamente relacionada à identidade, que nesta ótica transmite características que distingue o grupo; sendo assim, consideramos a identidade como a representação da cultura em um grupo ou indivíduo.

Na obra “A identidade cultural na pós-modernidade” (2006), o autor Stuart Hall discute sobre a identidade cultural e pontua os avanços que ocorreram nos estudos da teoria social e das ciências humanas no que diz respeito às concepções de identidade do sujeito. De acordo com Hall (2006), a identidade é concebida por meio de processos inconscientes que ocorrem desde o nascimento. O autor afirma que a identidade que representa um grupo ou indivíduo é transmitida perante os demais membros da comunidade, determinando seus comportamentos e ações. A partir do contato e aproximação entre culturas distintas, há uma troca de informações que resulta numa nova perspectiva. Nesta lógica, a identidade é construída ao longo do tempo, por meio de eventos inconscientes que permanecem em constante processo de desenvolvimento, sempre agregando novas particularidades. O termo identidade remete a algo definido e constante, quando na verdade deveria ser denominado de identificação por adquirir um caráter dinâmico. O autor complementa afirmando que: “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (*ibidem*, p. 39).

Para Ono (2006, p. 98), “a identidade cultural possui, desse modo, um caráter dinâmico e multidimensional, não podendo ser compreendida como um princípio hermético e imutável. Fundamenta-se na diversidade e não na homogeneidade”. Portanto, cada grupo de indivíduos possuem suas características e dentro desse grupo, apesar das semelhanças que os unem, existem aspectos intrinsecamente conectados às experiências individuais vivenciadas por cada sujeito.

De acordo com Pichler e Melo (2012), uma identidade não representa apenas um único sujeito, mas pode representar um grupo de pessoas que compartilham saberes, experiências e a partir destas relações produzem símbolos e representações que os diferenciam. A identidade é pontuada por Cunca (2019) sob a perspectiva da relação com a cultura e o território que compara a identidade com o Design a partir da prática da inovação no âmbito da criação de novas ideias. Para o autor, a identidade possui características que pode ser de naturalidade, quando possui aspectos geográficos, ou pode ser determinada a partir do nascimento e crescimento. Em suma, o autor define identidade como algo em constante criação que se reconstrói por meio da incessante intervenção humana. Há uma relação bilateral em que a cultura e o local abriga uma identidade e esta correlação produz diversas manifestações que agregam identidades e novas especificidades que são representadas em artefatos com elementos identitários (*ibidem*).

Os artefatos produzidos pelos indivíduos são parte de sua identidade e resultado da sua cultura que pertence a um território. Enfatizando isto, Krucken (2009, p. 17) afirma que “os produtos locais são manifestações culturais fortemente relacionadas com o território e a comunidade que os gerou”. Para a autora, a produção manual/artesanal de uma região atribui uma identidade territorial a estas produções e são “resultado de uma rede, tecida ao longo do tempo, que envolve recursos da biodiversidade, modos tradicionais de produção, costumes e hábitos de consumo” (KRUCKEN, p. 17).

Figura 1: Cultura, identidade e território



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

É por meio destas produções manuais que o artesão ao exercer sua atividade representa na sua criação um canal de comunicação com o mundo, expressando suas crenças e valores, estando em relação direta com sua cultura (GANEM, 2016).

O território não está condicionado apenas ao espaço físico, mas ao resultado das ações humanas no decorrer do tempo, entendendo que o espaço é o local onde aconteceram as práticas sociais e todas as expressões culturais (BARROSO, 2018). Para a autora, os eventos que aconteceram no território atribuem a este espaço um sentimento de pertencimento, que está relacionado às lembranças individuais ou coletivas. Estas referências simbólicas permitem uma integração social dos indivíduos que partilham deste espaço, atribuindo-lhes uma identidade. Barroso (2018) afirma que quando o território faz parte da história do grupo, ele adquire um significado duplo, pois além de ser resultado das relações sociais, é também um produtor de novas relações.

O termo “terroir” é definido por Krucken como “um território caracterizado pela interação com o homem ao longo dos anos, cujos recursos e produtos são fortemente determinados pelas condições edafo-climáticas e culturais” (KRUCKEN, 2009, p. 32). Para a autora, “terroir” abrange o produto, o território e a sociedade; sob este ponto de vista, entendemos que dentro de um espaço (território) ocorre um sistema de interações imateriais que dão origem a artefatos que representam uma determinada comunidade. Baseado nesta afirmação, Barroso (2018) reitera que o território é cercado de subjetividade e ao mesmo tempo em que os indivíduos atribuem significados ao território, também se expressam por meio dele. Portanto, o sentimento de pertencimento adquirido a partir das experiências estão relacionados às lembranças individuais ou coletivas. Estas referências simbólicas fortalecem este sentimento, permitindo uma integração social dos indivíduos que partilham deste território e atribuem a eles uma identidade (BARROSO, 2018).

2.2 Aproximações entre o Design e a temática indígena

O Design, diferente de outras áreas de estudo, é um campo de atuação recente e se expandiu no Brasil na década de 1960. Neste período, o cenário era composto pela era industrial e sua atuação estava direcionada a produção de bens de consumo. Por ter origens europeias, durante muito tempo o Design brasileiro seguiu o modelo racional funcionalista proveniente da Europa e seus produtos foram desenvolvidos dentro desses parâmetros (CARDOSO, 2004; MORAES, 2006). Segundo os autores, houve um longo processo para que o Design brasileiro compreendesse sua identidade histórica e sua natureza híbrida.

Nos últimos anos a trajetória do Design brasileiro ampliou sua atuação e tem se voltado para questões culturais. Este fato ocorreu tanto no campo prático de projeto, em que muitos designers saíram do ambiente de trabalho convencional em busca de novos caminhos, quanto no campo teórico-acadêmico, em que os pesquisadores têm movido esforços para entender como se dão as relações sobre Design e cultura. Na conjuntura atual os pesquisadores em Design vêm intensificando os estudos direcionados às questões culturais, ampliando as produções acadêmicas e permitindo possibilidades até então inexistentes.

A aproximação do Design com áreas distintas favorece pesquisas colaborativas, resultando em uma troca de conhecimento. Quando o Design se une ao conhecimento vernacular, existe uma oportunidade de aprendizado e a possibilidade de contribuição por parte do conhecimento erudito. Na teoria, o designer se aproxima de um grupo com o objetivo de identificar quais os saberes contidos naquela comunidade e como o Design poderá contribuir. Porém, nem sempre essa premissa é realizada de maneira positiva: para que ocorra uma relação de troca é necessário uma compreensão e capacitação por parte do designer sobre sua atuação dentro da comunidade. O despreparo ocasiona um atrito entre artesãos e designers, extinguindo todas as possibilidades de trabalho e inviabilizando novas aproximações.

Márcia Ganem propõe na sua obra “Design dialógico: gestão criativa, inovação e tradição” (2016) uma metodologia que objetiva ações projetuais estratégicas a partir de parcerias colaborativas entre designers e grupos artesanais. Neste contexto, a autora aponta o Design como ferramenta que materializa os saberes locais, contribuindo com a sociedade por meio da sustentabilidade e manutenção destes conhecimentos. Porém, nem sempre esta relação ocorre de maneira harmônica, a autora enfatiza que o despreparo por parte dos designers inviabiliza todo processo colaborativo.

Estas dificuldades evidenciam o quanto é importante a sensibilidade do pesquisador em Design em relação às questões culturais. Para compreender o estado da arte do Design com a temática indígena, foi realizado um levantamento de pesquisas em que o Design e suas diversas atuações desenvolveram projetos junto a comunidades indígenas. Durante a busca foram encontrados trabalhos de outras áreas de atuação que incluíram o Design na pesquisa, porém optamos por pesquisas específicas da área com o recorte temporal dos últimos dez anos.

Rodrigues (2006) apresentou um estudo de caso da etnia Kayapó e sua ornamentação corporal. Esta etnia brasileira divide-se desde o sudeste do estado do Pará até o extremo nordeste do estado do Mato Grosso-MT, as aldeias Kayapó se distribuem ao longo dos rios Iriri, Bacajá, Fresco e outros afluentes do rio Xingu. A pesquisa bibliográfica e documental aponta a ornamentação corporal indígena como uma manifestação visual de uma cultura e o corpo como uma ferramenta social com uma multiplicidade de usos. As discussões levantadas por Rodrigues (2006) destacam como a corporalidade indígena comunica e materializa sua cultura além de comunicar seus significados. De acordo com Rodrigues (2006, p. 35):

Os corpos, enquanto suportes físicos para expressão de auto representações e da construção de aparências, expressam as escolhas individuais feitas em relação a ele, que refletem características de uma cultura e de uma história específica a cada indivíduo.

O estudo contextualiza o indígena Kayapó a partir da perspectiva de teóricos da antropologia e outras ciências, apresentando a iconografia da etnia com uma abordagem indireta de caráter bibliográfico. O acervo de imagens apresentado por Rodrigues (2006) foi composto por imagens do Museu do Índio e mostra registros das pinturas corporais, apresentando alguns instrumentos utilizados pelos indígenas para fazer a pintura (Figura 2).

Figura 2: Riscador para pintura corporal

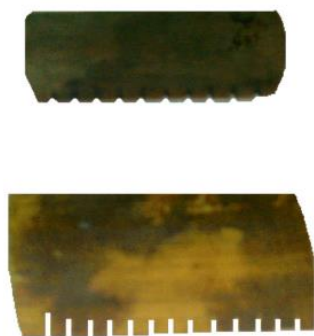


Figura 4- Riscador para pintura corporal/ Grupo Xikrin. Riscador constituído de um retângulo de madeira (lasca de taboca) (*Guadua angustifolia* Kunth.), cuja borda é denteada usada para pintura corporal. Depois de pintada de preto a respectiva parte do corpo, assenta-se um dos lados denteados sobre a tinta úmida, raspando-a em seguida, da pele, num deslize lento mas contínuo. Ano de coleta: 1968/69. Acervo: Museu do Índio

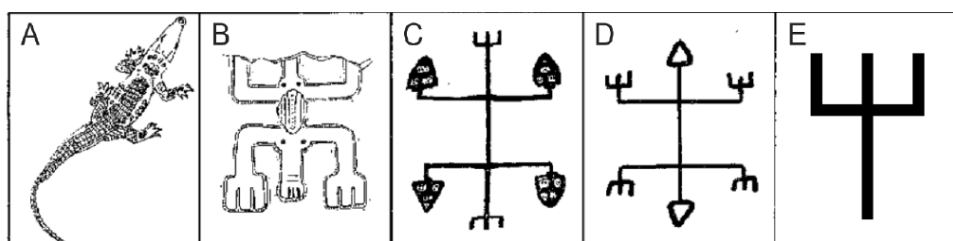
Fonte: Rodrigues (2006).

O pente riscador de madeira foi apresentado como instrumento que auxilia a aplicação do pigmento da tinta no corpo, o artefato foi construído para facilitar a distribuição dos grafismos durante a atividade. Além dos instrumentos utilizados durante a pintura corporal, Rodrigues (2006) mostrou os adornos corporais plumários desenvolvidos pelo grupo. Estes registros possuem uma ordem

cronológica a partir de 1957 e se estende até 1994, caracterizando a pesquisa com um recorte temporal do passado, reafirmando o estereótipo indígena da época da colonização. O último capítulo indicou um novo caminho, trazendo o indígena para a contemporaneidade, apresentando projetos de organizações e empresas que se apropriaram dos elementos visuais de grupos indígenas para comercialização.

Pohlmann *et al.* (2011) utilizou as cerâmicas encontradas na Ilha de Marajó, região norte do Brasil, como referência para o desenvolvimento de padronagens para aplicações em peças de joalheria. Nesta pesquisa, foi estudada a iconografia Marajoara que são compostas por representações zoomórficas relacionadas com animais da região. A partir da análise dos signos icônicos foram construídas as Unidades Mínimas de Significados, como mostra a figura 3.

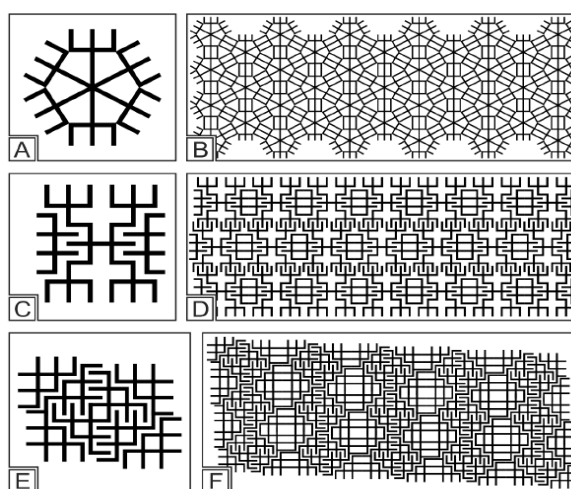
Figura 3: Jacaré mítico



Fonte: Pohlmann et al. (2011).

Neste exemplo, foi selecionado o símbolo do Jacaré Mítico (A) e a partir desta figura foi desenvolvido uma representação natural (B) que foi transformada em uma forma estilizada (C). Estas formas foram minimizadas (D) e originaram a Unidade Mínima de Significado (E).

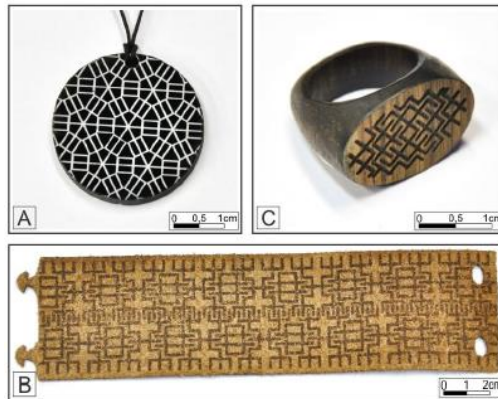
Figura 4: Módulos



Fonte: Pohlmann et al. (2011).

A partir da referência visual da Unidade Mínima de Significado foram desenvolvidas três peças, sendo um pingente de ágata, um bracelete de couro e um anel de madeira (Figura 5). Em sua superfície foram aplicadas as padronagens utilizando um equipamento de corte e gravação a laser.

Figura 5: Peças gravadas a laser



Fonte: Pohlmann et al. (2011).

A temática sobre Design e a cultura indígena Potiguara foi abordada pela autora desta dissertação durante seu Trabalho de Conclusão de Curso que resultou no desenvolvimento de uma microcoleção de bijoias inspirado na etnia em questão. A proposta inicial seria uma pesquisa de campo, mas dado o formato do trabalho e o tempo de realização, não foi possível obter a autorização do Comitê de Ética em Pesquisa. Para solucionar a ausência da aproximação direta com o objeto de estudo, foram desenvolvidos painéis imagéticos com os artefatos materiais da comunidade indígena.

Figura 6: Painéis imagéticos



Fonte: Pereira (2016).

Este método foi baseado no Atlas Minemosyne desenvolvido pelo historiador de arte Aby Warburg, que a partir da construção de painéis imagéticos buscava compreender como as imagens se relacionavam entre si. De acordo com a proposta do Atlas Minemosyne, as imagens eram reorganizadas de acordo com a necessidade, permitindo uma movimentação em todo painel.

Pereira (2016) desenvolveu um painel com imagens obtidas de fontes bibliográficas e da internet que foram distribuídas inicialmente por categorias e reorganizadas de acordo com a proposta de Warburg. A recolocação das imagens seguiu a lógica do referencial teórico e direcionou a extração das formas e a geração das alternativas. A pesquisa originou dez peças, que foram refinadas e avaliadas com o objetivo de selecionar apenas uma para criação. A peça selecionada foi o “Colar Reflexo” que compôs a peça principal da microcoleção “Miscigenação” e foi desenvolvida em coparticipação com o professor indígena e artesão Potiguara Pedro Kaaguasu.

Figura 7: Coleção Miscigenação



Fonte: Pereira (2016).

O artigo desenvolvido por Silva e Levy (2017) aborda o Design Gráfico e o aproxima da temática indígena a partir do desenvolvimento de um projeto que teve como referência um objeto cerâmico de uso ritualístico da etnia Kariri. O artefato foi encontrado no município de Barbalha-CE e exposto no Memorial do Homem Kariri em Nova Olinda- CE.

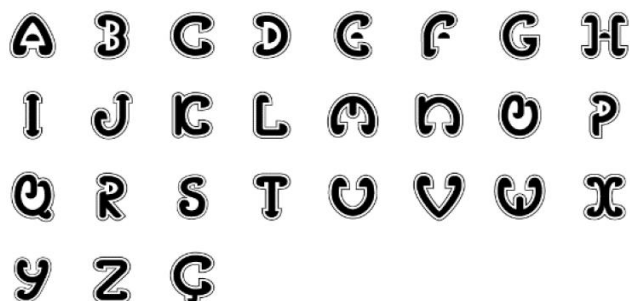
Figura 8: Objeto cerâmico da etnia Kariri



Fonte: Silva e Levy (2017).

O objeto cerâmico foi escolhido por conter um desenho bidimensional em sua superfície que direcionou todo processo de criação. O estudo objetivou o desenvolvimento de uma fonte tipográfica digital, baseada no estudo do elemento gráfico contido na vasilha cerâmica e nas referências visuais da etnia. Durante o processo criativo foram realizadas etapas e experimentação das formas, texturas e materiais, e como resultado os caracteres foram vetorizados com o objetivo de estampar diversas superfícies (Figura 9).

Figura 9: Desenho vetorial dos caracteres

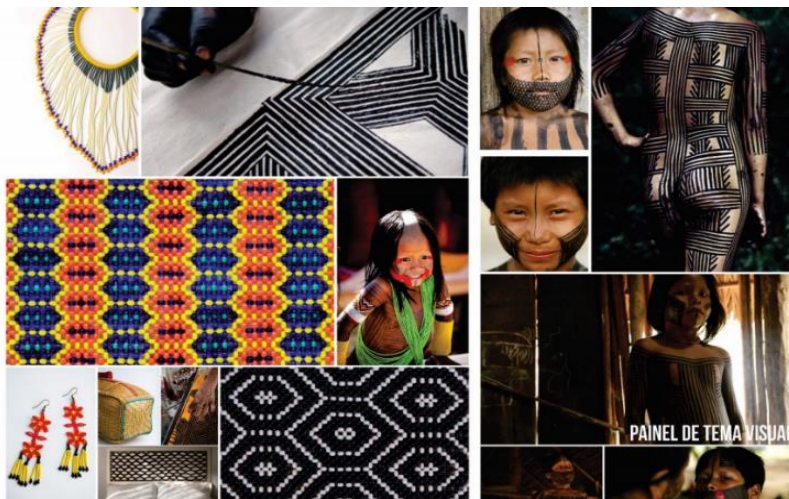


Fonte: Silva e Levy (2017).

Fernandes (2017) apresentou em sua monografia o desenvolvimento de uma coleção de estampas voltada para o público masculino e inspirada nos grafismos da etnia Kayapó, especificamente o subgrupo Xikrin, que se distribui entre as reservas indígenas de Cateté e Trincheira Bacajá, no estado do Pará. O estudo foi norteado pelo Design de Superfície e a partir dos grafismos indígenas produziu as estampas que foram impressas em camisetas. O autor detalhou o modo de fazer da pintura corporal da etnia, os materiais utilizados e apresentou outras pesquisas que evidenciam a pintura corporal da etnia. Neste projeto o autor utilizou a Engineered Print, técnica utilizada na estamperia digital que na sua aplicação apenas uma área

delimitada do tecido recebe a estamparia. A partir da referência da etnia Kayapó Xikrin, foi criado um painel de tema visual para nortear a geração de alternativas da coleção de moda (Figura 10).

Figura 10: Painel de tema visual



Fonte: Fernandes (2017).

A partir das referências contidas no painel foram desenvolvidas dez propostas de estampas que foram analisadas e selecionadas seis peças que se adequaram aos requisitos e parâmetros estabelecidos no projeto.

Figura 11: Alternativas selecionadas



Fonte: Fernandes (2017).

No artigo apresentado por Imbett-Vargas e Monterroza-Ríos (2018), os autores realizaram uma análise descritiva e técnica de dois artefatos utilizados pelos indígenas da comunidade Emberá Katío, na Colômbia. Nesta pesquisa foi realizado um estudo de caso com o grupo, utilizando o processo de observação etnográfica para compreender as relações entre o usuário e o artefato. Posteriormente realizaram uma análise técnica, formal e estética para entender a usabilidade dos objetos e escolher dois artefatos autênticos e representativos que auxiliassem no trabalho diário e tivesse relação direta com sua cultura.

O primeiro artefato escolhido foi o Chindau, objeto utilizado na cabeça, como uma touca que compõe o vestuário, alguns possuem fitas coloridas ou só a fibra do congo⁴, matéria-prima utilizada na peça. O objeto simboliza o sol e cada membro do grupo possui o seu. A criação do Chindau segue um roteiro que tem seu início a partir da colheita da matéria-prima até seu uso.

Figura 12: Chindau



Fonte: Imbett-Vargas e Monterroza-Ríos (2018).

Os homens da comunidade utilizam diariamente o objeto, as mulheres usam em ocasiões especiais, como reuniões, rituais e cerimônias. O Chindau comunica as relações de poder existentes na comunidade, as fitas implementadas no artefato e a altura do objeto indicam o cargo exercido ou as posses do indivíduo.

As análises mostraram que o Chindau não se caracteriza apenas como objeto decorativo ou de identidade cultural, mas possui a função de armazenar pequenos objetos no espaço entre o crânio e a estrutura do artefato.

⁴ Material orgânico extraído de uma espécie de palmeira existente na Colômbia.

O outro artefato analisado por Imbett-Vargas e Monterroza-Ríos (2018) foi o Jawaho (Figura 13) que funciona como um anel que envolve todo o dedo, sua composição é feita a partir de um material orgânico local denominado como Palma Iraca (*Carludovica Palmata*). Este artefato é utilizado no dedo mínimo e possui uma dimensão de 8,0 centímetros de comprimento e 1,2 centímetro de diâmetro na parte superior, se afunilando a 0,20 centímetro.

Figura 13: Modelagem tridimensional do Jawaho



Fonte: Imbett-Vargas e Monterroza-Ríos (2018).

O Jawaho é feito com seis fios da mesma largura com a Palma Iraca ainda verde, na sua estrutura a trama vai aumentando de diâmetro para encaixar no formato do dedo do usuário. Nas últimas três rodadas é construído um ponto deslizante que ao puxar a base do nó, a circulação do dedo é cortada pela tensão da fibra. Este artefato possui uma função social, sendo utilizado quando um homem deseja casar com uma mulher, atribuindo também uma relação de poder, simbolizando obediência e entrega. O significado do Jawaho está atrelado ao domínio que é atribuído à esposa quando ela aceita se casar, dando-lhe a autorização de puxar o artefato do dedo quando se sentir contrariada, causando dor e relembrando a promessa de obediência.

Paiva e Sousa (2019) realizaram uma análise das publicações literárias que foram produzidas e distribuídas pela Comissão Pró-Índio do Acre⁵ que realizou uma série de cursos de formação de professores indígenas de diversas etnias. A organização do evento incentivou os professores indígenas em formação para atuarem como protagonistas dentro das “escolas da floresta”, que se situavam nas

⁵ Organização da sociedade civil dedicada à defesa dos direitos indígenas na Amazônia brasileira (PAIVA; SOUSA, 2019).

Terras Indígenas em Rio Branco, no Acre. Foram produzidas aproximadamente noventa publicações, entre elas: cartilhas de alfabetização e pós-alfabetização (em português e nas correspondentes línguas indígenas); coletâneas de narrativas míticas e de cantos; livros de história e de geografia; registros sobre a cultura tradicional. Segundo as autoras:

Os “livros de leitura”, publicados entre 1984 e 2006, são um conjunto de sete coletâneas de narrativas (reunidas de acordo com temas variados), advindas de uma ou mais etnias, sendo três delas escritas apenas em português, três bilíngues e uma escrita apenas em Manchineru (PAIVA; SOUSA, 2019, p.2123).

Para a realização da análise gráfica, foi feita uma categorização temática dos títulos e escolhido os “livros de leitura” pela sua atuação na manutenção da memória cultural indígena.

Figura 14: Quadro com as capas analisadas



Fonte: Paiva e Sousa (2019).

As autoras analisaram as capas de cada edição e suas ilustrações sob a perspectiva ocidental, avaliando os princípios projetuais, a configuração dos layouts, a composição das formas e sua disposição. Foi observado a relação dos elementos gráficos e pictóricos e a unidade sintática das imagens e como isto conecta as narrativas existentes entre os povos indígenas. Foi identificado que cada elemento gráfico possui uma gama de detalhes permitindo interpretações e

comunicando visualmente uma história. Paiva e Sousa (2019) concluíram que os livros de leitura são um recurso de afirmação cultural e identitária dos povos indígenas que passaram pelo processo de silenciamento e que a partir destes registros puderam resguardar seus saberes.

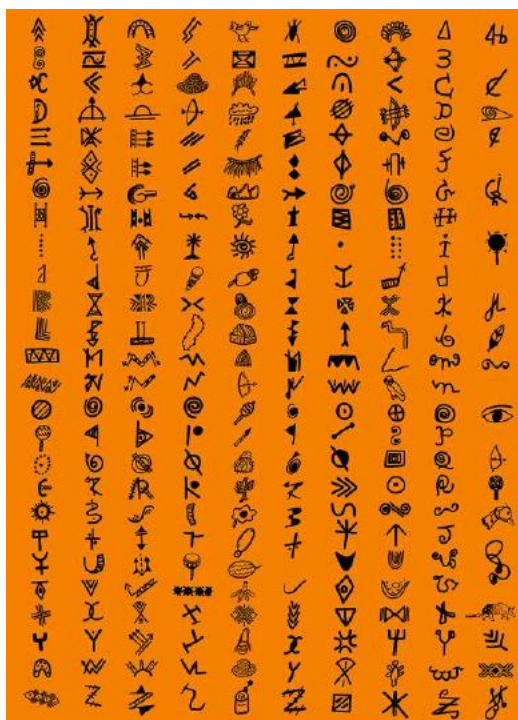
O artigo de Lima (2019) faz parte da sua pesquisa de mestrado e descreveu o projeto cultural “Ocupação, Estamparia e Grafismos Kapinawá” que promove ações na área indígena Kapinawá e reúne atores sociais e os aproxima do conhecimento técnico e criativo do Design. A autora justifica que:

Na imersão no território, e repertório visual local, os sujeitos em interação realizam o levantamento dos grafismos Kapinawá e dos objetos associados à sua cultura. No incentivo à criação e reprodução dos padrões gráficos, o projeto de ocupação se efetiva como um lugar de trocas, reconhecimento e produção de uma linguagem gráfica atualizada referente à identidade local. O relato parte do contato com as imagens e desenhos e retoma as narrativas, questionamentos e conteúdos abordados no processo da pesquisa-ação (LIMA, 2019, p. 2).

A pesquisa de campo consistiu em fazer um mapeamento dos símbolos nos sítios rupestres da Terra Indígena Kapinawá, na região do Vale do Catimbau-PE. As visitas foram guiadas por um arqueólogo e indígenas Kapinawá que contribuíram diretamente com o estudo, estabelecendo uma interlocução entre o Design e a comunidade indígena.

Os símbolos rupestres foram subdivididos em duas categorias de acordo com sua área geográfica, sendo eles: símbolos do Parque Nacional do Catimbau e símbolos da Terra indígena Kapinawá. Os grafismos utilizados como referência no projeto são originários de onze sítios arqueológicos, sendo seis do Parque Nacional do Catimbau e cinco da Terra Indígena Kapinawá. Como proposta do projeto cultural, foram realizadas oficinas de grafismos e em um destes encontros foram elaborados por símbolos sequenciados como alfabetos.

Figura 15: Sequência de alfabetos desenvolvidos nas oficinas



Fonte: Lima (2019).

Os símbolos também resultaram no jogo “samba de palavras” (Figura 16) que teve como proposta a inserção da função educativa, facilitando a exposição dos grafismos por intermédio de um jogo de cartas.

Figura 16: Jogo “samba de palavras”



Fonte: Lima (2019).

Lima (2019) afirma que as oficinas auxiliaram na construção de identidade coletiva e que entre os grafismos Kapiawá existem formas gráficas oriundas de outras etnias e da cultura local que se relacionam em um constante processo de reelaborações.

2.3 Etnia Potiguara

Na região Nordeste do Brasil concentra-se a segunda maior população indígena brasileira, e é na região do Litoral Norte da Paraíba que reside a etnia Potiguara. Este grupo faz parte da família linguística tupi e são falantes da língua portuguesa, mas ensinam o tupi nas escolas indígenas juntamente com outras disciplinas que abordam a cultura local. Os Potiguara não são indígenas isolados e desde muito tempo mantêm contato com a sociedade não indígena (CARDOSO; GUIMARÃES, 2012). A etnia Potiguara está distribuída em trinta e três aldeias que se dividem em três municípios vizinhos: Rio Tinto, Marcação e Baía da Traição. Sua população conta com aproximadamente 20.000 habitantes (SOLER; BARCELLOS, 2012).

Figura 17: Distribuição das aldeias da etnia Potiguara



Fonte: Soler e Barcellos (2012).

Cada grupo indígena possui uma configuração social de acordo com suas crenças e valores, a etnia Potiguara reconhece a liderança do Cacique Geral como representante principal e cada aldeia possui um Cacique Local. De acordo com Andrade *et al.* (2012), além do cacique, o pajé é uma liderança respeitada pelo grupo e detém os saberes ancestrais referentes ao campo espiritual. A liderança indígena é escolhida e fiscalizada pelos membros do grupo.

Assim como outras etnias, a história Potiguara também traz consigo um longo período de invasão que ocorreu desde a colonização e se estendeu posteriormente. A interferência dos europeus dentro da comunidade indígena teve como objetivo a apropriação do território e dos bens naturais, além da imposição de novos hábitos e ideologias dentro do grupo para facilitar o domínio do território. No decorrer da trajetória a etnia Potiguara vivenciou outros momentos de confronto que estavam relacionados também com questões territoriais, um evento marcante ocorreu no século XX com a implantação da Companhia de Tecidos Rio Tinto (CTRT). O empreendimento do grupo Lundgren, que já atuava na cidade de Paulista no estado de Pernambuco, chegou à cidade de Rio Tinto-PB e iniciou a construção da fábrica têxtil e da vila operária. Para a expansão da Companhia de Tecidos foi adquirida parte da área indígena, localizada na aldeia Monte-Mór, e os indígenas desta região foram forçados a vender seus lotes de terras aos proprietários para construção das dependências da fábrica. Houve um crescente desenvolvimento no que se diz respeito à economia, mas a presença da Companhia de Tecidos e sua soberania durou mais de cinco décadas. O resultado dessa governança foi uma mudança significativa no cenário da antiga sesmaria dos indígenas de Monte-Mór.

Com as crises econômicas na indústria têxtil e a perda de mercado na década de 1960 a Companhia de Tecidos Rio Tinto entrou em decadência. A partir deste período a família Lundgren vendeu gradativamente suas propriedades para os produtores de cana-de-açúcar, que deram continuidade ao processo de exploração do povo Potiguara. A interferência de outras culturas e as batalhas enfrentadas durante sua trajetória fortaleceu a comunidade Potiguara, que mesmo diante dos obstáculos permaneceu no mesmo território (PALITOT, 2005; MARQUES, 2009; VALE, 2008; BARCELLOS, 2012).

A necessidade de sobrevivência e permanência no território indígena fundamentou o processo de emergência étnica que teve suas primeiras reivindicações públicas na década de 1980. Antes desse período há registros de

resistência às repressões e permanência na terra indígena, mas foi no fim da década de 1970 e início dos anos de 1980 que o grupo desenvolveu estratégias que os tiraram da invisibilidade (MARQUES, 2009).

Atualmente, a etnia Potiguara possui trinta e três aldeias distribuídas em três Territórios Indígenas: TI Potiguara, TI Jacaré de São Domingos e TI de Monte-Mór.

Figura 18: Aldeias da etnia Potiguara

Município	Rio Tinto	Marcação	Baía da Traição
Aldeias	Aldeia Monte-Mór Aldeia Jaraguá Silva de Belém	Três Rios Ybykuara Lagoa Grande Jacaré de São Domingos Jacaré de Cézar Brejinho Tramataia Camurupim Carneira Grupiuna de Cima Grupiúna Mata Escura Val Estiva Caieira Coqueirinho	Tracoeira Akajutibiró Silva São Miguel Benfica Forte Laranjeira Santa Rita Galego (Alto do Tambá) São Francisco Lagoa do Mato Cumarú Taepe Bento

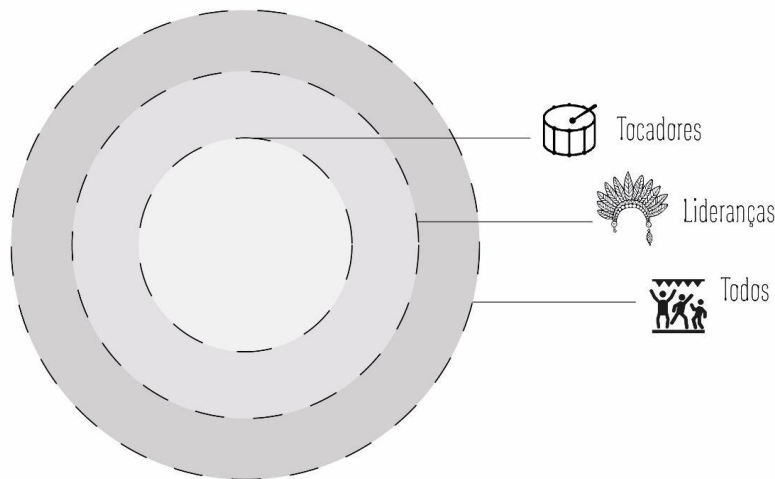
Fonte: Adaptado de Soler e Barcellos (2012) e Cardoso e Guimarães (2012).

2.3.1 O ritual do Toré: reafirmação cultural na contemporaneidade

O ritual do Toré é comum entre as etnias da região nordeste do Brasil, porém cada grupo realiza o ritual com características de acordo com o seu repertório cultural. O Toré Potiguara é realizado dentro e fora da área indígena e cada indivíduo define seu próprio significado sobre este ritual, para alguns é uma dança e para outros é uma brincadeira ou um ato sagrado. A realização do ritual marca os momentos vivenciados pelo povo Potiguara, podendo acontecer em eventos sociais, políticos, formaturas, congressos, entre outros. Este ritual possui musicalidade e as letras que são entoadas referem-se à história da etnia, sua religiosidade e sua devoção à divindade. Para a etnia Potiguara, o Toré simboliza a

representação do que é ser indígena, fortalece e une o grupo. Segundo Barcellos (2012, p. 282), “o Toré é uma das principais práticas religiosas”, diante de sua relevância perante a etnia estudada, expõe em sua mais nítida forma a essência Potiguara.

Figura 19: Ilustração do Toré Potiguara



Fonte: Adaptado de Barcellos (2012).

O Toré inicia-se em círculos compostos pelos indígenas, como ilustra a figura 19 em uma vista superior, mostrando a organização de acordo com o nível dos participantes. O centro do círculo é ocupado pelos tocadores que trazem o ritmo do canto, as lideranças ficam no segundo círculo e no último concentram-se todos os presentes. Esta composição do Toré ocorre em grandes eventos ou quando há um número significativo de indígenas para participar do ritual, porém o Toré também é realizado em um único círculo com uma quantidade menor de participantes e em algumas ocasiões os não indígenas também participam.

As músicas são autorais e algumas delas foram escritas pelos “troncos velhos”⁶ e permanecem sendo executadas até os dias de hoje, outras letras são dos indígenas que possuem aptidão para compor novas letras (BARCELLOS, 2012). Atualmente, os indígenas utilizam um traje específico para dançar o Toré (Figura 20): além da indumentária, usam adornos e as pinturas corporais, mas há

⁶ Indígenas anciãos que preservam a memória e os saberes da etnia e repassam por meio da fala as narrações e os fatos importantes do grupo (BARCELLOS, 2012).

registros fotográficos de décadas passadas que mostram os indígenas Potiguara realizando o Toré sem o vestuário característico.

Figura 20: indumentária indígena Potiguara



Fonte: Soler e Barcellos (2012).

