



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA  
PARAÍBA – CAMPUS CABEDELO  
CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

**ESTAMPAS CULTURAIS: OS GRAFISMOS DOS INDÍGENAS POTIGUARA  
DA PARAÍBA.**

JUCIELLY VÍCTOR DE LIMA

CABEDELO - PB

2025

JUCIELLY VÍCTOR DE LIMA

**ESTAMPAS CULTURAIS: OS GRAFISMOS DOS INDÍGENAS POTIGUARA  
DA PARAÍBA.**

Monografia apresentada ao Instituto Federal  
de Educação, Ciência e Tecnologia da  
Paraíba (IFPB) - Campus Cabedelo, para a  
obtenção do título de Tecnóloga(o) no Curso  
Superior de Tecnologia em Design Gráfico.  
Orientador(a): Prof. Esp. Suellen Silva de  
Albuquerque

CABEDELLO - PB

2025

Dados Internacionais de Catalogação – na – Publicação – (CIP)  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB

---

L732s Lima, Jucielly Victor de.

Stampas culturais: os grafismos dos Indígenas Potiguara da Paraíba. /Jucielly  
Víctor de Lima. - Cabedelo, 2025.

127 f. il.: Color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Superior de Tecnologia em Design  
Gráfico). – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - IFPB.

Orientadora: Profa. Esp. Suellen Silva de Albuquerque.

1. Herança cultural. 2. Indígenas. 3. Potiguaras da Paraíba. 4. Grafismos  
Corporais. 5. Estamparia têxtil. I. Título.

CDU 351.853

---



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA  
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA

CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

Jucielly Víctor de Lima

ESTAMPAS CULTURAIS: OS GRAFISMOS DOS INDÍGENAS POTIGUARA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do título de técnico(a) em Design Gráfico, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - Campus Cabedelo.

Aprovado em 05 de fevereiro de 2025

**Membros da Banca Examinadora:**

Profa. Esp. Suellen Silva de Albuquerque  
IFPB Campus Cabedelo

Profa. Me. Analia Adriana da Silva Ferreira  
IFPB Campus Cabedelo

Profa. Me. Gabriela Maroja Jales de Sales

Faculdade de Belas Artes de São Paulo

Cabedelo-PB/2025

Documento assinado eletronicamente por:

- **Suellen Silva de Albuquerque, PROF ENS BAS TEC TECNOLOGICO-SUBSTITUTO**, em 13/02/2025 11:03:59.
- **Analia Adriana da Silva Ferreira, PROF ENS BAS TEC TECNOLOGICO-SUBSTITUTO**, em 13/02/2025 11:17:36.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 03/02/2025. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifpb.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código 663782  
Verificador: 45006fddcf  
Código de Autenticação:



Rua Santa Rita de Cássia, 1900, Jardim Cambinha, CABEDELLO / PB, CEP 58103-772  
<http://ifpb.edu.br> - (83) 3248-5400



Documento assinado digitalmente  
**GABRIELA MAROJA JALES DE SALES**  
Data: 20/02/2025 17:10:55-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

## **AGRADECIMENTOS**

Dedico este trabalho e todo esforço nele empregado à minha mãe, Josélia Víctor, meu maior exemplo de força, dedicação e valorização da cultura potiguara. Foi sua coragem e sacrifícios, em buscar uma vida melhor por meio dos estudos e trabalho, que me abriu as portas para sonhar com um futuro diferente, assim como ela sonhou e conseguiu. Me proporcionando alcançar marcos tão significativos, se tornando a segunda pessoa da família, depois dela, a se formar no ensino superior.

Agradeço também à minha finada avó Antônia, que fez parte da minha criação enquanto minha mãe trabalhava e estudava, e por manter a ligação da família com a cultura potiguara, nos permitindo saber de onde vieram nossos ancestrais.

Também agradeço ao meu companheiro, Marcos, que aguentou minhas crises e dificuldades durante os anos de faculdade, estágio e execução deste trabalho. Sou grata por me acompanhar em todas as etapas e por sua paciência, dedicação, companheirismo, preocupação e cuidado, e por me ensinar tantas coisas. Espero apoiá-lo assim como me apoiou, e que estejamos juntos para dividir outras etapas da vida.

Agradeço ao meu tio Joseano, por também fazer parte da manutenção da nossa cultura, por fazer parte da minha criação na infância e por aceitar contribuir com este trabalho. À minha tia Fátima, por ser nossa guia nas aldeias. Também agradeço aos parentes da associação ACICUP (Associação Cultural de Indígenas em Contextos Urbanos da Paraíba) pelo trabalho que vêm desenvolvendo.

Também dedico este projeto aos professores Marcus Paranã e Manoel Pereira, que aceitaram contribuir com seus conhecimentos para a execução deste, e pelo esforço em manter nossa cultura viva.

Agradeço aos ex-colegas de estágio, Igor e Luan, pela leveza nos dias de trabalho, e pelas trocas de experiências. Aos amigos da faculdade, pelas risadas, incentivos e companhias na volta pra casa. Agradeço também à psicóloga Thalia Santos, que me acompanhou durante os meses de execução deste TCC, me ajudando a perder o medo de enfrentar as dificuldades.

Aos meus professores e orientadora, agradeço por formarem a profissional que sou e por me ensinarem com paciência, criatividade e atenção.

Este trabalho é um tributo à força da minha família, à força da rede de apoio que tive oportunidade de ter e ao legado de valorização da cultura potiguara.

## RESUMO

O tema central desta pesquisa é a herança cultural dos povos indígenas Potiguara da Paraíba. A proposta do trabalho é resgatar e valorizar essa herança, especialmente para os indígenas que vivem em contexto urbano, criando um projeto de estamparia têxtil baseado nos grafismos corporais do povo Potiguara, utilizando os princípios do design de superfície têxtil como uma ferramenta para essa expressão. O tipo de estampa escolhido foi o de padrões contínuos, que podem ser repetidos indefinidamente em largura e comprimento. Os objetivos da pesquisa são: compreender a história e a cultura do povo Potiguara da Paraíba, entender os requisitos necessários para o desenvolvimento de projetos de estamparia têxtil, desde a criação até a prototipagem, e identificar os significados atribuídos aos grafismos corporais utilizados pelos povos Potiguara na Paraíba. A metodologia adotada é a de Feitosa (2019), que divide o processo em três categorias principais: diretrizes preparatórias, diretrizes para procedimentos compositivos e correção dos erros. O projeto tem como meta final criar uma referência acadêmica e visual Potiguara, inspirando futuros trabalhos e abordando a questão dos indígenas em contextos urbanos, área pouco explorada na literatura acadêmica. Através das estampas, pretende-se transformar aquilo que é estampado no corpo tradicionalmente em uma alternativa de estampa aplicável em qualquer peça feita de tecido, criando mais uma forma de expressão e perpetuação dessa identidade.

Palavras-Chave: Herança cultural, Indígenas, Potiguaras da Paraíba, Grafismos corporais, Estamparia têxtil.

## **ABSTRACT**

*The central theme of this research is the cultural heritage of the Potiguara indigenous peoples of Paraíba. The purpose of the work is to rescue and value this heritage, especially for indigenous people living in urban contexts, by creating a textile printing project based on the body graphics of the Potiguara people, using the principles of textile surface design as a tool for this expression. The chosen type of print was continuous patterns, which can be repeated indefinitely in width and length. The objectives of the research are: to understand the history and culture of the Potiguara people of Paraíba, to understand the necessary requirements for the development of textile printing projects, from creation to prototyping, and to identify the meanings attributed to the body graphics used by the Potiguara peoples in Paraíba. The adopted methodology is that of Feitosa (2019), which divides the process into three main categories: preparatory guidelines, guidelines for compositional procedures, and error correction. The project's ultimate goal is to create an academic and visual Potiguara reference, inspiring future works and addressing the issue of indigenous people in urban contexts, an area little explored in academic literature. Through the prints, the aim is to transform what is traditionally printed on the body into an alternative print applicable to any fabric-made item, creating another form of expression and perpetuation of this identity.*

*Keywords: Cultural heritage, Indigenous peoples, Potiguara of Paraíba, Body graphics, Textile printing.*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diagrama de Venn.....	11
Figura 2: 1º Festival Guarapirá na Aldeia Laranjeiras na Baía da Traição - PB.....	15
Figura 3: Mapa de Impactos e Conflitos Ambientais e Territoriais nas Terras Indígenas do Povo Potiguara.....	17
Figura 4: Localização da Terras Indígenas e Aldeias Potiguara - PB.....	18
Figura 5: Ilustração que representa a Mãe D'água.....	20
Figura 6: Neta e Avó.....	20
Figura 7: Devoção diante da imagem.....	21
Figura 8: Representação do formato do Toré.....	22
Fonte: PEREIRA (2020) Adaptado de BARCELLOS (2012).....	22
Figura 9: Toré na Ocupação Garapirá no Espaço Cultural Usina Energisa.....	22
Figura 10: Ritual da Lua Cheia.....	23
Figura 11: Abertura de toré no I Encontro de Culturas indígenas da UEPB-Campus V.....	23
Figura 12: Artesanatos de Joselia Potiguara e Sandro Ferreira.....	24
Figura 13: Adulto pintando criança potiguara.....	25
Figura 14: Cartaz feito a mão por Joseano Víctor para a ACICUP - Associação Cultural de Indígenas em Contextos Urbanos da Paraíba.....	26
Figura 15: Urucum.....	27
Figura 16: Jenipapo.....	28
Figura 17: Pintura com a tinta de jenipapo por Joseano Víctor.....	29
Figura 18: Colméia potiguara.....	30
Figura 19: Folha de Jurema.....	30
Figura 20: Salamanta.....	30
Figura 21: Cobra Coral.....	30
Figura 22: Guarapirá.....	30
Figura 23: Protesto contra a PL940.....	32
Figura 24: População indígena urbana.....	33
Figura 25: Estátua em homenagem ao fundador de Rio Tinto Frederico João Lundgren na entrada da cidade.....	35
Figura 26: Foto de fundação da ACICUP - Associação Cultural de Indígenas em Contextos Urbanos da Paraíba, da esquerda para a direita: Alexandra, Joseano, Josélia, João Irineu, Jucielly e Marciano, na UEPB - Campus V.....	36
Figura 27: I Encontro de Culturas Indígenas da UEPB - Campus V em parceria com a ACICUP.....	37
Figura 28: O olhar indígena que atravessa a lente.....	37
Figura 29: Colagem digital.....	40
Figura 30: Logomarca do grupo musical Carcará Sound System.....	40
Figura 31: Serigrafias da designer MaJu.....	41
Figura 32: Ilustração para postal da Canto da Sabiá Books.....	41
Figura 33: Estampas kurâ-bakairi.....	42
Figura 34: Estudo, Brazilian Coffe – Alceu Penna, 1930/1970.....	43
Figura 35: Coleção tons vermelho e preto com grafismo Kurâ-Bakairis - roupas masculinas e femininas.....	44

Figura 36: Experimentações de aplicação de tinta para produzir estampas com grafismos.....	44
Figura 37: Processo de confecção da cartilha e calendário Huní Kuín.....	45
Figura 38: Capa da cartilha Huní Kuín.....	46
Figura 39: Capa do calendário Huní Kuín.....	46
Figura 40: Linha Tucumã – Trançado Hexagonal Reticular, estudo de cores.....	47
Figura 41: Estudo de desenhos para aplicar nas lâminas de madeira.....	47
Figura 42: Aplicação na Mesa.....	47
Figura 43: Tipos de módulo.....	50
Figura 44: Área de contingência do módulo.....	50
Figura 45: Sistemas de repetição.....	51
Figura 46: Tipos de elementos compositivos.....	51
Figura 47: Composição de cores no círculo cromático.....	52
Figura 48: Joseano na aldeia Tramataia.....	54
Figura 49: Tinta de Jenipapo e instrumentos de pintura de Joseano.....	55
Figura 50: Joseano pintando no evento: Feira Indígena Para Adiar A Queda do Céu.....	55
Figura 51: Professor Marcus.....	56
Figura 52: Marcus pintando Sônia Guajajara Ministra dos Povos indígenas do Brasil, na Homologação das terras de Mont-Mor, Rio Tinto - PB.....	56
Figura 53: Grafismo da cobra coral feito na pele por Marcus.....	56
Figura 54: Manoel em vídeo onde ensina a fazer a tinta de jenipapo.....	57
Figura 55: Manoel pintando Isaías com o grafismo da Salamanta.....	58
Figura 56: Tubo de ensaio com o corante de jenipapo.....	58
Figura 57: Mood board Colméia Potiguara.....	65
Figura 58: Mood board Folha de Jurema.....	66
Figura 59: Mood board Salamanta.....	66
Figura 60: Aquarela com tinta de jenipapo.....	67
Figura 61: Elementos em tinta de jenipapo e aquarela.....	68
Figura 62: Edição da repetição no illustrator.....	68
Figura 63: Organização para a primeira estampa da Colmeia Potiguara.....	69
Figura 64: Organização para a segunda estampa da Colmeia Potiguara.....	69
Figura 65: Organização para a primeira estampa da Folha de Jurema.....	70
Figura 66: Organização para a segunda estampa da Folha de Jurema.....	70
Figura 67: Organização para a primeira estampa da Salamanta.....	71
Figura 68: Organização para a segunda estampa da Salamanta.....	71
Figura 69: Primeiro teste de composição Colméia.....	72
Figura 70: Primeiro teste de composição Folha de Jurema.....	72
Figura 71: Primeiro teste de composição Salamanta.....	73
Figura 72: Primeiro teste de impressão com erros.....	73
Figura 73: Módulo e repetição da primeira estampa da Colméia.....	74
Figura 74: Módulo e repetição da segunda estampa da Colméia.....	74
Figura 75: Módulo e repetição da primeira estampa da Folha de Jurema.....	75
Figura 76: Módulo e repetição da segunda estampa da Folha de Jurema.....	75
Figura 77: Módulo e repetição da primeira estampa da Salamanta.....	76