Na plataforma de compartilhamento de vídeos “Youtube”, o historiador e músico Álvaro Carlini (2016) apresenta no seu canal um vídeo da década de 1930 em que os indígenas da Baía da Traição-PB estão em uma manifestação cultural na aldeia São Francisco. O ritmo e os movimentos em rotação e a musicalidade remetem à dança do coco de roda ou ao ritual do Toré. Os participantes são homens trajados de calças compridas, chapéus de palha e camisas de botões e as mulheres exibem vestidos de comprimento médio. Durante a execução os integrantes tocam instrumentos enquanto se movimentam.

Este registro histórico apresentado no vídeo de Carlini (2016) possui semelhanças com a pesquisa de Sandroni (2014) que relatou sobre a expedição “Missão de pesquisas folclóricas”, que ocorreu entre os meses de fevereiro a julho de 1938. Esta expedição foi idealizada pelo escritor Mário de Andrade no período em que esteve à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e percorreu a região do nordeste e norte do Brasil (SANDRONI, 2014).

Figura 21: Coco-de-roda da Baía da Traição-PB, 1938



Fonte: Sandroni (2014).

Foi a partir dos anos de 1980 que os indígenas Potiguara iniciaram as práticas da utilização da indumentária e adereços durante o ritual do Toré e isto foi se intensificando durante os movimentos sociais e políticos, fortalecendo o processo de reafirmação cultural da etnia (Figura 22).

Figura 22: Toré realizado na Baía da Traição-PB. Foto: Tiuré, 1981



Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Potiguara>

A confecção dos artefatos utilizados no ritual do Toré é realizada com antecedência e dedicação, neste processo é ensinado pedagogicamente às crianças e demais membros do grupo a importância da cultura e da continuidade destes saberes. Durante a preparação para o Toré, os filhos acompanham os pais em cada etapa, desde a coleta da matéria-prima para produzir os artefatos até sua

confeção. É evidente como os valores relacionados à natureza são repassados para as crianças, que desde cedo desenvolvem uma devoção pelos elementos sagrados do universo indígena (PALITOT; SOUZA JR, 2005; PALITOT, 2005; BARCELLOS, 2012; SOLER; BARCELLOS, 2012; PALHANO; NASCIMENTO *et al.*, 2013).

2.3.2 Produções manuais e as pinturas corporais da etnia Potiguará

As habilidades manuais do indígena foram adquiridas dos seus antepassados e estão em constante processo de reformulação e criação que acompanha o desenvolvimento do grupo. As produções manuais da etnia Potiguará relatam os caminhos que foram trilhados e a resiliência da comunidade, evidenciando e materializando nos artefatos suas conquistas.

Existe uma variedade de produções manuais que são produzidas pelo grupo, entre eles: adornos corporais, a indumentária, instrumentos musicais, objetos de decoração e utilitários, pinturas corporais, entre outros. Para o desenvolvimento destes artefatos são utilizadas matérias-primas encontrada na região e coletadas na natureza, respeitando o ciclo de vida de cada material. São comuns o escambo e a compra de itens utilizado para fazer os objetos durante os eventos com outras etnias, nem sempre existem sementes, penas e outros adereços na região (NASCIMENTO *et al.*, 2012). Os artesãos expõem seus produtos em suas casas, onde fazem um pequeno ponto comercial, ou vendem em eventos e exposições (Figura 23).

Figura 23: Adornos corporais



Fonte: Acervo da autora (2018).

O artesanato Potiguara é difundido nas escolas por meio de oficinas e incentivado pelos professores que ministram aulas específicas sobre a arte indígena. O artesanato é uma atividade manual praticada pelo grupo, que além destas produções também realiza as pinturas corporais.

A relevância das pinturas corporais na história indígena foi pontuada por alguns autores que buscaram levantar discussões sobre 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.

Berta Ribeiro, pesquisadora brasileira que realizou estudos de grande relevância sobre a temática indígena, contribuiu na realização da obra “Arte indígena, linguagem visual” (1963). Neste 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, 1963, p. 15). Após esta 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 compreender 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.

O corpo, ao receber a pintura, possui a capacidade de estar “temporariamente pintado”, apresentando um meio de construção social e individual

(VELTHEM, 2010). 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).

A lógica que compõe o grafismo está relacionada a diversos fatores que estão impressos em cada comunidade indígena. Diferente de outros povos indígenas que sempre tiveram a pintura como uma linguagem visual, a etnia Potiguara não possui esta característica. O grafismo Potiguara não se configura como uma continuidade, mas como uma ação contemporânea de alguns protagonistas culturais da etnia que buscaram construir um padrão estético que represente sua cultura. Atualmente, a etnia encontra-se em um processo de intensificação cultural e os grafismos e símbolos culturais fazem parte de um repertório próprio que estão sendo criados para os diferenciar enquanto grupo indígena.

O pigmento utilizado para produzir a tinta é extraído do fruto do jenipapo que resulta na cor escura e a coloração vermelha é originada do urucum, frutos encontrados ainda em abundância na região. Barcellos (2012) afirma que há várias maneiras de preparar a tinta, podendo ser cozinhada ou misturada com álcool ou mel. Estes procedimentos ajudam a fixação do pigmento, no caso do jenipapo a pintura fica em média até quinze dias na pele, sem perder a coloração. De acordo com Gomes e Paiva (2016), a produção da tinta do jenipapo tem uma duração de oito dias de preparação, em que a tinta fica de molho e esse período garante a fixação do pigmento na pele.

Os instrumentos utilizados para aplicar a tinta na pele são produzidos a partir de objetos vernaculares, o uso depende de cada indígena, que cria e adapta suas ferramentas de acordo com a função que deseja. Soler e Barcellos (2012) destacam em um registro fotográfico o momento em que a pintura é aplicada no corpo. Na imagem é possível observar uma mistura de materiais industriais que foram reaproveitados e materiais orgânicos encontrados na natureza (Figura 24).

Figura 24: Objetos utilizados na pintura do ritual do Toré



Fonte: Soler e Barcellos (2012).

Cada pintor corporal possui um modo de aplicar o grafismo de acordo com sua habilidade manual e os instrumentos que escolhe para auxiliar esta atividade. Soler e Barcellos (2012, p.129) registraram as ferramentas de trabalho e os materiais que são utilizados na construção das pinturas corporais (Figura 24). Abaixo, segue a descrição dos instrumentos numerados na imagem.

1. **Óculos:** possivelmente utilizado para auxiliar a visão do pintor corporal na execução da atividade;
2. **Cadeira:** utilizada na função de suporte dos instrumentos e materiais utilizados;
3. **Embalagem plástica:** reutilizada para armazenar o pigmento vermelho feito a partir do urucum;
4. **Quenga de coco**⁷: utilizada como base para a tinta escura, feita a partir do fruto do jenipapo;
5. **Pincel:** artefato vernacular feito aparentemente de material orgânico e utilizado para traçar as linhas no corpo;
6. **Toalha:** utilizada para proteger a cadeira dos resíduos das tintas;

⁷ Parte interna do coco que possui formato circular e tem resistência para ser reutilizada para diversos fins.

7. **Embalagem plástica:** reutilizada para armazenamento do pigmento escuro feito a partir do fruto do jenipapo;
8. **Espelho:** possivelmente utilizado para mostrar o resultado da pintura ao indivíduo que teve seu corpo pintado.

Nas aldeias há artesãos com aptidão para a pintura corporal, que são reconhecidos e valorizados dentro do grupo, reproduzindo os grafismos nos demais participantes e também nos não indígenas que frequentam a região. Os desenhos das pinturas corporais são diversificados e o mesmo padrão gráfico pode diferenciar-se na espessura das linhas, isto depende de quem realiza a pintura e do seu estilo artístico (Figura 25)

Figura 25: Pinturas corporais feita por Joab Marculino



Fonte: Acervo da autora (2019).

A pesquisa de Gomes e Paiva (2016) destaca os significados de alguns grafismos da etnia Potiguara sob a perspectiva de Leonardo Gomes, autor da pesquisa e indígena Potiguara. Os autores evidenciam algumas pinturas corporais:

- a) **Colmeia:** representa a coletividade, união, interação, proteção do grupo e proteção espiritual;
- b) **Resistência Potiguara:** figura que representa toda a história e sua resistência por séculos;
- c) **Jiboia:** representa a força em proteção e demarcação do Território Potiguara;
- d) **Guarapirar:** representa a ameaça de extinção do belíssimo pássaro nativo do Território Potiguara;

e) **Folha da Jurema:** figura que representa a folha da planta jurema, planta sagrada para os Potiguara, representa a espiritualidade, a energização e proteção do povo.

Para Gomes e Paiva (2016), os traços contidos na pintura corporal representam para a etnia proteção espiritual e é uma marca cultural que não está presente apenas nos corpos, como também nas residências, escolas, prédios de associações. O mesmo autor aprofundou a pesquisa sob a perspectiva do uso das pinturas corporais a partir das formas geométricas planas em uma escola indígena Potiguara. Nesta abordagem, Gomes (2019) utilizou a etnomatemática como método de ensino e aprendizagem da matemática, incluindo na sequência didática as pinturas corporais como ferramenta visual na identificação das formas planas. O autor aponta seis grafismos corporais Potiguara, são eles: **Folha da Jurema, Resistência indígena, Cobra Coral, Garapirá, Colmeia de abelha e Cobra Salamandra**. No entanto, dado o enfoque do estudo não houve o detalhamento dos significados, mas apresentou as imagens referentes aos grafismos, apontando uma nova ótica de ensino a partir da inclusão das pinturas corporais na sala de aula.

2.4 O grafismo enquanto arte na produção cultural indígena

O designer, artista plástico e professor na PUC-Goiás Tai Hsuan-An realizou um estudo direcionado ao desenho e suas composições que originou a obra “Desenho e organização bi e tridimensional” (1997). O autor define o desenho como uma representação com linhas em uma superfície que objetiva comunicar ou registrar uma ideia. Porém, além da definição da palavra, ele apresenta o desenho como uma “ação criadora que abrange a atividade mental” (*ibidem*), nesta perspectiva, aponta o ato de pensar como um desenho e o ponto de partida para todo o processo de criação. De acordo com o autor, o desenho é o início de quase todas as artes visuais.

O desenho produzido pelos povos indígenas é caracterizado como grafismo e materializa algo que já foi concebido e visualizado e utiliza-se das mais variadas formas de expressão. Para o autor, a criação busca em diversos meios uma fonte de inspiração e existem inúmeros registros desde os tempos paleolíticos da referência da natureza nas criações artísticas. No Brasil, as primeiras obras de arte foram originadas dos povos indígenas, apesar disso, estas produções artísticas

ainda permanecem distantes do conceito de arte na contemporaneidade. É comum que certas pessoas observem com estranheza as produções dos grupos indígenas devido ao questionamento sobre seu significado, porém esta obra já possui sua qualificação como arte dentro da sociedade que a produziu (VELTHEM, 2010).

A percepção artística dos indígenas se diferencia do conceito de arte dos ocidentais porque os povos originários desenvolveram seus próprios termos e parâmetros para definir o que é belo (LAGROU, 2009). De acordo com a autora, cada grupo possui suas especificidades e define um estilo singular que compõe o universo social de cada indivíduo. Os artefatos, grafismos e as demais produções manuais oriundas deste grupo é a materialização das complexas redes de interações que representam as ações, relações, sentidos e ideias.

A arte está presente em todas as áreas da vida do indígena, se aplica nas residências, nos objetos do cotidiano e principalmente os rituais, em que expõem “com vontade de beleza e de expressão simbólica” suas manifestações artísticas (RIBEIRO, 1989). Esta afirmativa de Berta Ribeiro, referenciada na obra “Arte indígena, linguagem visual” (1989), traz para a atualidade a permanência do desejo do indígena em imprimir nas suas obras uma dedicação e esforço tão peculiar destes povos. A autora evidencia o quanto este campo é pouco explorado sob o ponto de vista estético e critica a ausência de documentos etnográficos com conteúdo artístico. Mesmo após décadas desta afirmação, estes registros são limitados em algumas etnias e mesmo assim há uma constante produção artística e cultural inserida nestas comunidades.

Um estudo sobre os grafismos indígenas no Brasil foi realizado por Lux Vidal, que aponta em sua obra “Grafismo indígena” (2000) a importância desta arte para a sociedade. A obra reúne artigos de diversos autores que discorrem sobre a iconografia das etnias brasileiras, cujos grafismos expõem a comunicação de cada grupo indígena em um panorama histórico. Vidal (2000) destaca que o reconhecimento desta arte gráfica como material visual é recente e começou a ser explorado na década de 1960.

Nos grupos ocidentais, cada artesão possui sua linguagem que é materializada na sua produção, mas para os grupos indígenas “a arte é anônima e se auto-reproduz” (MULLER, 2017, p. 40). Neste contexto, compreendemos 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”

(MULLER, 2017, p. 40). Os saberes que foram resguardados e que estão contidos e impressos nas expressões artísticas são repassados para as novas gerações e isto garante a continuidade destes conhecimentos.

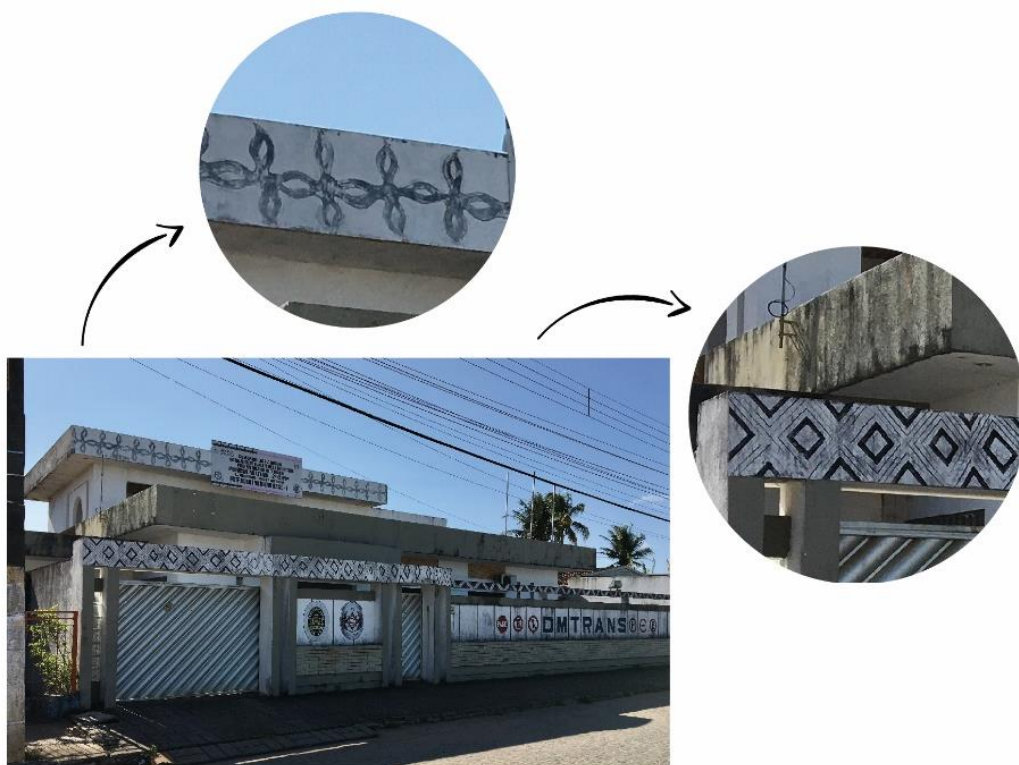
O processo de criação não se constitui de um conjunto de regras, cada indivíduo determina os fatores relevantes que vão atribuir significados ao resultado final. Ao iniciar uma representação visual existe uma fonte de inspiração ou uma causa, este processo pode fazer parte de uma manifestação do inconsciente, uma experiência, uma ideia, um raciocínio ou outras causas (HSUAN-AN, 1997). Os procedimentos que permeiam o processo de criação podem ser individual ou coletivo, quando um determinado grupo se apropria de uma determinada técnica ou conhecimento específico. No que diz respeito aos grafismos indígenas, cada etnia possui uma linguagem visual que foi construída e estabelecida na comunidade. Para a etnia Potiguara, residente no Litoral Norte do estado da Paraíba, o grafismo está impresso em diversas superfícies da área indígena, desde os pontos turísticos (Figura 26), prédios públicos (Figuras 27 e 28) até nos transportes utilizados para locomoção e passeios turísticos (Figura 29).

Figura 26: Forte da Baía da Traição-PB



Fonte: Acervo da autora (2020).

Figura 27: Patrulha Indígena Base – 1 da Aldeia Monte-Mór em Rio Tinto-PB



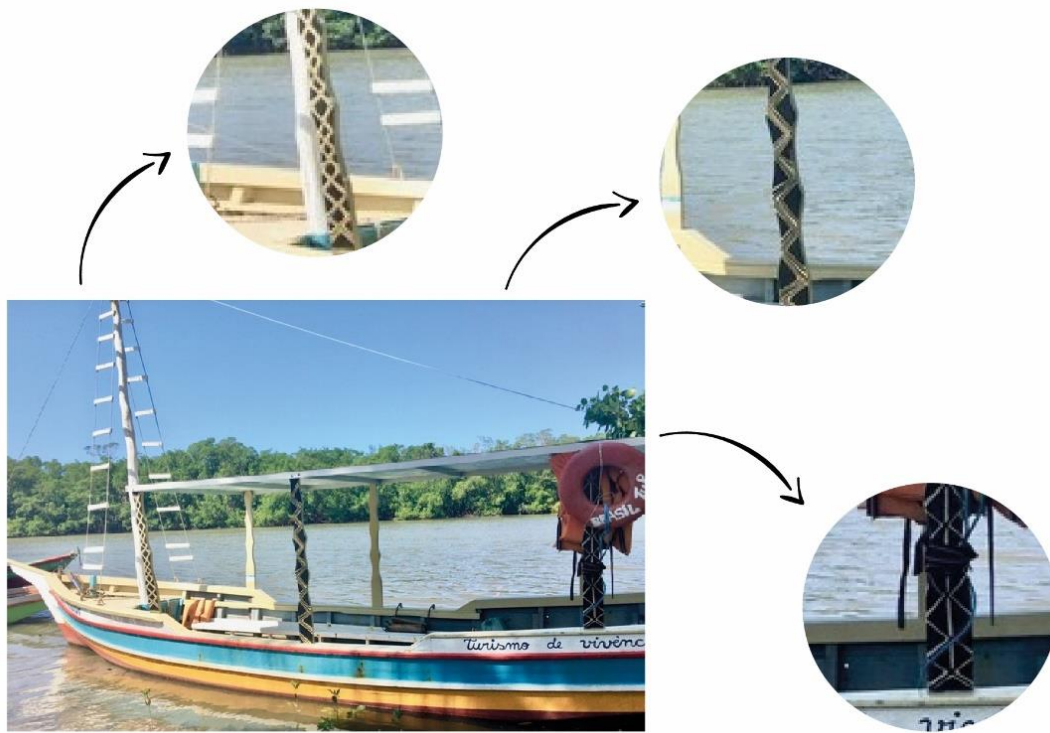
Fonte: Acervo da autora (2020).

Figura 28: Escola Guilherme da Silveira na Aldeia Monte-Mór em Rio Tinto-PB



Fonte: Acervo da autora (2020).

Figura 29: Barco de passeio na Aldeia Camurupim-PB



Fonte: Acervo da autora (2020).

Portanto, as produções manuais dos povos indígenas não estão limitadas apenas à sua função estética, mas cumpre também uma função social de identificação e comunicação, que imprime uma marca e reafirma uma identidade étnica.

2.5 Iconografia

A interpretação das representações visuais é feita por meio da iconografia, área da história da arte que estuda as mensagens contidas nas obras de arte em contraposição à sua forma. No século XX, o historiador alemão Erwin Panofsky (2017) definiu que a iconografia é “a descrição e classificação das imagens”. De acordo com o autor, a iconografia “coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significado dessa evidência” (*ibidem*, 2017, p. 53).

O autor desenvolveu o método iconológico que classifica os significados contidos na mensagem visual em três níveis de análise: **primário ou natural, secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo**.

O **nível primário** subdivide-se em dois: o fatural, que indica a descrição das formas e elementos visuais já familiarizados pelo observador, e o expressional, que requer uma maior sensibilidade na análise e refere-se à descrição do objeto ou fatos que se relacionam a experiência do observador. Panofsky (2017, p. 48) afirma que “tanto o significado expressional como o fatural podem classificar-se juntos: constituem a classe dos significados primários ou naturais”.

O **nível secundário ou convencional** ocorre quando o fato ou objeto investigado necessita de um conhecimento cultural específico por parte do observador. Esta análise se “difere do primário ou natural por duas razões: em primeiro lugar, por ser inteligível em vez de sensível e em segundo, por ter sido conscientemente conferido à ação prática pela qual é veiculado” (*ibidem*, p. 49).

O **nível avançado** refere-se a um conjunto de fatores que compõem a análise. Panofsky (2017) ressalta que não se pode analisar profundamente um fato ou objeto a partir de uma ação isolada, é necessário reunir um conjunto de informações e interpretá-las no contexto da sua época, da sua cultura e outros fatores.

O autor exemplifica e detalha os requisitos necessários para analisar cada nível do seu método de identificação:

1. **Análise pré-iconográfica:** linhas, cores e volumes constituem o mundo dos motivos, podem ser identificados, como já vimos, tendo por base nossa experiência prática;

2. **Análise iconográfica:** fontes literárias, obtidas por leitura deliberada ou tradição oral;
3. **Análise iconológica:** documentos que testemunham as tendências políticas, poéticas religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação.

Figura 30: Método iconológico



Fonte: Adaptado de Panofsky (2017).

Na proposta de Panofsky (2017), o método foi utilizado para interpretar obras de arte, porém seu uso se expandiu e atingiu novas áreas de conhecimento permitindo novas abordagens e desdobramentos.

Cavalcante *et al.* (2013) analisaram a iconografia em comunidades indígenas enquanto mídia de informação e investigaram como estas representações visuais foram documentadas em cultura material. A pesquisa utilizou fontes bibliográficas e documentais de um projeto de Design gráfico realizado para uma comunidade indígena do norte do Paraná e empregaram a iconografia para composição de novas ideias. Os autores afirmam que as representações visuais resultam em um conjunto iconográfico que “pode ser percebido como elemento identitário, de memória e de representação visual de um povo ou de uma região” (CAVALCANTE *et al.*, 2013, p. 10).

Cavalcante (2014) abordou a iconografia como meio para compreender o conhecimento gráfico e visual no trançado da etnia Kaingang, com o objetivo de construir um sistema habilitante de revitalização do conhecimento indígena.

A pesquisa de Rodrigues (2006) buscou fazer uma reflexão entre o Design e a iconografia indígena brasileira, com foco na etnia Kayapó. No decorrer do seu estudo, a autora apresentou a etnia e abordou a ornamentação corporal, apresentando o repertório iconográfico do grupo.

Castilho e Cavalcante (2012) utilizaram a iconografia da cidade de Londrina, na região norte do estado do Paraná, para identificar as potencialidades dos ícones regionais no desenvolvimento de futuros trabalhos em artesanato com ênfase na valorização.

2.6 Estudo da forma e as metodologias visuais do Design

Podemos considerar que o estudo sobre a forma surgiu na escola alemã Bauhaus. Inicialmente esta instituição de ensino foi um seminário de artes aplicadas idealizado por Henry Van de Velde no ano de 1902 e posteriormente transformou-se em uma escola de artes aplicadas. Esta instituição se uniu no ano de 1919 com a escola de artes plásticas que tinha em sua direção Walter Gropius, transformando-se na Staatliche Bauhaus Weimar. Este foi o começo do desenvolvimento do Design (BURDEK, 2006). Para Cardoso (2011), a Bauhaus surgiu devido à insatisfação em relação à indústria criativa no período após os conflitos mundiais, influenciando o ensino do Design até os dias atuais.

A Bauhaus analisava a forma a partir dos elementos geométricos básicos, seguindo com a ideia de que esta linguagem seria acessível a todos, pois o olho humano serviria como instrumento universal. Entre os educadores, a instituição de ensino teve como professor o pintor Wassily Kandinsky, que possuía origem russa e teve grande influência no século XX. Durante sua atuação, Kandinsky propôs a criação de um “dicionário de elementos” e de uma “gramática visual universal”, tema abordado em seu livro “Ponto e linha sobre plano” (LUPTON; PHILLIPS, 2008).

A pesquisa de Silveira (2018) traz um levantamento histórico sobre o estudo da forma. Segundo a autora, na Bauhaus “a forma visual era vista como uma escrita universal e atemporal, que respondia diretamente à mecânica natural do olho e da percepção e não às convenções culturais, que estariam relacionadas ao intelecto” (*ibidem*, p.19).

Nos Anos de 1940, a ideia de que os elementos geométricos básicos eram compreensíveis para todos foi ampliada a partir de estudos de educadores teóricos

da época, tais como: Gui Bonsiepe⁸, Max Bill⁹, Armin Hofmann¹⁰, entre outros (LUPTON; PHILLIPS, 2008). De acordo com as autoras, a chegada do pós-modernismo nos anos 1960 fragmentou a ideia de que o significado estava relacionado a uma imagem ou objeto. A partir deste momento as pessoas atribuíram seus próprios significados e impressões culturais.

A capacidade visual humana detecta as imagens e as identifica de acordo com a assimilação de cada indivíduo. De acordo com Dondis (1997), a percepção sobre nossa capacidade visual pode ser aperfeiçoada por meio da observação e se transformar em um instrumento de comunicação. O registro visual por meio da imagem relata experiências e transmite uma mensagem, a interpretação destes símbolos muitas vezes traz uma confusão, pois nem sempre reconhecer algum elemento da imagem significa compreender o conteúdo da mensagem emitida (JOLY, 2012). Segundo a autora, a sociedade se relaciona por meio de uma linguagem, seja ela verbal ou visual. A linguagem verbal é regida por uma gramática, mas no caso da linguagem visual, são as formas que determinam esta conexão, dificultando a interação externa de outros indivíduos que não compartilham deste conhecimento.

A análise dos símbolos requer um aprofundamento e um conhecimento amplo do seu contexto. Na observação de um registro visual é possível que um símbolo se relacione com algo do repertório visual do observador, mas não significa que seja de fato o significado. Dondis (1997, p. 16) afirma que “a linguagem visual é tão mais universal que sua complexidade e não deve ser considerada impossível de se superar”. A autora apresenta a linguagem visual como algo de fácil compreensão e interpretada por uma grande quantidade de indivíduos, porém, a afirmativa não está em sua totalidade correta. Joly (2012) contradiz Dondis (1997) quando afirma que o fato do homem ter produzido imagens desde a pré-história não significa que reconhecer uma representação visual implica em compreender seu contexto histórico e cultural. Para Joly (2012), há uma confusão entre a percepção e a interpretação da imagem, em que o reconhecimento de um motivo na mensagem visual não significa a compreensão da informação. Portanto, o ato de

⁸ Designer, formado pela Hochschule Für Gestaltung (ULM), professor e teórico do Design.

⁹ Designer e seguidor dos princípios da Bauhaus, professor e teórico do Design.

¹⁰ Designer, pedagogo e autor durante a segunda metade do século XX.

reconhecer e interpretar são complementares. Diante disto, o autor afirma que a linguagem visual não é universal, e sim uma crença de que a interpretação da imagem é algo comum a todos.

Segundo Cavalcante *et al.* (2013), a representação gráfica possui uma mensagem que para um observador pode aparentar um padrão decorativo, mas para outro indivíduo pode significar algo que se relacione com sua cultura. Isto ocorre porque a imagem mental cria um modelo perceptivo que fica reservado na memória e em um dado momento é ativado quando encontra um objeto que se relacione com as mesmas características visuais (JOLY, 2012).

Os elementos da forma fazem parte do repertório individual dos seres humanos. De acordo com Frutiger (2007), as formas e os símbolos que são familiarizados não precisam passar pelo processo de decodificação, pois seu significado já ocorre de modo natural.

A mensagem visual possui três níveis: o representacional, o abstrato e o simbólico. **O representacional** refere-se ao que vemos e identificamos com base na experiência individual. **O abstrato** está relacionado à qualidade sinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais e elementos básicos. **O simbólico** são os sistemas de símbolos codificados que o homem criou e atribuiu significados (DONDIS, 2007, p. 85).

As formas e sinais existentes ao nosso redor estão dispostos com a finalidade de indicar alguma ação ou emitir uma mensagem, e este sinal pode estar sozinho ou se unir a outras formas objetivando outra intenção. Os elementos de um sinal são interpretados por alguns autores que buscam auxiliar o leitor ao entendimento de sua função dentro de um contexto. O ponto, a linha e o plano são elementos que embasam o Design, é a partir da interação entre eles que os designers constroem seus projetos, seja ele um ícone, imagem, padrões, diagramas, entre outros (LUPTON; PHILLIPS, 2008).

Para Dondis (2007, p. 82), “a linguagem é complexa e difícil; o visual tem a velocidade da luz, e pode expressar instantaneamente um grande número de ideias”. A autora afirma que o conteúdo visual é composto a partir de elementos visuais básicos que constituem aquilo que vemos, são eles: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, escala e movimento. Com base na descrição dos elementos de Dondis (2007), evidenciaremos apenas o ponto, a linha e a forma por sua adequação ao objeto de estudo desta pesquisa.

- a) **O ponto**: unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima. Possui grande poder de atração visual sobre o olho. Quando utilizado em muita quantidade, os pontos criam a ilusão de tom ou de cor e quanto maior a proximidade entre pontos, maior capacidade de conduzir o olhar;
- b) **A linha**: é um ponto em movimento. Elemento visual inquieto e inquiridor do esboço. É indispensável para tornar visível o que só existe na imaginação. É o elemento mais importante para representar os sistemas simbólicos;
- c) **A forma**: a linha descreve uma forma. Existem três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero (Figura 31).

Figura 31: Formas básicas



Fonte: Adaptado de Dondis (2007).

Todas as formas básicas são planas e simples, podendo ser facilmente descritas e construídas, tanto visual quanto verbalmente.

Lupton e Phillips (2008) afirmam que um **ponto** indica uma posição no espaço, uma sequência de pontos constrói uma linha e um conjunto de pontos pode se transformar em uma textura. A **linha** é uma continuidade de pontos ou um trajeto de um ponto em movimento. O **plano** é uma linha que se fecha e se transforma em uma forma de superfície lisa que se estende em altura e largura.

Leborg (2015, p. 10) afirma que “não é possível ver ou sentir um ponto; trata-se de uma posição sem área”. Nesta afirmação o autor indica que o **ponto** é um início, pois é a partir dele que outras aplicações terão sua formatação, como a **linha**, por exemplo, que parte de um ponto para outro ponto. Para o autor, uma linha pode ser interpretada por uma quantidade de pontos aproximados, podendo ser infinita ou ter dois pontos que a delimitam, onde a menor distância entre dois pontos é uma linha.

De acordo com a classificação de Leborg (2015, p. 28), a **forma** se divide em três grupos:

- a) **Formas geométricas:** baseadas em fatos matemáticos a respeito de pontos, linhas, superfícies, sólidos;
- b) **Formas orgânicas:** criadas e baseadas em organismos vivos;
- c) **Formas aleatórias:** criadas através de reprodução, ação humana inconsciente, ou influência incidental da natureza.

De acordo com Wong (1998, p. 41), “a linguagem visual constitui a base de criação do desenho” que por sua vez é um processo de criação visual que quando bem executado expõe uma expressão visual de “algo”, seja uma mensagem ou um produto. Norteados por estas questões, Wong (1998) teorizou a partir de um pensamento sistemático os princípios que regem a linguagem visual (Figura 32).

Figura 32: Elementos do desenho

Elementos do desenho			
Conceituais	Visuais	Relacionais	Práticos
Ponto	Formato	Direção	Representação
Linha	Tamanho	Posição	Significado
Plano	Cor	Espaço	Função
Volume	Textura	Gravidade	

Fonte: Adaptado de Wong (1998).

Estes grupos estão relacionados entre si e exemplificam a experiência visual, além de ampliarem a capacidade da organização dos elementos da forma, seja para fins de planejamento de um projeto visual ou para compreensão e estudo da forma.

Para Wong (1998), quando o ponto, a linha e o plano são visíveis, eles tornam-se uma forma. **O ponto** possui variações no seu formato, mas sua forma mais comum é o círculo, que é simples, compacto, não anguloso e não direcional. **A linha** foi subdividida em três partes: o formato, o corpo e as extremidades. **O plano** é evidenciado pelo autor como uma superfície bidimensional que é limitada por linhas conceituais e suas inter-relações que constituem a forma plana. As formas planas subdividem-se em:

a) **Geométricos**: construídos matematicamente;

Figura 33: Geométricos



Fonte: Wong (1998).

b) **Orgânicos**: limitados por curvas livres, sugerindo fluidez e crescimento;

Figura 34: Orgânicos



Fonte: Wong (1998).

c) **Retilíneos**: limitados por linhas retas que não se relacionam umas às outras matematicamente;

Figura 35: Retilíneos



Fonte: Wong (1998).

d) **Irregulares**: limitados por linhas retas e curvas que não se relacionam umas às outras matematicamente;

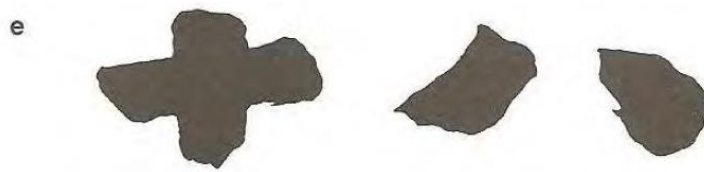
Figura 36: Irregulares



Fonte: Wong (1998).

e) **Feitos à mão**: caligráficos ou criados a mão sem o auxílio de instrumentos;

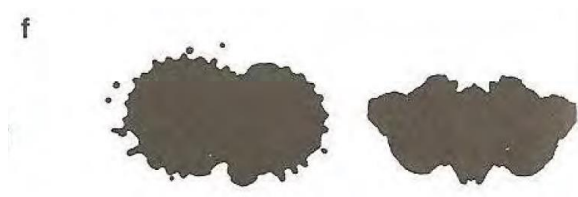
Figura 37: Feitos à mão



Fonte: Wong (1998).

- f) **Acidentais**: determinados pelo efeito de processos ou materiais especiais, ou obtidos acidentalmente.

Figura 38: Acidentais



Fonte: Wong (1998).

De acordo com Wong (1998), quando um desenho possui grupos de formatos idênticos ou semelhantes, é denominado de “unidades de forma”, estes grupos ajudam a unificar o desenho e atribuem a sensação de harmonia visual. Quando a unidade de forma é utilizada mais de uma vez, emprega-se o termo de repetição. A repetição é classificada como:

- a) **Repetição de formato**: elemento mais importante que pode ter diferentes tamanhos, cores, etc.;
- b) **Repetição de tamanho**: ocorre quando os formatos possuem repetição ou semelhanças;
- c) **Repetição de cor**: possuem a mesma cor, mas seus formatos e tamanhos podem variar;
- d) **Repetição de textura**: possuem a mesma textura, mas podem ter diferentes formatos, tamanhos ou cores;
- e) **Repetição de direção**: as formas mostram um sentido definido de direção;
- f) **Repetição de posição**: disposição da forma em relação a estrutura;
- g) **Repetição de espaço**: todas as formas podem ocupar espaço do mesmo modo;
- h) **Repetição de gravidade**: elemento demasiado abstrato para ser usado repetitivamente.

Munari (1997, p. 6) afirma que “a comunicação visual ocorre por meio de mensagens visuais que fazem parte da grande família das mensagens que atingem nossos sentidos: sonoro, térmicas, dinâmicas, etc.”. Segundo Munari (1997), as mensagens são divididas em duas partes: a **informação** e o **suporte visual**, que é constituído por um conjunto de elementos que tornam a mensagem visível, são eles:

- a) **Textura**: formada por grupos de elementos iguais ou semelhantes, dispostos equidistantes entre si, sobre uma superfície bidimensional ou com pouco relevo e podem ter duas categorias: **orgânicas** e **geométricas**;
- b) **Formas**: as formas básicas são o círculo, o quadrado, o triângulo equilátero e a forma orgânica e suas variações;
- c) **Estruturas**: construções geradas pela repetição de formas iguais ou semelhantes, de duas ou três dimensões;
- d) **Módulos**: unidade formal que compõe a estrutura;
- e) **Movimento**: orientação e dimensionamento do módulo.