Figura 78: Módulo e repetição da segunda estampa da Salamanta.....	76
Figura 79: Impressão colméia 1.....	77
Figura 80: Impressão colméia 2.....	77
Figura 81: Impressão folha de Jurema 1.....	78
Figura 82: Impressão folha de Jurema 2.....	78
Figura 83: Impressão salamanta 1.....	79
Figura 84: Impressão salamanta 2.....	79
Figura 85: Mockups Colméia Potiguara.....	80
Figura 86: Mockups Folha de Jurema.....	81
Figura 87: Mockups Salamanta.....	82

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1: Aldeias Potiguaras.....	18
Quadro 2: Roteiro de entrevista.....	53
Quadro 3: Análise das entrevistas.....	59
Quadro 4: Significado dos Grafismos.....	63

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1.1. DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	11
1.2 OBJETIVOS.....	12
1.2.1. OBJETIVO GERAL.....	12
1.2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
1.3 JUSTIFICATIVA.....	12
1.3.1 Motivação.....	13
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>15</b>
2.1. HISTÓRIA DOS INDÍGENAS POTIGUARAS DA PARAÍBA.....	15
2.1.1. IDENTIDADE CULTURAL POTIGUARA.....	19
2.2. GRAFISMOS CORPORAIS.....	25
2.2.1 SIGNIFICADOS DOS GRAFISMOS.....	26
2.3. INDÍGENAS EM MEIO URBANO.....	32
2.3.1. DESIGN DECOLONIAL.....	37
2.4. ESTAMPARIA TÊXTIL.....	42
2.4.1. ETNODESIGN.....	43
<b>3. METODOLOGIA DE PROJETO.....</b>	<b>49</b>
3.1. LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO.....	49
3.1.1. LEVANTAMENTO DE EXPERIÊNCIAS.....	49
3.2. METODOLOGIA DE DESENVOLVIMENTO DE ESTAMPAS.....	49
3.2.1. METODOLOGIA DE FEITOSA (2019).....	50
<b>4.RESULTADOS E DISCUSSÕES.....</b>	<b>53</b>
4.1. ORGANIZAÇÃO.....	53
4.1.2. APRESENTAÇÃO.....	54
4.1.3. ANÁLISES.....	58
4.1.4. BRIEFING.....	64
4.2. CRIAÇÃO DESENVOLVIMENTO.....	67
4.3. PROTOTIPAÇÃO.....	72
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>85</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>90</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>124</b>

# 1. INTRODUÇÃO

O Brasil tem bastante influência indígena em diversos aspectos de sua formação cultural e linguística afinal, são os povos originários desta terra, mas esta parte da cultura sempre sofreu um apagamento histórico, depois da colonização a cultura e religião eurocêntrica foi imposta a fim de uma conversão social, e na implementação do design gráfico no Brasil não seria diferente. Por isso, é importante conhecer a cultura herdada para gerar respeito, conhecimento e sensação de pertencimento a essa identidade, tanto para o público em geral quanto dentro do meio acadêmico e do próprio mercado de design gráfico, produzindo projetos de brasileiros para brasileiros.

A presente pesquisa é de caráter teórico-prático e apresenta a cultura do povo indígena Potiguara da Paraíba e a importância dos seus grafismos corporais, para executar um projeto de estamparia têxtil baseado nesses grafismos. O projeto é voltado para os indígenas que vivem em contexto urbano, expressando sua identidade étnico-cultural.

Falcão (2022) afirma que os grafismos Potiguara podem ser lidos usando as ferramentas certas e que essa é uma linguagem relevante para a identidade e empoderamento Potiguara, que utiliza estética, religião, entre outros elementos, sem negar suas singularidades.

Sobre a importância da estamparia, que é o objetivo deste estudo: Dentro da moda, o design de superfície se faz importante, pois a ornamentação de tecidos lisos se torna o diferencial de um produto; a roupa reflete personalidade, valores e conceitos. (Silva 2013, p.10)

Se uma roupa pode transmitir tudo isso que faz parte da individualidade, executar um projeto com a identidade de um povo se torna significativo, transformando aquilo que é estampado no corpo tradicionalmente em uma alternativa de estampa aplicável em qualquer peça feita de tecido, criando mais uma forma de expressão e perpetuação dessa identidade. “Através de um tecido estampado monocromático ou multicolorido ou um ornamento com singelas imagens, pode-se retratar um momento histórico de forma detalhada.” (Silva, 2013, p.16).

A metodologia escolhida para desenvolver o trabalho foi a de Feitosa (2019),

apresentada em sua dissertação de mestrado intitulada: “Composição visual no design de superfície: diretrizes para configuração de padronagens contínuas bidimensionais.” Esta metodologia está dividida em três categorias:

Diretrizes preparatórias: criação do briefing

Diretrizes para procedimentos compositivos: fase de criação.

Correção dos erros: fase de prototipação.

O tipo de estampa escolhida foi a de padrões contínuos, podendo ser repetidos indefinidamente em largura e comprimento da superfície. Assim, buscou-se uma metodologia específica para tal, que seguisse um fluxo bem detalhado e, ao mesmo tempo, não limitante na parte criativa artística. Buscou-se, por meio do estudo dos grafismos e seus significados, chegar a uma composição seguindo os passos desta metodologia.

### 1.1. DELIMITAÇÃO DO TEMA

Figura 1: Diagrama de Venn



Fonte: Do autor (2024)

No diagrama acima, pode-se ver os principais tópicos que se relacionam para a construção da discussão que embasa a criação de estampas em tecido inspiradas nos grafismos corporais do povo Potiguara da Paraíba. Para a realização deste projeto, os três principais pilares são: história do povo indígena Potiguara, grafismos corporais e estamparia têxtil. Para discorrer sobre o tema, é preciso primeiro entender quem são os indígenas Potiguara da Paraíba, contando sobre sua história e cultura; em seguida, sobre o objeto de estudo, que são os grafismos e como eles representam a identidade visual deste povo e como se deu sua construção. O trabalho é voltado para os indígenas que vivem em meio urbano, por isso é necessário falar sobre exemplos da vivência dessas pessoas. Por último, um pouco sobre a produção de estampas em tecido para a compreensão da elaboração do projeto e em como o etnodesign pode representar e manter viva a tradição desses povos.

## **1.2 OBJETIVOS**

### **1.2.1. OBJETIVO GERAL**

Desenvolver estampas para tecido plano baseadas na identidade dos grafismos corporais dos indígenas Potiguaras Paraibanos.

### **1.2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Compreender a história e cultura do povo Potiguara da Paraíba;
- Identificar os significados atribuídos aos grafismos corporais utilizados pelos povos Potiguaras na Paraíba;
- Entender os requisitos necessários para o desenvolvimento de projetos de estamparia têxtil, da criação até a prototipagem.

## **1.3 JUSTIFICATIVA**

Segundo Pereira (2020), a década de 1990 foi importante para os povos indígenas no nordeste brasileiro, porque foi nessa época que se iniciaram os estudos e publicações sobre eles. Até então, eram vistos como indígenas misturados e não eram divididos de forma a respeitar suas particularidades e cultura.

Foi escrito um livro em 1992, intitulado "Etnohistória dos Índios Potiguara", que

conta com ensaios escritos pelo antropólogo Frans Moonen e relatórios e documentos oficiais transcritos por Luciano Mariz Maia, como iniciativa da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, para resgatar a dívida histórica do genocídio e falta de acesso à informação do povo Potiguara. Como diz o Secretário de Educação e Cultura Sebastião Guimarães Vieira, na apresentação deste: “Ainda não é a história escrita pelo potiguara, mas é escrita com ele e para ele.” ( Moonen e Maia, 1992 apud Vieira, 1992, p. 8 )

Ainda segundo Pereira (2020), a maior parte das pesquisas relacionadas aos povos indígenas é voltada para a manutenção da história, principalmente nas áreas de ciências humanas. Já no design, as pesquisas sobre questões sociais têm aumentado na última década, mas ainda são bem escassas, tendo em vista que antes se mantinham mais focadas em metodologias de projetos e produção de produtos, ou elaboração de programas sociais.

Quando se trata do assunto povos indígenas, as pesquisas se voltam para artesanato ou modo de vida das populações, quase sempre voltadas para os indígenas em aldeias, ou para a divulgação da cultura para o público em geral. O número de projetos focados nos indígenas em meio urbano é menor ainda, talvez pela dificuldade de reconhecimento social e auto-reconhecimento.

Por isso, é importante que os povos originários consigam contar sua própria história, estando presentes no meio acadêmico ou nas mídias, para desmistificar preconceitos e divulgar sua cultura, do seu ponto de vista, e não pelo ponto de vista do colonizador. Seria mais uma parte da reparação da dívida histórica, garantindo o direito de ocupar cada vez mais espaços dentro da sociedade. A expectativa deste trabalho é criar referência acadêmica e visual Potiguara, podendo inspirar futuros trabalhos dentro do design gráfico e abordar o assunto dos indígenas em meio urbano, que é tão escasso dentro da literatura acadêmica.

### **1.3.1 Motivação**

É dever social do designer também fazer projetos sobre os povos originários para levar conhecimento ao público em geral sobre um tema pouco discutido dentro do design, ainda mais quando o próprio designer está inserido dentro do grupo social a que se destina a pesquisa, que são os indígenas em meio urbano, sendo esta a principal motivação para o desenvolvimento.

Sendo indígena Potiguara nascida fora da aldeia e visitando-a desde a infância

desenvolveu-se a curiosidade de entender e aprender ainda mais sobre a cultura Potiguara. Por influência da avó, mãe e tios que falavam sobre as lendas, ensinavam sobre materiais para fazer artesanato, e sobre a pintura dos grafismos na pele, junto com o interesse próprio pela história das tatuagens e estamparia em geral e a carga cultural que elas têm, se viu nos grafismos uma forma de tatuagem e estampa com significado cultural forte, que renderia uma produção criativa, e rica de resgate cultural.

Figura 2: 1º Festival Guarapirá na Aldeia Laranjeiras na Baía da Traição - PB



Fonte: FERNANDO\_LUIZ82 21 Ago. 2023. Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CwNyqcJLq6q/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=](https://www.instagram.com/p/CwNyqcJLq6q/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=)  
= Acesso em: 07 Ago 2024

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo apresenta toda a pesquisa bibliográfica feita com o objetivo de compreensão dos temas importantes para o desenvolvimento deste trabalho.

### 2.1. HISTÓRIA DOS INDÍGENAS POTIGUARAS DA PARAÍBA

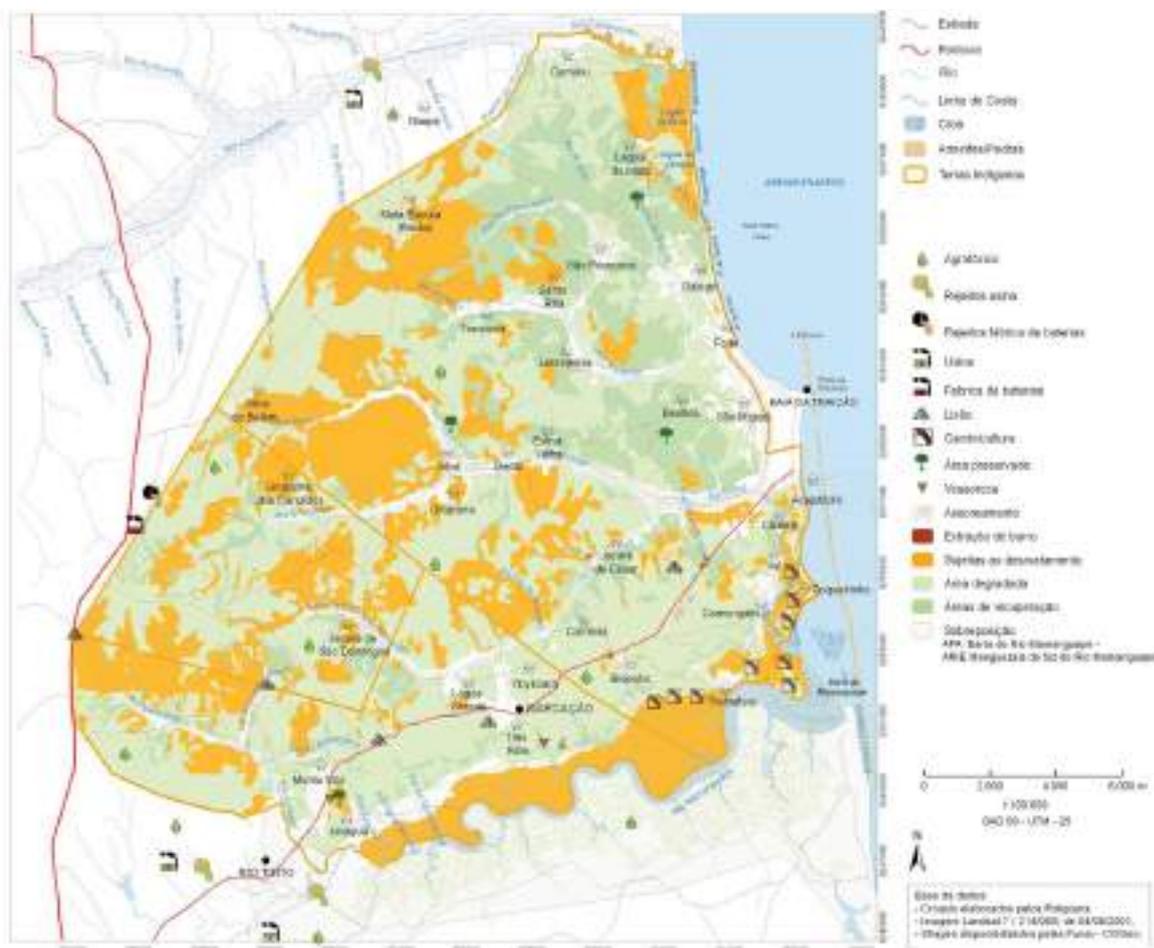
Segundo o último censo de 2010, o IBGE e a Funai estimam que existam 20.554 indígenas Potiguaras no total, no Brasil. Mas estes ainda se encontram no grupo de etnias cujas línguas não são classificadas nem em troncos e nem em famílias (IBGE; FUNAI, 2010). Acredita-se que isso se dá porque muitos perderam o contato com a língua tupi; hoje, a maioria fala só português. Mas autodenominam-se Potiguaras, que em tupi significa "comedores de camarão", atividade que ainda hoje é uma das principais atividades econômicas, a criação de camarão em viveiros. Palitot (2005, p. 111) cita outras atividades econômicas atuais, que são a pesca marítima, o extrativismo vegetal, a agricultura de subsistência, a criação de animais em pequena escala, e o trabalho assalariado, principalmente nas usinas de cana-de-açúcar. Os