A simetria estuda como as formas se acumulam e a relação da forma básica, repetida, com a forma global (MUNARI, 1997). O autor define a forma básica em cinco categorias:

- a) **Identidade**: sobreposição de uma forma sobre si mesma, ou na rotação de 360° sobre seu eixo;
- b) **Translação**: repetição de uma forma ao longo de uma linha reta, curva ou orgânica;
- c) **Rotação**: giro em torno de um eixo, interior ou exterior à forma;
- d) **Reflexão especular**: simetria bilateral que se obtém quando o objeto é espelhado a sua própria imagem;
- e) **Dilatação**: ampliação da forma, sem modificação.

Munari (1997) utiliza o termo “acumulação da forma” para definir a relação entre a forma básica repetida com a forma global. Esta afirmativa se aproxima da descrição de Wong (1998) que utiliza a terminologia “unidade de forma” para determinar grupos de formas com formatos idênticos ou semelhantes. Portanto, compreendemos que os termos “acumulação da forma” (MUNARI, 1997) e “unidade de forma” (WONG, 1998) possuem nomenclaturas distintas, mas referem-se ao agrupamento de dois ou mais elementos semelhantes que atribuem harmonia visual no conteúdo imagético.

Outro aspecto que pode auxiliar na percepção da forma é a visualização da imagem a partir da relação da figura com o seu fundo, sendo a figura em si a forma positiva e o fundo a forma negativa. Este efeito é obtido a partir das diferenças no campo visual por meio da intensidade do contraste, que separa a imagem em duas partes: a figura e o fundo. Sendo assim, quanto maior o contraste, maior a percepção visual (HSUAN-AN, 1997). Esta característica se relaciona com a descrição das leis da Gestalt, que faz parte originalmente do campo da psicologia, mas é aplicada em diversas áreas de estudo.

O designer e professor brasileiro João Gomes Filho, no ano de 2000 lançou o livro “Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma”, sendo essa a primeira bibliografia brasileira a abordar este campo de estudo sob a ótica do Design. O livro apresenta a Gestalt e as leis que auxiliam na compreensão da percepção visual da forma e tem como objetivo direcionar projetos de linguagem visual para que suas composições direcionam uma comunicação direta e eficaz. O autor aplica as leis da Gestalt sobre objetos, que são definidos no livro como qualquer coisa visível ou algum tipo de manifestação visual concreta.

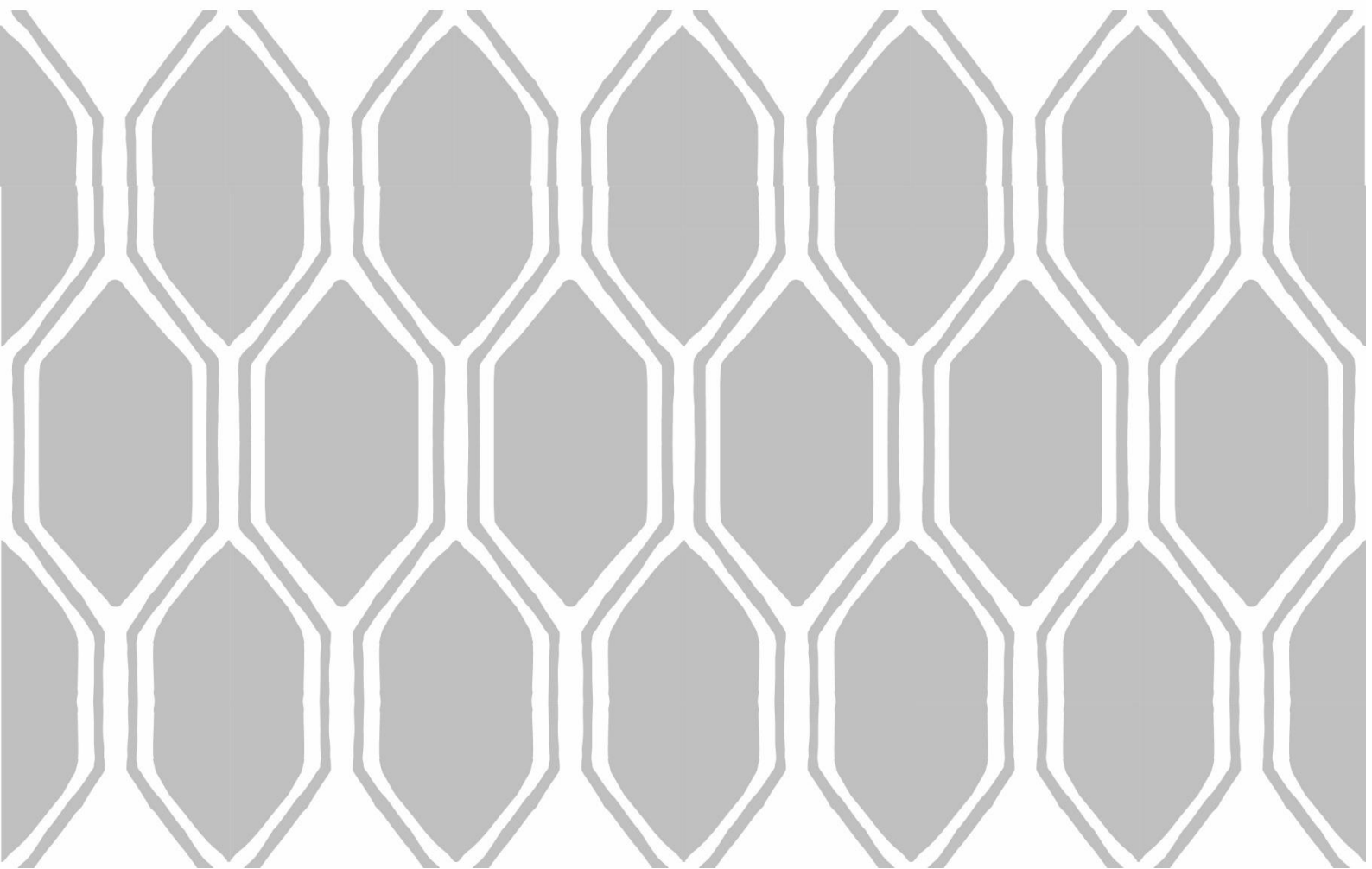
De acordo com Gomes Filho (2008), a palavra Gestalt possui origem alemã e significa a integração das partes em oposição a soma do todo. Os registros históricos indicam que o surgimento da Gestalt ocorreu no final do século XIX, quando o filósofo austríaco Christian Von Ehrenfels iniciou os estudos sobre a Psicologia da Gestalt. Inicialmente, a Gestalt foi uma escola experimental de psicologia e em meados de 1910 Christian Von Ehrenfels se uniu a Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka para intensificar os estudos e as teorias que deram início ao movimento gestaltista. Após inúmeras pesquisas e experimentos foi apresentado uma teoria sobre o fenômeno da percepção, indicando que o cérebro e a retina possuem diferentes maneiras de identificar um elemento visual. Segundo os gestaltistas, não se pode enxergar as partes isoladas, mas suas relações em um todo, de modo que uma parte depende da outra. Estas teorias deram origem às leis da Gestalt, que para o Design orientam uma interpretação visual e analítica da forma do objeto (GOMES FILHO, 2008).

As leis da Gestalt são demonstradas por Gomes Filho (2008), que apresenta oito leis que embasam o sistema de linguagem visual, são elas:

1. **Unidade:** pode ser identificada por um elemento, ou por um conjunto de vários elementos que se relacionam por semelhança de cor, tamanho, formas etc.
2. **Segregação:** ocorre quando existe dentro de um campo visual a separação dos elementos que podem ser identificados, evidenciados ou destacados. A segregação dos elementos visuais pode ser feita de uma ou mais unidades e em diferentes níveis, podendo ter uma unidade principal que se destaca ou diversos elementos agrupados.
3. **Unificação:** ocorre quando existe igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual. Na unificação, a junção dos elementos produz equilíbrio e harmonia visual, permitindo a união de um todo.
4. **Fechamento:** contribui para a formação de unidades a partir da organização da forma que direciona a formação de unidades fechadas, atribuindo a sensação de fechamento visual da forma devido ao agrupamento de elementos.
5. **Continuidade:** as partes que compõem o campo visual se organizam de modo coerente, sem interrupções, indicando fluidez e permitindo a sensação de continuação, em que um elemento segue o outro.
6. **Proximidade:** quando os elementos visuais estão próximos e constituem uma unidade dentro de um todo. Este agrupamento pode ser reforçado a partir da semelhança de forma, cor, tamanho, textura, entre outros.
7. **Semelhança:** elementos com características semelhantes (cor, forma, tamanho, direção etc.) que tendem a se agrupar, formando unidades. A lei da semelhança e a da proximidade possui a mesma premissa de formar unidades e a unificação de um todo para promover um equilíbrio visual.
8. **Pregnância da forma:** refere-se a uma análise do objeto em um todo, quanto maior a legibilidade e a interpretação da imagem, maior o nível de pregnância da forma. Pode ser dividida em três níveis: baixo, médio e alto.

Baseado nas afirmações dos teóricos apresentados, entendemos que o estudo da forma auxilia na compreensão dos elementos visuais e seus significados com o objetivo de orientar o desenvolvimento de projetos visuais e a análises dos mais variados meios de comunicação.

3 MÉTODO DA PESQUISA



3 MÉTODO DA PESQUISA

*“Eu tava sentado na Pedra Fina, o Rei das Índias,
mandei chamar (2x)*

*Caboca Índia, Índia guerreira, caboca Índia do
juremá (2x)”*

(BARCELLOS, 2012, p. 360).

Este capítulo descreve os procedimentos metodológicos aplicados neste estudo e apresenta a caracterização da pesquisa, seus métodos e técnicas e as ferramentas e instrumentos utilizados para a realização do levantamento e análise dos dados.

3.1 Caracterização da pesquisa

A pesquisa seguiu a concepção filosófica construtivista social com o intuito de compreender o contexto em que o objeto de estudo estava inserido (CRESWELL, 2010). Para isto, foi realizada uma abordagem qualitativa onde a pesquisadora foi até a região em que está localizada a área indígena Potiguara.

Segundo Creswell (2010), a pesquisa qualitativa possui diferentes concepções filosóficas, estratégias de investigação, métodos e análises e interpretação dos dados. Para o autor, o pesquisador é um importante instrumento para o levantamento de dados e para isto pode utilizar de diferentes meios, tais como: protocolo, entrevistas, documentos, observações etc.

Na obra “Research for designers a guide to methods and practice” (2016), de Gjoko Muratovski, o autor desenvolveu um guia sobre métodos e a prática de pesquisa direcionada para o Design. Muratovski (2016) define a pesquisa qualitativa como meio de analisar as experiências dos indivíduos e como estes enxergam o mundo. A escolha dessa abordagem de pesquisa é indicada para situações que ocorrem no “mundo real” e quando é preciso compreender um problema específico ou algo desconhecido (*ibidem*). De acordo com Creswell (2010), na pesquisa qualitativa é indicado fazer um planejamento antes da atuação da pesquisa de campo, mas o autor ressalta que no decorrer deste processo podem haver modificações. Gibbs (2009) complementa afirmando que na pesquisa qualitativa a comunicação é utilizada para adquirir informações e

que os dados qualitativos podem ser adquiridos por meio de transcrição de entrevistas, notas de campo, documentos, vídeos, entre outros. De acordo com Cresweel (2010, p. 209):

Em todo processo de pesquisa qualitativa o pesquisador mantém um foco na aprendizagem do significado que os participantes dão ao problema ou questão, e não ao significado que os pesquisadores trazem para a pesquisa ou que os autores expressam na literatura.

Os métodos aplicados nesta pesquisa foram o estudo de caso e a observação participante. Santos (2018) ressalta a característica do empirismo no estudo de caso, investigando o fenômeno diretamente no seu contexto. Para que isto ocorresse foi solicitado previamente ao CEP, CONEP e à FUNAI a autorização do ingresso da pesquisadora na área indígena. Esta autorização assegurou o acesso da pesquisadora na região, permitindo “identificar e descrever as variáveis relevantes” (SANTOS, 2018).

Ingold (2016) afirma que observar é ver, ouvir e sentir os eventos que acontecem. O ato de participar significa fazer juntamente com as pessoas que estão sendo observadas. Portanto, para o autor a observação participante é a “prática de descrição” que acontece quando o pesquisador se dispõe a entender as pessoas e coisas e aprender com elas. Segundo Ingold (2016), não existe observação sem participação, pois as duas partes estão intimamente conectadas, como a percepção e a ação e o observador e o observado. Norteadas por estas afirmativas, a pesquisadora estabeleceu um vínculo de confiança com os participantes da pesquisa e conseguiu obter informações relevantes relacionadas ao fenômeno estudado.

As técnicas utilizadas nesta pesquisa foram o registro de imagem (fotografia), gravação de voz e a entrevista semiestruturada, cujo roteiro foi planejado, mas priorizou a liberdade de fala dos participantes sobre os temas abordados. Os instrumentos utilizados foram: câmera, gravador de voz e bloco de notas.

Figura 39: Caracterização da pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

3.2 Métodos e técnicas

3.2.1 Estudo de caso

De acordo com Gil (2002, p. 54), o estudo de caso “consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento”. O autor classifica o estudo de caso em duas categorias: estudo de casos múltiplos e estudo de caso único que ocorre quando não é viável investigar múltiplos casos e o pesquisador tem a possibilidade de investigar um desses fenômenos, atribuindo a pesquisa um caráter exploratório.

Santos (2018) segue a mesma linha de raciocínio de Gil (2002) quanto às categorias do estudo de caso, mas acrescenta algumas definições, como o critério de escolha (Figura 40).

Figura 40: Classificação do Estudo de Caso

Estratégia	Tipo de Estudo de Caso	Característica
Múltiplos Estudos de Caso	Representativo: seleção randômica	Busca menos tendenciosidade e maior refutabilidade na generalização
	Representativo: seleção estratificada	Busca generalização analítica para grupos específicos de uma dada população
	Casos com variação máxima	Avalia a refutabilidade de um postulado teórico perante variações de um parâmetro
Estudo de Caso Único	Casos extremos	Busca refutar teorias existentes ou obter novos postulados teóricos
	Casos longitudinal(is)	Busca a avaliação do comportamento de um fenômeno ao longo do tempo
	Caso paradigmático	Busca de caso com inovações radicais com novos conceitos e princípios

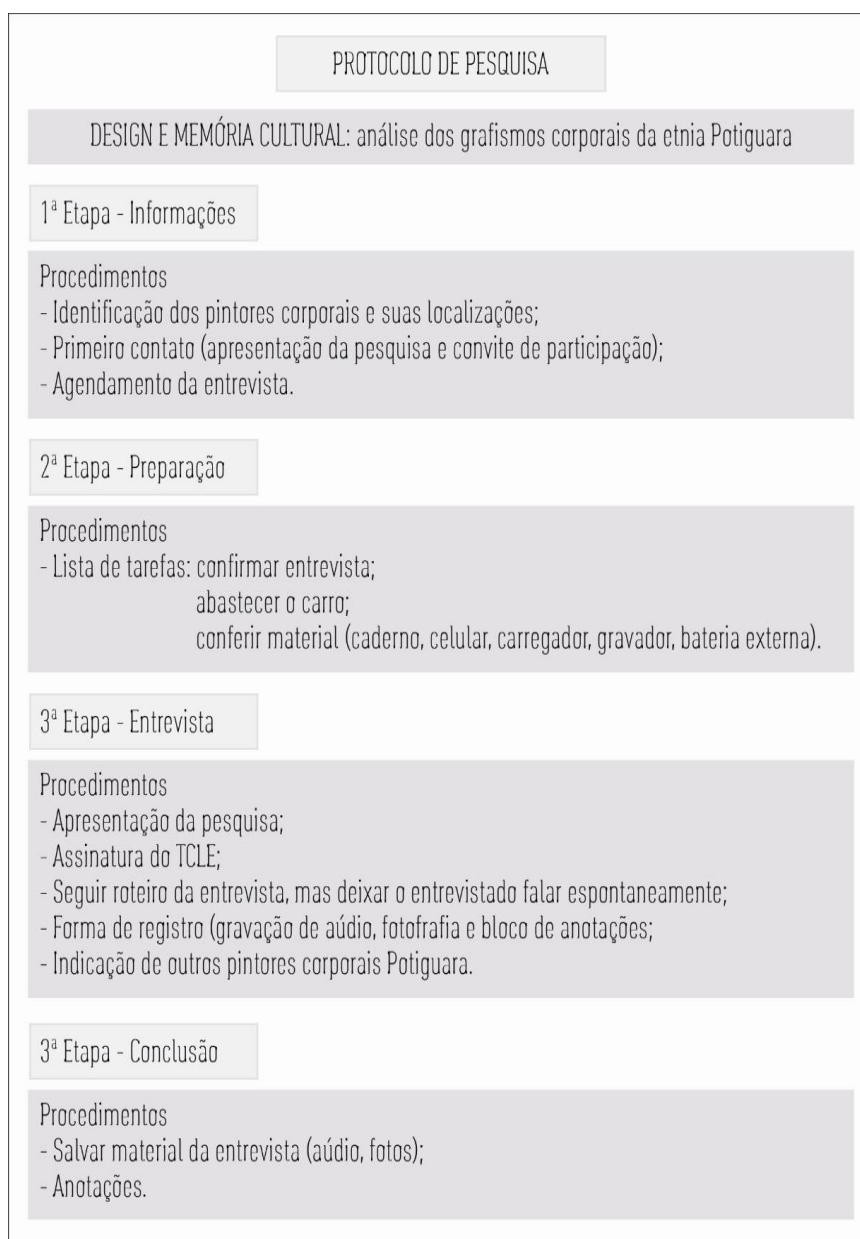
Fonte: Adaptado de Santos (2018).

Mediante estes requisitos, esta pesquisa se enquadra como um estudo de caso único do tipo longitudinal devido ao movimento contemporâneo das pinturas emergenciais mediante a necessidade da etnia de ter uma identidade visual. A amostragem deste estudo foi composta pelos pintores corporais atuantes da etnia que residem na área indígena e que atuam na comunidade com a atividade. O número de indígenas Potiguara que são pintores corporais é reduzido, cabe destacar que existem outros indígenas que dominam a técnica do grafismo, mas não atuam como pintores corporais.

No início da pesquisa foram estabelecidos algumas possíveis abordagens sobre como realizar o levantamento de dados e como esta etapa seria direcionada. Um dos métodos selecionados para nortear a pesquisa foi o estudo de caso, objetivando inicialmente conhecer o objeto de pesquisa e detalhar suas especificidades. Na literatura referente à etnia Potiguara foram encontradas poucas informações sobre as pinturas corporais no que diz respeito aos indígenas que realizam esta atividade e à sua localização. Para suprir esta lacuna, antes da aplicação das entrevistas foram realizadas algumas visitas na região com o objetivo de identificar e mapear as aldeias que possuem indígenas atuantes no grafismo corporal. Este procedimento foi executado baseado no

protocolo de pesquisa sugerido por Yin (2001), que orienta um planejamento antes da abordagem direta com o objeto de estudo. De acordo com o autor “o protocolo é uma das táticas principais para se aumentar a confiabilidade da pesquisa de estudo de caso e destina-se a orientar o pesquisador ao conduzir o estudo de caso” (*ibidem*, p. 89). Santos (2018) também recomenda a construção de um protocolo para nortear o pesquisador durante o levantamento de dados; segundo o autor, esta estratégia contribui para a fluidez da pesquisa em campo. A partir do direcionamento de Yin (2001) e Santos (2018), foi desenvolvido um protocolo de acordo com o contexto a ser estudado (Figura 41).

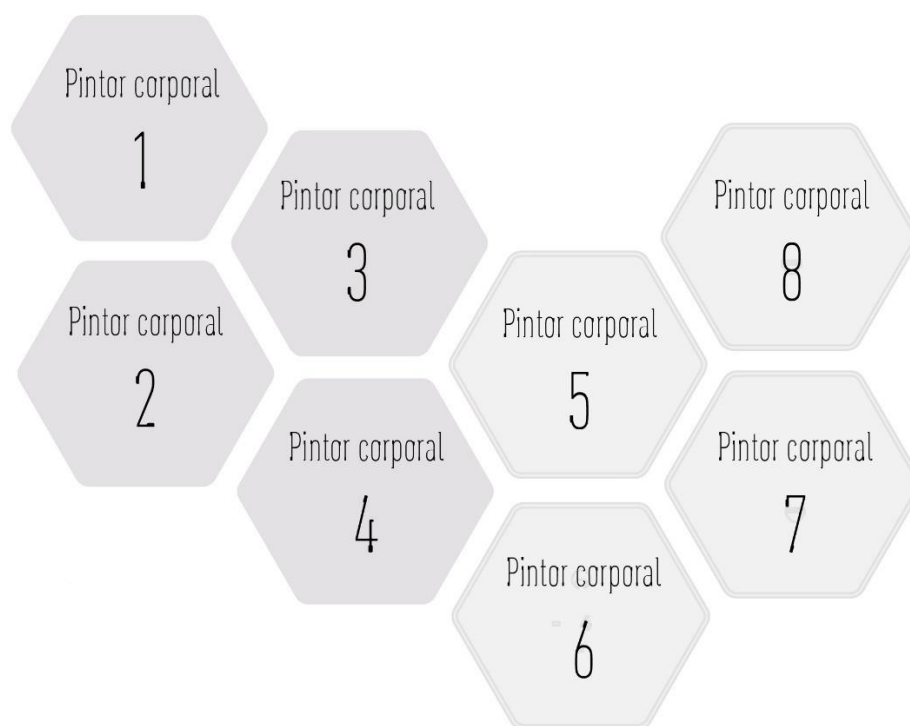
Figura 41: Protocolo de pesquisa



Fonte: Adaptado de Yin (2001).

O protocolo de pesquisa possibilitou a sistematização das etapas e o gerenciamento de tempo, auxiliando a pesquisadora no direcionamento do estudo e na compreensão das informações adquiridas. Após a realização da primeira etapa do protocolo de pesquisa, optamos por seguir um sistema de indicação entre os pintores corporais, que consistiu em construir uma rede de colaboradores a partir da indicação do primeiro entrevistado (Figura 42).

Figura 42: Rede de colaboradores



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

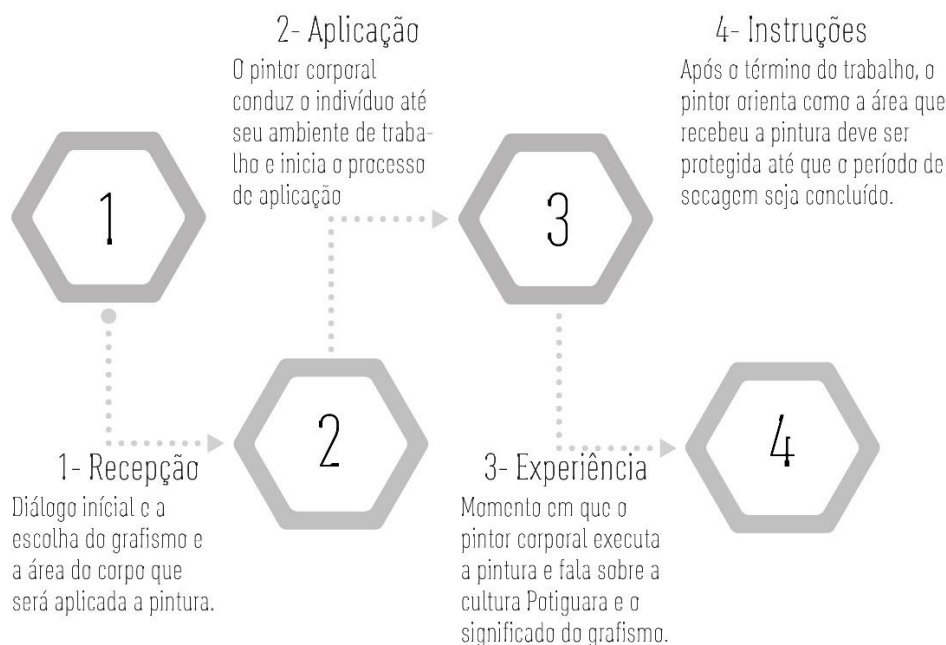
A partir da indicação da primeira participante foram planejados o trajeto e as estratégias referentes ao sistema de indicação, com os nomes e as localizações dos demais pintores corporais da etnia Potiguara.

3.2.2 Observação participante

O segundo método escolhido foi a observação participante, que direcionou o estudo quanto aos procedimentos a serem aplicados em campo e proporcionou a compreensão de como ocorre o processo da pintura corporal. Das quatro entrevistas realizadas, duas delas tiveram o acompanhamento da atividade do grafismo corporal. Esta experiência agregou à pesquisa a

visualização do processo realizado pelos pintores corporais Potiguara (Figura 43).

Figura 43: Etapas da pintura corporal



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

O processo descrito acima foi resultado da atividade dos pintores corporais Joab Marculino e Danilo Mendonça, ambos possuem métodos semelhantes relacionados aos procedimentos de execução das pinturas corporais. Os participantes Sanderline Ribeiro e Manoel Pereira descreveram seus processos que são semelhantes, mas cada pintor corporal adequa suas técnicas de acordo com sua linha de pensamento.

3.2.3 Entrevista

Nesta pesquisa optamos por utilizar o tipo de entrevista despadronizada ou não estruturada que, de acordo com Lakatos e Marconi (2003, p. 197), ocorre quando “o entrevistador tem a liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada”. Foi estabelecido previamente um roteiro (APÊNDICE B) para guiar a entrevista, portanto optamos pela fala espontânea do participante.

As entrevistas foram realizadas no local estabelecido pelos participantes e todos eles escolheram o lugar que recebem os visitantes para fazer as pinturas ou outras atividades. Diante deste cenário ocorreram algumas situações do cotidiano do entrevistado que ocasionaram interrupções na sua fala, mas este fato contribuiu para a observação, mostrando como funciona a dinâmica social e a rotina do indígena Potiguara que atua como pintor corporal.

Todos indígenas participantes autorizaram a fotografia e optaram pelo não anonimato na pesquisa. Os consentimentos referentes ao uso da imagem e à aceitação na participação desta pesquisa foram esclarecidos e assinados pela pesquisadora e pelos participantes de acordo com as normas estabelecidas pelos Comitê de Ética (CEP), Conselho Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) e a Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

3.3 Desenvolvimento da pesquisa

O levantamento de dados foi dividido em etapas e seguiu o planejamento conforme ilustra a figura 44.

Figura 44: Desenvolvimento da pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Como procedimento inicial, foi feito um mapeamento na região para identificar os indígenas que atuam como pintores corporal Potiguara e sua localização. Esta busca teve seu ponto de partida com indicações dos indígenas que já faziam parte da rede de relacionamento da pesquisadora. O primeiro contato foi por meio do aplicativo Whatsapp¹¹ e da rede social Facebook¹², nesta oportunidade foi apresentada a pesquisa e feito o convite para participação do estudo. Após a aceitação houve o agendamento das entrevistas de acordo com a disponibilidade de data e horário de cada participante. Cada entrevista durou entre trinta minutos e uma hora e meia, em alguns casos foram agendados um novo encontro para maiores esclarecimentos e dúvidas existentes.

Com os dados obtidos, foi realizada uma análise das entrevistas, identificando o significado do grafismo com sua forma e codificando as pinturas em categorias para facilitar as próximas fases do estudo. Após esta etapa, os grafismos foram redesenhados em uma folha A4, com o objetivo de planificar a imagem da pintura corporal e direcionar a elaboração dos desenhos digitais com os softwares Photoshop¹³ e Adobe Illustrator¹⁴. Estas ferramentas transformaram os grafismos em peças gráficas para serem utilizadas no inventário visual e no estudo da forma. A análise visual foi dividida em duas categorias: análise dos significados e símbolos e análise dos grafismos.

Figura 45: Categorias de análise



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

¹¹ Aplicativo que envia mensagens de texto instantânea e outros tipos de mídias digitais.

¹² Rede social que conecta pessoas no ambiente virtual.

¹³ Software editor de imagens profissional.

¹⁴ Software para edição de imagens, criação de vetores e peças gráficas.

A análise dos significados e símbolos foi extraída das entrevistas com os indígenas que realizam as pinturas corporais. A análise dos grafismos adaptou o método iconológico proposto por Panofsky (2007) e acrescentou o estudo da forma como meio de interpretação das pinturas corporais. Nesta pesquisa o método iconológico foi adaptado para corresponder ao contexto contemporâneo em que a pesquisa está inserida. Portanto, optamos por não seguir a sequência linear do método iconológico, mas uma estrutura em rede que utiliza diversas fontes para adquirir confiabilidade nos resultados.

3.3.1 Análise e interpretação dos dados

De acordo com Creswell (2010, p. 216), “o processo de análise dos dados envolve extrair sentido dos dados do texto e da imagem”. O autor indica que a análise ocorra simultaneamente com o levantamento de dados, atribuindo anotações com questionamentos e contribuições prévias que possam agregar nas próximas etapas. Nesta pesquisa elegemos a análise e interpretação dos dados proposta por Creswell (2010) que subdivide esta etapa em 6 partes:

Figura 46: Etapas da análise



Fonte: Adaptado de Creswell (2010).

1. Organização e preparação dos dados para análise

Os áudios das entrevistas foram transcritos inicialmente com o auxílio do aplicativo Speech to text notepad¹⁵ e depois revisado palavra por palavra através do software Microsoft Word 2016¹⁶ para garantir o registro autêntico de cada expressão.

2. Leitura dos dados

Após a transcrição foi realizada a primeira leitura que contribuiu para a visualização de algumas conexões entre as falas dos entrevistados, trazendo questionamentos sobre as interpretações das pinturas corporais. Esta etapa incluiu anotações que surgiram no decorrer da leitura.

3. Codificação

O processo de codificação consistiu em interpretar as falas dos entrevistados e reunir em partes os aspectos semelhantes. Nesta etapa foram identificados dez grafismos corporais com seus significados e suas formas.

4. Descrição

A codificação possibilitou o desenvolvimento de um quadro ilustrativo a partir da descrição e do significado de cada grafismo. Esta ferramenta permitiu a visualização dos aspectos de similaridades entre os grafismos corporais que facilitou o agrupamento das pinturas corporais em três categorias: elementos da natureza, fauna e territoriais.

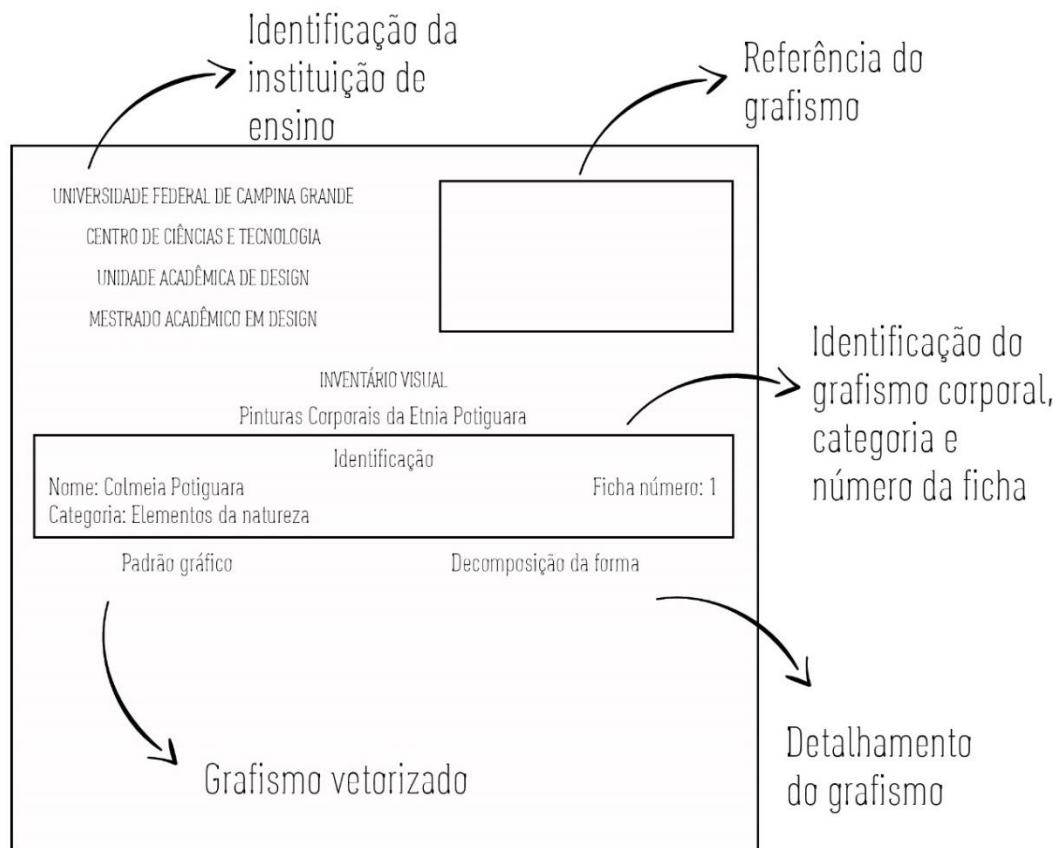
5. Discussão

A partir da descrição das informações foi elaborado um modelo de ficha de inventário para organizar os grafismos e facilitar a realização do estudo da forma. O layout da ficha de inventário (Figura 47) foi planejado para apresentar o grafismo (lado esquerdo) e a decomposição da forma (lado direito) objetivando padronizar a análise e facilitar a leitura visual.

¹⁵ Aplicativo em português para celular com o sistema operacional Android, que converte áudio em texto.

¹⁶ Software utilizado para processar textos.

Figura 47: Layout da ficha de inventário

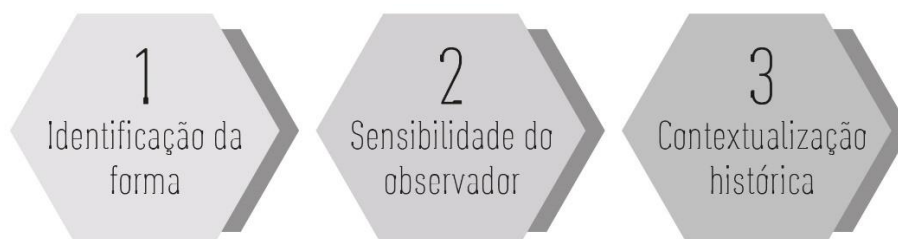


Fonte: Elaborado pela autora (2020).

6. Interpretação:

As fichas de inventário com as pinturas corporais foram analisadas a partir do método iconológico proposto por Panofsky (2017), que é utilizado para interpretação das representações visuais. Este método classifica os significados em três níveis de análise: primário ou natural, secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo. Cada nível corresponde a um determinado objetivo que se complementam resultando na interpretação dos elementos visuais.