Potiguara são conhecidos historicamente desde 1501, como povo das terras de Akajutibiró, que significa "caju azedo" ou "bravo", que hoje é o Litoral Norte da Paraíba (Souza e Silva, 2018; Santos e Silva, 2021).

No século XVI, os Potiguaras ocupavam o litoral do Nordeste do Brasil, aproximadamente entre João Pessoa, na Paraíba, e São Luís, no Maranhão. A história dos Potiguara é marcada por diversas revoltas e sangue. Antes da chegada dos portugueses, os franceses já viviam nas terras, e por interesses econômicos, os portugueses queriam tirar as terras das mãos dos franceses. Isso levou a diversas revoltas, como o ataque ao Engenho de Tracunhaém, em 1574, e várias tentativas de tomada das terras, inclusive com o próprio povo Potiguara sendo colocado uns contra os outros e contra outros indígenas, como os Tabajaras. A tomada das terras só teve êxito depois de 25 anos, quando os franceses as abandonaram, e os Potiguaras se entregaram após várias aldeias serem queimadas e epidemias de varíola. Posteriormente, ainda sofreram invasões holandesas, e os que restaram foram divididos entre as aldeias Monte-Mór e Baía da Traição. Estes relatos constam no livro *Etnohistória dos Índios Potiguara: Ensaios, Relatórios, Documentos*, de Moonen e Maia (1992, p. 93-97), baseados nos relatos de Frei Vicente do Salvador (1975).

Desde os primeiros aldeamentos, os Potiguaras sofrem com a ocupação das terras por não indígenas, como a Companhia de Tecidos Rio Tinto, do grupo Lundgren, que adquiriu parte das terras e se instalou às margens do rio Mamanguape, invadindo enormes extensões para cortar madeira de lei e construir estradas. Após sua falência, a exploração das terras continuou pelas usinas de plantio e extração de cana-de-açúcar (Cardoso e Guimarães, 2012, p. 16-17). Na figura 3 podemos ver o mapa dos impactos e conflitos ambientais e territoriais nas terras indígenas do povo Potiguara.

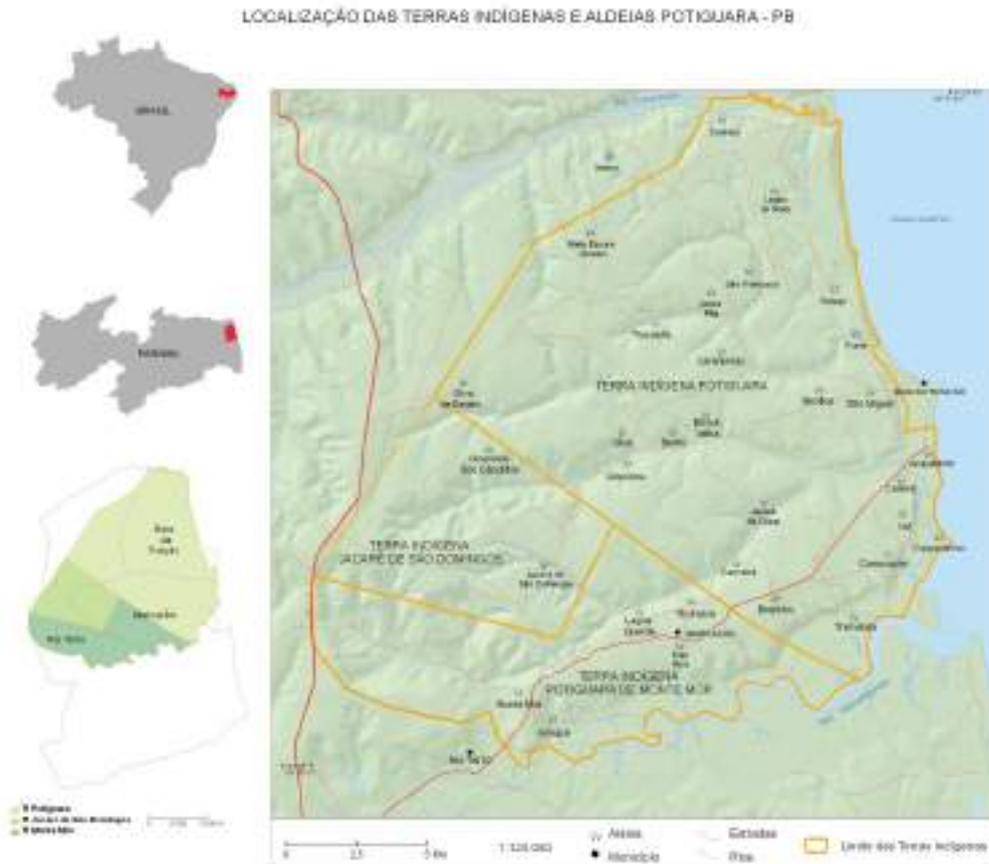
Figura 3: Mapa de Impactos e Conflitos Ambientais e Territoriais nas Terras Indígenas do Povo Potiguara



Fonte: FUNAI / CGGeo, (2001).

Em 1742, Dom Pedro II recebeu uma comitiva de 17 lideranças Potiguara, que conseguiram o título de sesmaria de Monte-Mór e São Miguel. Dez anos depois, foi demarcada apenas a terra de Monte-Mór e São Miguel como terra coletiva. Posteriormente, essa terra teve uma redução de 57 para 21 mil hectares, proposta pelo antigo SPI – Serviço de Proteção aos Índios, hoje FUNAI, com o objetivo de reduzir conflitos de terras entre os indígenas e administrações particulares, o que acabou só piorando os conflitos. Só em 2003, com a atuação dos órgãos responsáveis pela demarcação nas áreas da antiga sesmaria de Monte-Mór, as lideranças Potiguaras conseguiram três Territórios Indígenas: TI Potiguara, TI Jacaré de São Domingos e TI de Monte-Mór, divididos em 33 aldeias, nos municípios de Rio Tinto, Marcação e Baía da Traição (Palitot, 2005; Souza e Silva, 2018; Pereira, 2020). A figuras 4 e o quadro 1 mostram como estão divididas as aldeias Potiguara.

Figura 4: Localização da Terras Indígenas e Aldeias Potiguara - PB



Fonte: FUNAI / CGGeo (2001).

Quadro 1: Aldeias Potiguaras.

Rio Tinto	Marcação	Baía da Traição
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Monte-Mór</li> <li>• Jaraguá</li> <li>• Silva de Belém</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Três Rios</li> <li>• Ybykuara</li> <li>• Lagoa Grande</li> <li>• Jacaré de São Domingos</li> <li>• Jacaré de César</li> <li>• Brejinho</li> <li>• Tramataia</li> <li>• Camurupim</li> <li>• Carneira</li> <li>• Grupiuna de Cima</li> <li>• Grupiuna</li> <li>• Mata Escura</li> <li>• Val</li> <li>• Estiva</li> <li>• Caieira</li> <li>• Coqueirinho</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tracóira</li> <li>• Akajutibró</li> <li>• Silva</li> <li>• São Miguel</li> <li>• Benfica</li> <li>• Forte</li> <li>• Laranjeira</li> <li>• Santa Rita</li> <li>• Alto do També</li> <li>• São Francisco</li> <li>• Lagoa do Mato</li> <li>• Cumarú</li> <li>• Taepé</li> <li>• Bento</li> </ul>

Fonte: Do Autor (2024). Adaptado de Cardoso e Guimarães (2012), Souza e Silva (2018) e Pereira (2020).

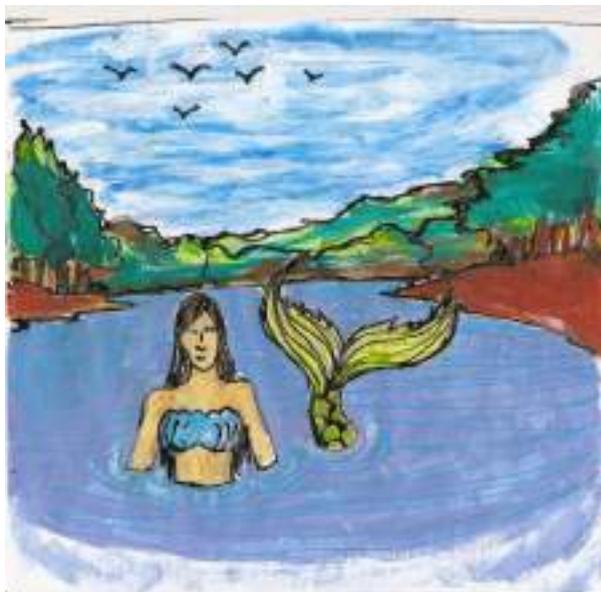
Hoje os Potiguara dispostos dentro destes três municípios se organizam politicamente da seguinte forma: Cada aldeia possui um Cacique, que é escolhido pela comunidade por meio de eleição ou indicação, este é responsável por intermediar os conflitos e interesses internos. Também existe o Cacique geral, este é responsável por representar os Potiguaras frente aos órgãos públicos em âmbito estadual e nacional. ( Santos e Silva, 2021, p. 108-109)

### **2.1.1. IDENTIDADE CULTURAL POTIGUARA**

Laraia (1986, p. 26) fala sobre a formação da palavra "cultura", que, basicamente, foi a sintetização da palavra germânica *Kultur*, que simbolizava todos os aspectos espirituais de uma sociedade, e da palavra francesa *Civilization*, que simbolizava as realizações materiais da sociedade, sintetizadas por Edward Tylor (1832-1917) em inglês, o termo se tornou *Culture*, que inclui o conceito de conhecimento, crenças, arte, moral, leis e costumes, e qualquer outra habilidade social adquirida ou representada pelo homem enquanto participante de uma sociedade. Assim, o conceito de cultura também se mescla com o de identidade: onde você vive, sua história ancestral, o que consome, o que produz, o jeito de falar e se vestir, tudo faz parte da sua identidade, manifestação da sua cultura. Falcão ( 2022, p. 91-92) fala que identidades são rótulos que estimulam regras que tem efeito sobre o indivíduo, e que o processo de identificação se norteia pela sensação do “eu” pertencente a um “nós” e a segregação um “eles”, ou seja a identificação de um ser está na relação dele com os outros.

Pichler e Mello (2012) dizem que a cultura acompanha a mudança da sociedade, a construção de valores e a forma de compreender o mundo em seu entorno. Segundo Palitot (2005, p. 5-6), o ambiente dos Potiguaras não é intocado, e sua relação com esse ambiente também tem influência da colonização. Suas lendas, como Comadre Fulozinha, Pai do Mangue, Mãe D’água, entre outras, que representam entidades protetoras da natureza, têm relação com a destruição da sua terra e a necessidade de preservação e respeito. Os Potiguaras desenvolveram uma vasta tradição oral de contação de histórias dessas lendas, passando de geração em geração. No livro *Histórias Ancestrais do Povo Potiguara* de Marques, Simas e Silva (2019), há uma coletânea de histórias contadas pelos moradores das aldeias sobre experiências passadas com as entidades, que os moradores acreditam realmente existir. Veja a figura 5 contida no livro citado.

Figura 5: Ilustração que representa a Mãe D'água



Fonte: PADILHA, Felipe Arthur. Ilustração presente em: *Histórias Ancestrais do Povo Potiguara*. 2019.

A escritora Eliane Potiguara, considerada a primeira escritora indígena do Brasil também coloca em suas histórias sobre a cosmologia potiguara e a importância do conhecimento dos anciãos, como no livro "A cura da terra" que começa com uma avó contando a sua neta sobre as invasões das terras no passado (ver figura 6). (Vicente 2023. Potiguara s.d.)