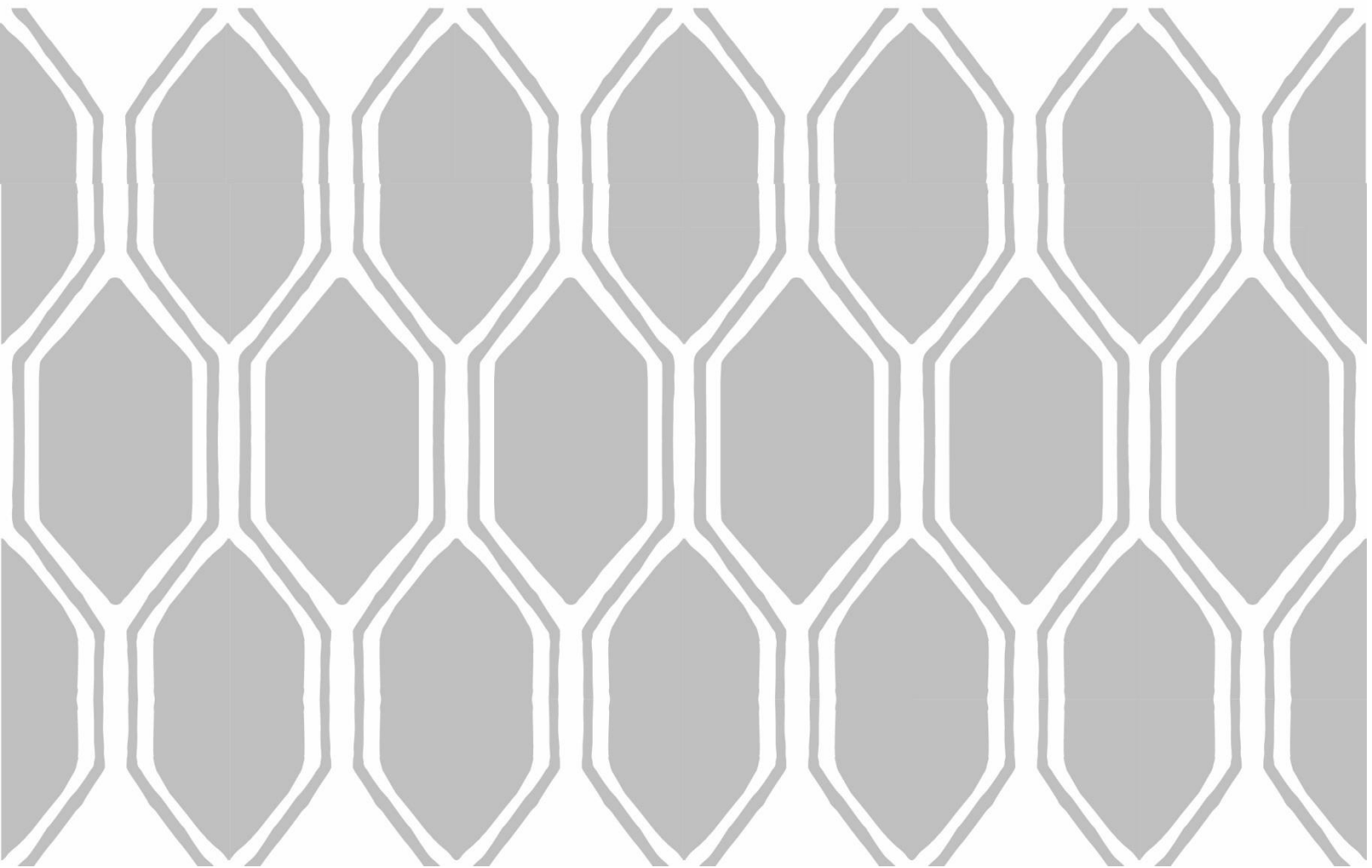
Figura 48: Níveis de análise do método iconológico



Fonte: Adaptado de Panofsky (2017).

Esta pesquisa seguiu a classificação dos níveis de análise adequando o método ao objeto de estudo. Desse modo, no nível primário ou natural foi utilizado o estudo da forma, que teve o aporte teórico dos autores: Dondis (1997), Munari (1997), Wong (1998), Frutiger (2007), Gomes Filho (2008), Leborg (2015) e Panofsky (2017). Os níveis secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo utilizaram-se do conteúdo do referencial teórico sobre a etnia e das informações obtidas nas entrevistas.

4 LEVANTAMENTO DE DADOS



4 LEVANTAMENTO DE DADOS

“Minha cabocla de pena, eu chamei ela pra vir me ajudar (2x)

Pra ver a força da jurema, cadê a força que a jurema dá (2x)”

(BARCELLOS, 2012, p. 358).

Este capítulo apresenta os dados da pesquisa de campo, que teve início no dia 16 de janeiro de 2020 e se estendeu até o dia 06 de abril de 2020. Serão apresentadas algumas imagens de pinturas corporais que alguns participantes realizaram durante o encontro, além de outros grafismos que correspondem a fala dos entrevistados e foram fornecidos pelo colaborador Manoel Pereira. As entrevistas ocorreram na ordem disposta a seguir.

4.1 Entrevistas

4.1.1 Sanderline Ribeiro

Graduada em Pedagogia e em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, atua como professora e como Pajé Potiguara. Reside na cidade de Rio Tinto-PB e atualmente é aluna do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões.

Figura 49: Professora indígena e Pajé Sanderline Ribeiro



Fonte: Acervo da autora (2020).

Sanderline narrou que na sua infância, por não morar na aldeia, frequentava a área indígena apenas aos finais de semana para visitar sua avó, que atuava região como parteira¹⁷, rezadeira, benzedeira e curandeira¹⁸. Mesmo criança, observava sua avó na preparação das plantas medicinais; devido a sua idade não se atentava aos detalhes, mas acompanhava a coleta das ervas no canteiro de sua casa e questionava sobre o uso das plantas. Sanderline afirma que “[...] algumas das minhas práticas hoje, quando eu faço, é relembro, rememorando o que ela já fazia”.

No decorrer dos anos, começou a participar e conduzir o ritual do Toré, como também a integrar o movimento indígena; a partir deste momento sua conexão com o universo espiritual foi intensificada. Sanderline relembra alguns episódios de sua vida e relata que não recorda do uso das pinturas corporais nos indígenas durante suas lembranças na infância. Afirma que só em meados dos anos 2000, quando já adulta e com filhos, percebeu seu uso nos corpos dos Potiguara e se afeioou a esta atividade e no processo de produção do pigmento natural. Sanderline relembra que foi a primeira a chegar com o corpo pintado em casa e que depois dela, os seus filhos e sua mãe aderiram às pinturas corporais, mas foi algo que ela trouxe da aldeia para sua casa.

A tinta do jenipapo, como é denominada entre os indígenas, é produzida de modo intuitivo por cada participante, há uma troca de saberes entre eles, mas de acordo com Sanderline é um percurso individual de autoconhecimento. Para produzir o pigmento é necessário um planejamento antecipado, pois seus processos incluem a colheita do fruto do jenipapo ainda verde, e a partir deste momento fica a critério de cada indígena a ordenação de cada etapa. A permanência da tinta na pele depende da sua preparação, algumas chegam a passar até quinze dias, mas se a sua composição não for bem encorpada ou se estiver guardada por um longo período, a durabilidade é reduzida. O jenipapo possui uma pigmentação escura, variando entre o preto, verde e azul, dependendo da preparação.

¹⁷ Mulher que possui um conhecimento empírico em realizar partos.

¹⁸ Atividades realizada por mulheres que fazem rezas em prol de curar doenças do corpo e da alma, utilizam as mãos para fazer gestos juntamente com as orações e são conhecedoras das plantas medicinais.

Sanderline tem como característica a devoção pelo conhecimento espiritual e cultural indígena e é mentora dos “parentes” que anseiam por aprendizado. A entrevistada descreveu que quando vai pintar alguém, há uma preparação para este momento:

“se eu for pintar você eu preciso me cuidar espiritualmente, porque existe uma descarga energética, a mão que eu pego para pintar, por exemplo, eu seguro seu braço e com a outra mão for pintando, a mão que está segurando seu braço está recebendo toda carga de energia que você trouxe, seja boa ou seja ruim. Quando eu absorvo essa energia ruim e não me cuido, corro o risco de adoecer. Quem pinta e quem está sendo pintado precisa de cuidado. Você está ao mesmo tempo protegendo e limpando” (SANDERLINE RIBEIRO, 2020).

Sanderline relata esta atividade com seriedade e respeito e reforça que há uma troca de energia durante este momento e as pinturas corporais possuem uma força espiritual, pois a pintura corporal se caracteriza como um ritual de proteção, de limpeza e de auxílio.

A conexão entre Sanderline e a cultura Potiguara é evidenciada na pintura corporal. Ela conta que quando vai pintar alguém, recebe uma orientação dos ancestrais e dos encantados sobre qual pintura fazer. Em alguns momentos, a pessoa que recebe a pintura corporal confirma que a inspiração do grafismo se relaciona com o momento que está vivenciando.

Sob a perspectiva de Sanderline, hoje o uso das pinturas corporais pelo povo Potiguara foi reduzido e afirma que isto ocorreu devido à influência de outras religiões que pregam as pinturas corporais como algo pecaminoso. Mas, em contrapartida, há um aumento do uso das pinturas por não indígenas, de acordo com ela:

“é uma forma de você conhecer a cultura do outro e divulgar também, seu corpo não deixa de ser uma tela, na qual você vai levar por onde você for, marcas de um lugar que você visitou, além de toda força ancestral, toda troca de energia que existe” (SANDERLINE RIBEIRO, 2020).

Sanderline descreveu seis pinturas características do Povo Potiguara: Colmeia, Folha da Jurema, Salamandra ou Salamantra, Cobra Coral, Guarapirá e Caminhos de Monte-Mór. Ela descreveu cada uma delas.

A **Colmeia** é a pintura utilizada como marca do povo Potiguara. Foi inspirada no movimento das abelhas em defesa da sua colmeia que ocorre quando uma abelha é atacada, todas se unem para 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”. A colmeia significa a força que vem da coletividade, a força proveniente da união. Outros povos indígenas possuem pinturas semelhantes, mas a colmeia Potiguara é diferenciada por ser aberta e os outros povos utilizam a colmeia fechada. Alguns indígenas Potiguara interpretam a colmeia fechada como sendo um casco de tartaruga.

A pintura corporal da Colmeia Potiguara é frequentemente utilizada pelos estudantes universitários indígenas do Campus IV da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Este Campus está localizado no Litoral Norte da Paraíba, nas proximidades da área indígena e traz em sua linguagem visual a pintura da colmeia (Figura 50).

Figura 50: Identidade visual do Campus IV da UFPB



Fonte: <http://www.ccae.ufpb.br/>

Sanderline afirma que a inspiração da pintura da Colmeia Potiguara foi do professor indígena Manoel Pereira, residente da aldeia Brejinho.

A **Folha da Jurema** representa a planta sagrada jurema e também o ser encantado jurema¹⁹, isto atribui ao grafismo a força da espiritualidade. Retrata também o poder que vem das plantas medicinais, as plantas de poder, 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. Sanderline relata que a pessoa que usa a pintura da Folha da Jurema possui sensibilidade no campo espiritual e sente a presença da Cabocla Jurema.

A representação gráfica da Folha da Jurema pode ser feita individual ou com duas folhas uma oposta a outra que simboliza o povo Potiguara da Paraíba

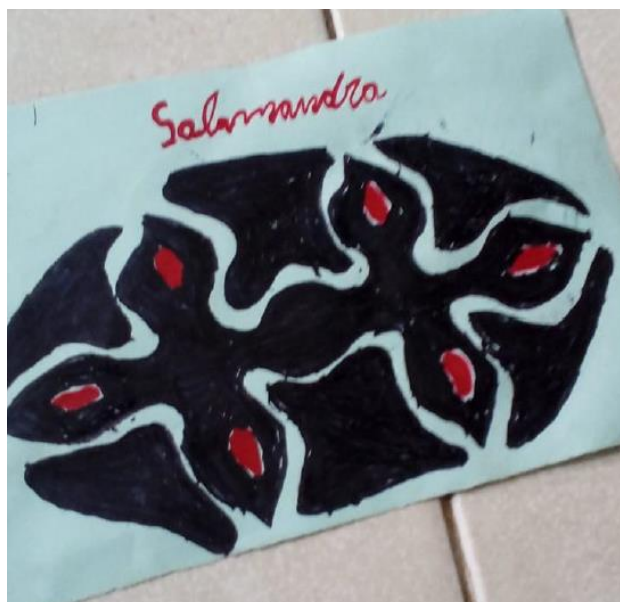
¹⁹ Jurema refere-se também a cabocla, entidade espiritual do universo Potiguara.

e o povo Potiguara do Ceará, que mesmo separados permanecem na sua raiz linguística²⁰.

A pintura da **Salamanta ou Salamandra** faz referência à fauna e retrata um animal da classe dos répteis que alguns dizem ser uma cobra e outros afirmam ser um lagarto. Este 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, as “provas de fogo” e momentos difíceis onde, apesar dos obstáculos, prevalece a prudência e sabedoria, este grafismo protege e renova as energias.

Entre os grafismos mencionados por Sanderline, a Salamandra é a pintura com que ela mais se identifica e gosta de fazer. Ela descreve sua forma que se assemelha a um lagarto e na extensão do seu corpo possui algumas aberturas, que é identificado como os olhos. Estas aberturas, ou olhos, simbolizam que a atenção e a observação estarão mais aguçadas e as ações estarão sendo guiadas com cautela e prudência.

Figura 51: Cobra Salamandra feita por Sanderline Ribeiro



Fonte: Gomes (2019).

²⁰ Conhecido também como troncos linguísticos, referem-se às subdivisões das famílias linguísticas distribuídas entre as etnias.

O entorno do grafismo da Salamanta possui um preenchimento das lacunas, de acordo com Sanderline, tem como propósito fazer o fechamento da forma e a proteção da pintura, pois ela aberta e exposta não preserva a força desse elemento na pessoa que a utiliza. A força do significado desta pintura é complementada pela cor vermelha do urucum que preenche as aberturas internas (olhos), as outras partes são preenchidas com o preto, verde ou azul do jenipapo, que varia de acordo com a tonalidade da tinta.

A **Cobra coral** remete ao réptil cobra coral e também ao Caboclo Cobra Coral²¹. 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 representado 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.

Figura 52: Cobra Coral feita por Sanderline Ribeiro



Fonte: Fonte: Gomes (2019).

O animal cobra coral possui uma força maior por seu veneno ser mortal e é atribuído de uma beleza que é intensificada por suas cores e no 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 da prudência e sabedoria.

²¹ Entidade espiritual reverenciada pelos Potiguara.

Os anciãos contam que o **Garapirá** era um pássaro bonito que vivia na região, haviam 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 relatam que o pássaro se tornou encantado e quando alguém consegue ouvir seu canto ou vê-lo, isto logo é associado à superação.

Figura 53: Garapirá feito por Sanderline Ribeiro



Fonte: Fonte: Gomes (2019).

O indígena que possui esse conhecimento histórico desenha seu formato na pintura com a cabeça do pássaro direcionada para cima, indicando superação. 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.

A pintura **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. No trajeto até estas aldeias o percurso é composto por subidas e descidas, curvas sinuosas e é rodeada por vales e montanhas, movimentos decorrentes da rodovia originaram este grafismo. Sua composição é feita com três elevações que representam os três Territórios Indígenas que compõe o povo Potiguara, que são: Território de Monte-Mór, Território Potiguara e o 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 segundo encontro com Sanderline ocorreu na cidade de Rio Tinto-PB, numa propriedade conhecida como o “Palacete dos Lundgrens”, local onde a família Lundgren residiu durante a vigência da Companhia de Tecidos Rio Tinto. Ela relatou que na história da etnia Potiguara a família Lundgren marcou negativamente seu espaço no tempo. Entre as edificações realizadas por esta oligarquia foi construída uma grande casa dentro do Território Monte-Mór.

Figura 54: Palacete da Família Lundgren



Fonte: Acervo da autora (2020).

Durante a visita guiada conduzida por Sanderline foi relatado que a estrutura do Palacete foi planejada para abrigar a família Lundgren e também servir como suporte da administração da Companhia de Tecidos Rio Tinto. Dentro da casa havia um júri onde eram realizadas sessões de julgamento dos indígenas e dos operários que desobedeciam às ordens estabelecidas pela CTRT, evidenciando as injúrias vivenciadas pela etnia Potiguara.

De acordo com a história oral reproduzida pelo povo Potiguara e reforçada na narrativa de Sanderline, a construção da casa dos Lundgrens teve a participação do povo indígena. Há registros dos grafismos no encaixe da madeira que remete a uma das pinturas corporais que a entrevistada denomina como “resistência”, afirmando que “outros povos também fazem uso dessa pintura, mas eu digo assim, que é mais nossa porque a gente tem marcas, tem registros históricos”.

Figura 55: Piso do Palacete dos Lundgrens



Fonte: Acervo da autora (2020).

Outro registro histórico do grafismo Potiguara foi encontrado há alguns anos em uma aldeia durante escavações. Foram encontradas peças de cerâmica e nelas haviam desenhos que “foi retratado também na pintura corporal que é como se fosse a pintura da louça fina que Manoel também reproduz muito bem”. Há um trecho em uma das letras do Toré Potiguara que diz: quem pintou a louça fina foi a flor da maravilha. Sanderline explicou que a flor da maravilha é encontrada na região e quando é amassada solta um pigmento branco que era utilizado assim como o urucum e jenipapo.

Sanderline informa que as pinturas citadas acima são grafismos específicos do povo Potiguara, mas que outras pinturas foram surgindo, ou na troca de experiência com outros povos, ou na multiplicação de conhecimentos. A entrevistada citou alguns nomes de pintores corporais da etnia que se destacam, entre eles mencionou Joab da aldeia Forte e indicou o professor indígena Manoel Pereira como especialista nas pinturas corporais Potiguara.

4.1.2 Joab Marculino

Reside na Aldeia Forte na Baía da Traição-PB, local onde passou sua infância e adolescência, estudou em escolas indígenas da região e com 19 anos foi morar e trabalhar na cidade de Navegantes, no estado de Santa Catarina. Após dois anos e meio retornou para sua cidade de origem e atualmente é

Agente Comunitário de Saúde, na cidade da Baía da Traição-PB. Joab recebe turistas e indígenas para fazer a pintura corporal, organizando seu tempo entre a atividade profissional e as pinturas corporais. Identifica-se como pintor indígena de arte corporal, pois esta ação ainda não possui uma descrição formal e defende que cada indígena “se enxerga de uma forma diferente”.

Figura 56: Joab Marculino



Fonte: Acervo da autora (2020).

Quando criança relembra o quanto gostava de participar do ritual do Toré e define como “um ato onde todo mundo se fortalecia, ficava em união, e tinha os rituais para invocar os seres ancestrais, os seres encantados, de luz e de forças”. Quando cresceu teve um breve afastamento da cultura indígena e relembra que perdeu algumas coisas com isso. Quando voltou de Santa Catarina-RS para a cidade da Baía da Traição-PB juntamente com sua esposa e filha sentiu a necessidade de voltar às suas origens culturais. Joab explica que quando retornou ao seu lugar de origem começou a participar dos movimentos e encontros indígenas de Brasília-DF e as assembleias da etnia Xucuru, que acontecem na cidade de Pesqueira-PE. Nesta adaptação e intensificação com sua cultura, afirma: “quando voltei, voltei com o intuito de poder crescer junto com a cultura e Deus me privilegiou com a pintura”, complementa dizendo que:

Eu nem sabia que tinha esse dom, vim saber depois que voltei de Santa Catarina, onde morei por três anos e por uma brincadeira aqui nesse local, uma tia minha tava com a tinta, com o material e não tinha ninguém para pintar e no tempo só quem pintava era meu tio Isaias “o jovem pajé Potiguara” e outro rapaz que não mora aqui, antes morava né, hoje não mora mais, o professor Manoel Pereira, que é um dos fundadores das pinturas (JOAB MARCULINO, 2020).

Após este primeiro contato gostou da experiência e seu tio o ajudou com dicas e ele foi aperfeiçoando. Ele relata seu processo de criação: “fui aperfeiçoando cada dia mais, fui fazendo e a mente foi se abrindo; a criatividade foi aparecendo e sempre eu fazendo alguma coisa que pudesse retratar meu povo, pudesse ser chamativo pro povo de fora, para os brancos”.

Uma característica da pintura de Joab é a precisão no traço, para isso utiliza o pincel na aplicação da pintura corporal na pele. Utiliza como ferramenta de divulgação do seu trabalho a rede social Instagram²², atraindo seu público que é composto por indígenas e não indígenas até seu local de trabalho. Além de divulgar, o Instagram serve como portfólio e facilita na escolha da pintura corporal, de acordo com Joab:

Têm pessoas que chega e nem pergunta por foto por nada só começa a falar um pouco da vida e quer que eu faça algo que seja semelhante a essa pessoa e eu consigo ali naquele momento fazer e quando termina ela simplesmente a pessoa diz: era isso que eu queria, é isso que me identifica. Quando eu começo a falar os significados, é dessa forma que eu sou ou é dessa forma que eu quero ser (JOAB MARCULINO, 2020).

A procura por pinturas corporais tem crescido e ele afirma que “é algo muito chamativo e muita gente não quer só fazer só pelo significado, mas pela ‘boniteza’, e eu sempre oriento que não é só pela beleza, que for fazer tem que fazer alguma coisa que tenha significado”.

Joab iniciou a atividade utilizando hastes flexível de algodão (cotonete) como instrumento para auxiliar na aplicação da tinta na pele, mas o material absorvia muito produto e escorria com facilidade, comprometendo todo trabalho. Intuitivamente percebeu que ao tirar o excesso da tinta antes de aplicar o risco de escorrer e manchar a pele era reduzido. Outro fator que percebeu na prática

²² Rede social direcionada para o compartilhamento de fotos, é intuitiva para o usuário e favorece visibilidade e alcance das publicações por meio das hastags.

foi que a pele suada espalha o pigmento através da oleosidade e requer cautela e paciência para trabalhar neste tipo de pele e que influência diretamente no resultado final. As técnicas utilizadas na pintura fazem parte das vivências e interpretações de cada pintor corporal Potiguara que a partir das experiências, desenvolve suas abordagens. Em contato com outro indígena que utilizava o pincel para fazer as pinturas, começou a usar e gostou da experiência, posteriormente comprou o novo instrumento e a partir deste momento foi aperfeiçoando e adequando o material às suas necessidades.

Figura 57: Material de trabalho utilizado por Joab



Fonte: Acervo da autora (2020).

Na aldeia Forte, o trabalho de Joab é reconhecido e indicado pelos indígenas que recebem turistas no Forte, ponto turístico de referência na cidade da Baía da Traição-PB. Este fato atraiu a atenção do seu primo Danilo, que o procurou e disse que acompanhava seu trabalho e que tentou fazer, mas não gostou do resultado. O interesse de Danilo foi percebido por Joab que o orientou neste início de carreira; segundo Joab, seu primo é paciente e calmo e estes são um dos principais requisitos para exercer esta atividade. De acordo com sua experiência, relata que:

Tem que ter paciência porque você tá trabalhando com o jenipapo, ele escorre, borra, tem que tá a todo momento orientando a pessoa que é para ela não ficar perdida e terminar com um trabalho não tão bem feito e ir por água abaixo por questão de um segundo, porque o jenipapo tem disso (JOAB MARCULINO, 2020).

No início da carreira, o entrevistado comprava a tinta do jenipapo a uma cacique na aldeia de Três Rios, na cidade de Marcação, mas devido à distância, começou a comprar a uma parente da Aldeia Cumaru, na cidade da Baía da Traição-PB. Com o passar do tempo, esta parente orientou como fazer a tinta, mas a produção é um segredo e de acordo com Joab “é um descobrimento seu, é a sua essência”. Atualmente Joab se desloca numa distância de nove quilômetros para buscar o fruto do jenipapo e produz sua própria tinta, que tem a validade de aproximadamente três meses quando bem armazenada, depois desse período perde gradativamente a pigmentação.

Figura 58: Folha da Jurema e o Jabuti (esquerda) e o Carcará (direita)



Fonte: Acervo da autora (2020).

O entrevistado descreve a pintura (Figura 60) como a **Folha da Jurema** (esquerda) que significa a cura e espiritualidade e o **Jabuti** está relacionado à coletividade. O **Carcará** (direita) significa o ritual da boa caça e afirma que a ave indica quando a caça será favorável.

Joab descreve que a **Colmeia Potiguara** se tornou originária do povo Potiguara e é inspirada na abelha, que nunca trabalha sozinha e está sempre em união. Sendo assim “quando a abelha trabalha só ela se perde. Por isso o povo Potiguara nunca está sozinho, mas sempre em grupo nos movimentos e sempre procurando manter a união para não sofrer consequências”. Outra pintura originária da etnia que foi descrita por ele é a **Folha da Jurema**, que tem seu significado relacionado com a cura e espiritualidade.

Além da Colmeia e a Folha da Jurema, Joab mencionou outras pinturas, como o “traçado, a gangorra que se assemelha a cobra, a cobra coral, salamanta, jabuti e a pintura com dois traçados no rosto”.

4.1.3 Danilo Mendonça

Indígena morador da Aldeia Forte, na cidade da Baía da Traição-PB, Danilo concluiu o ensino médio no ano de 2019 e está se preparando para fazer o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Atualmente está com 18 anos e desde criança se identificou com desenho no papel e recentemente decidiu começar a fazer as pinturas corporais.

Figura 59: Danilo Mendonça



Fonte: Acervo da autora (2020).

Danilo foi indicado para participar da pesquisa pelo seu primo Joab Maculino, que foi seu mentor e o orientou no manuseio do material e nas pinturas. O entrevistado encontra-se em processo de aprendizado e demonstra afinidade com a atividade e pratica constantemente nos seus irmãos e em alguns turistas que o procuram.

Durante a entrevista mostrou algumas fotos dos seus trabalhos no aparelho celular e relatou que já divulga as pinturas na sua rede social, mas ainda está

construindo seu portfólio. Na oportunidade, Danilo fez duas pinturas, a **Salamanta** que para ele significa a retomada de terras, e a **Colmeia**, que expressa a coletividade e a união do povo Potiguara. Ele relata que ainda não domina os outros significados das pinturas e que não tem certeza sobre a quantidade de grafismos existentes, mas está estudando para se tornar especialista.

Figura 60: Pintura corporal da Salamanta



Fonte: Acervo da autora (2020).

A figura 60 mostra a aplicação da tinta do jenipapo no momento em que é aplicada na pele (esquerda) e o resultado no dia seguinte (direita), após passar pelo período de fixação, que é de aproximadamente quatro horas.

Danilo relatou que na escola indígena²³ em que concluiu o ensino médio, havia incentivo para o aprendizado sobre as pinturas corporais e o artesanato e isto o motivou a aprender a atividade. Durante o período escolar, as escolas promovem oficinas sobre artesanato e cultura, e em um desses eventos Danilo afirmou que teve aula com o Professor Manoel Pereira sobre os grafismos corporais Potiguara.

Assim como Joab, Danilo também utiliza pincel, e durante a pintura corporal é possível perceber o quanto é paciente e preciso no seu traço, isto foi constatado

²³ Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental e Médio Pedro Poti, na Aldeia São Francisco-PB.

também depois que a pintura secou e definiu a sua forma. Danilo destaca que a pintura corporal se torna mais complexa devido à movimentação corporal e que em algumas partes do corpo é mais difícil fazer a aplicação. Para ele o local do corpo que tem mais dificuldade para aplicar a pintura é o antebraço, pois a rotação do braço impede a visualização da pintura e o alinhamento do traço.

Figura 61: Pintura corporal da Colmeia



Fonte: Acervo da autora (2020).

Cada indígena se adapta ao espaço físico para realizar a pintura corporal com o objetivo de obter visibilidade no espaço do corpo que vai receber o grafismo. Na figura 63, Danilo se posiciona próximo ao chão para desenhar o grafismo da Colmeia Potiguara na panturrilha.

4.1.4 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-PB. Reside na mesma região em que trabalha e é conhecido também por Manézio Potiguara. A entrevista com Manoel foi a última a ser realizada e seu depoimento trouxe uma riqueza de detalhes que agregou não só as informações sobre as pinturas corporais, como também sobre a história da etnia. Os participantes que já haviam sido entrevistados e os demais indígenas que

colaboraram indiretamente na realização desta pesquisa o indicaram como especialista em pinturas corporais.

O entrevistado possui um página on-line²⁴ onde divulga algumas pinturas corporais da etnia e trabalhos relacionados com este tema que realiza juntamente com seus alunos.

Figura 62: Professor Manoel Pereira.

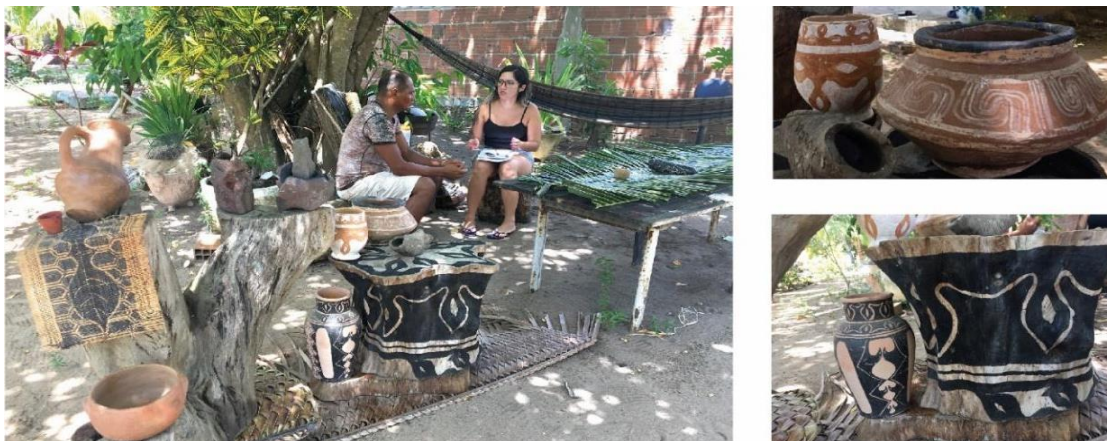


Fonte: Acervo da autora (2020).

O primeiro contato com Manoel ocorreu por meio do Whatsapp, em que foram agendados o dia, horário e local da entrevista. O encontro aconteceu em sua residência, em um ambiente ao lado de sua casa, lugar em que recebe visitas. O cenário estava disposto embaixo de uma grande árvore, com bancos esculpidos em madeira, uma rede que estava amarrada em árvores e inúmeros artefatos manuais com a superfície retratando os grafismos da etnia.

²⁴ Blog "Pinturas Corporais Potiguara". Disponível em: <<http://lavinhaprado.blogspot.com/>>. Acesso em: 22 jan. 2020.

Figura 63: Cenário da entrevista com Manoel Pereira



Fonte: Acervo da autora (2020).

Na sua fala, inicialmente destacou a história do grupo e mencionou que por um longo período o povo Potiguara não se articulou e não se posicionou em prol da sua cultura, ficando estagnado no tempo. Manoel destacou a importância dos indígenas mais idosos como os pilares de sustentação da história do povo Potiguara, eles são reverenciados por seus saberes e pela memória que resguardam os detalhes da trajetória da etnia. Os anciãos contavam que a pintura corporal entre os Potiguara já existia, porém seu uso era para fins de proteção contra os ataques de insetos e animais peçonhentos. 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.

O uso das pinturas era frequente nas mulheres, de acordo com Manoel:

As mulheres Potiguara elas sempre foram mulheres de grande exuberância. Quanto a pintura corporal, elas queriam cada vez mais se apresentarem com os seus membros pintados para que pudessem chamar atenção, tanto para atrair seus pretendentes como também mostrar no seu corpo uma simbologia que pertencesse, que identificasse de fato o povo Potiguara e isso a gente não tinha (MANOEL PEREIRA, 2020).

Manoel enfatiza que entre o ano de 1906 a 1908 aconteceram assembleias sobre o uso dos grafismos de outras etnias entre os Potiguara. Desde este período já existia um desejo natural de se pintar e de ter uma identidade visual originária.

De acordo com Manoel, o movimento das pinturas corporais Potiguara teve seu início em meados dos anos 2000. Nas assembleias educacionais os anciãos, caciques e um conselho de estudantes das escolas decidiram construir um conjunto de grafismos para a etnia Potiguara. Com o passar dos anos, alguns desses

indígenas eram alunos do Programa de Formação Superior e Licenciaturas Indígenas (PROLIND) na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). No decorrer do curso, alguns professores de Antropologia, Etnomatemática e Etnobiologia estimularam os indígenas a desenvolverem um conjunto de grafismo emergencial. A partir do desenvolvimento de um grafismo originário, Manoel narra que:

Foi a partir de 2010 que nós começamos a trazer para as escolas todo esse grafismo e os professores em geral e os universitários começaram a fazer suas palestras, contextualizando todo o grafismo e fazendo com que as nossas lideranças nossos indígenas pudessem assimilar a significância e a importância dessa identidade para o nosso povo (MANOEL PEREIRA, 2020).

Manoel participou diretamente desta construção, mas evidencia que desde o início este trabalho não pertenceu 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:

Então o grafismo foi feito, reproduzido, não foi nada inventado, quando diz inventado é quando aquilo que vem de uma autoria própria, então não foi de mim que surgiu isso aí, acreditamos que foram ondas dos nossos antepassados que ele transmitiu através da fauna e da flora o que os Potiguara deveriam ter a partir daquela reflexão que eles projetavam para o povo Potiguara (MANOEL PEREIRA, 2020).

A partir da história oral contada pelos anciãos foi criada a primeira pintura corporal, a **Colmeia Potiguara** que faz referência ao mel e aos Potiguara que eram “grandes saboreadores de mel de abelha”. Eles relatam que no passado haviam 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”²⁵ 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.

²⁵ Termo universal utilizado pelos indígenas ao se referenciar a outro indígena, independente da etnia.

As formas da Colmeia Potiguara desenham um sistema de coletividade com as duas linhas paralelas que simbolizam o caminho em que ocorre o compartilhamento. Estas linhas se abrem para envolver cada hexágono e nunca se fecham, permitindo sempre um encontro. De acordo com Manoel, a **Colmeia Potiguara** representa a coletividade, trabalho em equipe e organização, subsistência e resistência em continuar no seu próprio território.

Figura 64: Colmeia Potiguara



Fonte: <http://livinhaprado.blogspot.com/>.

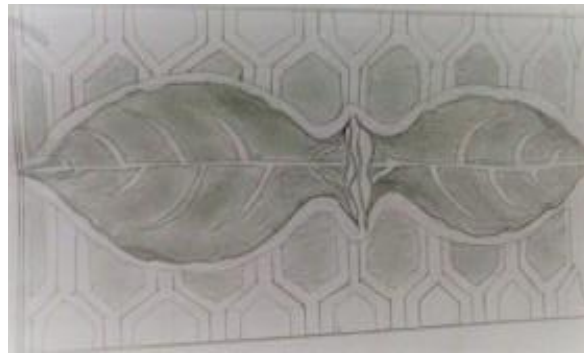
O grafismo da **Folha da Jurema** é símbolo de proteção e representa a espiritualidade da etnia e os saberes medicinais dos anciões. Manoel descreve que existem dois tipos de planta, jurema preta, usada pelos afrodescendentes e que possui um nível de alcaloide²⁶ concentrada que quando ingerida em quantidade exagerada pode levar à morte. O outro tipo é a jurema branca, utilizada pelos Potiguara para fazer os preparos das receitas medicinais. As duas juremas são sagradas para a etnia, que defende e respeita as diversas maneiras de manifestações espirituais.

A Folha da Jurema é representada por duas folhas, uma oposta a outra e todo seu entorno é rodeado pela pintura da Colmeia Potiguara, que significa a proteção do que é sagrado para a etnia. O movimento corporal giratório durante o

²⁶ Manoel descreve “alcaloide” como uma substância química presente nas plantas e que na folha da jurema o índice deste componente é alto.

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,

Figura 65: Folha da Jurema



Fonte: <http://livinhaprado.blogspot.com/>.

Saramanta é um nome cultural denominado pelos Potiguara e faz referência a um animal de corpo alongado. Seu significado está relacionado com o território, demarcação de terras e limites. 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 menciona 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”.

Figura 66: Saramanta



Fonte: Acervo da autora (2020).

O grafismo da **Coral Potiguara** assim como a Saramanta tem seu significado direcionado ao território, demarcação de terras e limites. Manoel relata que a criação dessa pintura foi a partir de uma reflexão sobre a importância do grafismo emergencial para identificação do povo Potiguara que foi levada ao Cacique Geral Sandro Gomes Barbosa. A partir desta necessidade, o Cacique Sandro projetou junto com sua família o grafismo da Coral Potiguara.

Figura 67: Coral Potiguara



Fonte: Fonte: <http://livinhaprado.blogspot.com/>.

O **Garapirá** é uma ave de rapina que possui um bico curvado e que era encontrada em grande quantidade na região da Baía da Traição-PB. Na perspectiva de Manoel Pereira, esta pintura possui extrema significância para o povo Potiguara, pois “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”. A presença do Garapirá significava um aviso, pois no passado os Potiguara “foram os mais remadores de todos os senhores indígenas do norte do nordeste”. Na última música cantada no ritual do Toré é entoado “garapirá, garapirá, vamos dançar na alegria do mar”, demonstrando que além de significar aviso, também simboliza liberdade de expressão e alegria.

Figura 68: Garapirá



Fonte: Acervo da autora (2020).

O grafismo da **Terra Fértil** é uma das últimas pinturas a ser incluída, mas sua referência é desde os 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. 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.

Figura 69: Terra Fértil



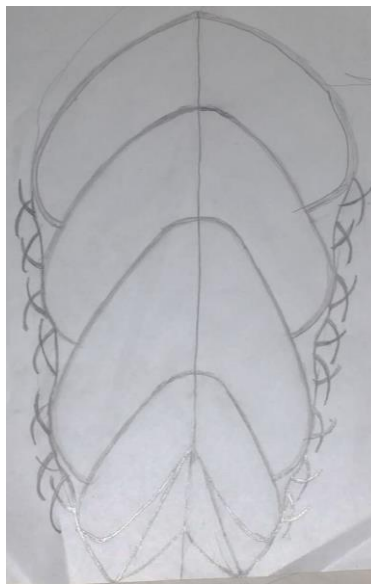
Fonte: Soler e Barcellos (2012).

A pintura do **Camarão** está diretamente conectada à denominação do termo Potiguara, Manoel relatou que a etnia possuía quatro variantes de identificação: Pitiguar, Pitauar, Potiguar e Potiguara. Estes termos possuíam a mesma definição de “comedores de camarão e caçadores de camarão”. Manoel discorre como ocorreu a criação desta pintura:

Foi um grafismo projetado pelo Cacique Nathan da Aldeia Galego, aonde ele teve um sonho e neste sonho chegava um dos seus parentes e mandava que ele projetasse esse grafismo e só ele carrega esse grafismo, só ele mesmo carrega porque é um grafismo muito espiritual, em alguns momentos ele vem e manda a gente fazer o grafismo do camarão (MANOEL PEREIRA, 2020).

Os Potiguara eram comedores de camarão da água doce, na região existiam muitos rios e nascentes que hoje estão em escassez devido ao desmatamento e à monocultura. O objetivo deste grafismo foi trazer uma reflexão sobre estas questões e a subsistência dos indígenas.

Figura 70: Camarão



Fonte: Desenvolvido por Manoel Pereira.

O grafismo da **Ecologia** reflete sobre o desmatamento que ocorreu com a chegada dos latifundiários no ano de 1980 e da usina AGICAM (Agroindústria Camaratuba S/A). Manoel relata que os deputados neste período tiveram grande influência no favorecimento destas terras, o que ocasionou o desmatamento da área indígena Potiguara. O grafismo 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 Potiguara. A pintura da Ecologia (Figura 71) está retratada ao centro, composta por três folhas sobrepostas, na imagem, além do grafismo da Ecologia, há o grafismo da Saramanta, pois é comum utilizar a combinação de mais de um grafismo.

Figura 71: Ecologia



Fonte: Fonte: <http://lavinhaprado.blogspot.com/>.

A pintura **Caminhos de Monte-Mór** foi a última a ser desenvolvida e surgiu após algumas assembleias feitas na Universidade Federal de Campina Grande, conforme descreve Manoel:

Junto também com a universidade UFCG, lá nós chegamos e projetamos Caminhos de Monte-Mór que foi a última pintura projetada para o povo Potiguara, refletindo toda essa complexidade sobre território, saúde e educação (MANOEL PEREIRA, 2020).

O grafismo retrata as terras de Monte-Mór e Jacaré de São Domingos que enfrentavam situações de precariedade nas áreas da saúde, território e na 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. Manoel descreve a criação afirmando que:

Nesse grafismo temos alguns morros ou pode ser algumas ocas e entre esta situação a gente abre caminhos para a educação, caminhos para saúde através da educação. Por isso colocamos o nome Caminhos de Monte-Mór, é justamente as saídas para um povo que tanto foi prejudicado (MANOEL PEREIRA, 2020).

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 Mamanguape²⁷, deram continuidade no 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 este grafismo 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 conflitos.

Figura 72: Caminhos de Monte-Mór



Fonte: Fonte: <http://livinhaprado.blogspot.com/>.

Há aproximadamente seis anos foi encontrado na área indígena uma panela de barro, com aproximadamente um metro de altura por cinquenta centímetros de diâmetro. Em sua superfície havia um grafismo na cor branca que de acordo com Manoel seria a pigmentação da flor da maravilha, espécie encontrada na região que

²⁷ Região metropolitana pertencente ao estado da Paraíba que reúne um grupo de cidades circunvizinhas.

é mencionada em uma das músicas do Toré Potiguara. Segundo ele, este registro histórico leva ao entendimento de que além das cores vermelha e preta, a cor branca complementa a cartela de cores utilizada pela etnia.

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 Akajutibiró²⁸ estava sob ataque dos Portugueses e seus aliados que dizimaram os anciãos e toda população. Após este 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. A figura 75 mostra um artefato de barro que foi reproduzido pelos Potiguara, trazendo em sua superfície o grafismo da Cerâmica Potiguara. Este objeto encontra-se na residência de Manoel Pereira, que juntamente com outros artefatos compõe um pequeno acervo de peças que representam itens da cultura indígena.

Figura 73: Artefato de barro



Fonte: Acervo da autora (2020).

Os grafismos Potiguara não estão impressos somente nos corpos, mas também nos artefatos, representados nas residências e nos pontos turísticos da

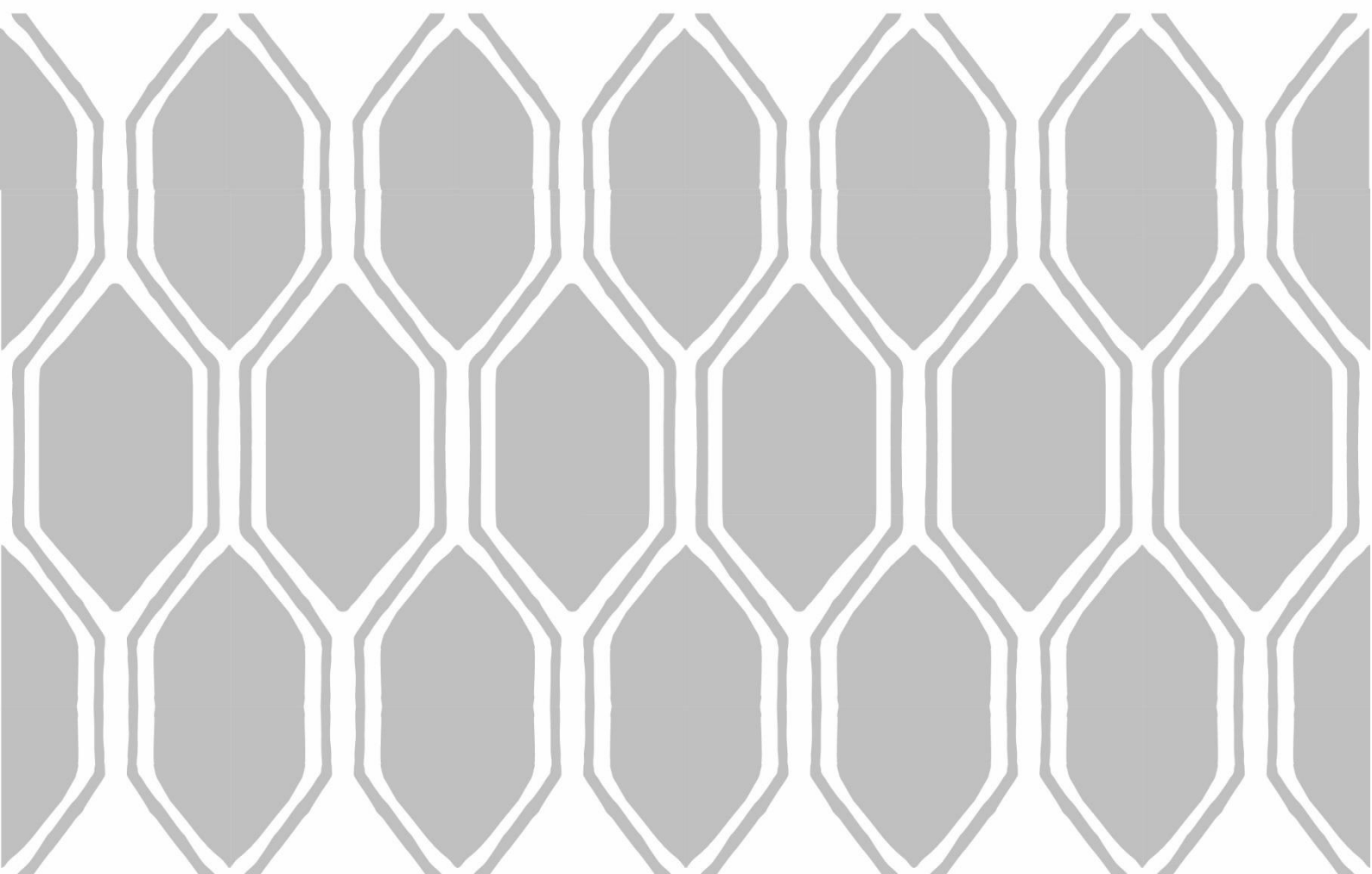
²⁸ Palavra em Tupi que significa “caju azedo”. É também o nome de uma aldeia Potiguara que está localizada na Baía da Traição-PB.

região pertencente à área indígena. Manoel enfatiza isto quando afirma que “hoje nós temos nossa marca registrada, pode ser feita em corpos em movimento e corpos imóveis também”. Para ele, as pinturas possuem uma grande relevância na identidade do seu povo e afirma que:

O grafismo Potiguara representa para nós hoje a nossa principal marca que está dentro do círculo do Toré, não só, vamos dizer assim numa linguagem de atração, de status, mas também para identificar corpos em movimento, o que o povo Potiguara sempre foi, que hoje está trazendo de volta com uma forma de revolução a sua própria identidade e não o uso indevido de outro grafismo para o povo Potiguara (MANOEL PEREIRA, 2020).

Manoel é um dos precursores deste movimento e critica os indígenas que ainda incluem no seu repertório pinturas corporais de outras etnias. Atualmente ele articula-se em prol da divulgação e apropriação das pinturas entre a comunidade indígena, incentivando e divulgando nas escolas da região os grafismos, objetivando o fortalecimento do grupo.

5 ANÁLISES



5 ANÁLISES

“Guarapirá, oi guarapirá! (2x)

Vamos dançar, na alegria do mar! (2x)”

(BARCELLOS, 2012, p. 358).

Este capítulo apresenta como foram realizados a preparação dos dados e o processo de codificação das pinturas corporais. Serão apresentados o inventário visual e o estudo da forma, que foi orientado pelo método iconológico proposto por Panofsky (2017).

No planejamento da pesquisa não foram encontrados registros da quantidade de grafismos da etnia Potiguara, apenas o conhecimento de algumas pinturas que possuíam maior destaque na comunidade. Durante a etapa de levantamento de dados foram identificados diversos grafismos, entre eles alguns que não possuíam relação com a história da etnia nem conexão com os relatos dos outros entrevistados.

Na análise das entrevistas, as pinturas mencionadas pelos participantes foram listadas e o critério de avaliação foi baseado na contextualização do grafismo com a história do grupo relatada pelos participantes da pesquisa. Algumas pinturas apresentaram variações em sua definição, mas entendemos que isto ocorreu em razão do conhecimento individual de cada indígena e suas experiências de vida. Houveram semelhanças na descrição das pinturas em todas as entrevistas, mas as citações de Sanderline Ribeiro e Manoel Pereira alcançaram um índice maior de igualdade e detalhamento. Esta equivalência ocorreu tanto nos nomes dos grafismos quanto no contexto histórico e seus respectivos significados. Portanto, as seis pinturas citadas por Sanderline foram também mencionadas por Manoel, que além destas seis, acrescentou mais quatro. Desse modo, optamos por analisar os dez grafismos que consideramos específicos da etnia Potiguara até o período da aplicação desta pesquisa.

As imagens dos grafismos apresentadas no levantamento de dados foram registradas durante as entrevistas. Algumas pinturas não foram fotografadas devido à interrupção inesperada da pesquisa de campo, mas as imagens foram fornecidas

pelo entrevistado Manoel Pereira, que se mostrou inteiramente disponível na colaboração deste estudo.

O processo de desenvolvimento dos desenhos digitais das pinturas iniciou-se com o desenho manual em uma folha A4 a partir da imagem do grafismo com o objetivo de planificar as pinturas e orientar o processo de digitalização. Esta técnica facilitou a visualização e o detalhamento de cada pintura, tendo em vista que o ângulo da fotografia nem sempre facilita a compreensão das suas formas. Estes desenhos foram escaneados e encaminhado para os softwares Photoshop e posteriormente para o Adobe Illustrator para o processo de vetorização das imagens.

Figura 74: Processo de criação dos desenhos manuais.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Para auxiliar no estudo da forma foram desenvolvidos quadros ilustrativos para facilitar o processo de codificação dos grafismos e sua classificação, objetivando a criação das fichas de inventário. Para composição do quadro ilustrativo foram listadas as palavras descritas pelos entrevistados durante a explicação do significado de cada pintura corporal. Desse modo, cada grafismo ganhou um conjunto de palavras que correspondem à sua descrição e significado.

Quadro 1: Grafismos Potiguara 1

Grafismo	Nome	Descrição	Significado
	Colmeia Potiguara	Mel Produção de mel Abelha Movimento das abelhas	Coletividade Trabalho em equipe Organização Subsistência Força
	Folha da Jurema	Planta sagrada Planta medicinal Ser encantado Receitas medicinais	Força Espiritualidade Fortalecimento Cura
	Salamantra ou Saramanta	Réptil Animal de corpo alongado	Território Demarcação de terras Limites Prudência e sabedoria Superação
	Coral	Cobra Réptil Caboclo Cobra Coral	Território Demarcação de terras Limites
	Guarapirá	Pássaro encantado Ave de rapina	Liberdade de expressão Superação Alegria

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Quadro 2: Grafismos Potiguara 2

Grafismo	Nome	Descrição	Significado
	Terra Fértil	Pintura facial	Terra, fogo, ar e água Força da mulher Terras férteis
	Camarão	Potiguara Comedores de camarão Caçadores de camarão	Subsistência dos Potiguara
	Ecologia	Desmatamento Extrativismo	Valor ecológico Meio ambiente
	Caminhos de Monte-Mór	Precariedade Territórios	Caminhos para educação Proteção Terra sem males
	Cerâmica Potiguara	Registro histórico	Reprodução Resistência

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A partir dos quadros ilustrativos, foram identificados que as formas das pinturas corporais possuíam aspectos de similaridade referentes aos seus significados e suas formas. Esta aproximação norteou a subdivisão dos grafismos em três categorias: Elementos da natureza, Fauna e Territoriais.

A primeira categoria refere-se às pinturas que possuem formas orgânicas que remetem a natureza: Colmeia Potiguara, Folha da Jurema e Ecologia.

1. Elementos da natureza

Figura 75: Elementos da natureza

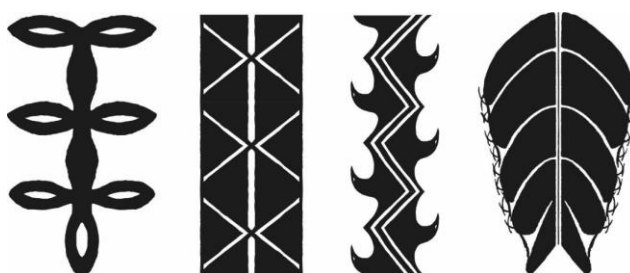


Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A segunda categoria agregou as quatro pinturas que possuem significados relacionados com algum animal: Salamanta, Coral, Garapirá e Camarão.

2. Fauna

Figura 76: Fauna



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A terceira categoria reuniu as três pinturas que têm seus significados atrelados ao território: Caminhos de Monte-Mór, Terra Fértil e Cerâmica Potiguara.

3. Territoriais

Figura 77: Territoriais



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Durante a análise e classificação dos grafismos nas categorias descritas acima foi observado que algumas pinturas transitavam entre sua forma e seu significado. Os grafismos da Salamanta e da Coral Potiguara possuem seus significados atrelados ao território, porém sua forma remete à fauna; desse modo, optamos por incluí-las na categoria da Fauna, priorizando as características das suas formas.

5.1 Inventário Visual

As fichas de inventário visual foram desenvolvidas a partir dos grafismos corporais e trazem em seu layout a identificação do padrão gráfico e a decomposição dos seus elementos, fornecendo dados para o estudo da forma. Para auxiliar a compreensão das fichas de inventário faz-se necessário no primeiro momento visualizar o padrão gráfico localizado na parte esquerda da ficha e associá-lo à sua nomenclatura. Posteriormente, é preciso seguir a sequência da decomposição visual das partes do grafismo localizada na parte direita da ficha.

O segundo momento foi orientado pelo método iconológico proposto por Panofsky (2017), que divide a análise dos grafismos em três níveis: Nível primário ou natural, Nível secundário ou convencional e o Nível avançado. O primeiro tópico corresponde ao Nível Primário ou natural e refere-se ao estudo da forma, em que o grafismo é detalhado de acordo com a abordagem dos teóricos descritas no capítulo 4. O Nível secundário ou convencional discorre sobre a perspectiva cultural da pesquisadora mediante o referencial teórico do estudo e sua interpretação diante dos relatos dos entrevistados. Por fim, o Nível avançado inclui a contextualização histórica baseada na fala do entrevistado e a associação do grafismo com seu significado.

Cabe destacar que a cor preta no padrão gráfico corresponde à tinta do jenipapo na pele, que denominamos como figura ou positivo. A parte branca do padrão gráfico refere-se à cor da pele do indivíduo que recebe a pintura corporal, designada como fundo ou negativo (HSUAN-AN, 1997).

As análises apresentadas a seguir foram orientadas a partir da ótica da pesquisadora, que a partir da imersão na cultura Potiguara e a experiência na área do Design, conduziu a investigação. Cabe ressaltar que cada indivíduo, ao realizar

um estudo da forma, terá uma perspectiva individual, portanto entendemos que cada interpretação está conectada à subjetividade do observador.

Os termos utilizados no nível primário ou natural, foram adaptados pela autora para descrever as formas contidas nos grafismos. Para guiar o leitor, foi desenvolvida uma tabela com os termos, os autores e o ano de cada definição utilizada no decorrer das análises.

Quadro 3: : Síntese dos termos utilizados

Termo	Conceito	Autor
Formas geométricas	baseadas em fatos matemáticos	(LEBORG, 2015)
Formas orgânicas	criadas e baseadas em organismos vivos	(LEBORG, 2015)
Formas aleatórias	ação humana inconsciente, ou influência incidental da natureza	(LEBORG, 2015)
Geométricos	construídos matematicamente	(WONG, 1998)
Orgânicos	limitados por curvas livres	(WONG, 1998)
Retilíneos	linhas retas que não se relacionam umas às outras matematicamente	(WONG, 1998)
Irregulares	linhas retas e curvas que não se relacionam umas às outras matematicamente	(WONG, 1998)
Feitos à mão	caligráficos, criados sem instrumentos	(WONG, 1998)
Repetição de formato	podem ter diferentes tamanhos, cores, etc.	(WONG, 1998)
Repetição de tamanho	formatos com repetição ou semelhanças	(WONG, 1998)
Repetição de cor	mesma cor, mas seus formatos e tamanhos podem variar	(WONG, 1998)
Repetição de textura	mesma textura, mas podem ter diferentes formatos, tamanhos ou cores;	(WONG, 1998)
Repetição de direção	mostram um sentido definido de direção	(WONG, 1998)
Repetição de posição	disposição da forma em relação a estrutura	(WONG, 1998)
Textura	grupos de elementos iguais ou semelhantes, podem ser: orgânicas ou geométricas	(MUNARI, 1997)
Estruturas	construções geradas pela repetição de formas iguais ou semelhantes	(MUNARI, 1997)
Módulos	unidade formal que compõe a estrutura	(MUNARI, 1997)


Movimento	orientação e dimensionamento do módulo	(MUNARI, 1997)
Identidade	sobreposição de uma forma sobre si mesma, ou na rotação de 360° sobre seu eixo	(MUNARI, 1997)
Translação	ação humana inconsciente, ou influência incidental da natureza	(MUNARI, 1997)
Rotação	giro em torno de um eixo, interior ou exterior à forma	(MUNARI, 1997)
Reflexão especular	simetria bilateral que se obtém quando o objeto é espelhado a sua própria imagem	(MUNARI, 1997)
Acumulação da forma	relação entre a forma básica repetida com a forma global	(MUNARI, 1998)
Unidade de forma	grupos de formas com formatos idênticos ou semelhantes	(WONG, 1998)
Figura/fundo	efeito obtido a partir das diferenças no campo visual por meio da intensidade do contraste	(HSUAN-AN, 1997)
Unidade	um ou mais elementos que se relacionam por semelhança de cor, tamanho, formas	(GOMES FILHO, 2008)
Segregação	separação dos elementos que podem ser identificados, evidenciados ou destacados	(GOMES FILHO, 2008)
Unificação	quando há igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual.	(GOMES FILHO, 2008)
Fechamento	quando há uma sensação de fechamento visual da forma	(GOMES FILHO, 2008)
Continuidade	quando as formas indicam a sensação de continuação, em que um elemento segue o outro	(GOMES FILHO, 2008)
Proximidade	quando os elementos visuais estão próximos e constituem uma unidade dentro de um todo	(GOMES FILHO, 2008)
Semelhança	elementos com características semelhantes (cor, forma, tamanho, direção, etc.) que tendem a se agrupar, formando unidades.	(GOMES FILHO, 2008)
Pregnância da forma	quanto maior a legibilidade e a interpretação da imagem, maior o nível de pregnância da forma.	(GOMES FILHO, 2008)

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

5.1.1 Análise 1: Colmeia Potiguara

Figura 78: Grafismo Colmeia Potiguara

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN



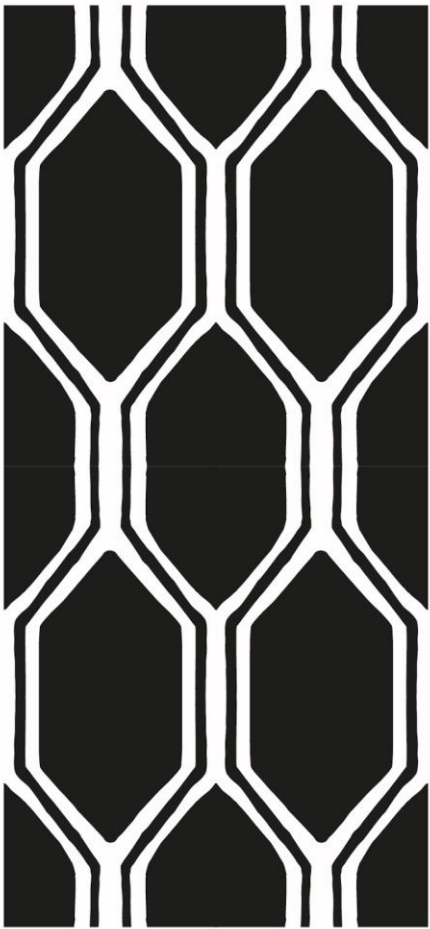
INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguara

Identificação

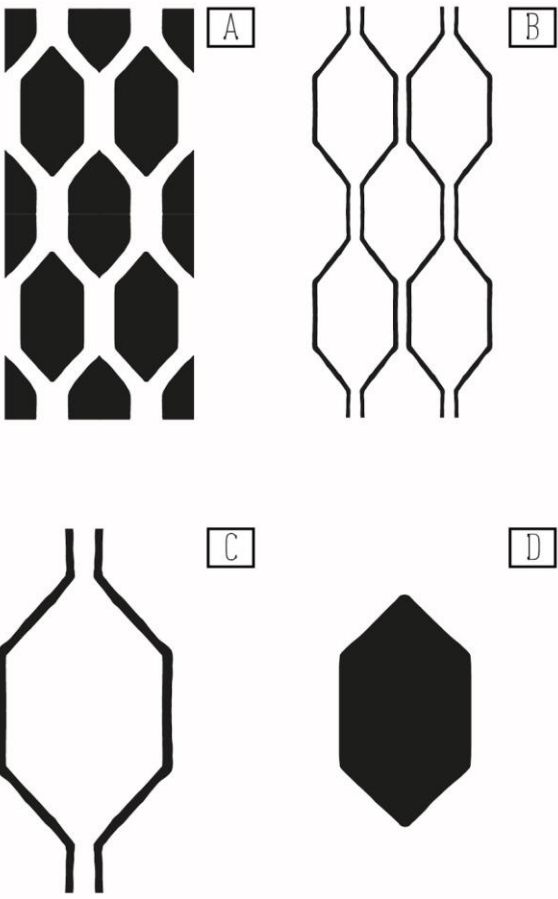
Nome: Colmeia Potiguara
Categoria: Elementos da natureza

Ficha número: 1

Padrão gráfico



Decomposição da forma



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

A Colmeia Potiguara configura-se em um grupo de unidade de forma (A) que se distribui em um módulo composto por duas linhas paralelas (B) que se encaixam harmoniosamente dentro de uma totalidade, podendo ser reorganizado de acordo com o espaço. De acordo com Munari (1997, p.236), “o exemplo mais comum de estrutura modulada é a colmeia”.

As linhas (B) se caracterizam como verticais pois se posicionam de cima para baixo, dando sentido à conexão entre todos os hexágonos. Os módulos (A) e (B) são compostos pelo componente (C) na parte externa, que contorna um hexágono (D). O hexágono é um polígono de seis lados que no grafismo da Colmeia Potiguara indica a presença de formas geométricas, construídas a partir da matemática. A junção de todas as partes constitui um elemento de alta pregnância visual devido a seu índice de legibilidade que auxilia na interpretação da imagem em um todo.

2. Nível secundário ou convencional

O hexágono é utilizado no grafismo Potiguara em sua forma completa ou retratado apenas uma parte do seu formato, de acordo com a área em que vai ser aplicado. A referência visual desta pintura é baseada na colmeia da abelha. Na obra “Dicionário dos símbolos”, os autores Chevalier e Gheerrant (2018, p. 3) definem a abelha como “incontáveis, organizadas, laboriosas, disciplinadas, infatigáveis”. Esta definição se relaciona com a narrativa dos indígenas Potiguara durante as entrevistas nesta pesquisa.

A pintura da Colmeia é a mais popular entre indígenas e não-indígenas, está representada nos pontos turísticos e nos pontos comerciais dentro da área indígena. No seu contexto, as linhas paralelas conectam um hexágono ao outro e representam a união entre os Potiguara e as aldeias. O resultado final da pintura corporal possui alternâncias no seu formato, podendo ter alteração na dimensão, tanto na largura quanto na altura, mas permanece com os seis lados que constitui a forma geométrica do hexágono. Estas variações ocorrem por duas questões: a atividade da pintura é manual e a pele é um órgão em constante movimento.

3. Nível avançado


Sanderline afirmou que a pintura “foi inspirada no movimento das abelhas em defesa da sua colmeia” e evidencia a disciplina existente no grupo quando afirma que “se mexer com um, está mexendo com todos, a dor de um é a dor de todos”. Esta característica de organização e disciplina é constatada por Joab, quando declara que “o povo Potiguara nunca está sozinho, mas sempre em grupo, nos movimentos e sempre procurando manter a união para não sofrer consequências”. Danilo menciona que a Colmeia expressa a coletividade e a união do povo Potiguara, sua citação é confirmada por Manoel quando alega sobre o “trabalho em equipe e organização, subsistência e resistência de continuar no seu próprio território”.

Sanderline e Joab discorreram sobre o significado da Colmeia Potiguara a partir de suas experiências e Danilo pontuou o principal simbolismo do grafismo: a coletividade. Seu significado, assim como sua forma, foi disseminado dentro da comunidade, porém o contexto histórico do grafismo só foi detalhado por Manoel Pereira, quando explicou o sistema de coletividade entre os Potiguara.

5.1.2 Análise 2: Folha da Jurema

Figura 79: Grafismo Folha da Jurema

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN



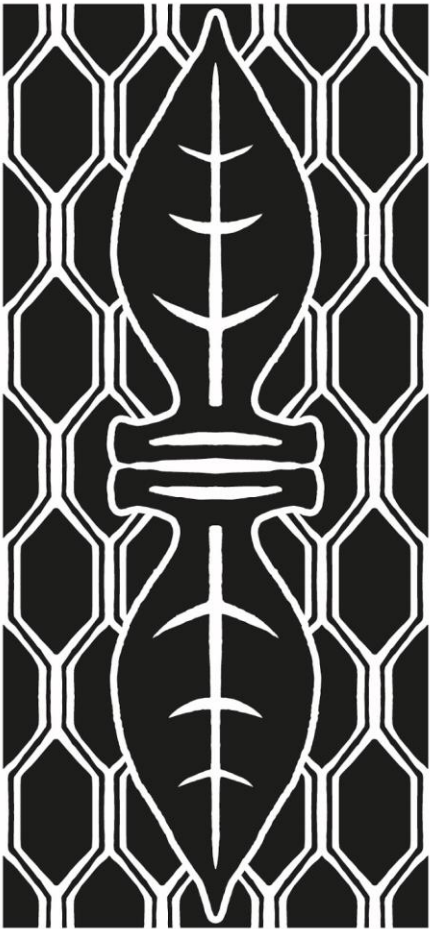
INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguara

Identificação

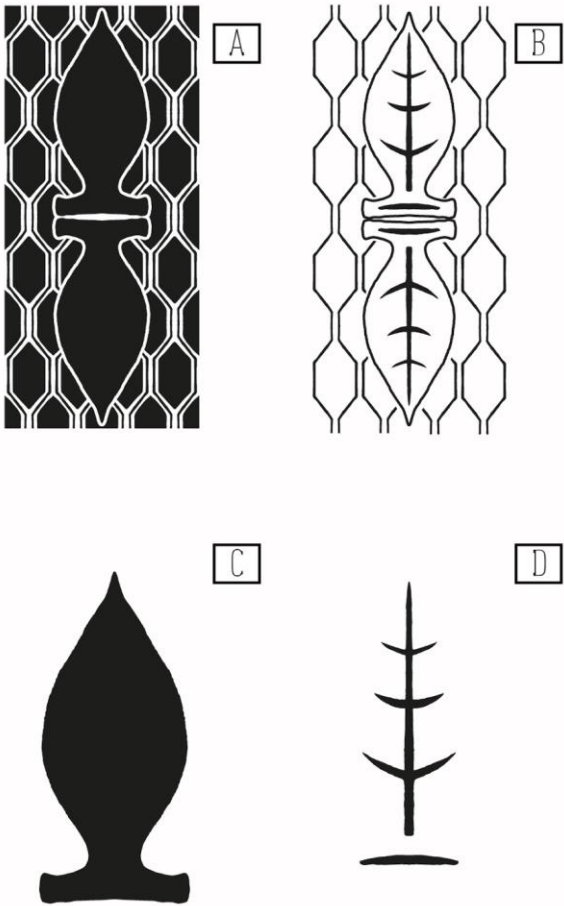
Nome: Folha da Jurema
Categoria: Elementos da natureza

Ficha número: 2

Padrão gráfico



Decomposição da forma



A

B

C

D

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

A composição visual da Folha da Jurema é ordenada por duas linhas paralelas que contornam a unidade de forma (A) com repetição de formato construindo um módulo de textura geométrica. Este módulo remete à estrutura modulada de uma colmeia de abelhas e ressalta a segregação de um elemento visual (B) composto por formas orgânicas inspiradas em elementos vivos. A forma do elemento (C) remete a folha da árvore da jurema complementada pelo item (D), que faz referência à nervura existente no centro da folha e compõe na estrutura do grafismo uma repetição de textura.

O conteúdo principal deste grafismo é formulado quando os itens (C) e (D) são projetados em uma reflexão especular que resulta em duas partes semelhantes.

2. Nível secundário ou convencional

A pintura da Folha da Jurema está relacionada à espiritualidade Potiguara, à cura e à planta que é sagrada para os indígenas. Este grafismo também está associado aos saberes medicinais dos anciãos que são passados para as novas gerações. Este grafismo, assim como a Colmeia Potiguara, já possui uma aceitação entre o grupo e se popularizou como uma pintura corporal originária da etnia.

A árvore da jurema é comum na região do nordeste do Brasil e existe uma variedade de espécies e sua estrutura possui características de acordo com o solo. Atualmente na área indígena Potiguara a espécie da árvore da jurema que é utilizada pelos indígenas se encontra em locais específicos, pois no decorrer do tempo e com o desmatamento de algumas áreas a sua quantidade é reduzida.

Foi observado que às vezes o grafismo da Folha da Jurema é representado apenas com uma folha, dependendo da área do corpo em que será aplicada a pintura e da interpretação do pintor corporal.

3. Nível avançado


De acordo com Manoel, “o grafismo da Folha da Jurema é símbolo de proteção”. A palavra “proteção” nesta pintura está relacionada com o grafismo da

Colmeia Potiguara que contorna as duas Folhas da Jurema. Sanderline aponta o grafismo como “a pintura que tem mais importância no campo espiritual e remete ao fortalecimento”. Na descrição da Colmeia Potiguara, os indígenas comparam seu povo com as abelhas, sendo assim compreendemos que as linhas paralelas e os hexágonos ao redor das folhas simbolizam o povo Potiguara protegendo a planta sagrada. Desse modo, entendemos que a pintura da Colmeia Potiguara e da Folha da Jurema possuem uma maior complexidade na sua forma, em que uma complementa a outra e ambas são atualmente o maior símbolo da identidade visual da etnia.

5.1.3 Análise 3: Salamanta

Figura 80: Grafismo Salamanta

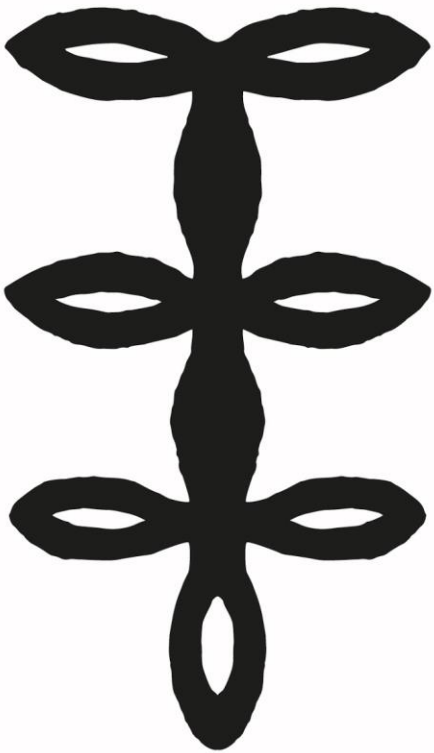
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN



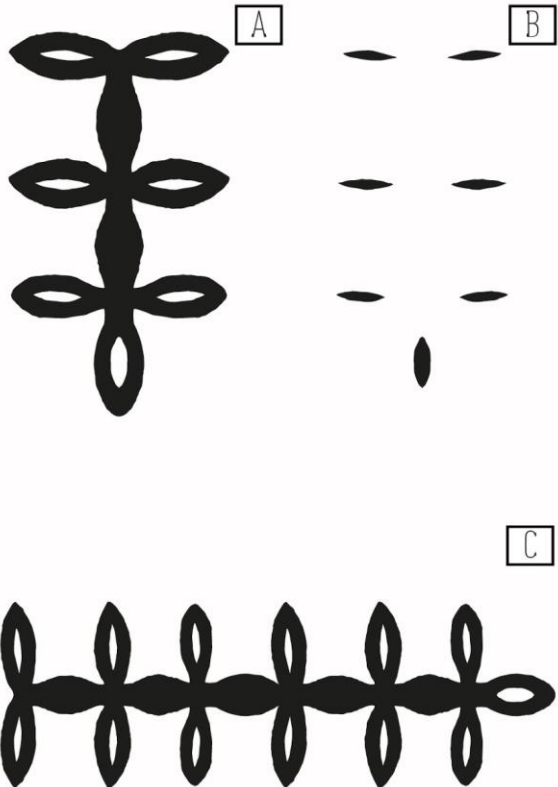
INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguar

Identificação	
Nome: Salamanta	Ficha número: 3
Categoria: Fauna	

Padrão gráfico



Decomposição da forma



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

A configuração visual do grafismo da Salamanta é composta por formas orgânicas e curvas livres contínuas. O elemento principal (A) é a estrutura gerada pela repetição de formas semelhantes e o componente (B) constitui uma estrutura gerada pela repetição de uma textura orgânica. De acordo com a Gestalt, neste grafismo é aplicada a lei da continuidade que é representada pela sensação de fluidez contida ao longo do grafismo (GOMES FILHO, 2008).