Figura 6: Neta e Avó



Fonte: SOUD. Ilustração no livro *A Cura da Terra*, de Eliane Potiguara. 2015.

As crenças dos potiguaras muito se baseiam no respeito à natureza, aos ancestrais e ao conhecimento dos mais velhos. Segundo Mendonça et al. (2020, p. 111) os chamados "Troncos Velhos" detêm o conhecimento da natureza que

influenciam na sua jornada espiritual, tendo a experiência necessária para educar os mais jovens, e é nessa educação de memória que resiste a etnicidade Potiguara. Os antepassados e as entidades atuam como guerreiros, conselheiros e reveladores, o sagrado para os indígenas está em tudo, reflete toda a realidade, o subjetivo, nas atividades cotidianas e na natureza. (Mendonça et al. 2020, p. 112-113. Mendonça 2014, p. 95-96).

Mendonça (2014) também cita que a religião indígena permeia por quatro dimensões, a própria tradição, as religiões católicas e evangélicas e as de origem africana. Palitot (2005) diz que o catolicismo é a religião mais antiga imposta aos Potiguara e cada aldeia possui uma capela e um santo padroeiro. A religião católica é bem difundida dentro das aldeias e as crenças tradicionais mesclaram com a religião (como podemos ver na imagem 7) inclusive no ritual de dança chamado toré, onde se inclui a oração do pai-nosso, e algumas divindades católicas nos cantos.

Figura 7: Devoção diante da imagem.

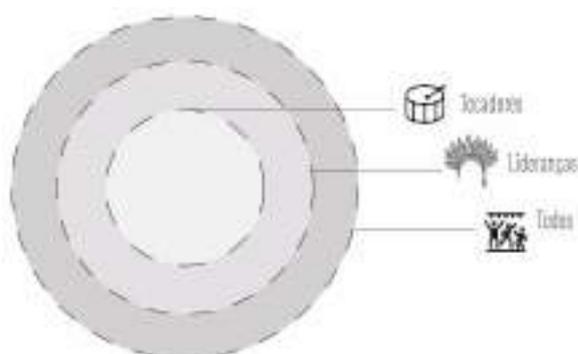


Fonte: SILVA (2009).

O toré é celebrado de diversas formas de acordo com cada aldeia ou etnia indígena, e cada um tem sua maneira de descrever individualmente, como ritual, brincadeira ou dança. É uma das expressões que mais enaltece os valores culturais indígenas, para os anciãos potiguaras é um jeito de festejar o sagrado e se conectar com os espíritos dos antepassados através de um ritual, que faz-se descalço para que se conecte com a energia da terra para fortalecimento espiritual e esclarecimento sobre questões internas ou externas (Silva 2011, p.46-47). Antes da dança as

lideranças se apresentam e falam algumas reflexões, após há um momento de silêncio enquanto o pajé acende o cachimbo de ervas de cheiro que agrada os espíritos e também afasta as energias ruins, cada um pode pensar e fazer suas orações mentalmente, após se toca os maracás no chão referenciando a mãe terra e se faz a oração do pai-nosso, após a oração os pajés e anciãos saúdam as forças da natureza, e se inicia o primeiro canto e dança onde se referênciam a pessoa que está a sua direita e à sua esquerda (Gomes 2021, p.32). A dança se faz em três círculos que giram no sentido anti-horário, no meio ficam os músicos, com instrumentos como flautas e tambores, no segundo círculo ficam os pajés e as lideranças, e no último círculo ficam todos os outros participantes (Silva 2011, p. 48), como está representado nas figuras 8 e 9. As músicas cantadas foram compostas pelos anciãos, as letras geralmente são reveladas por sonhos, elas recordam experiências espirituais ressaltando divindades católicas, figuras místicas, a natureza, as ações cotidianas, e acontecimentos passados como as guerras (Vieira 2008, p. 45).

Figura 8: Representação do formato do Toré



Fonte: PEREIRA (2020) Adaptado de BARCELLOS (2012).

Figura 9: Toré na Ocupação Garapir no Espaço Cultural Usina Energisa



Fonte: FERNANDO\_LUIZ82. 2024. Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/fernando\\_luiz82](https://www.instagram.com/fernando_luiz82). Acesso em: 07 Ago 2024.

Para o ritual hoje os potiguaras se enfeitam, usam saiote de palha, cocares, colares e brincos de penas, e sementes, outra coisa forte da cultura são os artesanatos de biojoias, utensílios e instrumentos musicais feitos com elementos da natureza, Pereira (2020) diz que é normal a troca e compra de materiais entre indígenas de etnias e aldeias diferentes, pois nem sempre existem determinados materiais em uma região, estes artefatos manuais são expostos em feiras de exposição, ou em frente às casas. Para o toré os potiguaras também fazem as pinturas dos grafismos sagrados no corpo. ( Ver exemplos nas figuras 10, 11 e 12)

Figura 10: Ritual da Lua Cheia



Fonte: DONDINHO\_. 06 Jan 2021. Instagram. Disponível em:  
[https://www.instagram.com/p/CJtOigcLgGD/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=](https://www.instagram.com/p/CJtOigcLgGD/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=)  
= Acesso em: 07 Ago 2024

Figura 11: Abertura de toré no I Encontro de Culturas indígenas da UEPB-Campus V



Fonte: Do autor (2024)

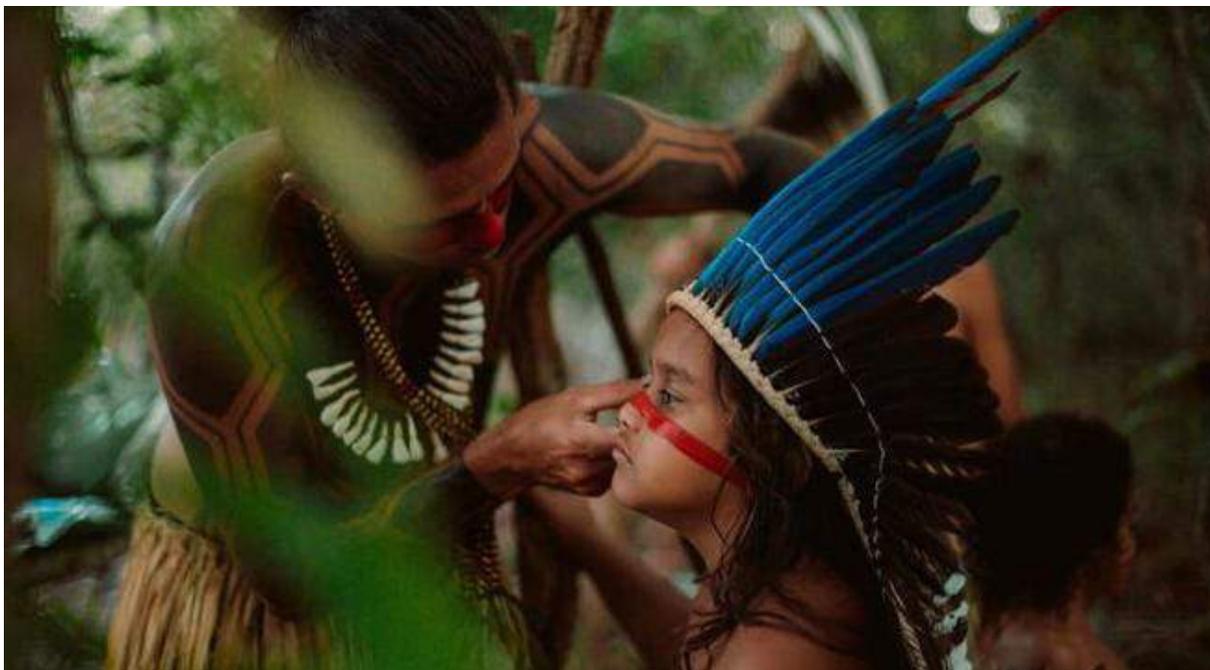
Figura 12: Artesanatos de Joselia Potiguara e Sandro Ferreira



Fonte: Do autor (2024)

Ainda segundo Pereira (2020, p. 42) foi a partir dos anos 1980 que os potiguaras retomaram esses costumes, resultado dos atos políticos que tomaram força nesse período de retomada de territórios e resgate cultural. Isso faz com que o ritual para os indígenas, não seja só de cunho religioso, mas também um ato político de reafirmação de sua identidade.

Figura 13: Adulto pintando criança potiguara



Fonte: DONDINHO\_ , 03 Jan 2021. Instagram. Disponível em:  
[https://www.instagram.com/p/CJl613QrE\\_S/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=](https://www.instagram.com/p/CJl613QrE_S/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=)  
= Acesso em: 09 Set 2024

## 2.2. GRAFISMOS CORPORAIS

Ribeiro (2012, p.18-21) fala sobre os grafismos corporais em geral, explica que pinturas corporais são observadas em toda história da humanidade, são passadas de geração em geração e que por isso é importante estudar o significado destas nas culturas indígenas, ela também diz que os povos originários brasileiros sempre chamavam a atenção por decorar seus corpos, assim como decoram seus utensílios, para a autora este costume está além do enfeitamento estético, também tem significados sociais e religiosos. Para Lagrou e Velthem (2018, p.140) o ato de pintar o corpo para os indígenas pode servir de afirmação étnica e humana, ou tomar para si qualidades de outros seres e conexão com o mundo espiritual, agregando elementos visíveis e invisíveis passíveis de interpretações a serem desvendadas, também permeia entre expressão artística e terapêutica. Abaixo na figura 14, podemos ver exemplos de grafismos reproduzidos pelos Potiguaras da Paraíba.

Figura 14: Cartaz feito a mão por Joseano Víctor para a ACICUP - Associação Cultural de Indígenas em Contextos Urbanos da Paraíba



Fonte: Joseano Víctor (2024).

Falcão (2022, p. 143-146) fala sobre os grafismos para os potiguaras que condensam signos e significados e podem deixar de ser só mera expressão artística, passando a ser uma metalinguagem, utilizado além de adorno corporal, mas também como discurso social, como manifestação da religião e empoderamento. A criação dos grafismos potiguara é contemporânea a partir dos anos 2000, parte deste processo de retomada da cultura, se deu a partir da observação e encontros com outras etnias, observou-se que cada uma tinha grafismos que as representavam, e a partir desses encontros alguns grafismos já existentes em outras culturas foram incorporados aos potiguara, isso causou inquietação então se viram na necessidade de se diferenciar e se expressar de maneira própria, então se deu início ao resgate cultural para a criação de grafismos autorais (Pereira 2020, p.15).

### 2.2.1 SIGNIFICADOS DOS GRAFISMOS

Os grafismos podem ser pintados em qualquer pessoa independente de gênero ou idade, e tem significados individuais e coletivos, também não há um tempo

específico para se pintar. A seguir Prado apresenta o que se pretende passar com a criação dos grafismos:

Para nós a arte do grafismo é uma forma espiritual e essencial principalmente nos momentos do toré sagrado, que transmite uma igualdade de sentimentos através linhas sinuosas e paralelas, como se fosse corpos em movimentos, produzindo através da música, um despertar sobre o significado do “ser potiguara” [...] é considerada pelos educadores indígenas, (e quando falamos assim referimos a todos que contribui no âmbito escolar e comunidade indígena) como “ Pintura em ação ou em movimento”, tem como objetivo impressionar os observadores indígenas para a prática da sua memória algo que entenderá quando pintados, transmitir reflexões sobre a relação do homem com território; educação; saúde e espiritualidade. (Falcão. 2022, p.29) apud Prado, 2018).

No livro “índios na visão dos índios: Potiguara” reúne um pouco sobre a cultura potiguara através de relatos dos próprios indígenas, e sobre os grafismos corporais. Sobre o significado das cores vermelho e preto eles dizem:

A pintura pode representar um momento de reivindicação ou um ato de comemoração. O Urucum traz a cor vermelha do sangue e força de nossos guerreiros antepassados e o Jenipapo nos oferece a cor preta da Mãe Terra, nossa fonte de energia. ZOETTL; ANTON (2011, p.14) apud. POTIGUARA et al. (2011)

Figura 15: Urucum



Fonte: Do autor (2024)

Figura 16: Jenipapo



Fonte: RIGO, Neide. Em <https://come-se.blogspot.com/2019/12/indios-kayapo-pintura-de-jenipapo.html>. 2019. Acesso em: 24 out. 2024.

Eles também explicam o processo de extração da tinta, que no urucum a retirada é feita direto das sementes para a pele, abrem o fruto e esfregam as mãos na semente para retirar a tinta. Já para o jenipapo o processo dura mais tempo. Luiz Benedito um dos contribuintes ao livro, diz que para se aproveitar bem o sumo do jenipapo a fruta deve ser tirada ainda verde, depois ralar as frutas, adicionar água e deixar no sol, durante três dias, depois desse tempo o líquido é coado e a tinta está pronta. Zoettl; Anton (2011, p.14) apud. Potiguara et al. (2011). A receita da tinta pode variar, alguns adicionam carvão à mistura para ficar mais escuro, outros deixam a tinta em descanso por mais dias, ou a enterram, vai depender da receita de cada pintor. A duração da tinta na pele é de dez a quinze dias. Abaixo na figura 17 veja o exemplo da aplicação da tinta de jenipapo na pele.