As formas orgânicas possuem uma estrutura que possibilitam um encaixe em suas extremidades (C), tanto no início quanto no fim. A quantidade de elementos não possui uma regra neste grafismo e foi observado que quando aplicado em superfícies maiores as formas se adaptam, permitindo que o padrão gráfico se adeque à dimensão que vai ser aplicado.

2. Nível secundário ou convencional

A nomenclatura deste grafismo vem de uma definição cultural, podendo ser: Saramanta, Salamanta ou Salamandra. Como a pintura é uma atividade manual, ela ganha proporções de acordo com a superfície em que vai ser aplicada e a intenção de quem a reproduz. Sanderline retrata o grafismo da Salamanta com o seu entorno escuro, que contorna o desenho central fazendo uma moldura. Para ela, o item (B) na pintura corporal corresponde aos olhos do animal representado e é pintado na cor vermelha, com a tinta do urucum. Foi observada a aplicação deste grafismo em artefatos decorativos, residências e na diagramação do livro “Etnomapeamento dos Potiguara da Paraíba” (2012)²⁹.

As formas orgânicas do grafismo da Salamanta possuem uma simetria que atribui uma continuidade e não há um número exato de elementos visuais. Foram encontrados diversos formatos desse grafismo, mas compreendemos que cada pintor corporal representa a Salamanta de maneira subjetiva, de acordo com sua concepção sobre o tema.

²⁹ CARDOSO, Thiago Mota; GUIMARÃES, Gabriella Casimiro (orgs.). **Etnomapeamento dos Potiguara da Paraíba**. Brasília: FUNAI/CGMT/ CGETNO/CGGAM, 2012.

3. Nível avançado


Este grafismo possui algumas variações relacionadas a sua descrição, Sanderline menciona que é um réptil e pode ser uma cobra ou um lagarto, Manoel afirma que é um animal de corpo alongado. A partir destas descrições é possível observar que a forma da Salamanta possui uma parte central que remete a um corpo e nas laterais as patas de um animal. Porém, não há registros desse animal pelos Potiguara e não se pode afirmar em qual categoria este animal pertence.

O significado para Sanderline está relacionado às dificuldades e situações difíceis, a Salamanta representa sabedoria e astúcia e estes atributos fortalecem e renovam as energias. De acordo com Joab, Danilo e Manoel, a interpretação da Salamanta está atrelada ao território, demarcação de terras, seus limites e a retomada das terras Potiguara. Manoel aponta um fato histórico no ano de 1700, que em uma batalha os Potiguara perderam parte das suas terras e que isto foi acentuado até os dias atuais. Portanto, a partir deste contexto histórico e a descrição de Sanderline, percebemos que mesmo apesar das situações de perigo relacionados ao território Potiguara, os indígenas se fortalecem e se renovam em prol da retomada das suas terras. Estas características se consolidam pelo fato das formas do grafismo se encaixarem umas nas outras harmoniosamente, proporcionando crescimento e adaptação à superfície.

5.1.4 Análise 4: Coral Potiguara

Figura 81: Grafismo Coral Potiguara

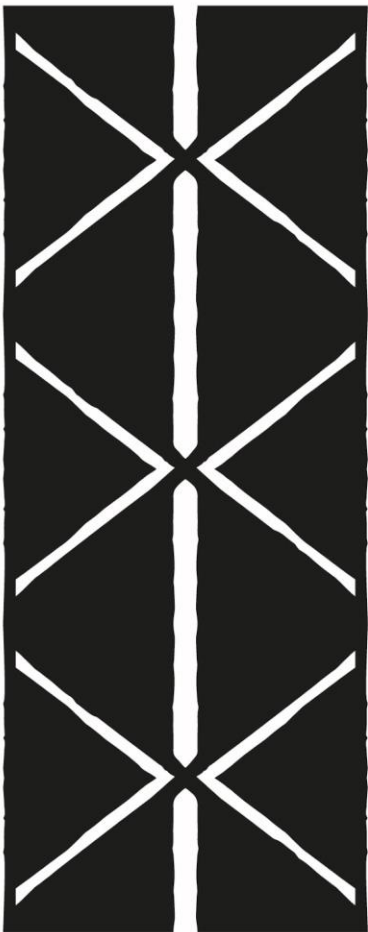
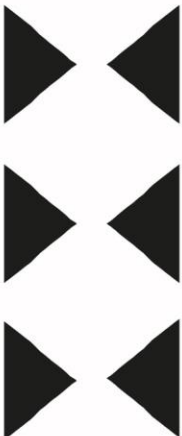
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN



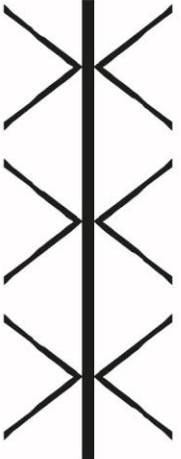
INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguara

Identificação	
Nome: Coral Potiguara	Ficha número: 4
Categoria: Fauna	


Padrão gráfico

A



B



C

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

O grafismo Coral Potiguara é composto por formas geométricas que são baseadas em elementos da matemática, neste caso há uma distribuição de triângulos equiláteros (A) nas laterais direita e esquerda. A proximidade dos triângulos equiláteros atribui ao grafismo uma proximidade e semelhança que de acordo com as leis da Gestalt constitui uma unidade dentro de um todo (GOMES FILHO, 2008).

Além das formas geométricas, neste grafismo há formas planas retilíneas que não se assemelham a nenhuma forma geométrica (B). No centro do item (B) existe uma linha vertical que divide um conjunto de elementos e evidencia uma simetria de reflexão especular, permitindo a visualização do lado esquerdo que é espelhado no lado direito.

O componente (C) configura uma unidade formal que compõe uma estrutura, podendo ter continuidade de acordo com a superfície em que será aplicado.

2. Nível secundário ou convencional

Este grafismo não é visto com frequência nos corpos indígenas ou nos eventos da etnia, pelo fato da pintura corporal da Coral Potiguara estar diretamente ligada à pessoa do Cacique Geral do grupo indígena. Durante a imersão na área indígena não foi possível constatar se a pintura da Coral Potiguara é um grafismo hierárquico que determina uma posição de destaque entre a comunidade, mas é respeitada pela conexão direta com seu líder.

3. Nível Avançado

Segundo Manoel havia uma necessidade de identificação do povo Potiguara em relação a um grafismo emergencial que representasse a linguagem visual do grupo. A partir desta demanda, o Cacique Geral Sandro Gomes Barbosa desenvolveu o grafismo corporal da Coral Potiguara e passou a utilizar como sua marca pessoal durante as ocasiões e eventos em que representa a etnia.

O significado deste grafismo possui duas definições, para Manoel Pereira está relacionado à questão fundiária e demarcação das terras. Sanderline associa o significado ao campo espiritual quando faz menção ao Caboclo Coral e ao campo material, quando se refere às características do réptil cobra coral: prudência, astúcia, sabedoria e perspicácia.

Na atualidade uma das causas de maior relevância entre os Potiguara é a questão fundiária e é o Cacique Geral quem luta em prol destas resoluções, logo, ele precisa ter estratégias na sua liderança. Quando Sanderline destaca as características da cobra coral, estes aspectos podem ter sido o motivo pelo qual o Cacique Geral a identificou enquanto qualidade para guiar o seu povo.

5.1.5 Análise 5: Garapirá

Figura 82: Grafismo Garapirá


UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN



INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguara

Identificação	
Nome: Garapirá	Ficha número: 5
Categoria: Fauna	

Padrão gráfico



Decomposição da forma



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

A unidade de forma no grafismo do Garapirá (A) é distribuída ao longo de uma linha com formato retilíneo (B) que percorre todo desenho. Nesta pintura, o item (A) possui uma simetria de reflexão especular que espelha a unidade de forma de modo que a forma orgânica principal permaneça com o mesmo direcionamento.

A forma orgânica principal (C) assemelha-se à aparência da cabeça de um pássaro, com o bico da ave em destaque. O conjunto de elementos é composto por texturas, com grupos iguais de formas orgânicas e espaçamento equivalente. A simetria por translação é utilizada neste grafismo para indicar que o símbolo do pássaro esteja sempre em um posicionamento vertical, com o bico da ave direcionado para o céu (MUNARI, 1997).

2. Nível secundário ou convencional

Na área indígena é comum a prática da pesca de subsistência, os Potiguara extraem do mar seu alimento, seja para consumo ou como atividade econômica. O grafismo do Garapirá simboliza uma ave de rapina que era vista com frequência sobrevoando as praias. Sanderline afirma que a ave é tida como um pássaro encantado, Manoel relata que ainda é possível encontrá-la na região. Esta ave possui uma grande representatividade entre os indígenas e é reverenciada em uma das letras da música que é entoada no ritual do Toré Potiguara, denotando sua relevância na etnia. Durante a pesquisa não foi possível constatar a existência da ave na região ou a espécie que pertence.

3. Nível avançado


O Garapirá significa para Sanderline “a força que vem da superação”, Manoel afirma que a presença da ave simboliza “uma forma de aviso de cuidado, de superação e ao mesmo tempo de alegria”. O contexto histórico apresentado por Manoel indica como os indígenas interpretavam os sinais da natureza e que a partir do comportamento da ave compreendiam que não era seguro iniciar uma pescaria devido ao risco de uma tempestade. Sendo assim, compreendemos que o termo

“alegria” apresentado por Manoel pode estar conectado com a felicidade de ter se livrado de um perigo iminente ou da superação em uma situação difícil.

5.1.6 Análise 6: Terra Fértil

Figura 83: Grafismo Terra Fértil

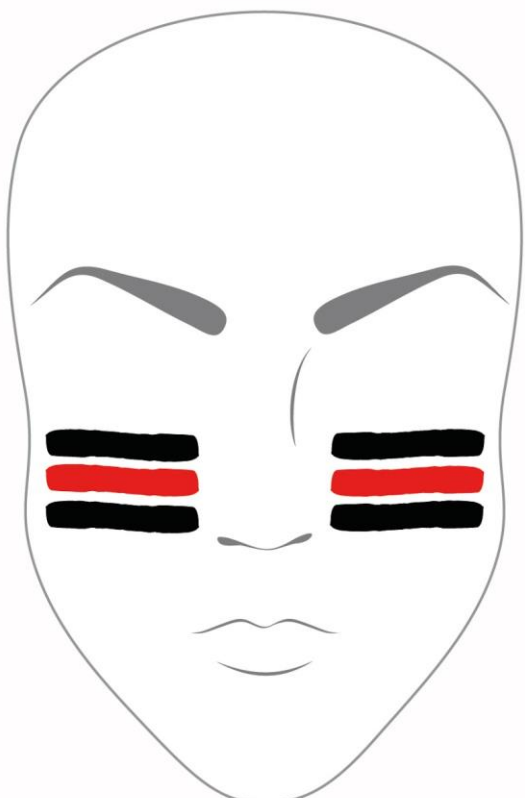
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN



INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguara


Identificação	
Nome: Terra Fértil	Ficha número: 6
Categoria: Territoriais	

Padrão gráfico




Decomposição da forma

A



B



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível Primário ou natural

O grafismo da Terra Fértil é composto por duas unidades de forma (A) e (B). O formato dos elementos contidos na pintura possui a mesma dimensão e semelhança, a característica que os diferencia é cor. Os dois grupos possuem formas planas feitas à mão, remetendo a uma linha caligráfica e cada repetição da forma é diferenciada pela cor (WONG, 1998). É a única pintura que é indicada para ser utilizada no rosto e tem a necessidade do uso da cor.

2. Nível secundário ou convencional

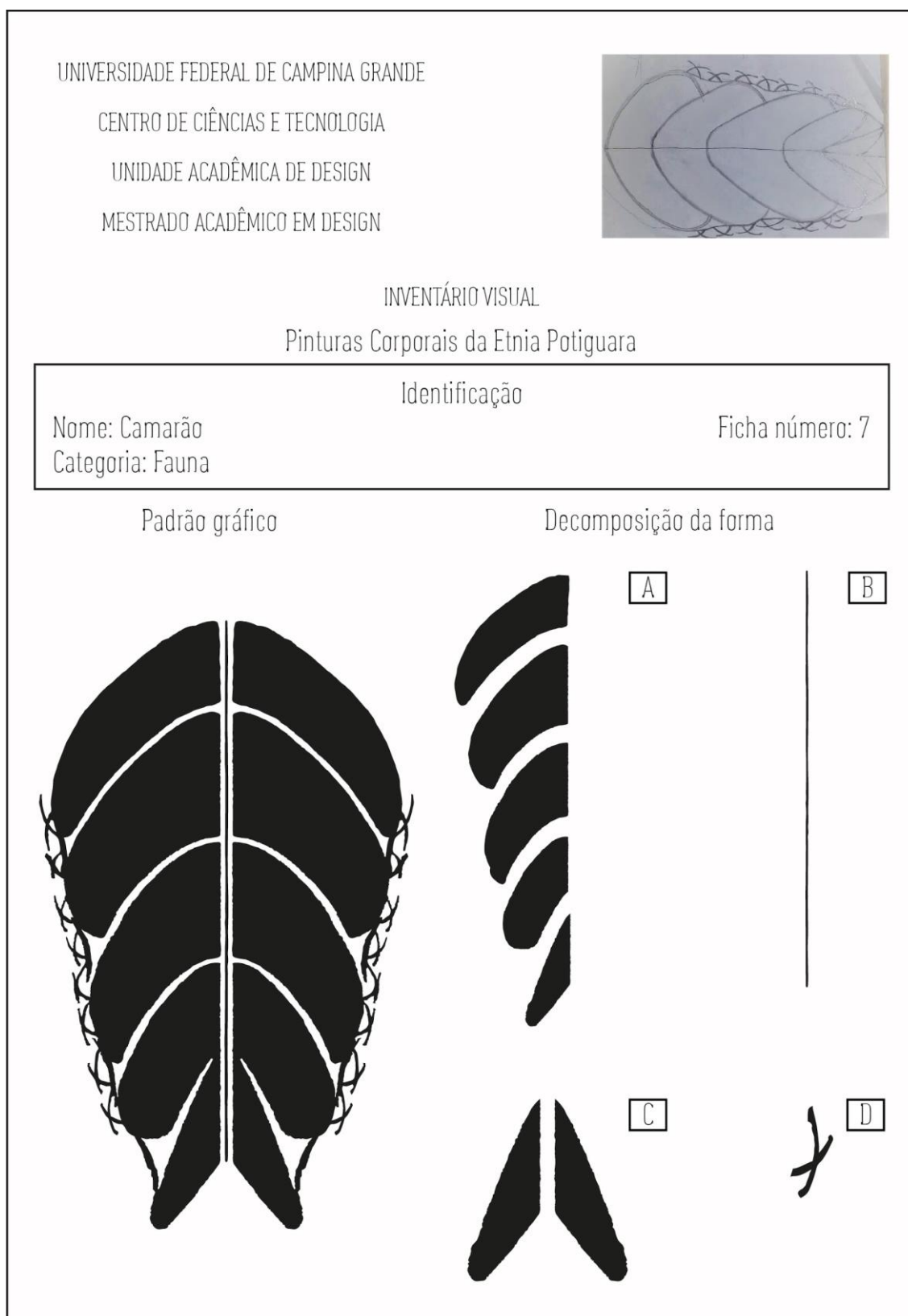
Na maioria das vezes esta pintura é usada pelas mulheres e esta característica se relaciona com seu significado, que está ligado à fertilidade da terra, do território e aos quatro elementos da natureza: terra, fogo, ar e água. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 880), a terra possui o “papel maternal, a terra intervém na sociedade como garantia dos juramentos. Se o juramento é o elo vital do grupo, a terra é a mãe e sustento de toda sociedade”. A terra para o povo Potiguara detém um valor materno, simboliza a natureza e provê todo sustento. Mesmo sendo um grafismo definido como feminino, homens e crianças também fazem uso deste padrão gráfico facial.

3. Nível Avançado

Os Potiguara se referem à natureza como a “Mãe Terra”, a associação entre o grafismo e à natureza está relacionado à força da mulher e o reconhecimento da sua existência como progenitora. Na descrição deste grafismo, Manoel relata que simboliza o “marco da existência Potiguara”, revelando que o início acontece a partir da mulher. Este grafismo teve uma inspiração feminina, mas atualmente não há restrições de gênero e a pintura é utilizada de acordo com a identificação das suas formas ou do seu significado. Neste caso, a pintura é utilizada de acordo com a interpretação e identificação do indivíduo, que pode usar o grafismo pelo seu significado ou pela estética.

5.1.7 Análise 7: Camarão

Figura 84: Grafismo Camarão



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

Este grafismo possui uma predominância de curvas livres e orgânicas, o componente (A) descreve uma simetria no grafismo em que o espelhamento resulta em uma reflexão especular do lado direito para o esquerdo. A pintura está retratada em uma vista superior e possui uma linha imaginária³⁰ (B) com uma espessura mínima localizada no centro do grafismo. O padrão gráfico desta pintura requer um conhecimento por parte do observador para identificar que é a estrutura de um camarão. O item (C) aponta as formas orgânicas da estrutura do corpo do camarão, confirmando o registro do grafismo a partir da vista superior. As patas do animal são identificadas nas laterais da pintura e são apresentadas em pares (D) formando dois grupos de acumulação da forma.

2. Nível secundário ou convencional

Este grafismo foi desenvolvido pelo Cacique Potiguara Nathan Galdino, líder da aldeia Alto do Tambá, localizada na Baía da Traição-PB. A inspiração para esta pintura corporal surgiu por meio de um sonho e o nome do grafismo refere-se à característica dos indígenas Potiguara, que eram conhecidos por comer e caçar o camarão. Manoel mencionou este grafismo e se prontificou desenhar sua forma, já que o mesmo é o responsável por desenhar a pintura do Camarão no corpo do indígena que é detentor deste grafismo.

3. Nível avançado

Durante a pesquisa de campo alguns grafismos foram observados nos corpos dos indígenas, mas a pintura do camarão é utilizada apenas pelo Cacique Nathan, que possui uma relação direta e espiritual com este padrão gráfico. A relação entre a forma e o significado do grafismo é perceptível para quem tem

³⁰ Durante a descrição deste grafismo, Manoel desenhou na areia a pintura do camarão e enfatizou a linha imaginária como um traço fino, porém existente e que se faz necessário para orientar a visualização do camarão.


conhecimento sobre o modo de vida dos indígenas Potiguara. Na região, a prática da pesca de camarão e da carcinicultura³¹ é perene e muitas famílias dependem desta atividade como fonte de renda. De acordo com Manoel, o significado deste grafismo é a subsistência do povo Potiguara.

³¹ Criação de crustáceos para fins comerciais.

5.1.8 Análise 8: Ecologia

Figura 85: Grafismo Ecologia

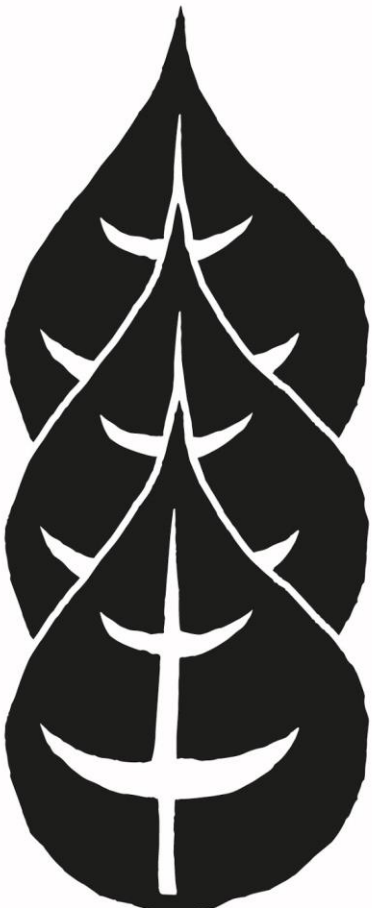
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN



INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguara

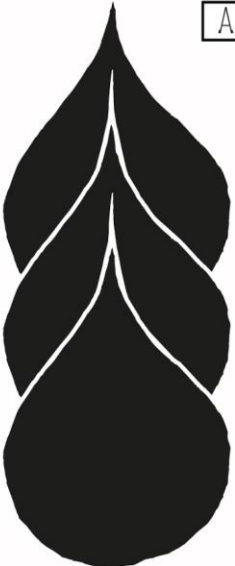
Identificação	
Nome: Ecologia	Ficha número: 8
Categoria: Elementos da natureza	

Padrão gráfico




Decomposição da forma


A



B



C



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

A pintura da Ecologia possui formas orgânicas (A) e uma unificação de suas unidades de forma. O item (B) remete à segregação da forma composta por um grupo de unidades. O item (C) é o elemento contido no grupo (A) e a sua forma indica uma folha.

Os dois grupos (A) e (B) podem ser caracterizados a partir da definição de Hsuan-An (1997) que define como figura ou positivo o item (A) e o item (B) como fundo ou negativo. Esta divisão ocorre devido à intensidade de contraste, onde o grupo (A) se destaca pela cor do pigmento do jenipapo e o grupo (B) se posiciona como elemento secundário por não receber pigmentação, apenas a definição do formato sob a pele.

A pintura da Ecologia apresenta uma sobreposição de formas orgânicas com simetria de identidade em que o elemento principal (C) está disposto um sobre o outro com a mesma forma. Cada forma possui um módulo que remete à nervura de uma folha e a repetição da mesma forma (C) aponta uma simetria por translação.

2. Nível secundário ou convencional

A área indígena Potiguara possui um histórico de perda territorial e na atualidade o desmatamento cresceu acentuadamente devido à implantação dos canais na região. Nos relatos dos anciãos percebe-se o quanto a região foi prejudicada e como o desmatamento avançou, extinguindo espécies e destruindo as nascentes dos rios.

3. Nível avançado


Há um incentivo por parte das lideranças indígenas para que os jovens ingressem na universidade. Gradativamente o número de estudantes indígenas universitários cresceu e se distribuiu em inúmeras instituições de ensino superior. Na região está locado o Campus IV da Universidade Federal da Paraíba, onde são ofertados alguns cursos, entre eles há o de Ecologia. Não houve relato se existe uma relação entre o curso e nome dado ao grafismo, mas os indígenas são

defensores do meio ambiente e o significado desta pintura relaciona-se com o valor ecológico e o território Potiguara.

5.1.9 Análise 9: Caminhos de Monte-Mór

Figura 86: Grafismo Caminhos de Monte-Mór

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN




INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguara

Identificação

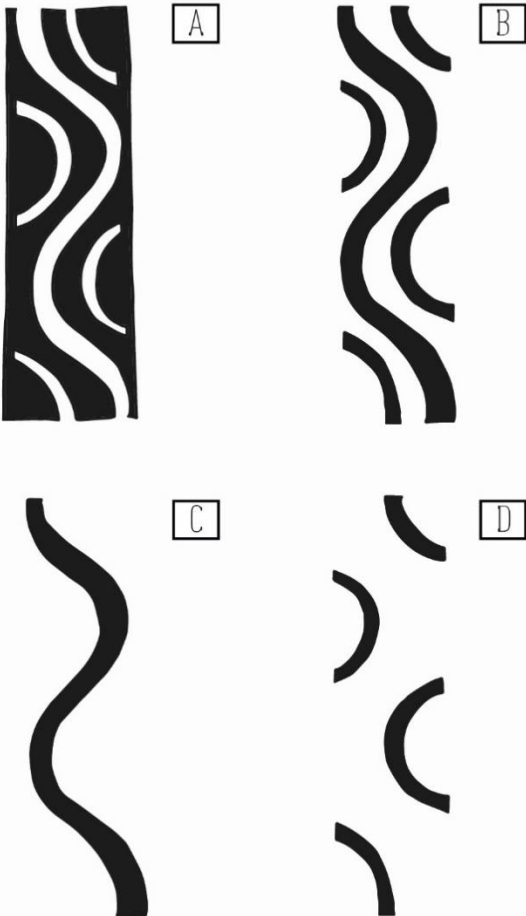
Nome: Caminhos de Monte-Mór
Categoria: Territoriais

Ficha número: 9

Padrão gráfico



Decomposição da forma



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

O grafismo Caminhos de Monte-Mór se enquadra como figura (A) e fundo (B) em que a cor branca no item (A) corresponde a uma segregação da forma que é representada no item (B) pela cor preta. Na pele a figura (A) é identificada pela cor escura da tinta do jenipapo, o fundo (B) não recebe pigmentação, sendo definido a partir da cor da pele do indivíduo que recebe a pintura corporal.

Este grafismo contém uma curva livre e orgânica (C) que se destaca como elemento primário e faz referência ao trajeto de uma rodovia. O item (D) corresponde ao conjunto de elementos que constitui uma estrutura feita com repetições de formas com dimensões diferentes que apresentam características de forma plana irregular com a junção de linhas curvas e linhas retas. A composição visual desse grafismo caracteriza-se como uma unificação de todas as partes e sua organização reflete um fechamento visual que de acordo com Gomes Filho (2008) direciona a formação de unidades fechadas.

2. Nível secundário ou convencional

Este grafismo foi desenvolvido a partir de questionamentos a respeito da precariedade no território, saúde e educação da população dos Territórios Indígenas Monte-Mór e Jacaré de São Domingos. Estas inquietações foram constantes nas pautas das assembleias e foi a partir destas discussões que foi visualizada uma solução por meio da educação. Para compreender este grafismo é preciso visualizar a partir de uma vista superior a rodovia que dá acesso à área indígena Potiguara. As formas no desenho descrevem a partir de uma perspectiva vista de cima uma estrada e as três Terras Indígenas da etnia. O item (C) detalhado acima representa a rodovia principal que dá acesso aos três Territórios Indígenas e o item (D) indica as aldeias e os Territórios Indígenas.

3. Nível avançado


Segundo Saderline Ribeiro, este não é um grafismo pertencente a apenas uma parcela da etnia, mas a toda população indígena, pois é a estrada de Monte-

Mór que permite o acesso a outras aldeias. Para o povo Potiguara o grafismo Caminhos de Monte-Mór é materialização da luta da etnia, resultante de uma reivindicação dos direitos dos indígenas. Manoel Pereira relatou um fato histórico em que os indígenas de Monte-Mór sofriam ataques dos capatazes e para defender suas terras se camuflavam para atacar e matar os seus inimigos e conseguir ir em busca de uma “terra sem males”. A descrição de “terra sem males” refere-se à uma terra sem opressão, sem ataques, lugar em que reina a paz. A partir desta declaração, compreendemos que os Potiguara valorizam a educação e entendem que quando um indígena se capacita ele pode lutar em prol da comunidade. Portanto, a pintura corporal Caminhos de Monte-Mór é a representação da luta indígena e a busca constante por melhorias.

5.1.10 Análise 10: Cerâmica Potiguara

Figura 87: Grafismo Cerâmica Potiguara


UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN



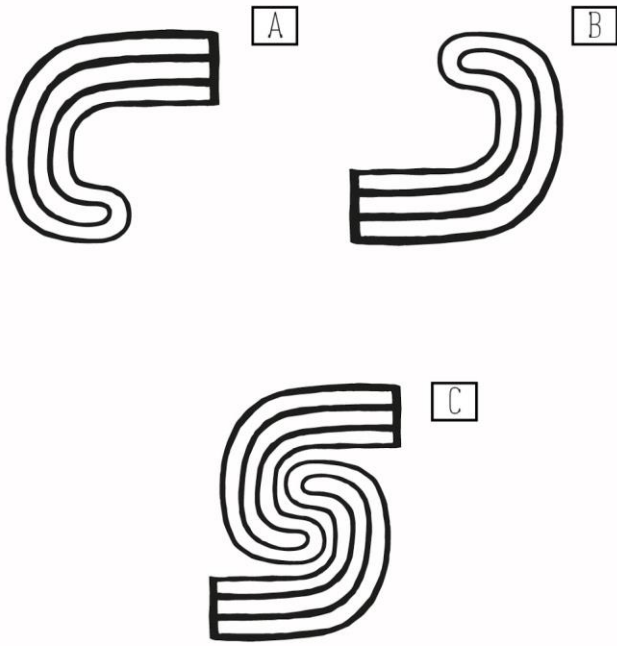
INVENTÁRIO VISUAL
Pinturas Corporais da Etnia Potiguara

Identificação	
Nome: Cerâmica Potiguara	Ficha número: 10
Categoria: Territoriais	

Padrão gráfico



Decomposição da forma



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

1. Nível primário ou natural

A composição das formas no grafismo da Cerâmica Potiguara é composta por dois módulos (A) e (B) que possuem a mesma dimensão. Estes módulos são formados por curvas livres e orgânicas que se encaixam harmoniosamente, formando uma unidade de forma. Na disposição dos módulos a sequência inicia primeiro com o elemento (A), que funciona como um eixo para o movimento de rotação do elemento (B), cuja junção constitui o elemento (C), configurando-se em uma acumulação da forma.

O item (C) é uma simetria de identidade que é distribuída em todo padrão gráfico e pode ter uma continuidade de acordo com a superfície em que será aplicado. Neste padrão gráfico foi identificada uma repetição de formato da unidade principal (C) que se distribui ao longo da pintura corporal e se adapta de acordo com a superfície.

2. Nível secundário ou convencional

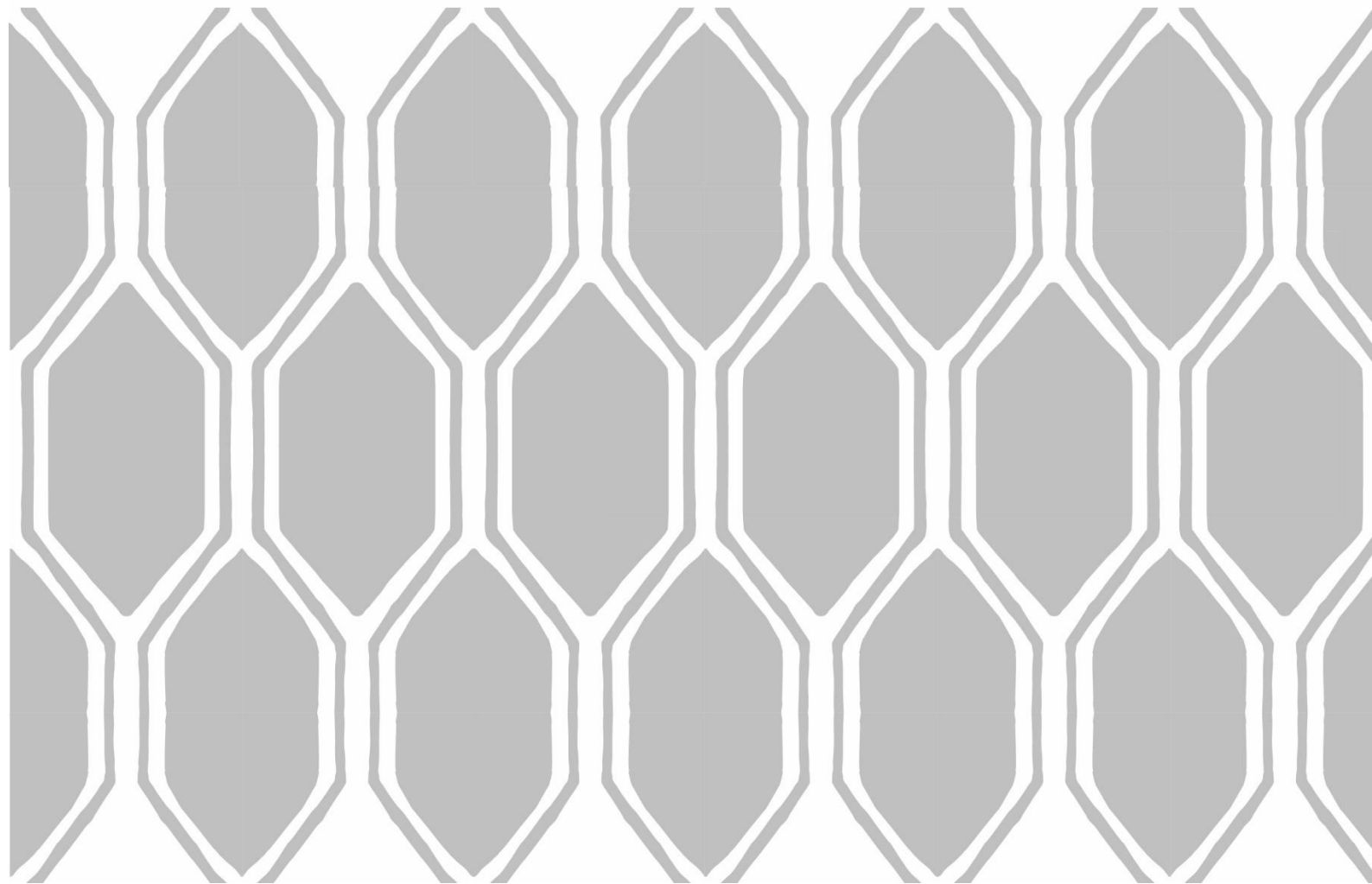
Este grafismo foi incluído nas pinturas emergenciais do povo Potiguara por representar uma cerâmica que foi encontrada aterrada em uma das aldeias da etnia. Este acontecimento fortaleceu os indígenas e reafirmou a existência do grafismo pelos seus antepassados.

Não foi possível investigar qual foi o período de criação da peça de cerâmica encontrada na área indígena, mas sua existência reforça a resistência da etnia diante de todos os acontecimentos ao longo da história. Não foram encontrados registros do artefato, mas Sanderline afirma que a peça foi descoberta durante escavações e Manoel relata que partes da cerâmica foram enviadas para serem estudadas na Universidade de São Paulo (USP). De acordo com os relatos dos indígenas, a superfície do artefato trazia um grafismo na cor branca, que apesar das ações do tempo, continuou impressa e foi interpretado e incluído na pintura corporal Potiguara.

3. Nível avançado

O significado da Cerâmica Potiguara está diretamente ligado com o contexto no qual a peça foi encontrada. Após anos soterrado, o artefato foi descoberto e a partir deste acontecimento foi atribuído sua significância diante da resiliência do grupo. Para a etnia, o grafismo da Cerâmica Potiguara está relacionado com a reprodução do grupo e sua resiliência no território. No padrão gráfico, há uma unidade principal que se repete ao longo da superfície, o qual é possível associar que a repetição da unidade possa representar a reprodução dos indígenas Potiguara. A Cerâmica Potiguara foi mencionada apenas por Sanderline e Manoel, que relataram o acontecimento histórico e a existência do artefato.

6 CONCLUSÃO



6 Conclusão

*Eu tava na minha casa, Iraê foi me avisar (2x)
Pega a lança e as flechas, que o Pajé mandou chamar.
(2x)”*

(BARCELLOS, 2012, p. 359).

Este capítulo discute os resultados da pesquisa e aponta quais foram os seus aspectos de maior relevância. É apresentada a discussão sobre os objetivos do estudo e como o método utilizado direcionou a pesquisa. Por fim, serão expostas as indicações para trabalhos futuros.

6.1 Discussões dos resultados

O percurso da pesquisa apontou que cada pintor corporal Potiguara constrói uma rede de significados de acordo com critérios conectados com suas crenças e subjetividade. Ono (2006, p. 9) afirma que “a cultura é compreendida como as teias de significados tecidas pelo homem nas sociedades, nas quais ele desenvolve sua conduta e sua análise, e por meio das quais ele dá significado à própria vida”. Desse modo, compreendemos que mesmo com características semelhantes relacionadas com sua cultura, cada entrevistado construiu suas “teias de significados” individuais e indissociável à sua identidade e experiências individuais.

O perfil de Sanderline é direcionado ao campo espiritual e traz da sua experiência de vida a influência dos ancestrais e dos seres encantados, isto é visualizado quando ela relaciona os significados aos “seres de luz”. O processo de construção da identidade indígena de Sanderline iniciou na infância, por influência da sua avó, uma mulher indígena que possuía um papel de liderança e destaque na comunidade. Atualmente ela exerce uma multiplicidade de tarefas em diversos meios que mesmo distintos estão entrelaçados com a sua cultura e refletidos em sua identidade e no seu papel de protagonista feminina no meio social.