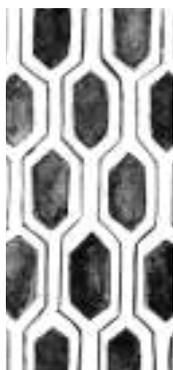
Figura 17: Pintura com a tinta de jenipapo por Joseano Víctor



Fonte: Do autor (2024)

O professor Manoel Pereira dos Santos foi um dos precursores na criação dos grafismos potiguara, por meio de entrevista concedida à autora deste trabalho (A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta monografia) Manoel disse: A partir de um projeto da FUNAI que ele teve acesso ainda na adolescência, seus professores começaram a idéia de refletir sobre seus valores e perdas culturais, e ele com quinze anos começou a olhar para seu próprio povo e refletir sobre a identidade potiguara a partir da simbologia, e isso ficou com ele até a vida adulta, quando os movimentos de retomada da cultura potiguara se intensificaram, Manoel guiado pelos seus ancestrais, queria que algo chamasse atenção das pessoas para ter no seu corpo além dos adereços algo que pudesse passar uma mensagem. A partir da etnobiologia começou a pensar quais elementos de fauna e flora existiam em seu território que ele poderia transformar em símbolos, e a primeira ideia veio de uma das subsistências dos potiguaras a extração de mel, e o compartilhamento deste entre as pessoas, daí veio o primeiro grafismo, a colmeia potiguara, que diferente de outras representações de colmeia a potiguara tem as linhas entre os favos abertas para que o mel passe de um favo para o outro representando essa união e cooperação entre as pessoas. (Santos, 2024).

Gomes e Paiva (2016. p. 5) e Pereira (2020 p. 98-111) fizeram a catalogação e análises de alguns grafismos mais comuns e seus significados por meio de entrevistas, aqui estão citados alguns:



**1- Colmeia Potiguara** - Representa visualmente uma colmeia de abelhas e significa união, coletividade, e organização;

Figura 18: Colméia potiguara  
Fonte: Do autor (2024)



**2- Folha de Jurema** - Visualmente é a junção da colmeia potiguara com as folhas de jurema sagrada, essa combinação representa força, espiritualidade e cura;

Figura 19: Folha de Jurema  
Fonte: Do autor (2024)



**3- Salamanta** - É baseado no animal réptil salamanta, e significa tomada de território, prudência e sabedoria;

Figura 20: Salamanta  
Fonte: Do autor (2024)



**4- Cobra coral** - Baseado na cobra, significa demarcação de terras;

Figura 21: Cobra Coral  
Fonte: Do autor (2024)



**5- Guarapirá** - Pássaro em extinção, representa libertação e alegria, também é o último canto que fecha o ritual de toré.

Figura 22: Guarapirá  
Fonte: Do autor (2024)

Falcão (2022, p. 148-157) fala sobre a diversidade de interpretações dos grafismos pelo próprio povo potiguara. Falcão também cita Manoel pintor dos grafismos e ele explica que essa divergência de interpretações se dá por pessoas que não estão envolvidas nos processos de retomada da cultura potiguara, então fizeram suas próprias interpretações. Também há discordância quanto à pronúncia de algumas palavras que podem aparecer como: Saramanta, Salamanta ou Salamandra. (Falcão 2022 apud Pereira 2020)

O autor dividiu a criação das pinturas em “autor-criador” e “autor-pessoa”, sendo o autor-criador a pessoa que tem a ideia do grafismo mas ele mesmo pode pintar-se ou pedir para que outro pintor o pinte seguindo suas instruções ou não dar instruções dar só a ideia, e deixar que este outro pintor o faça a partir de sua interpretação este seria o autor-pessoa. Muitas vezes o pintor pode sentir que uma pessoa precisa de um determinado grafismo então sugere a pintura deste a partir dos seus significados, por exemplo um pintor pode perceber que a pessoa está passando por momentos de decisões importantes e assim sugere pintar o grafismo da salamandra para que este dê a pessoa prudência e sabedoria perante suas decisões. (Falcão 2022, p. 154-155).

Falcão ( 2022 p. 148) diz que cada povo tem seus grafismos, com base na sua estrutura social, e não saber distingui-los é alimentar um conceito reducionista cultural sobre os povos originários. O único conceito em comum das escolas gráficas indigenistas é que cada arte tem um significado e história, seja no coletivo ou no íntimo de quem está utilizando a pintura. Falcão (2022, p.155-157) completa dizendo que os grafismos não podem ser lidos com significados fixos, separados da arte e sistêmicos, suas combinações, e significados dependem da existência, valores e interação social depende do contexto.

Figura 23: Protesto contra a PL940



Fonte: EDGARKANAYKO. 30 maio 2023. Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/Cs4ZohHRIYt/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=](https://www.instagram.com/p/Cs4ZohHRIYt/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=). Acesso em: 25 out 2024.

### 2.3. INDÍGENAS EM MEIO URBANO

“O que é ser índio neste contexto histórico?” Caleffi (2003, p. 21-22) faz a reflexão: O termo índio foi uma identidade atribuída pelo colonizador Cristóvão Colombo ao pensar ter chegado no país Índia, um termo que homogeneiza várias culturas e povos diferentes. Hoje reconhecidos como indígenas (descendente de população de origem pré-colombiana) é portar um status jurídico que lhe garante direitos, é fazer parte de uma coletividade que distingue-se da sociedade nacional, nesta categoria “indígena” mesmo ainda sendo um termo homogêneo, encontra-se diferentes grupos étnicos e se incluir a categoria não quer dizer que estes abrem mão de suas identidades individuais, mas é por meio desta que se unem para reivindicar seus “direitos - originários” que garantem que cada um viva e exerça suas culturas individuais.

Lima (2010) diz que até 1980 no censo só apareciam as opções para a auto identificação quanto a cor “branca”, “preta”, “amarela” e “parda”, só em 1991 que foi incluída a opção indígena, e o quesito de auto classificação foi adotada como metodologia para captar dados sobre essas populações.

Segundo o IBGE (2010) desde 1991 que se toma dados sobre os indígenas no Brasil com base nas categorias de cor e raça, mas no censo de 2000 apenas nove anos depois o resultado apresentou um aumento significativo de indígenas passando de 294 mil para 734 mil, e esse crescimento não se daria só com base no efeito demográfico, mas sim na autodeclaração de mais pessoas se reconhecendo principalmente nas partes urbanas do país. Mas só em 2010 que o censo adicionou perguntas e demarcações mais específicas como a que povo e etnia pertenciam e a língua falada, só então conseguiu se ter um melhor detalhamento sobre a diversidade indígena brasileira, suas localizações e culturas. Esses dados do IBGE refletem o desinteresse e o apagamento das culturas indígenas no Brasil, a ponto de não serem incluídas no censo desde seu início perguntas específicas para a identificação destes povos, principalmente aqueles que vivem em contextos urbanos. Abaixo na figura 24 encontra-se o mapa do censo de 2010, mostrando a distribuição da população indígena urbana no Brasil.

Figura 24: População indígena urbana



Fonte: FUNAI / CGGeo (2010).

É importante ressaltar que existem comunidades indígenas urbanas desde antes da colonização. Nos estudos realizados por pesquisadores da Universidade da Flórida, do Museu Paraense Emílio Goeldi e Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro nos sítios arqueológicos do Alto Xingu, mostram que existiam populações urbanas na Amazônia com estradas que uniam vilas que compartilhavam tecnologia, economia e organização sociopolítica, e distante dos centros existiam aldeias menores. Estas descobertas afirmaram o conceito de “urbanismo pré-colombiano” (Lima, 2010, p. 57 apud OESP 2008).

Caleffi (2003, p. 11-12) diz que no Brasil temos vários povos indígenas de diferentes etnias que vivem em meio urbano de diferentes formas e por diferentes motivos, seja para passagens sazonais, para trabalhar, ou estabelecer moradia fixa, e é sob estes que são levantados questionamentos sobre sua identidade indígena, a FUNAI não reconhece como indígenas aqueles que vivem fora de suas áreas demarcadas.

A extinta UNI (União das Nações Indígenas) em conjunto com a ABA (Associação Brasileira de Antropologia) tiveram participação importante na Assembléia Constituinte de 1987/1988 garantindo direitos dos povos indígenas:

São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União, demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens (Constituição Federal, 1988 pag. 152-153).

A demarcação de terras foi um marco constitucional importante garantindo aos indígenas direitos sobre algumas terras e direitos exclusivos, mas afirmar uma prática que reflete a política colonial que confina indivíduos com o objetivo de civilizá-los, não faz sentido pelo próprio conceito de cultura que não é um conceito estático mas sim que se molda conforme a sociedade ao redor, e também por contexto histórico, a autora explica que se analisarmos a história veremos várias vilas e cidades sendo construídas próximas de aldeias indígenas, ou até em cima das aldeias, com o objetivo de ter mão de obra. Também veremos deslocamentos de aldeias inteiras para periferias de cidades urbanas, também com o mesmo objetivo. Caleffi (2003, p.12-14).

A cidade de Rio Tinto na Paraíba foi uma dessas cidades construídas em cima de aldeias indígenas com o objetivo de obter trabalhadores para a fábrica de tecidos Lundgren, como pode-se ver na figura 25.

Figura 25: Estátua em homenagem ao fundador de Rio Tinto Frederico João Lundgren na entrada da cidade.



Fonte: Do autor (2024)

Santos et al (2019, p.80) fala que o processo de migração dos povos indígenas amazônicos para meios urbanos se dá pelas transformações do Brasil, principalmente nos anos de 1950 várias populações indígenas migraram para as cidades em decorrência de terem a demarcação de suas terras negadas, por não possuir meios de sobreviver nela, por não ter direitos sociais garantidos, ou por apenas vontade própria. Lucena (2016, p.5) fala do acesso à educação nas aldeias paraibanas, a partir dos relatos do potiguara Bruno Rodrigues aluno de ecologia da UFPB, ele diz que o ensino nas aldeias é precário e falta escolas de ensino médio, então muitos estudantes migram para as cidades em busca de concluir o ensino médio e posteriormente ingressar em um curso superior, a partir de 2007 foi criado o Curso Pré-Vestibular da UFPB intitulado “Os índios Potiguara a caminho da Universidade” tornando mais possível o ingresso de alunos potiguaras em cursos superiores.

Observando estas realidades, desde a colonização até a contemporaneidade, faz com que se questione este conceito de ser indígena dentro de um determinado território, sendo que em muitos casos não é garantido todos os direitos humanos para a permanência destes em seus territórios de origem, os forçando a migrar para os meios urbanos. Além de não incluir a formação de famílias indígenas fora das aldeias, frutos destes indígenas que migraram, mas que ainda carregam sua história e traços culturais que serão passados para suas gerações futuras.

A autora Caleffi (2003, p 11-15) propõe mais uma reflexão sobre a formação de território e a contradição das instituições de cultura ocidental, que inicialmente confinam sociedades nativas em áreas demarcadas, impondo um processo artificial

às suas culturas. Depois, reconhecem como indígenas apenas aqueles que vivem nesses territórios, ignorando que essa identificação é fruto da própria lógica ocidental, baseada em Estados-Nação onde o espaço define a identidade. No caso das sociedades indígenas, essa lógica penaliza os que não se adaptam ao confinamento, classificando-os como "desaldeados" e questionando sua identidade.

A invisibilidade das culturas indígenas em contexto urbano se dá porque antes de pensarem em expressar sua identidade, maioria dos indígenas busca primeiro resolver problemas de sobrevivência e estabelecer moradia, e depois que conseguem tentam colocar em prática seus saberes e evidenciar sua identidade, ainda que em condições desfavoráveis dentro de um espaço onde penalizam traços étnico-culturais acentuados. (Lima 2010, p. 59-60 apud Amodio, 1996, p.55)

Viver em contexto urbano não apaga a identidade étnica indígena, e pode até ser reforçada em alguns contextos, na Paraíba entre os estudantes potiguaras existe uma solidariedade étnica em defesa do empoderamento perante as dificuldades vividas em uma "sociedade branca" diz Lucena (2016, p. 6)

Os espaços urbanos são ocupados por diversas etnias são observadas solidariedade entre estes povos, onde se tem a junção da cultura de cada grupo e também da influência não indígena. (Lima 2010, p. 60 apud Amodio, 1996, p.55) (exemplos nas figuras 26 e 27).

Figura 26: Foto de fundação da ACICUP - Associação Cultural de Indígenas em Contextos Urbanos da Paraíba, da esquerda para a direita: Alexandra, Joseano, Josélia, João Irineu, Jucielly e Marciano, na UEPB - Campus V.



Fonte: Alexandra Felix (2024).

Figura 27: I Encontro de Culturas Indígenas da UEPB - Campus V em parceria com a ACICUP.



Fonte: Do autor (2024)

Lucena (2016, p. 48-49) fala sobre as fronteiras étnicas enfrentadas pelos indígenas que vivem em meio urbano hoje: O conceito de grupo étnico não pode ser definido somente por questões biológicas, culturais ou linguísticas, pois em contexto urbano estas sofrem diversas interferências e diferenciações, mas pode-se definir etnia pela forma como se auto identificam ou são identificados, pois o sentimento de pertencimento se dá pela interação com outros, e é a partir disso que se organiza um grupo étnico.

### 2.3.1. DESIGN DECOLONIAL

Figura 28: O olhar indígena que atravessa a lente



EDGARKANAYKO. 2023. Facebook. Disponível em:

[https://scontent.fjpa9-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/350524078\\_3887209221527652\\_1974515646062950024\\_n.jpg?\\_nc\\_cat=106&ccb=1-7&\\_nc\\_sid=cc71e4&\\_nc\\_ohc=3yFwFr4MPf8Q7kNvgHMHVys&\\_nc\\_zt=23&\\_nc\\_ht=scontent.fjpa9-1.fna&\\_nc\\_gid=AMHjLmL7CBYQydxYSud0bWs&oh=00\\_AYCgGF6QIHPyhQg6mjx54J\\_y6o194sp9CUXWhj90isaUfQ&oe=67626F67](https://scontent.fjpa9-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/350524078_3887209221527652_1974515646062950024_n.jpg?_nc_cat=106&ccb=1-7&_nc_sid=cc71e4&_nc_ohc=3yFwFr4MPf8Q7kNvgHMHVys&_nc_zt=23&_nc_ht=scontent.fjpa9-1.fna&_nc_gid=AMHjLmL7CBYQydxYSud0bWs&oh=00_AYCgGF6QIHPyhQg6mjx54J_y6o194sp9CUXWhj90isaUfQ&oe=67626F67). Acesso em: 25 Out 2024.

Os autores Batista e Carvalho (2020) entendem a decolonialidade como um conjunto de processos interligados de enfrentamento e questionamento às estruturas capitalistas burguesas e eurocêntricas a partir da expressão da identidade.

Mignolo (2017, p.2-5) vê a colonialidade como a face sombria da modernidade, uma não existe sem a outra. A decolonialidade veio como resposta contra os ideais opressivos eurocêntricos modernos projetados para uma sociedade não europeia. O autor explica que o conceito de colonialidade foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, no final dos anos 1980, para ele o conceito de matriz colonial de poder funciona a partir de quatro domínios interligados que são: controle da economia, da autoridade, do gênero, da sexualidade, do conhecimento e da subjetividade. Os eventos que levaram a essa matriz, correram em duas direções: a luta entre impérios europeus e os escravizados e explorados destes impérios, que foram os povos indígenas e africanos.

Segundo Mignolo (2017) a religião também tem papel importante nisso e começou com a distinção entre cristãos, mouros e judeus, e a conversão destes pelos cristãos, na contemporaneidade isso se reflete para a distinção entre europeus, indígenas e africanos, e o sangue que funcionava como marca de raça ou racismo foi transferido para a pele e a religião transferida para filosofia e ciência.

Silva e Silva, S.A. (2016, p. 1570-1572) falam das atitudes políticas de integração social destes povos a sociedade nacional mas sem respeitar suas individualidades culturais, por meio da catequização, imposição de regras educacionais europeias, e o ensino da língua portuguesa, fazendo assim com que suas línguas fossem apagadas e suas identidades culturais negadas pela sociedade. Isto é exatamente a implementação da colonialidade como visto no parágrafo anterior.

Mesmo com o apagamento cultural que os povos indígenas sofreram, todo povo residente de uma terra também influencia a cultura em geral nela desenvolvida, e no Brasil não seria diferente, a cultura dos povos indígenas está presente no dia a dia, não só na comida e na língua do brasileiro, mas também como referência visual e artística, sendo muitas vezes ignorada a origem dessas heranças.

Silva e Silva, S.A. (2016, p.1576) dizem que o distanciamento do design gráfico brasileiro de suas origens étnicas se dá pela implementação das escolas de design no nosso país, citando como exemplo a primeira Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, que surgiu inspirada na escola alemã Ulm, com um modelo de ensino europeu, assim afastando o designer gráfico dos elementos essenciais para

a construção do imaginário do ser brasileiro. Białobrzaska (2016, p. 11-12) explica que isso reflete desde as políticas públicas adotadas pelo país para educação no fim da década de 1920 até ao padrão de design e arquitetura adotado. Esta influência permanece até hoje na atual logo do governo em 2024, e seus padrões de construções públicas, com branco e cores primárias, que remetem ao estilo Bauhaus alemão.

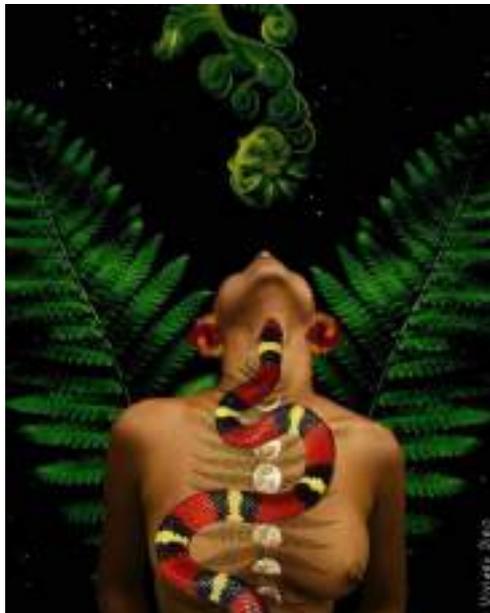
A relação entre tecnologia e o modo de vida indígena é tema atual dentro das discussões de decolonialidade, a arte reflete uma sociedade complexa, múltipla e fragmentária, diz Paiva (2022). O que o pensamento ocidental eurocêntrico entende como manifestação artística não corresponde às expressões ameríndias, para entender a arte indígena é preciso aceitar seus termos, formas de vida e rituais, diz Velthem (2019, p. 20).

Mignolo (2017, p.6-7) fala que o conceito de natureza para os cristãos é correspondente a conhecer Deus e esta está desvinculada da cultura é algo exterior ao humano, já para os indígenas *amauta quíchuas* os *yatiris aimarás*, *amauta* e os *yatiris* tinham o conceito de *pachamama*, traduzido como mãe terra, que não se distingue da ideia de natureza, cultura e humanidade, tudo é um só. O movimento de colonização do conhecimento e da subjetividade se iniciou por aí, desfazer este conceito de *pachamama*, e implementar o conceito cristão de natureza.

Velthem (2019) explica que a produção de estéticas indígenas ainda é pouco conhecida entre os brasileiros, a explicação de Ribeiro (2012, p.19) complementa a fala de Velthem ela diz que os produtores originários ainda são vistos como selvagens e sua sociedade atrasada, vendo assim sua produção estética de forma isolada independente do artista e todo o conjunto de valores e tradições culturais que elas carregam.

Para Velthem (2019, p.16-17) as expressões estéticas indígenas carregam muita contemporaneidade, diversidade e refletem concepções, percepções, técnicas e materiais adaptados a novas realidades. Durante o século XX as artes indígenas foram denominadas de diversas formas, Velthem as cita “arte primitiva”, “arte tribal”, “arte tradicional”, “arte nativa”, “arte índia” e, mais recentemente, como “artes primeiras”. Todas tidas a partir de conceitos ocidentais e que as distinguem do que são estéticas sofisticadas e as colocam como estéticas marginalizadas. Abaixo vemos alguns exemplos de arte e design indígena.

Figura 29: Colagem digital



Fonte: Foto: JAYNE, Fernanda. Colagem: KARIRI, Vivi. 2023. Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CszQRh\\_v0re/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=](https://www.instagram.com/p/CszQRh_v0re/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=). Acesso em: 25 Out 2024

Figura 30: Logomarca do grupo musical Carcará Sound System



Fonte: Ideia: João Kariri; Execução: Caett. 2023.

Figura 31: Serigrafias da designer MaJu



Fonte: ECLODINDO. 23 ago. 2023. Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/C\\_CCKdZp6A0/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/C_CCKdZp6A0/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 25 Out 2024

Figura 32: Ilustração para postal da Canto da Sabiá Books.



Fonte: XAPI PURI, Kath. 2024. Behance. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/207091643/Ilustracao-Postal-Canto-da-Sabia>. Acesso em: 25 Out 2024

Silva e Silva, S.A. (2016, p.1578) diz que na área do design o etnodesign se apresenta como um novo caminho para revitalizar e valorizar saberes e técnicas, para construção de uma nova identidade nacional, e para a concepção de um design rico de cultura e identidade sendo genuinamente brasileiro. Este ponto será discutido à frente com mais profundidade.

Figura 33: Estampas kurâ-bakairi



Fonte: Arquivo do projeto *Kywagã* (2021).

## 2.4. ESTAMPARIA TÊXTIL

Para Yamane (2008) a função da estampa é dar vida ao tecido, é agregar valor a ele na moda é dar um cunho estético a uma coleção ou roupa. Silva (2013, p. 24) diz que as estampas são usadas para trazer exclusividade e identidade, como estratégia de mercado, pois dialoga com os consumidores por transmitir mensagens e assim construir desejo e afinidade pelo produto.

As primeiras estampas surgiram na Índia e Indonésia antes da era cristã. Os egípcios faziam estampas nos séculos V e VI a.C. usando blocos de madeiras gravadas. Os fenícios fizeram as primeiras estampas em tecido usando estamparia em blocos e a tecelagem com fios de diferentes cores. (Yamane, 2008, p. 10-11).

Na história a estamparia está quase sempre atrelada a produção de moda. No Brasil a moda começou a ocupar espaço em 1820, copiando totalmente a moda europeia. Nos anos 50 surge uma onda nacionalista, tendo mais investimento não só na indústria têxtil mas também em pesquisa de moda e design com elementos brasileiros, os desfiles editoriais entre os anos 1960 e 1970 também ajudaram a

impulsionar a moda brasileira, uma das coleções importantes foi a “Café” de Alceu Penna (ver figura 33), com estamparia, mas ainda baseada no padrão europeu. (Seixas 2022, p. 26. apud Bonadio, 2006, p. 2-4)

Figura 34: Estudo, Brazilian Coffe – Alceu Penna, 1930/1970.



Fonte: Google Arts & Culture Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/study-brazilian-coffee-alceu-penna/1wEx6jl97jvDqA?hl=pt-br>

Acesso em: 17 de Fev. 2025

#### 2.4.1. ETNODESIGN

Na modernidade a tradição de nossos antepassados não é reproduzida de forma literal, pois ninguém abre mão da praticidade que a tecnologia nos trouxe, mas precisamos do passado para sentir segurança no presente. Tem-se a ideia de que o design está sempre ligado à inovação e à modernidade, mas ele está se alimentando diretamente da tradição, por isso para o designer é importante juntar a experiência artesanal das artes e buscar referência nos valores e tradições dos antepassados, buscando assim criar novas soluções, diz Silva (2008, p. 28-29).

O conceito de etnodesign no Brasil voltado para os indígenas é de propor novas possibilidades para pesquisas em design, relacionando arte e cultura, possibilitando uma melhor compreensão do mundo indígena, onde arte e vida se mesclam. (Silva e Silva, S.A. (2016, p.1577)

Hoje já vemos alguns projetos de etnodesign sendo colocados em prática, seja ainda com processos de fabricação artesanal, ou adaptados para a fabricação industrial, vejamos agora alguns exemplos:

##### **Projeto Kywagã**

Taukane (2021, p. 141-142) relata que o projeto buscou inovar a moda indígena do Mato Grosso, desenvolvendo produtos com a identidade *kurã-bakairi* e oferecendo

renda às mulheres da etnia. A iniciativa foi realizada por meio de chamadas públicas com incentivo do Governo do Mato Grosso e da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer.

Taukane (2021, p. 142 - 143) traz uma reflexão importante sobre o uso de roupas para os indígenas, que foi uma imposição do colonizador, pois para os indígenas a pintura corporal era vestimenta. Com o conceito de nudez implementado e proibido, uma nova maneira de se relacionar com o corpo foi estabelecida, eliminando assim a existência da estética da pintura corporal, já que ela requer o corpo nú. Então o projeto se propôs a transformar algo que foi imposto e serviu como opressão no passado em algo que conte a história deste povo.

Figura 35: Coleção tons vermelho e preto com grafismo *Kurâ-Bakairis* - roupas masculinas e femininas.



Figura 36: Experimentações de aplicação de tinta para produzir estampas com grafismos.



Fontes: Arquivo do projeto Kywagâ (2021).

O projeto montou um ateliê nas aldeias e fez oficinas de produção de estampa , tingimentos, modelagem, corte e costura, usando como tingimento plantas nativas da região, os pigmentos foram aplicados a partir de carimbos a mão livre. (Taukane, 2021, p. 144-148)

### **Cartilha Manejo do Pirarucu na Terra Indígena Praia do Carapanã – *Huní Kuín* e Calendário *Huní Kuín*.**

A WWF-Brasil (World Wide Fund for Nature) ONG que trabalha para a preservação da natureza e redução do impacto humano no meio ambiente, fez um projeto em parceria com os indígenas amazônicos *Huní Kuín*, desenvolveu um projeto para conservação do pirarucu no Acre e base para o estudo de criar um modelo de manejo de pesca em Terras Indígenas. A cartilha orienta sobre o manejo sustentável e a organização comunitária, enquanto o calendário divide-se entre dias e meses junto com o conhecimento Kaxinawá sobre os fenômenos da floresta, o ciclo das águas e as fases da lua, e o que acontece com os animais e a floresta em cada mês. Os indígenas participaram ativamente, escrevendo e desenhando as páginas durante três oficinas, e os impressos foram produzidos em português e na língua Kaxinawá. (WWF-Brasil, 2015).