Joab dedica-se à arte em si, ao aprimoramento do seu traço e busca reproduzir e recriar os grafismos corporais atribuindo os significados de acordo com sua subjetividade. O repertório de Joab é resultante da sua observação e o contato

com outras referências visuais. Hall (2006) destaca que a troca de informações estrutura uma nova perspectiva que está em constante transformação.

Danilo está em processo de aprendizado e de construção, agregando conhecimento à sua identidade enquanto indígena e aos significados relacionados às pinturas corporais. Assim como Joab, se atém ao resultado final do grafismo e ao processo de desenvolvimento e melhoria do traço.

Nesta pesquisa, compreendemos que Manoel é o precursor das pinturas corporais Potiguara devido ao seu conhecimento histórico rico em detalhes que se relacionam com a história oral contada pelos anciãos. Foi identificado que na sua fala há um domínio dos significados de todos os grafismos mencionados nesta pesquisa, porém em nenhum momento afirmou a autoria de nenhuma das pinturas corporais. Outro fato que reforça a atividade de Manoel como especialista nas pinturas corporais foi a indicação unânime tanto dos entrevistados, como também dos cidadãos das cidades de Rio Tinto-PB, Marcação-PB e Baia da Traição-PB. Durante o mapeamento na área indígena, ao buscar informações sobre as pinturas corporais, todas as repostas obtidas estavam direcionadas à pessoa de Manoel Pereira. Portanto, reconhecemos a atuação de Manoel como especialista nos grafismos corporais Potiguara. Isto se deve à dedicação e divulgação das pinturas corporais e seus significados dentro da sala de aula e fora dela, para ele é de extrema importância a propagação e apropriação dos significados entre os indígenas.

Foram detectados dez grafismos corporais específicos da etnia Potiguara, porém apenas seis estão difundidos entre a comunidade, e destes, três se popularizaram, que são a Colmeia Potiguara, a Folha da Jurema e a Salamanta.

Sanderline mencionou a pintura da “Louça Fina”, mas no decorrer da análise das entrevistas associamos este grafismo à “Cerâmica Potiguara” pela semelhança entre seus significados. O grafismo “Resistência Potiguara” foi citado por Gomes (2019) e durante a visita guiada mencionado por Sanderline, porém até a conclusão do levantamento de dados a pintura não foi contextualizada, impossibilitando sua análise.

Foi observado que as pinturas corporais estão em processo de desenvolvimento contínuo, há uma força que guia este movimento e está diretamente ligada ao processo de intensificação cultural. O grafismo do Camarão

é o único que possui uma autoria identificada, destacando-se dos demais pelo modo como foi concebido, porém, apesar de ainda não ter sido difundido entre o grupo, foi mencionado por Manoel e incluído por ele na lista de grafismos corporais. Esta particularidade indica que outros grafismos Potiguara poderão surgir e ser incluído no repertório visual da etnia.

Os padrões gráficos de outros povos ainda se fazem presente no conjunto de grafismos de alguns pintores corporais, compreendemos que isto pode ocorrer devido à falta de conhecimento dos demais grafismos Potiguara. Outra possibilidade é a necessidade de variação de mais pinturas corporais ou da identificação com a linguagem visual de outros povos indígenas.

Observamos que os pintores corporais possuíam domínio dos fatos relatados e atuam intensamente na divulgação das pinturas corporais entre os indígenas e não indígenas, sendo referências na comunidade. Outro aspecto que tem favorecido o aumento da procura das pinturas corporais é a divulgação nas redes sociais pelos indígenas pintores corporais e guias de turismo, que constantemente levam visitantes para fazer passeios na região. A partir desta perspectiva, entendemos que os pintores corporais Potiguara são os agentes disseminadores da história da etnia por meio da sua atividade.

6.2 Considerações finais

Esta pesquisa buscou identificar e documentar as pinturas corporais atuais da etnia Potiguara e seus significados com o objetivo de compreender como estes grafismos comunicam seus significados a partir de suas formas. Para isto, foi realizado um levantamento dos dados que buscava iniciar com um entrevistado e a partir dele adquirir informações de outros indivíduos para criar uma rede de contatos. Isto ocorreu e teve seu início com a participante Sanderline Ribeiro que citou alguns nomes, entre eles, Joab Marculino e Manoel Pereira. Após a indicação, os encontros foram agendados e durante as entrevistas outros nomes foram surgindo, chegando ao total de oito pintores corporais. Porém, houve uma interrupção no levantamento de dados devido à pandemia do Covid-19 que implicou na restrição do acesso da pesquisadora a área indígena e conseqüentemente a redução do número de participantes. Diante disso, optamos por concluir as

entrevistas e realizar as análises com os dados existentes, tendo em vista que dois dos participantes possuíam destaque entre as indicações e domínio das questões pertinentes à etnia Potiguara e ao objeto de estudo.

As análises foram divididas em duas categorias: análise dos significados e símbolos e a análise dos grafismos. A análise dos significados e símbolos teve como base as entrevistas e o registro dos grafismos. A análise dos grafismos foi norteado pelo método iconológico e utilizado o estudo da forma como base para compreensão do conteúdo imagético. Esta categorização permitiu visualizar as similaridades existentes nos depoimentos de cada participante e conectar o significado a cada grafismo. Nesta pesquisa, o Design possibilitou a partir de uma abordagem sistemática a tomada de decisões em cada etapa desse estudo e facilitou a criação de peças gráficas que auxiliaram na interpretação das informações.

O primeiro e o segundo objetivos específicos buscaram identificar os grafismos e seus significados, que resultou em um total de dez pinturas corporais, tornando possível o desenvolvimento das demais etapas. O terceiro objetivo propôs classificar os padrões visuais, onde foram criadas três categorias baseadas na forma e no significado dos grafismos, são elas: elementos da natureza, fauna e territoriais.

Estes três objetivos orientaram o desenvolvimento do inventário visual, como proposto no quarto objetivo. As fichas correspondentes a cada grafismo corporal trouxeram a este estudo uma colaboração do Design para futuras pesquisas nesta área. O quinto objetivo foi obtido com a criação das dez fichas de análise que sob a perspectiva do estudo da forma e do método iconológico permitiu a segregação da forma e a interpretação da relação dos elementos visuais e seus significados.

O estudo da forma gerou a compreensão de como os grafismos estão relacionados com seus significados e como estes padrões gráficos possuem especificidades relacionadas aos elementos visuais. A partir do estudo da forma, observamos que os grafismos Potiguara possuem inúmeras possibilidades de aplicação e oportunidade de estudos sob a ótica do Design de Superfície.

Foi identificado que alguns grafismos se caracterizam com maior pregnância visual e com potencial para o desenvolvimento da sua forma, podendo ser configurados e adquirir novos formatos. Porém, por se tratar de uma produção

derivada de uma atividade cultural, é necessária a assimilação do significado para que o grafismo não confronte sua forma.

Neste estudo priorizamos a identificação dos grafismos e a busca pelos significados sob o ponto de vista dos indígenas Potiguara. Entendemos que a partir dos resultados apresentados se possa aplicar o estudo dos signos e símbolos sob a perspectiva da semiótica. Entendemos que o uso da semiótica seria eficaz se desde o início da pesquisa já houvesse a identificação dos grafismos, a quantidade e seus respectivos significados, sendo assim, esta pesquisa foi de observação e registro.

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.

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 o grafismo em sua superfície.

Durante a entrevista alguns participantes mencionaram fatos históricos que estariam atrelados aos significados de algumas pinturas corporais. Porém, diante do tempo e das implicações que surgiram no decorrer da pesquisa, não houve como constatar a veracidade e a relação destes eventos com os significados dos grafismos. Diante disto, priorizamos registrar as pinturas corporais atuais da etnia com o intuito de subsidiar referências imagéticas para que outras pesquisas possam dar continuidade a esta temática.

Concluimos que a pesquisa conseguiu atingir seus objetivos e responder a questão de pesquisa: **como as pinturas corporais da etnia Potiguara comunicam seus significados por meio de suas formas?** Esperamos que o inventário dos grafismos corporais da etnia Potiguara possam permitir a continuidade desta pesquisa ou que novos caminhos sejam estabelecidos.

REFERÊNCIAS

BARBOSA JÚNIOR, Fernando de Souza; PALITOT, Estevão Martins. **Todos os passáros do céu** – o Toré Potiguara. In: GRÜNEWALD, R. A. (Org.). Toré: regime encantado do índio no Nordeste. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2005.

BARCELLOS, Lusival. **Práticas educativo-religiosa dos POTIGUARA da paraíba**. João pessoa: Editora da UFPB, 2012.

BARROSO, Eloísa Pereira. Patrimônio e performance cultural: experiência e territorialidade na conquista do espaço. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 151-180. Dez. 2018.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. Se pinta e se veste: a segunda pele indígena. **dObra[s]**, v. 11, n. 23. p. 89-99, Mai. 2018.

BORGES, Adélia. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, Teoria e Prática do Design de Produtos**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

CARLINI, Alvaro. 11 maio 1938 Coco ou Tore dança Dfrancisco Baia da Traicao PB. Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BUjIWRDJsYE&feature=youtu.be>. Acesso em: 3 nov. 2019.

CARDOSO, Thiago Mota; GUIMARÃES, Gabriella Casimiro (orgs.). **Etnomapeamento dos Potiguara da Paraíba**. Brasília: FUNAI/CGMT/CGETNO/CGGAM, 2012.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2. ed. São Paulo: Edgar Blücher, 2004.

_____. **Design para um Mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CASTILHO, M. J.; CAVALCANTE, A. L. B. L. Estudos iconográficos para a valorização do artesanato de Londrina e região. **Projética**, Londrina, v. 3, n. 1.p. 193-203, Jul. 2012.

CAVALCANTE, Ana Luisa B. Lustosa. *et al.* Iconografia em comunidades indígenas. **Projética**, Londrina, v. 4, n. 2. p. 09-28, Jul/Dez. 2013.

CAVALCANTE, A. L. B. **DESIGN PARA A SUSTENTABILIDADE CULTURAL:** Recursos estruturantes para sistema habilitante de revitalização de conhecimento local e indígena. Orientador: Francisco Antônio Pereira Fialho. 2014. 321 f. Tese (Doutorado) – Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento, Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

CUNCA, Raul. Design, Identidade e Produção Local. **Revista científico-acadêmica internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño**, [S.l.], v. 14., 2019. p. 150-163.

CRESWELL, J. W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto.** Tradução de Magda Lopes. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
DONDIS, Dondis A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Álisson Lucero. **Raízes culturais brasileiras:** engineered print inspirado na tribo Kayapó. 2017. 82 f. Monografia (Especialização em Design de Superfície) –Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2017.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos:** desenho, projeto e significado. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO – FUNAI. Brasília. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

GANEM, Márcia. **Design Diálogo:** uma estratégia para a gestão criativa de tradições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos.** Tradução Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto:** sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

GOMES, Leonardo C.; PAIVA, Jussara P. A. A. Figuras geométricas encontradas em pinturas corporais dos povos indígenas Potiguara da Paraíba. In: XII Encontro Nacional de Educação Matemática, 2016. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Sociedade Brasileira de Educação Matemática, 2016. Disponível em: <http://www.sbembrasil.org.br/enem2016/anais/pdf/4921_2796_ID.pdf>. Acesso em: 28 Set. 2019.

GOMES, Leonardo C. **Formas Geométricas:** visualização e identificação através de pinturas corporais indígenas. 2019. 59 f. Monografia (Licenciatura em Matemática), Universidade Federal da Paraíba, Rio Tinto.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós- modernidade**. 7a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e estatística. **Os indígenas no Censo Demográfico 2010**. Disponível em: <https://ww2.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf. Acesso em: 18 ago. 2018>.

IMBETT-VARGAS, Erika Solange; MONTERROZA-RIOS, Álvaro David. Análisis de artefactos identitarios de la comunidad Indígena Emberá Katío (Resguardo Jaidukama - Ituango, Antioquia). *Ágora U.S.B.* [online]. 2018, v.18, n.1, p. 173-186.

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.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14^o ed. Campinas, SP: Editora Papirus, 2012.

KRUCKEN, Lia. **Design e território**: valorização das identidades e produtos locais – São Paulo; Studio Nobel, 2009.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade, relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. **Novos Fundamentos do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEBORG, Cristian. **Gramática visual**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

Lima, Juliana Freitas Ferreira. Códigos em retomada – a identificação Kapinawá em grafismos. In: Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9^o CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação, 9. 2019. **Anais...** São Paulo: Blucher, 2019. p. 1304-1309.

MAGALHÃES, A. **E Triunfo?**: a questão dos bens culturais no Brasil / Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MARCONI, Marina de Andrade. LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. São Paulo: Atlas, 2002.

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.

MEDEIROS, A. T. T. **O design de superfície nos ladrilhos hidráulicos: um estudo do patrimônio industrial campinense**. 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Design, Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2018.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

MOURA, Mônica. **Metodologias do Design: Inter-Relações**. In: MENEZES, M; PASCHOARELLI, L.C. (orgs.). **Metodologias do Design: Inter-Relações**. SP: Estação das Letras e Cores, 2011.

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.

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MURATOVSKY, G. **Research for Designers: a guide to methods and practice**. New York: Sage, 2016.

NAKAMUTA, Adriana Sanajoti. A trajetória de preservação dos bens móveis e integrados sob a ótica dos projetos institucionais de inventário. In: **Anais do II Encontro de História da Arte, 2006, Campinas. Anais...** Campinas: IFCH/Unicamp, 2006. p. 1-12.

NASCIMENTO, José Mateus do (Org.). **Etnoeducação Potiguara Pedagogia da Existência e das Tradições**. João Pessoa: Ideia, 2012.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **Uma etnologia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais**. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 47-77, 1998.

ONO, Maristela Mitsuko. **Design e Cultura: sintonia essencial**. Curitiba: Edição da autora, 2006.

Paiva, Rayza Mucunã; Sousa, Cyntia Santos Malaguti de; “Coleção Autoria Indígena” da Comissão Pró-Índio do Acre: análise gráfica das capas dos livros de leitura. In: Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação, 9. 2019. **Anais...** São Paulo: Blucher, 2019. p. 2120-2131.

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.

PALHANO SILVA, P. R.; NASCIMENTO, J. M. DO. Educação e movimentos sociais: registro do TORÉ POTIGUARA - a força da espiritualidade. **Revista Cronos**, v. 14, n. 2, p. 216 - 221, 22 out. 2013.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Erika Danielly Florêncio. **Desenvolvimento de uma microcoleção de biojoias inspirado na cultura indígena Potiguara.** 2015. 55 f. Monografia (Graduação em Design), Universidade Federal da Paraíba, Rio Tinto.

PICHLER, R.F; MELLO, C.I de. **O Design e a Valorização da Identidade Local.** Revista Design & Tecnologia – Edição nº 4. 2012. Disponível em: <<http://www.pgdesign.ufrgs.br/designetecnologia/index.php/det/issue/view/5>>. Acesso em 03 jul. 2020.

POHLMANN, Mariana. RÜTHSCHILLING, Evelise. DUARTE, Lauren. KINDLEIN JR, Wilson. Iconografia Marajoara: referencial para padronagem aplicada à joalheria por corte e gravação a laser em materiais naturais. In: **VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design.** 2011. v. 1.

RIBEIRO, Berta G. **A linguagem simbólica da cultura material.** 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. 15-27.

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.

SANDRONI, C. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. **Debates**, n. 12, p. 55-62, jun-2014.

SANTOS, Aguinaldo dos. **Seleção do método de pesquisa:** guia para pós-graduando em design e áreas afins. Curitiba: Insight, 2018.

SILVA, Rosemary Severo da. LEVY, Aglaíze Damasceno. Índios Kariri: o grafismo do artefato para a criação de uma fonte tipográfica digital. **Projética**, Londrina, v.8, n.2, Jul./Dez. 2017. p. 29-50.

SILVEIRA, Nathalie Barros Da Mota. **MORFOLOGIA DO OBJETO**: uma abordagem da gramática visual/formal aplicada ao design de artefatos materiais tridimensionais. Orientador: Virginia Pereira Cavalcanti. 2018. 171 f. Tese (Doutorado) – Doutorado em Design, Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 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.

VIDAL, Lux. (org.). **Grafismo Indígena**: Estudos de Antropologia Estética. São Paulo: Fapesp, 1992.

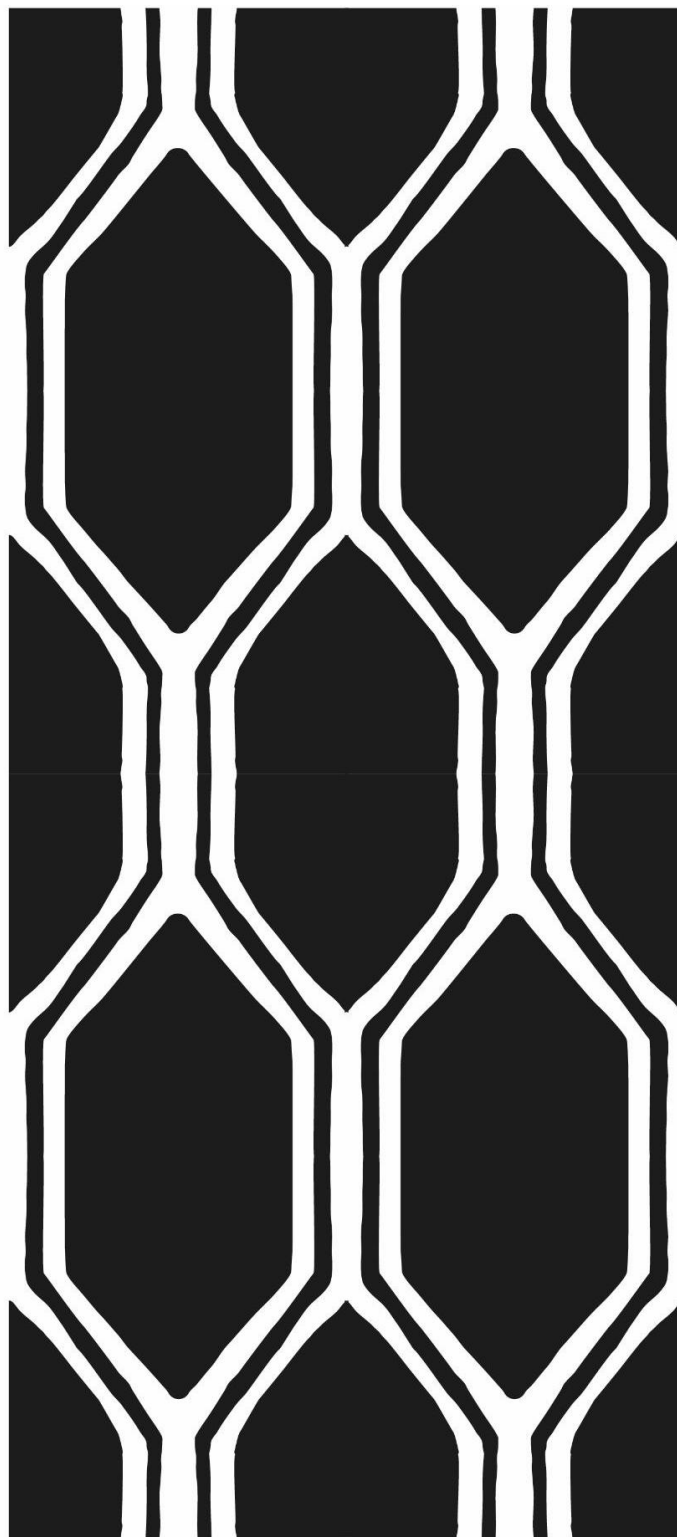
WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

YIN, R. **Estudo de Caso: Planejamento e Métodos**. 2ª ed., Porto Alegre: Bookman, 2001.

APÊNDICES

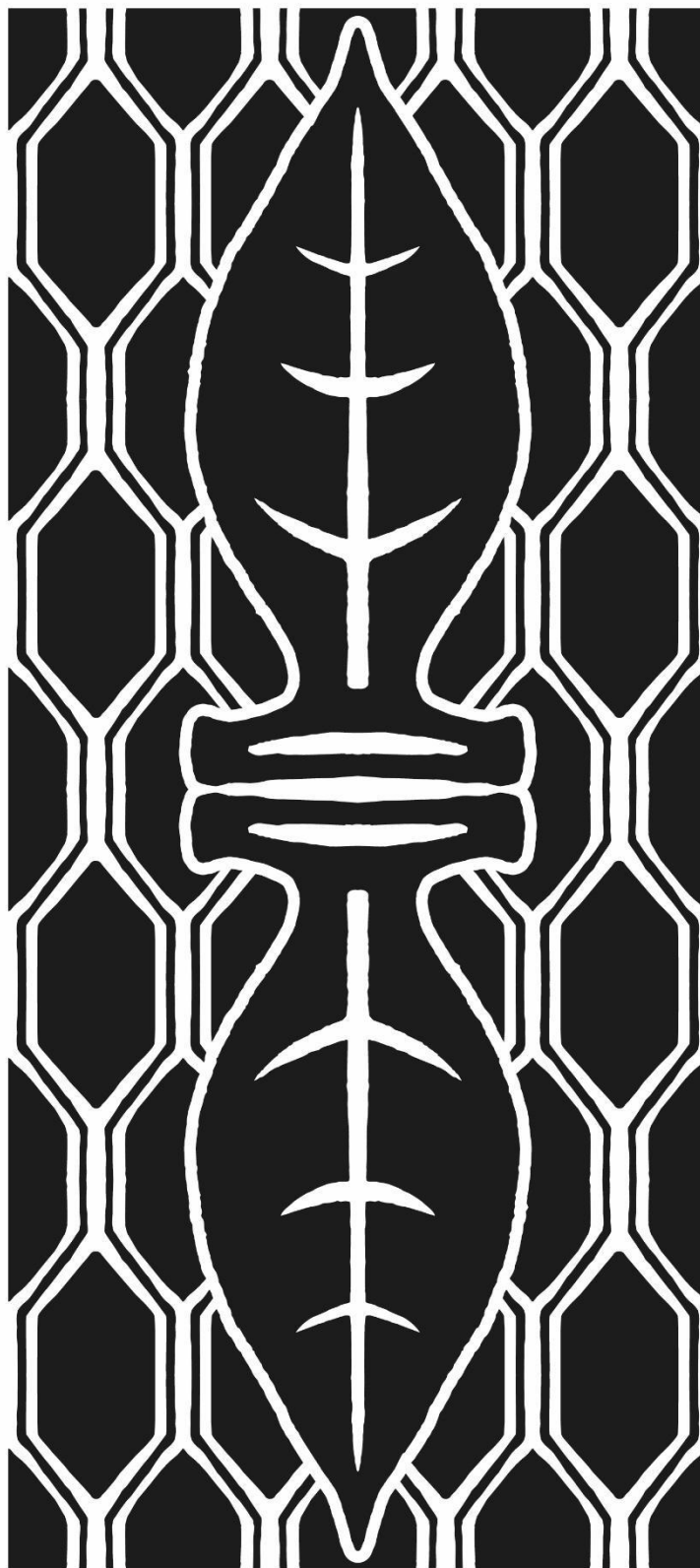
APÊNDICE A: Pinturas digitais

Figura 88: Pintura digital da Colmeia Potiguara



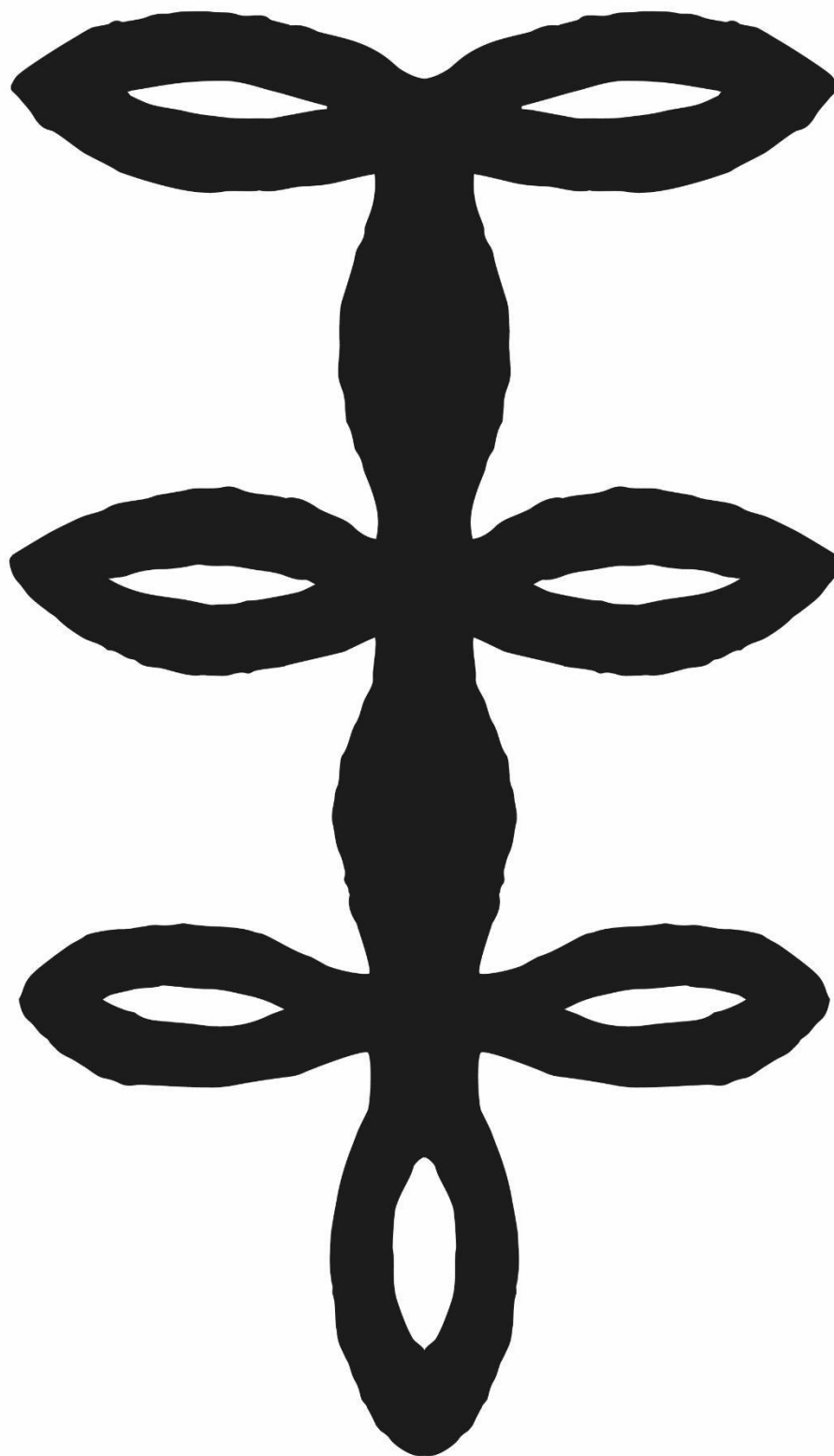
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 89: Pintura digital da Folha da Jurema



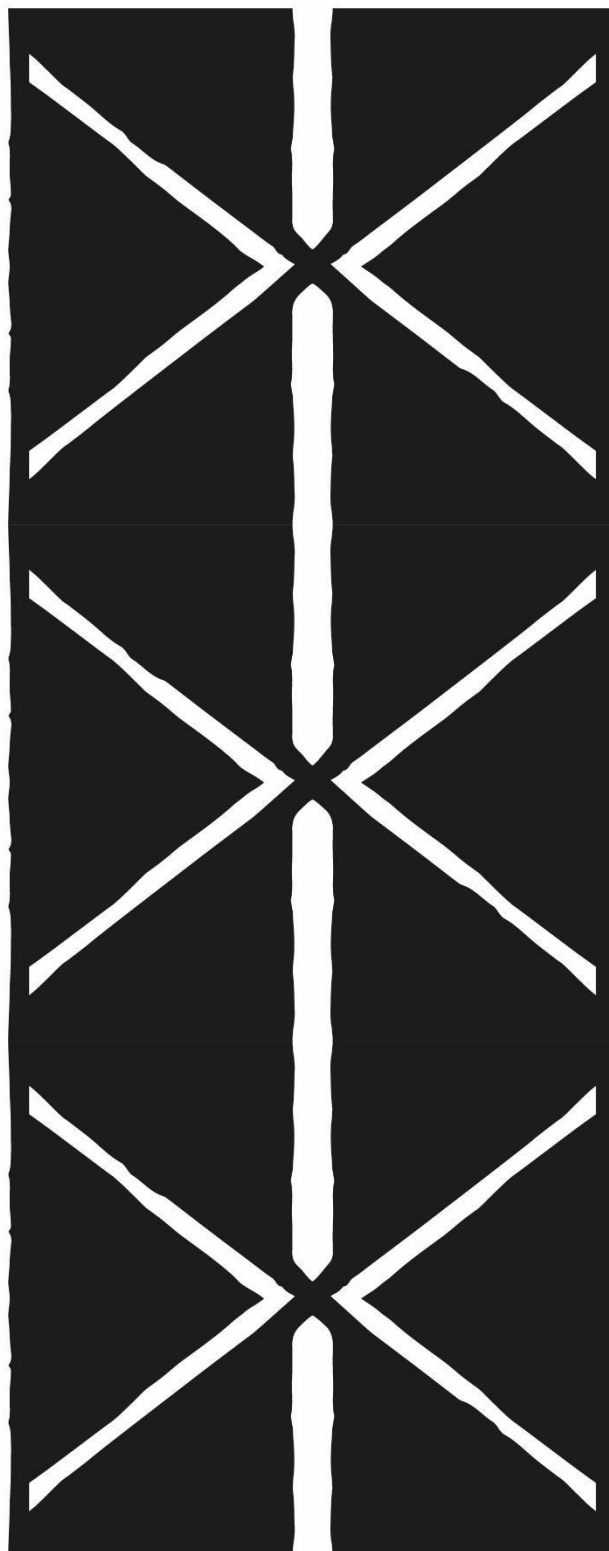
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 90: Pintura digital da Salamanta



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 91: Pintura digital da Coral Potiguara



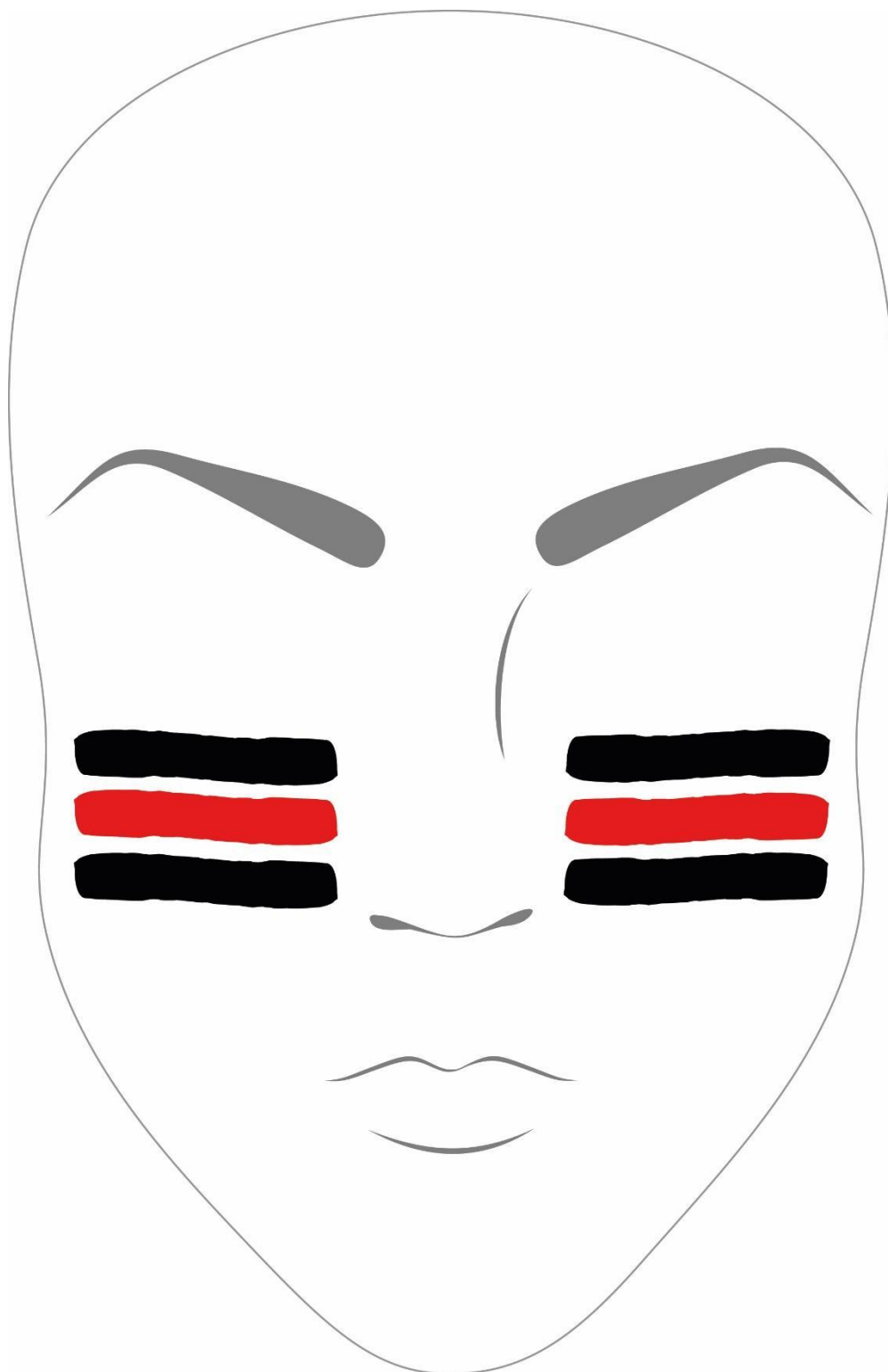
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 92: Pintura digital do Garapirá



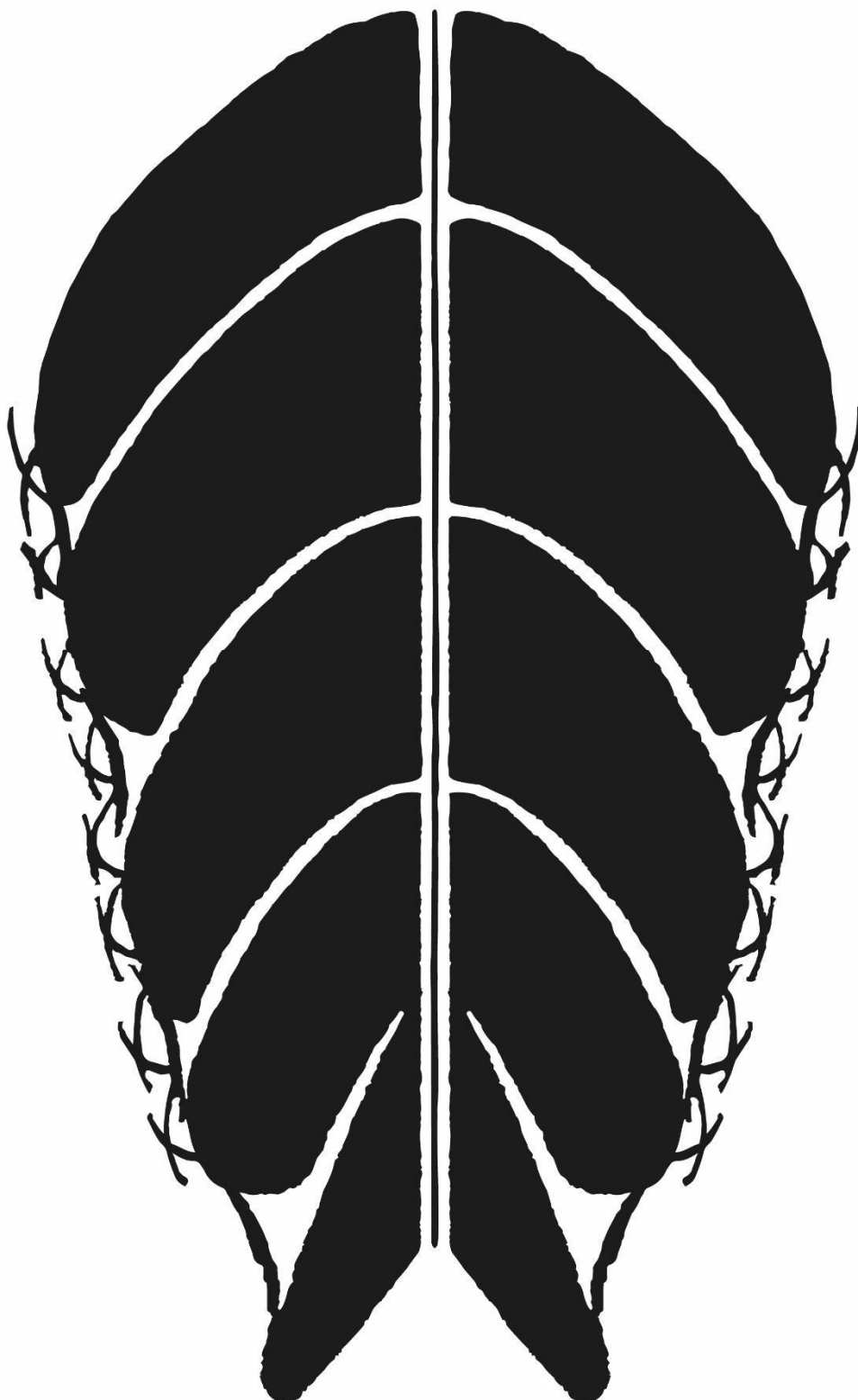
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 93: Pintura digital da Terra Fértil



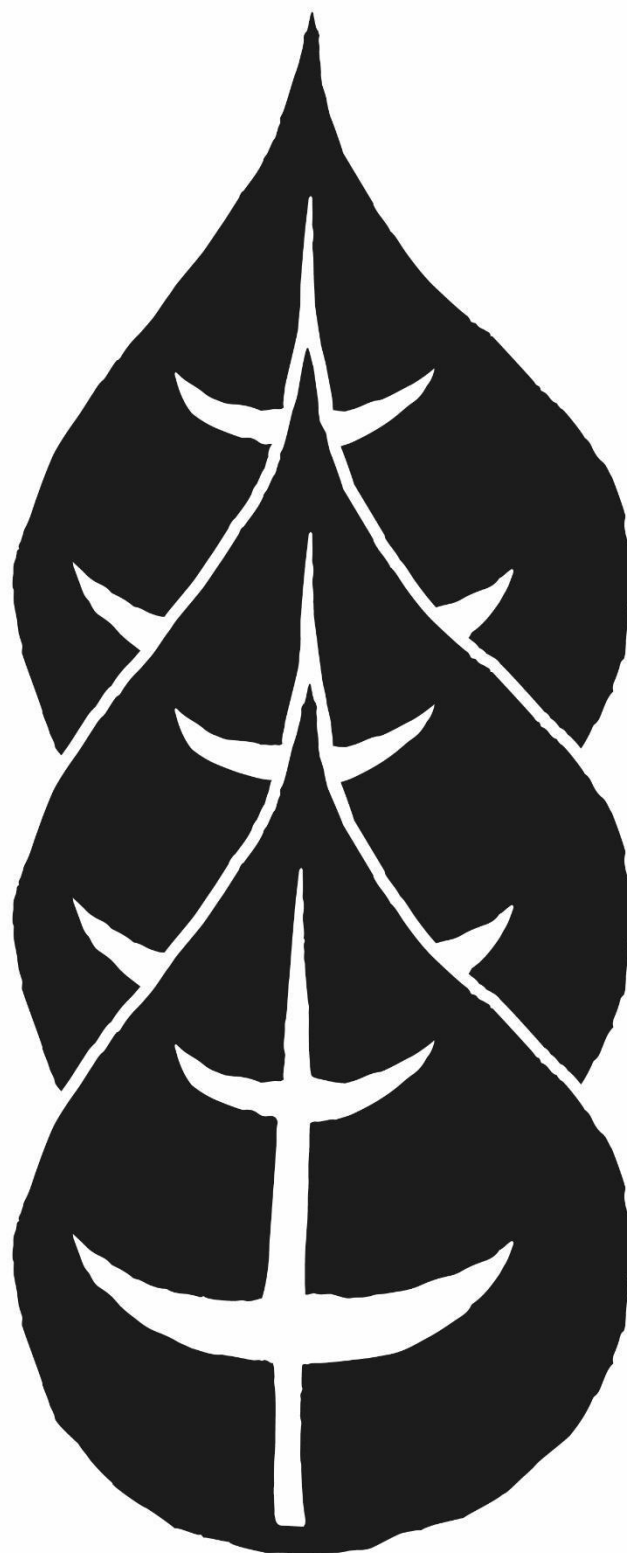
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 94: Pintura digital do Camarão



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 95: Pintura digital da Ecologia



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 96: Pintura digital do Caminhos de Monte-Mór



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 97: Pintura digital da Cerâmica Potiguara



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

APÊNDICE B: Roteiro da entrevista



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UF
Centro de Ciências e Tecnologia
Unidade Acadêmica de Design
Programa de Pós Graduação em Design
Mestrado em Design



ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Nome:

Aldeia:

Ocupação:

EIXO 1: CULTURA E IDENTIDADE

- 1- Atualmente, como é sua rotina?
- 2- Em que período da sua vida você percebeu a presença das pinturas corporais na comunidade?
- 4- Como foi seu aprendizado sobre a cultura Potiguara na sua infância?
- 5- Como acontece o repasse dos saberes indígenas nos dias atuais?