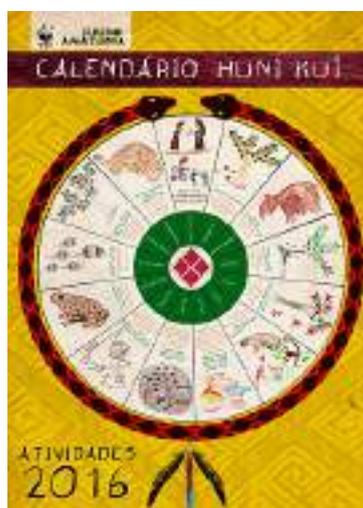
Figura 37: Processo de confecção da cartilha e calendário Huní Kuín.



Figura 38: Capa da cartilha Huní Kuín.



Figura 39: Capa do calendário Huní Kuín.



Fontes: WWF - Brasil 2015 Disponível em: <https://www.wwf.org.br/?50065/Etnoconhecimento-WWF-Brasil-lana-cartilha-escrita-em-parceria-com-indigenas-Kaxinawa>. Acesso em: 25. out 2024

### **O Traçado Indígena Como Referência No Design De Superfície Aplicado Ao Mobiliário.**

Projeto feito por José Paulo Medeiros da Silva em sua monografia para o Curso de Pós-Graduação em Design para Estamparia, com o objetivo de criar desenhos de superfície para a indústria moveleira, inspirando-se no traçado das cestarias indígenas, a partir da análise das tramas, resgatando aspectos formais dessa arte étnica, as aplicando em mesas de centro. (Silva, 2008, p.56)

Ao todo ele criou 6 linhas de estampas para as mesas. Abaixo vemos as imagens do processo da Linha Tucumã - Traçado Hexagonal Reticular.

Figura 40: Linha Tucumã – Trançado Hexagonal Reticular, estudo de cores

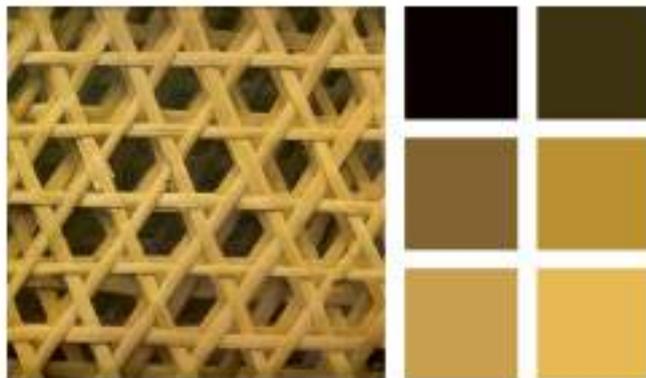


Figura 41: Estudo de desenhos para aplicar nas lâminas de madeira

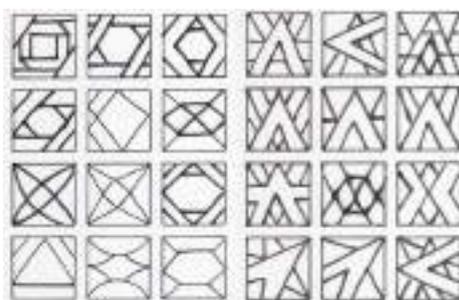


Figura 42: Aplicação na Mesa



Fontes: Silva (2008).

O design hoje pode ter o poder aliada a outras áreas de “fiscalizar” toda uma cadeia de produção, distribuição, logística, imagem, divulgação e aliá-las a comunicação com o público, isso nos dá o poder como designers de reconhecer e conectar valores os transformando em atributos. (Morais, 2009, p. 11)

Para Seixas (2022, p. 46) o designer de estampas desempenha um papel importante na criação de memórias, estabelecendo ligações entre cultura, moda e consumidor, assim valorizando a cultura popular como pertencente ao Brasil e como algo que evolui.

### **3. METODOLOGIA DE PROJETO**

Neste capítulo se apresenta os procedimentos metodológicos e caracterização da pesquisa, seus meios e instrumentos utilizados para a execução do projeto.

#### **3.1. LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO.**

A metodologia de pesquisa utilizada para desenvolver a parte teórica do trabalho é de natureza exploratória, Mattar (2014 p.9-10) diz que este tipo de pesquisa serve para o pesquisador obter mais conhecimento sobre o tema e problema de pesquisa em questão. O autor fala dos tipos de levantamentos dentro da pesquisa exploratória, neste projeto foi usado levantamentos bibliográficos.

O presente trabalho tem uma abordagem qualitativa pois baseia-se na manifestação cultural do povo potiguara, sendo fatores subjetivos. A natureza da pesquisa é aplicada pois a partir das pesquisas une-se informações para executar a criação e prototipação das estampas.

##### **3.1.1. LEVANTAMENTO DE EXPERIÊNCIAS**

Mattar (2014) fala de levantamento de experiências que faz parte da pesquisa exploratória, ele fala que nem sempre achamos conhecimentos escritos e por isso recorre-se a entrevistas com pessoas que dominam o tema do projeto em questão o objetivo deste tipo de levantamento é sintetizar o máximo de experiências relevantes, a fim de fazer o pesquisador mais consciente sobre o tema em questão.

#### **3.2. METODOLOGIA DE DESENVOLVIMENTO DE ESTAMPAS.**

Para o desenvolvimento do projeto, buscou-se uma metodologia focada no desenvolvimento de estampas bidimensionais e que seguisse um fluxo bem detalhado e, ao mesmo tempo, não limitante na parte criativa artística. Então, a metodologia escolhida foi a de Feitosa (2019), apresentada em sua dissertação de mestrado intitulada “Composição visual no design de superfície: diretrizes para configuração de padronagens contínuas bidimensionais”.

### 3.2.1. METODOLOGIA DE FEITOSA (2019)

Esta metodologia está dividida em três diretrizes, que são adaptadas de acordo com as necessidades do projeto:

- **DIRETRIZES PREPARATÓRIAS**

Esta etapa antecede a de criação e tem orientações de criação de briefing, e estudo sobre todas as possibilidades compositivas e sua relação com a mensagem que a estampa quer passar. Nesta etapa também é importante pensar sobre os parâmetros projetuais, como formato e tamanho dos módulos, encaixe e sistemas de repetições.

#### **Módulos:**

Procurar trabalhar com o maior módulo possível para ter liberdade na composição, os módulos podem se adaptar de acordo com a necessidade.

Figura 43: Tipos de módulo



Fonte: Feitosa (2019) Adaptado de Proctor (1990) e Day (1887).

#### **Encaixes:**

Os encaixes preveem os pontos de encontro dos módulos, que são as áreas de contingência.

Figura 44: Área de contingência do módulo

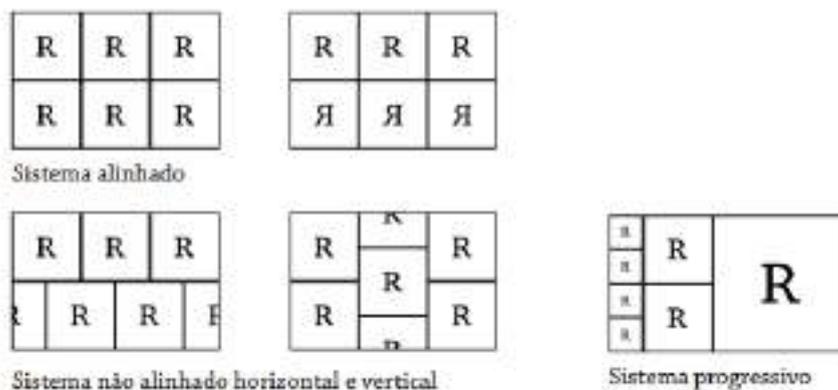


Fonte: FEITOSA (2019) Adaptado de FR.WIKIPEDIA.ORG

### Sistemas de repetição:

Durante a formação dos módulos é necessário pensar como os elementos se distribuem, existem alguns tipos de sistemas de repetições.

Figura 45: Sistemas de repetição

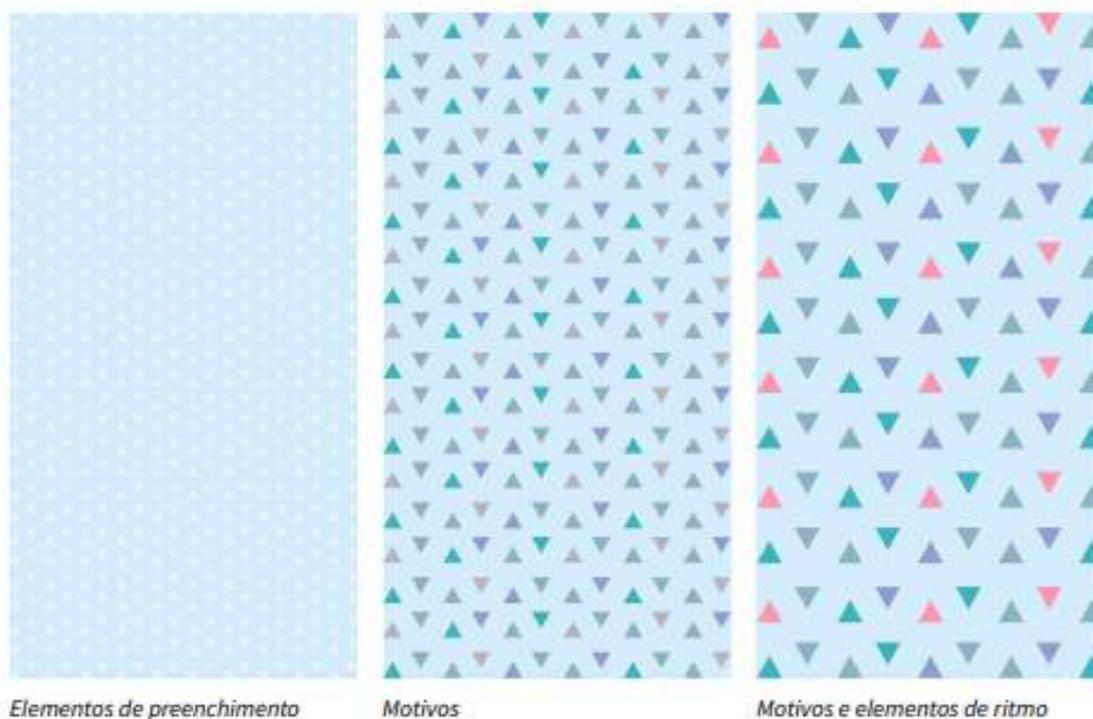


Fonte:FEITOSA (2019) adaptado de RINALDI. 2013, p. 96.

### Escolha dos elementos compositivos:

Feitosa (2019) diz que cada elemento tem um papel dentro da estampa.

Figura 46: Tipos de elementos compositivos



Fonte: Feitosa (2019)

### Cartela de cores

É importante decidir a cartela de cores que se adequa melhor ao projeto, levando em conta o tipo de impressão, e a relação das cores com a temática da estampa.

Figura 47: Composição de cores no círculo cromático.



Fonte: Citera (2022) disponível em: <https://vestindoautoestima.com.br/como-combinar-cores/> acesso em: 05 de nov. 2024.

- **DIRETRIZES PARA PROCEDIMENTOS COMPOSITIVOS:**

Esta etapa se atenta para recomendações na hora de montar a estampa como:

- Alinhar a composição ao estilo visual;
- Compor o módulo sem pensar em uma moldura específica;
- Experimentar diferentes tipos de direcionamentos e espaçamentos;
- Atentar-se ao peso dos elementos, seu ritmo e movimento.

- **CORREÇÃO DE ERROS**

Esta última diretriz se atenta a da sugestões para a etapa anterior, basicamente revisar o projeto inteiro e prototipar a fim de achar erros não intencionais e corrigi-los.

## 4.RESULTADOS E DISCUSSÕES

Esta etapa se atenta em apresentar os caminhos tomados com base nas metodologias escolhidas, para se obter o resultado que são as prototipações das estampas.

### 4.1. ORGANIZAÇÃO

Para a execução do projeto foi feito primeiramente uma pesquisa bibliográfica para compreender melhor o problema a ser resolvido, a pesquisa foi feita por meios variados como teses, dissertações e livros. Também foram realizadas entrevistas semiestruturadas com três graficistas (pintores e criadores de grafismos corporais). Este meio de pesquisa por entrevista e bibliográfica se atentou a respeitar o costume potiguara de se passar conhecimento através da oralidade e da memória, onde não se constrói algo sem antes falar da história e do significado desta. As entrevistas foram gravadas por meio do aplicativo *Samsung Voice Recorder*, transcritas pela *WhisperAI* e revisadas pela autora.

Esta etapa contempla a organização prévia para o desenvolvimento das entrevistas. Para elas foi feito um roteiro semi estruturado.

Quadro 2: Roteiro de entrevista

1- Apresentação
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nome, onde vive, o que faz,</li> <li>- Qual o contato com a cultura potiguara?</li> <li>- Como se tornou graficista?</li> </ul>
2- Grafismos
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Como se deu a criação dos grafismos?</li> <li>- Quais são os principais grafismos e os significados deles?</li> <li>- Quais os mais pedidos pelo público?</li> </ul>
3- Tinta de jenipapo
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Qual o seu processo de produção da tinta?</li> </ul>
4- Identidade cultural
<ul style="list-style-type: none"> <li>- O que significa para você ser graficista?</li> <li>- O que significa para você ser potiguara?</li> </ul>

Fonte: Do autor (2024)

#### 4.1.2. APRESENTAÇÃO

Os entrevistados foram escolhidos com base no seu conhecimento sobre os grafismos e no seu modo de vida. O primeiro entrevistado foi escolhido por ser parte do público alvo, um indígena que sempre viveu em contexto urbano e mesmo assim, se interessou pela cultura e se tornou pintor dos grafismos. O segundo foi criado dentro do território indígena e ensinado sobre a cultura desde a infância e faz parte de movimentos para a manutenção da cultura. O terceiro entrevistado também foi criado no território indígena, mas teve um papel importante na criação dos grafismos, pois foi um dos precursores neste resgate cultural. Esta escolha foi feita para investigar se, de acordo com essas influências, se obteriam respostas diferentes de cada um ou não.