EIXO 2: PINTURAS CORPORAIS

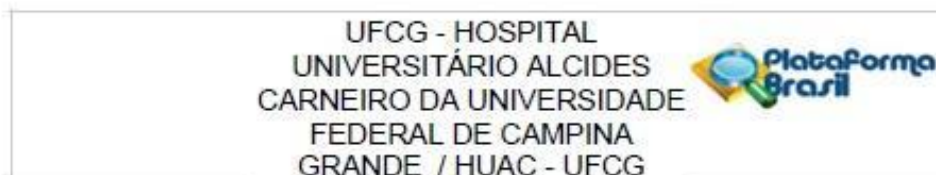
- 4- Com quem você aprendeu a fazer a pintura corporal?
- 5- Como acontece a criação de uma pintura corporal?
- 6- Como é feito o pigmento utilizado nas pinturas corporais?
- 7- Atualmente, quantos tipos de pinturas visuais existem?
- 8- Como acontece a divulgação de uma nova pintura?

EIXO 3: PROCESSO DE INTENSIFICAÇÃO CULTURAL

- 9- Qual a importância da pintura corporal nos dias atuais?
- 10- Como a pintura corporal representa o índio Potiguara?

ANEXOS

ANEXO A: Parecer Consubstanciado do CEP



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Design e cultura indígena: análise dos grafismos corporais da etnia Potiguara

Pesquisador: Erika Danielly Florêncio Pereira

Área Temática: Estudos com populações indígenas;

Versão: 1

CAAE: 14887219.1.0000.5182

Instituição Proponente: Universidade Federal de Campina Grande

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.464.498

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma pesquisa descritiva, exploratória com abordagem qualitativa que busca analisar as pinturas corporais da etnia Potiguara no litoral norte da Paraíba, a partir das Metodologias Visuais do Design. Os procedimentos utilizados para adquirir as informações serão: observação participante, a partir da interação do pesquisador com o objeto a ser pesquisado; estudo de caso, buscando investigar o fenômeno diretamente no seu contexto. Os instrumentos utilizados serão: entrevista semi-estruturada, diário de campo e fotografia.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Analisar os grafismos corporais da etnia Potiguara a partir das Metodologias Visuais do Design, buscando compreender os padrões visuais com o intuito de subsidiar referências para pesquisas em Design.

Objetivo Secundário:

Identificar os grafismos corporais da etnia Potiguara;

Classificar os padrões visuais; Investigar os significados contidos na iconografia; Descrever os processos e estruturas de composição dos grafismos; Analisar, a partir da Metodologia Visual, os significados culturais da etnia Potiguara;

Desenvolver um inventário visual com os grafismos da etnia Potiguara.

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/n	CEP: 58.107-670
Bairro: São José	
UF: PB	Município: CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545	Fax: (83)2101-5523
E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br	

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



Continuação do Parecer: 5.454.498

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Segundo a Resolução 466/12 do C.N.S, toda pesquisa que envolve seres humanos de forma direta ou indiretamente pode apresentar riscos imediatos ou tardios aos participantes. Nesse caso específico, o risco ao quais os voluntários poderão estar expostos é o de constrangimento em responder algumas perguntas, e também a exposição durante a observação no decorrer das atividades que serão acompanhadas. A pesquisadora afirma que terá cautela e cuidado em não expor os participantes nas imagens, caso isto ocorra, será utilizado posteriormente técnicas de camuflagem para resguardar as identidades dos colaboradores. As entrevistas serão semiestruturadas e realizadas em local reservado, sem a presença de terceiros e respeitará se o participante optar por não responder alguma das questões abordadas. As entrevistas serão gravadas em mídia digital e a participação é voluntária e não remunerada. A pesquisa não acarretará despesa aos participantes, ficando todos os encargos financeiros, se houver (ex: transporte, alimentação, etc.), sob a responsabilidade da pesquisadora. Como será voluntário (a), caso aceite participar do estudo, o colaborador não receberá nenhum tipo de bônus, prêmio ou contraprestação. Caso haja algum prejuízo, este será ressarcido. O participante poderá optar em desistir da participação na pesquisa em qualquer momento. Ao final do estudo, se for do interesse dos participantes, eles terão livre acesso ao conteúdo do mesmo através de um relatório disponibilizado pela pesquisadora.

Benefícios:

Espera-se que a pesquisa contribua para o diálogo entre as áreas do Design e Ciências Humanas, além da valorização da cultura indígena.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa denota relevância por propor a valorização da cultura indígena, criando diálogos e permitindo que o Design percorra novos caminhos, com ênfase nas questões sobre cultura e sociedade.

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/n
Bairro: São José CEP: 58.107-670
UF: PB Município: CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 Fax: (83)2101-5523 E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



Continuação do Parecer: 3.464.408

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram anexados ao sistema:

1. Projeto completo
2. Folha de rosto
3. Termo de autorização fotográfica
4. Declaração de início de coleta após aprovação do CEP
5. Termo de Anuência Institucional
6. Termo de divulgação
7. Instrumento de coleta de dados
8. TCLE
9. Termo de compromisso dos pesquisadores

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não existem inadequações éticas para o início da pesquisa.

Considerações Finais a critério do CEP:

O presente projeto, seguiu nesta data para análise da CONEP e só tem o seu início autorizado após a aprovação pela mesma.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_1355962.pdf	02/06/2019 17:40:13		Aceito
Outros	TERMO_DE_AUTORIZACAO_FOTOGRAFICA.pdf	02/06/2019 17:32:03	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	DECLARACAO_DE_COLETA.pdf	02/06/2019 17:20:34	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	CARTA_DE_ANUENCIA.pdf	02/06/2019 17:19:25	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_cep.pdf	02/06/2019 17:11:24	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	TERMO_DE_COMPROMISSO.pdf	02/06/2019 17:06:55	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	DECLARACAO_DE_DIVULGACAO.pdf	02/06/2019 17:06:10	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA_DE_ROSTO.pdf	02/06/2019 17:05:31	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	ENTREVISTA_SEMIESTRUTURADA.pdf	14/05/2019 16:13:59	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/n
Bairro: São José CEP: 58.107-670
UF: PB Município: CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 Fax: (83)2101-5523 E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



Continuação do Parecer: 3.484.408

TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TERMO_DE_CONSENTIMENTO_LIVR E_E_ESCLARECIDO.pdf	14/05/2019 16:13:06	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
---	---	------------------------	-------------------------------------	--------

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Sim

CAMPINA GRANDE, 22 de Julho de 2019

Assinado por:
Andréia Oliveira Barros Sousa
(Coordenador(a))

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/n
Bairro: São José CEP: 58.107-670
UF: PB Município: CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 Fax: (83)2101-5523 E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br

ANEXO B: Parecer Consubstanciado da CONEP

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



PARECER CONSUBSTANCIADO DA CONEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Design e cultura indígena: análise dos grafismos corporais da etnia Potiguara

Pesquisador: Erika Danielly Florêncio Pereira

Área Temática: Estudos com populações indígenas;

Versão: 3

CAAE: 14897219.1.0000.5182

Instituição Proponente: Universidade Federal de Campina Grande

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.601.054

Apresentação do Projeto:

As informações elencadas nos campos "Apresentação do Projeto", "Objetivo da Pesquisa" e "Avaliação dos Riscos e Benefícios" foram retiradas do arquivo Informações Básicas da Pesquisa (PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1355962.pdf, de 05/09/2019).

INTRODUÇÃO

A comunidade indígena Potiguara está inserida no contexto urbano e apesar das mudanças decorrentes do dinamismo cultural, a produção artesanal dos artefatos continua sendo executada. Os objetos desenvolvidos pela etnia são de uso utilitário que auxiliam nos afazeres domésticos e nas tarefas diárias, possuindo também a função decorativa. Na sua rotina, o indígena não está trajado com o cocar, trajes típicos, nem os demais elementos visuais que o caracterizam como povo originário, mas no ritual denominado Toré, os indígenas expõem os artefatos que compõem parte da sua cultura material. Este ritual é realizado tanto dentro quanto fora das aldeias, representando uma prática religiosa que aproxima o índio da sua cultura. A ligação dos índios Potiguara com sua historicidade é evidente e pode ser identificada nas produções manuais e pinturas corporais, que contêm um significado e cada padrão visual possui um relato que justifica suas formas. As pinturas corporais da etnia é uma criação recente e seus primeiros registros são a partir do ano de 1938, desta forma, a pintura corporal pode ser considerado um trabalho atual e contemporâneo de alguns indivíduos e de alguns protagonistas culturais do povo Potiguara. Esta

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
 Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
 UF: DF Município: BRASÍLIA
 Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.064

pesquisa enfoca o estudo dos grafismos indígenas, buscando por meio do Design compreender os vários padrões visuais presentes principalmente nas pinturas corporais dos índios Potiguara. Observamos com maior intensidade que nos últimos anos as pesquisas de Design têm se voltado para as questões culturais. Isto tem ocorrido tanto no campo prático de projeto, no qual os designers brasileiros afirmam que suas produções são discursos sobre a cultura do nosso país, quanto no campo teórico-acadêmico, em que os pesquisadores têm movido esforços para entender como se dão as relações sobre Design, cultura e identidade, principalmente entre artesanato e Design (PALITOT, 2005; KRUCKEN, 2009; BORGES, 2011; BARCELLOS, 2012; GANEM, 2016; LIMA e OLIVEIRA, 2016; OLIVEIRA e WANDERLEY, 2017).

HIPÓTESE

Não se aplica.

METODOLOGIA

Esta pesquisa caracteriza-se como uma pesquisa descritiva, exploratória com abordagem qualitativa. Será realizada na região do litoral norte do estado da Paraíba, nas cidades de Rio Tinto, Marcação e Baía da Traição, municípios onde estão distribuídas as 32 aldeias da etnia Potiguara. A observação participante ocorrerá no período compreendido entre junho de 2019 a setembro de 2019. O universo da pesquisa será construído por indígenas especialistas culturais e desenvolvedores de padrões visuais que representam a etnia. O número de pessoas que se enquadram neste perfil é de aproximadamente 10 indivíduos, tendo sua localização distribuída nos três municípios citados. Os instrumentos para coleta de dados serão: entrevista semiestruturada, diário de campo e fotografia.

CRITÉRIOS DE INCLUSÃO

Serão incluídos os indígenas Potiguara que desenvolvem os padrões visuais e posteriormente repassam pedagogicamente este ensinamento para os demais membros da etnia. Destaca-se que a quantidade de indígenas que participarão da pesquisa é de aproximadamente 10 indivíduos, como requisito a pesquisa buscará especialistas culturais dos três municípios que compõe a área indígena.

CRITÉRIOS DE EXCLUSÃO

Componentes da etnia Potiguara que não desenvolvem os padrões visuais e que apenas

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
 Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
 UF: DF Município: BRASÍLIA
 Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.064

reproduzem os padrões existentes.

Objetivo da Pesquisa:

OBJETIVO PRIMÁRIO

Analisar os grafismos corporais da etnia Potiguará a partir das Metodologias Visuais do Design, buscando compreender os padrões visuais com o intuito de subsidiar referências para pesquisas em Design.

OBJETIVOS SECUNDÁRIOS

Identificar os grafismos corporais da etnia Potiguará; Classificar os padrões visuais; Investigar os significados contidos na iconografia; Descrever os processos e estruturas de composição dos grafismos; Analisar, a partir da Metodologia Visual, os significados culturais da etnia Potiguará; Desenvolver um inventário visual com os grafismos da etnia Potiguará.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

RISCOS

Segundo a Resolução CNS nº 466 de 2012, toda pesquisa que envolve seres humanos de forma direta ou indiretamente pode apresentar riscos imediatos ou tardios aos participantes. Nesse caso específico, o risco ao qual os voluntários poderão estar expostos é o de constrangimento em responder algumas perguntas, e também a exposição durante a observação no decorrer das atividades que serão acompanhadas. A pesquisadora afirma que terá cautela e cuidado em não expor os participantes nas imagens, caso isto ocorra, será utilizado posteriormente técnicas de camuflagem para resguardar as identidades dos colaboradores. As entrevistas serão semiestruturadas e realizadas em local reservado, sem a presença de terceiros e respeitará se o participante optar por não responder alguma das questões abordadas. As entrevistas serão gravadas em mídia digital e a participação é voluntária e não remunerada. A pesquisa não acarretará despesa aos participantes, ficando todos os encargos financeiros, se houver (ex: transporte, alimentação, etc.), sob a responsabilidade da pesquisadora. Como será voluntário (a), caso aceite participar do estudo, o colaborador não receberá nenhum tipo de bônus, prêmio ou contraprestação. Caso haja algum prejuízo, este será ressarcido. O participante poderá optar em desistir da participação na pesquisa em qualquer momento. Ao final do estudo, se for do interesse dos participantes, eles terão livre acesso ao conteúdo do mesmo através de um relatório disponibilizado pela pesquisadora.

Endereço: BRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
 Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
 UF: DF Município: BRASÍLIA
 Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.054

BENEFÍCIOS

Espera-se que a pesquisa contribua para o diálogo entre as áreas do Design e Ciências Humanas, além da valorização da cultura indígena.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O estudo visa analisar os grafismos corporais da etnia Potiguara a partir das metodologias visuais do Design, buscando compreender os padrões visuais com o intuito de subsidiar referências para pesquisas em Design.

A pesquisa será realizada na região do litoral norte do estado da Paraíba, nas cidades de Rio Tinto, Marcação e Baía da Traição, municípios onde estão distribuídas as 32 aldeias da etnia Potiguara.

Instrumentos de coleta de dados: entrevista semiestruturada, diário de campo e fotografia.

Número de participantes de pesquisa: 10 indígenas especialistas culturais.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Vide campo "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

Recomendações:

Vide campo "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Trata-se de análise de respostas ao parecer pendente nº 3.485.388 emitido pela Conep em 06/08/2019:

1. Quanto às informações básicas do projeto referente ao arquivo "PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1355962.pdf", gerado na Plataforma Brasil em 02/08/2019: A Resolução CNS nº 510/2018, Artigo 2º, Inciso III, define benefício da pesquisa como as "contribuições atuais ou potenciais da pesquisa para o ser humano, para a comunidade na qual está inserido e para a sociedade, possibilitando a promoção de qualidade digna de vida, a partir do respeito aos direitos civis, sociais, culturais e a um meio ambiente ecologicamente equilibrado", sem incluir benefícios à pesquisadora. Desta forma, solicita-se informar com clareza quais serão os potenciais benefícios para a sociedade/comunidade.

RESPOSTA: A pesquisa busca evidenciar os saberes da etnia Potiguara, registrando as pinturas corporais desenvolvidas pela comunidade. O estudo pretende estabelecer um diálogo entre as

Endereço: BRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
 Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-010
 UF: DF Município: BRASÍLIA
 Telefone: (61)3315-5977 E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.064

áreas do Design e Ciências Humanas, permitindo o acesso a informações que poderão nortear outras pesquisas nesta temática.

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

2. Quanto ao registro de consentimento livre e esclarecido referente ao arquivo "TERMO_DE_CONSENTIMENTO_LIVRE_E_ESCLARECIDO.pdf", postado na Plataforma Brasil em 14/05/2019, seguem as considerações:

2.1. Na página 1 de 4 lê-se: "A pesquisa tem como objetivo geral analisar os GRAFISMOS indígenas da etnia Potiguara a partir das METODOLOGIAS VISUAIS DO DESIGN, buscando compreender os PADRÕES VISUAIS com o intuito de SUBSIDIAR referências para pesquisas em Design [destaques nossos]". O Registro do Consentimento Livre e Esclarecido é o meio pelo qual é explicitado o consentimento livre e esclarecido do participante ou de seu responsável legal, sob a forma escrita, sonora, imagética, ou em outras formas que atendam às características da pesquisa e dos participantes, devendo conter informações em LINGUAGEM CLARA E DE FÁCIL ENTENDIMENTO para o suficiente esclarecimento sobre a pesquisa (Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 15). Solicita-se substituir os termos técnicos por palavras de fácil entendimento ou adicionar breve explicação sobre o termo empregado no texto.

RESPOSTA: Informações sobre a pesquisa: A pesquisa tem como objetivo geral analisar as pinturas corporais da etnia Potiguara a partir do estudo da forma utilizado no Design, buscando compreender os traços das pinturas com o intuito de auxiliar as pesquisas na área do Design. Os objetivos específicos são: - Identificar as pinturas corporais; - Classificar quais os tipos de pinturas corporais; - Investigar os significados contidos nas pinturas corporais; - Descrever como é desenvolvida os traços das pinturas corporais; - Analisar, a partir do estudo da forma utilizado no Design, os significados culturais da etnia Potiguara; - Desenvolver um inventário visual com as pinturas corporais da etnia Potiguara.

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

2.2. A Resolução CNS 510 de 2016, Artigo 17, Inciso I, prevê que o Registro do Consentimento Livre e Esclarecido, em suas diferentes formas, deve conter "os procedimentos que serão utilizados na pesquisa, com informação sobre métodos a serem utilizados, EM LINGUAGEM CLARA E ACESSÍVEL, AOS PARTICIPANTES DA PESQUISA, respeitada a natureza da pesquisa". O documento apresentado não esclarece ao participante de pesquisa sobre todos os procedimentos adotados,

Endereço: BRTVN 701, Via W S Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
 Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
 UF: DF Município: BRASÍLIA
 Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conepe@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.054

no que se refere ao local e tempo a ser despendido para participação no estudo. Solicita-se adequação.

RESPOSTA: Procedimentos e métodos A pesquisa seguirá o seguinte roteiro: 1º Entrevista semiestruturada: será realizado um diálogo sobre três eixos temáticos, são eles: cultura e identidade, pinturas corporais e processo de intensificação cultural. 2º Observação: durante a realização da pintura corporal, será observado como ocorre este processo, bem como os materiais utilizados durante este processo. 3º Fotografia: o registro fotográfico será realizado durante o processo da realização das pinturas corporais, evidenciando os traços, materiais utilizados e modo de fazer do participante da pesquisa. O local e o horário serão escolhidos de acordo com a disponibilidade do participante. O tempo de realização da pesquisa não excederá a duração de 1 hora e 30 minutos, se por acaso necessitar de mais esclarecimentos referente a pesquisa, será dialogado e autorizado pelo colaborador o agendamento de outra sessão que corresponderá ao mesmo tempo do primeiro encontro.

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

2.3. O Processo e Registro do Consentimento Livre e Esclarecido deve informar os meios de contato com o CEP (endereço, E-MAIL e TELEFONE nacional), assim como os horários de atendimento ao público. Também é necessário apresentar, em linguagem simples, uma breve explicação sobre o que é o CEP. COMO O ESTUDO ENVOLVE ANÁLISE ÉTICA PELA CONEP, estas recomendações também devem ser estendidas a esta Comissão (Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 17, Incisos IX e X). Solicita-se adequação.

RESPOSTA: Se houver dúvidas em relação aos aspectos éticos desta pesquisa, o (a) senhor (a) poderá consultar os órgãos regulamentadores descritos a seguir: O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) é uma comissão que defende os interesses dos participantes de pesquisas científicas, protegendo sua integridade e dignidade, contribuindo para que a pesquisa seja realizada dentro dos padrões éticos. Contato: Comitê de Ética da Universidade Federal de Campina Grande Endereço: Rua Dr. Carlos Chagas, s/n Bairro: São José, Campina Grande – PB. Edifício do Hospital Universitário Alcides Carneiro Cep: 58401 – 490 Telefone: (83) 2101-5545 E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br Horário de atendimento: Segunda a Sexta 08:00h às 12:00h e das 14:00h às 18:00h. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) é uma das comissões do Conselho Nacional de Saúde – CNS, que tem a função de implementar as normas e diretrizes regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. A CONEP atua na regulação da ética em projetos de pesquisas envolvendo seres humanos e encontra-se em todo território nacional em prol da

Endereço: BRTVN 701, Via W S Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
UF: DF Município: BRASÍLIA
Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.054

proteção do participante de pesquisa. Contato: Comissão Nacional de Ética em Pesquisa Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D – Edifício cio PO 700, 3º andar Bairro: Asa Norte UF: DF Município: Brasília Cep: 70.719-040 Telefone: (61) 3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br Horário de atendimento: Segunda a Sexta de 08:00h às 18:00h.

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

2.4. Solicita-se incluir no Processo e Registro do Consentimento Livre e Esclarecido o compromisso da pesquisadora de divulgar os resultados da pesquisa em formato acessível ao grupo ou população que foi pesquisada (Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 3º, Inciso IV).

RESPOSTA: DEVIDO AS CONFIGURAÇÕES DA PLATAFORMA BRASIL, A RESPOSTA A PENDENCIA 2.4 NÃO PODE SER ANEXADA NA PARECER DE RESPOSTA, ENTRETANTO, PODE SER VISTA NO DOCUMENTO, INTITULADO "CARTA_RESPOSTA_VERSAO_NEGRITO.pdf".

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

2.5. Solicita-se que as informações descritas na AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, arquivo "TERMO_DE_AUTORIZACAO_FOTOGRAFICA.pdf" de 02/06/2019, sejam incluídas no Registro do Consentimento Livre e Esclarecido, inserindo opções excludentes ("sim, autorizo a divulgação da minha imagem" e "não, não autorizo a divulgação da minha imagem").

RESPOSTA: DEVIDO AS CONFIGURAÇÕES DA PLATAFORMA BRASIL, A RESPOSTA A PENDENCIA 2.5 NÃO PODE SER ANEXADA NA PARECER DE RESPOSTA, ENTRETANTO, PODE SER VISTA NO DOCUMENTO, INTITULADO "CARTA_RESPOSTA_VERSAO_NEGRITO.pdf".

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

3. Como a pesquisa prevê entrada em terra indígena, solicita-se apresentar autorização da Presidência da FUNAI para entrada em terra indígena ou a declaração da pesquisadora de que esta será obtida antes do início da pesquisa.

RESPOSTA: DEVIDO AS CONFIGURAÇÕES DA PLATAFORMA BRASIL, A RESPOSTA A PENDENCIA 3. NÃO PODE SER ANEXADA NA PARECER DE RESPOSTA, ENTRETANTO, PODE SER VISTA NO DOCUMENTO, INTITULADO "CARTA_RESPOSTA_VERSAO_NEGRITO.pdf".

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

4. Quanto ao Projeto Detalhado referente ao documento intitulado "Projeto_cep.pdf":

4.1. Nos documentos do projeto existem referências exclusivamente à Resolução CNS nº

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
UF: DF Município: BRASÍLIA
Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.054

466/2012. Considerando que é um projeto cuja metodologia utilizada é de Ciências Humanas e Sociais, solicita-se estar em conformidade com a Resolução CNS nº 510/2016 (Normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais) e à Resolução CNS nº 304/2000 (Pesquisa com População Indígena), especialmente nas declarações e no Registro do Consentimento Livre e Esclarecido.

RESPOSTA: A Resolução CNS nº 510/2016 e a Resolução CNS nº 304/2000 foram mencionadas e feitas as devidas adaptações tanto no projeto, quanto no Registro do Consentimento Livre e Esclarecido. A declaração com as resoluções descritas acima, está na resposta à pendência 2.4 e também na parte que discorre sobre os riscos. Segue abaixo o trecho. Risco e benefício da pesquisa A pesquisa poderá trazer visibilidade para a comunidade e contribuirá com o registro dos saberes do grupo, respeitando os direitos civis, sociais, culturais e ambientais, conforme a Resolução CNS nº 510/2016, Artigo 2º, inciso III. O estudo irá facilitar o acesso as informações para que outras pesquisas sejam realizadas. Esta pesquisa segue os princípios éticos em Ciência Humanas e Sociais conforme determina a Resolução CNS nº 510/2016, portanto, os participantes da pesquisa serão informados sobre todas as etapas da pesquisa e sua participação será voluntária e terão total acesso às informações. O Art. 4º evidencia que o processo de consentimento e do assentimento livre e esclarecido envolve o estabelecimento de relação de confiança entre pesquisador e participante, continuamente aberto ao diálogo e ao questionamento, podendo ser obtido ou registrado em qualquer das fases de execução da pesquisa, bem como retirado a qualquer momento, sem qualquer prejuízo ao participante. Quanto aos possíveis riscos, o Capítulo IV, a partir do Art. 18 descreve que se algum procedimento metodológico venha causar desconforto ou outro tipo de transtorno ao participante, o mesmo poderá ter direito a assistência e indenização. Portanto, a pesquisadora estará em constante atenção quanto aos riscos envolvidos e prezarão pelo conforto dos participantes e adotará medidas cabíveis para que todos os envolvidos se sintam protegidos. No que se refere a Resolução CNS nº 304/2000 (Pesquisa com População Indígena), a pesquisadora está consciente e afirma o respeito aos direitos que envolvem os povos indígenas e seus aspectos éticos, seus costumes, crenças religiosas, organização social e demais especificidades. A pesquisadora afirma que terá cautela e cuidado em não expor os participantes, caso isto ocorra, será utilizado posteriormente técnicas de camuflagem para resguardar as identidades dos colaboradores. As entrevistas serão semiestruturadas e realizadas em local reservado, sem a presença de terceiros e respeitará se o participante optar por não responder alguma das questões abordadas. As entrevistas serão gravadas em mídia digital e a participação é voluntária e não remunerada. Espera-se que a pesquisa contribua para o diálogo entre as áreas do

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
 Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
 UF: DF Município: BRASÍLIA
 Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.054

Design e Ciências Sociais, além da valorização da cultura indígena. A pesquisa não acarretará despesa aos participantes, ficando todos os encargos financeiros, se houver (ex: transporte, alimentação, etc), sob a responsabilidade da pesquisadora. Como será voluntário (a), caso aceite participar do estudo, não receberá nenhum tipo de bônus, prêmio ou contraprestação. Caso haja algum prejuízo, este será ressarcido pela equipe. O participante poderá optar em desistir da participação na pesquisa em qualquer momento.

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

4.2. Solicita-se apresentar declaração de compromisso da pesquisadora de não patentear, nem usar para fins comerciais o conhecimento tradicional adquirido em campo e catalogado. Solicita-se informar que esse será utilizado de acordo os objetivos propostos pela pesquisa e o consentimento da comunidade, em conformidade com a Lei 13.123/2015, que dispõe sobre o acesso ao patrimônio genético, sobre a proteção e o acesso ao conhecimento tradicional associado e sobre a repartição de benefícios para conservação e uso sustentável da biodiversidade.

RESPOSTA: DEVIDO AS CONFIGURAÇÕES DA PLATAFORMA BRASIL, A RESPOSTA A PENDENCIA 4.2. NÃO PODE SER ANEXADA NA PARECER DE RESPOSTA, ENTRETANTO, PODE SER VISTA NO DOCUMENTO, INTITULADO "CARTA_RESPOSTA_VERSAO_NEGRITO.pdf".

ANÁLISE: PENDÊNCIA ATENDIDA.

Considerações Finais a critério da CONEP:

Diante do exposto, a Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - Conep, de acordo com as atribuições definidas na Resolução CNS nº 510 de 2016, na Resolução CNS nº 466 de 2012 e na Norma Operacional nº 001 de 2013 do CNS, manifesta-se pela aprovação do projeto de pesquisa proposto.

Situação: Protocolo aprovado.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1355962.pdf	05/09/2019 22:23:07		Aceito
Outros	CARTA_RESPOSTA_VERSAO_NEGRITO.pdf	05/09/2019 22:22:27	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
 Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
 UF: DF Município: BRASÍLIA
 Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 3.601.054

Outros	CARTA_RESPOSTA_VERSAOLIMPA.pdf	05/09/2019 22:21:37	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_ATUALIZADO.pdf	05/09/2019 22:21:02	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO_DETALHADO.pdf	05/09/2019 22:20:34	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	TERMO_DE_AUTORIZACAO_FOTOGRAFICA.pdf	02/06/2019 17:32:03	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	DECLARACAO_DE_COLETA.pdf	02/06/2019 17:20:34	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	CARTA_DE_ANUENCIA.pdf	02/06/2019 17:19:25	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	TERMO_DE_COMPROMISSO.pdf	02/06/2019 17:06:55	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	DECLARACAO_DE_DIVULGACAO.pdf	02/06/2019 17:06:10	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA_DE_ROSTO.pdf	02/06/2019 17:05:31	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito
Outros	ENTREVISTA_SEMIESTRUTURADA.pdf	14/05/2019 16:13:59	Erika Danielly Florêncio Pereira	Aceito

Situação do Parecer:
Aprovado



BRASILIA, 26 de Setembro de 2019

Assinado por:
Jorge Alves de Almeida Venancio
(Coordenador(a))

Endereço: BRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
Bairro: Asa Norte CEP: 70.719-040
UF: DF Município: BRASILIA
Telefone: (61)3315-5877 E-mail: conep@saude.gov.br


ANEXO C: Autorização de Ingresso em Terra Indígena

21/05/2020 <https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/u/0/?ui=2&ik=9b066396fe&attid=0.1&permmsgid=msg-a:r-6341389222...>

 Código de Barras do Documento  Código de Barras do Processo

1860385

08620.009494/2019-11

 Timbre

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO

Autorização de Ingresso em Terra Indígena n° 1/AAEP/PRES/2020

identificação			
nome:	Erika Danielly Florêncio Pereira	processo n°:	08620.009494/2019-11
nacionalidade:	Brasileira	identidade:	RG n° 3.340.612 SSP/PB
instituição/entidade:	Universidade Federal de Campina Grande/PB		
patrocinador:	*****		
objetivo do ingresso			
realização da pesquisa científica intitulada: “Design e cultura indígena: análise dos grafismos corporais da etnia Potiguara” .			
equipe de trabalho			
nome	nacionalidade	documento	
*****	*****	*****	
localização			
Terra Indígena:	Potiguara	POVO INDÍGENA:	Potiguara
Coordenação Regional:	João Pessoa/PB	CTL:	
vigência da autorização			
início:	10 de janeiro de 2020	término:	20 de maio de 2020.
Autorizo.			
RESSALVAS:			
<ul style="list-style-type: none"> • Esta autorização inclui licença para uso de imagem, som e som de voz dos indígenas, para além do objeto desta autorização; • Esta autorização não inclui acesso ao conhecimento tradicional associado à biodiversidade; • Esta autorização não inclui acesso ao patrimônio genético; • Remeter à Assessoria de Acompanhamento aos Estudos e Pesquisas – AAEP/Presidência/Funai, mídia digital contendo: relatórios, artigos, livros, gravações audiovisuais, imagens, sons, outras produções oriundas do trabalho realizado e informações sobre o acesso na internet. 			

<https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/u/0/?ui=2&ik=9b066396fe&attid=0.1&permmsgid=msg-a:r-6341389222720855285&th...> 1/2

21/05/2020 <https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/u/0/?ui=2&ik=9b066396fe&attid=0.1&permmsgid=msg-a:r-6341389222...>



logotipo

Documento assinado eletronicamente por Alcir Amaral Teixeira, Presidente Substituto, em 08/01/2020, às 14:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



QRCode

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site: http://sei.funai.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o Assinatura código verificador 1860385 e o código CRC 26B728AC.

Referência: Processo nº 08620.009494/2019-11

SEI nº 1860385