##### **Entrevistado 1 - Joseano Víctor**

Joseano tem 48 anos, é um indígena que sempre viveu em contexto urbano, atualmente reside em João Pessoa. Embora nunca tenha morado na aldeia, teve contato com a cultura potiguara por meio de sua mãe, e por interesse próprio em pesquisar. Joseano busca viver a cultura potiguara, se pintando, produzindo a tinta de jenipapo, e participando de movimentos indígenas urbanos. Se tornou pintor dos grafismos por interesse nos ensinamentos ancestrais e quando viu outro graficista fazendo as pinturas e falando sobre seus significados. Para ele ser graficista é uma honra, é ser escolhido por seus ancestrais, e ser potiguara é usar o conhecimento adquirido a seu favor é viver em constante evolução.

Figura 48: Joseano na aldeia Tramataia



Fonte: De Joseano (2020)

Figura 49: Tinta de Jenipapo e instrumentos de pintura de Joseano



Fonte: Do autor (2024)

Figura 50: Joseano pintando no evento: Feira Indígena Para Adiar A Queda do Céu.



Fonte: Do autor (2024)

### **Entrevistado 2 - Marcus Paranã**

Marcus, 48 anos, vive na aldeia de Brejinho em Marcação, é professor de educação física e graficista. Nasceu e morou boa parte da vida dentro do território potiguara, ele diz viver a cultura em seu dia a dia, sempre está pintado com os grafismos e mesmo quando morava em contexto urbano continuava mantendo as tradições. Desde a adolescência, participa de movimentos e eventos indígenas, lutando por uma educação que resgate a cultura e preserve as tradições para as

próximas gerações. Para Marcus, ser potiguara é ter identidade própria, pertencer a um povo que está no seu território por milhares de anos, é lutar pelos seus direitos.

Figura 51: Professor Marcus



Fonte: Do autor (2024)

Figura 52: Marcus pintando Sônia Guajajara Ministra dos Povos indígenas do Brasil, na Homologação das terras de Mont-Mor, Rio Tinto - PB



Fonte: De Marcus (2025)

Figura 53: Grafismo da cobra coral feito na pele por Marcus



Fonte: De Marcus (2024)

### Entrevistado 3 - Manoel Pereira

Manoel, conhecido como Manezio Potiguara, tem 57 anos, nasceu na aldeia São Francisco, na Baía da Traição, e atualmente vive na aldeia de Brejinho. É artesão, graficista e professor de arte, cultura potiguara e de química, formado pela UFCG, onde realizou seu TCC junto com outros colegas onde eles relacionam o ensino de química à tradição de fazer a tinta de jenipapo. Ele possui um blog e um canal no YouTube onde publica as atividades feitas junto com seus alunos, e vídeos sobre a cultura potiguara.

Manoel é um dos precursores no resgate e criação dos grafismos, ele não os atribui como sua autoria, mas sim aos seus antepassados. Ele chama os grafismos que vieram a partir deste movimento de “grafismo emergencial”, uma retomada dos costumes tradicionais, como a pintura corporal, o toré e o artesanato. Manoel diz que ser potiguara é voltar para suas origens, se ater aos saberes dos seus antepassados, se auto afirmar e ter identidade própria.

Figura 54: Manoel em vídeo onde ensina a fazer a tinta de jenipapo



Fonte: Manoel Pereira. Extração tinta do jenipapo manso etnia potiguara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8tVWBik7mt0&t=5s>. Acesso em: 06 de Nov. 2024.

Figura 55: Manoel pintando Isaiás com o grafismo da Salamanta



Fonte: Imagem das pinturas corporal do povo potiguara da Paraíba reproduzia maneziopotiguara. Disponível em: <https://lavinhaprado.blogspot.com/2015/11/imagem-das-pinturas-corporal-do-povo.html>. Acesso em: 06 de Nov. 2024.

Figura 56: Tubo de ensaio com o corante de jenipapo



Fonte: Batista et.al (2024)

### 4.1.3. ANÁLISES

Esta etapa apresenta a análise qualitativa das entrevistas com os pintores, foi criado um quadro onde se observa as respostas para cada pergunta e assunto abordado com o objetivo de observar as similaridades e divergências nos discursos a fim de catalogar os grafismos potiguara e seus significados, e para obter mais informações para o briefing. O quadro apresenta as respostas a partir da interpretação

da autora, outros grafismos foram citados nas entrevistas mas foi analisada a resposta sobre aqueles que mais apareceram na fala dos entrevistados e os que são mais vistos nas pesquisas bibliográficas. (Veja as entrevistas completas no Anexo “A”)

Quadro 3: Análise das entrevistas

- Como se deu a criação dos grafismos?	
<b>1- Joseano</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Colméia Potiguara:</b> A partir da relação de um indígena ajudar o outro;</li> <li>- <b>Salamanta:</b> Veio de resistir aos ataques, e inspirado no animal cobra;</li> <li>- <b>Folha de Jurema:</b> Veio da entidade cabocla Jurema e da planta sagrada que tem poder de cura;</li> <li>- <b>Cobra Coral:</b> Veio a partir do animal cobra coral e da retomada dos territórios;</li> <li>- <b>Guarapirá:</b> A partir da dança do toré o canto de encerramento, e da relação do pássaro com o aviso de chuva que influenciava na navegação;</li> <li>- <b>Caminhos de Monte-mór:</b> Se pinta principalmente na aldeia de monte-mór, vem do caminho dos rios que cortam as aldeias que servia como caminho de emboscada contra os capitães;</li> <li>- <b>Cerâmica Potiguara:</b> O grafismo mais antigo que se tem registro;</li> <li>- <b>Terra Fértil:</b> Vem dos quatro elementos e do sangue dos potiguara.</li> </ul>
<b>2- Marcus</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Colméia Potiguara:</b> Ideia da Pajé Fátima do pensamento da relação de coletividade entre as abelhas, semelhante a relação que um indígena tem com o outro. Pajé Francisco deu a ideia de abrir o meio entre os favos para que o mel passasse de um favo para o outro, representando o compartilhamento de alimentos entre os potiguara;</li> <li>- <b>Salamanta:</b> Inspiração de Manoel, no pai do Pajé Isaías que tinha o poder de cura e lidava com as serpentes;</li> <li>- <b>Folha de Jurema:</b> Representação da espiritualidade, da árvore sagrada e suas propriedades medicinais;</li> <li>- <b>Cobra Coral:</b> Pensado pelo Cacique geral Sandro, e inicialmente era para ser pintado só pelas lideranças, mas se espalhou;</li> <li>- <b>Guarapirá:</b> Surgiu por um grupo da aldeia forte da observação desses pássaros, que davam sinal de aviso;</li> <li>- <b>Caminhos de Monte-mór:</b> Veio de um desenho que um ancião fez no chão, que representava uma trilha antiga seguindo o curso do rio que ligava a aldeia de Monte-mór em Rio Tinto até a Baía da Traição;</li> <li>- <b>Cerâmica Potiguara:</b> Um pedaço de cerâmica que foi achado, registro de grafismo mais antigo.</li> </ul>

<p><b>3- Manoel</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Colméia Potiguara:</b> Veio do meio de subsistência do potiguara, pois não tinham muitas terras férteis por causa do desmatamento, e um dos meios de ter alimento era coletar mel de abelha, que era compartilhado entre os indígenas;</li> <li>- <b>Salamanta:</b> A partir da observação do pai do Pajé Isaías agonizando uma cobra salamanta, ele tinha o poder de curar as pessoas do veneno de cobra, o nome salamanta é o nome popular dado para a jibóia, e o grafismo veio da sua camuflagem;</li> <li>- <b>Folha de Jurema:</b> Foi feita dentro da mata por Manoel, ela é formada por duas folhas que representa os dois troncos de linhagens indígenas o tronco macro jê e o tronco tupi guarani, pois os povos potiguaras tem mistura com outras etnias, e as folhas representam essas misturas. Também está ligado ao movimento do toré uma folha de frente pra outra, onde na dança se faz os movimentos sempre saudando a pessoa que está ao seu lado, que também tem a ver com a forma de vida dos potiguaras nunca virando as costas pro outro, também representa o êxtase que a planta dá e o contato com o mundo espiritual;</li> <li>- <b>Cobra Coral:</b> Foi feito com o intuito de chamar atenção das lideranças para esse resgate cultural, foi pensado pelo Cacique Sandro;</li> <li>- <b>Caminhos de Monte-mór:</b> Deslocamento dos potiguara, para subsistência, para educação, caminhos entre os montes.</li> <li>- <b>Cerâmica Potiguara:</b> Achado antropológico de uma cerâmica, onde se tinha um grafismo, o primeiro registro de grafismo;</li> <li>- <b>Terra Fértil:</b> Também um dos mais antigos que se tem registros, quatro traços no rosto, sempre abaixo dos olhos.</li> </ul>
<p><b>- Quais são os principais grafismos e os significados deles?</b></p>	
<p><b>1- Joseano</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Colméia Potiguara:</b> Trabalho em equipe, família, empatia;</li> <li>- <b>Salamanta:</b> Resistência a ataques, retomada de território, autoproteção;</li> <li>- <b>Folha de Jurema:</b> Proteção, corpo fechado, espiritualidade, território;</li> <li>- <b>Cobra Coral:</b> Retomada de território, resistência, sabedoria;</li> <li>- <b>Guarapirá:</b> Aviso, superação;</li> <li>- <b>Caminhos de Monte-mór:</b> Proteção das terras;</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Cerâmica Potiguara:</b> Renovação;</li> <li>- <b>Terra Fétil:</b> Quatro riscos no rosto representando os quatro elementos, terra, fogo, ar e água;</li> </ul>
<b>2- Marcus</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Colméia potiguara:</b> Coletividade, família, cooperação, conexão;</li> <li>- <b>Salamanta:</b> Afirmação, permanência e retomada de território, resistência;</li> <li>- <b>Folha de Jurema:</b> Espiritualidade, cura, renovação, equilíbrio espiritual;</li> <li>- <b>Cobra Coral:</b> Liderança, território;</li> <li>- <b>Guarapirá:</b> Aviso, liberdade;</li> <li>- <b>Caminhos de Monte-mór:</b> Caminho antigo;</li> <li>- <b>Cerâmica Potiguara:</b> Sem significado;</li> </ul>
<b>3- Manoel</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Colméia Potiguara:</b> Subsistência, compartilhamento, coletividade, união, empatia; identidade.</li> <li>- <b>Salamanta:</b> Resistência, retomada de território, demarcação, sabedoria, cura;</li> <li>- <b>Folha de Jurema:</b> Espiritualidade, pluralidade cultural, empatia, proteção;</li> <li>- <b>Cobra Coral:</b> Embelezamento, status, atenção, emergência.</li> <li>- <b>Caminhos de Monte-mór:</b> Saída para subsistência, para educação, sobrevivência;</li> <li>- <b>Cerâmica Potiguara:</b> Reprodução;</li> <li>- <b>Terra Fétil:</b> Os quatro elementos, terra, fogo, ar e água;</li> </ul>
<b>- Quais os mais pedidos pelo público?</b>	
<b>1- Joseano</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1° Colméia Potiguara</li> <li>- 2° Folha de Jurema</li> <li>- 3° Salamanta</li> </ul>

<b>2- Marcus</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1° Colméia Potiguara</li> <li>- 2° Folha de Jurema</li> <li>- 3° Salamanta</li> </ul>
<b>3- Manoel</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1° Salamanta</li> <li>- 2° Colméia Potiguara</li> <li>- 3° Folha de Jurema</li> </ul>
<b>- Qual o seu processo de produção da tinta?</b>	
<b>1- Joseano</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Joseano diz que para a tinta dar certo ele pede permissão da natureza e a planta para retirar o fruto. Depois ele rala o jenipapo espreme o caldo e coloca no sol para obter sua energia durante três dias, ele só adiciona carvão se for necessário e separadamente só na quantidade que vai usar na hora.</li> </ul>
<b>2- Marcus</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Para Marcus tudo que envolve os grafismos é sagrado, então depois de escolher o fruto, ralar, espremer e colocar no sol, ele acende um incenso e pede a energia dos ancestrais para que atuem para fazer a tinta dar certo.</li> <li>- Ele não adiciona nenhum aditivo a tinta usa apenas o jenipapo.</li> </ul>
<b>3- Manoel</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Manoel descreveu quatro processos de produção da tinta.</li> <li>- Ele fala que antigamente os potiguaras mascavam o jenipapo e cuspiam, e depois espremiam o sumo, ocorria uma reação química da saliva com o oxigênio e a genipina substância presente no jenipapo.</li> <li>- A que ele usa até hoje, segue o processo de separar a casca da polpa do jenipapo, depois ralar e colocar a casca por cima e deixar no sol.</li> <li>- A terceira forma segue o mesmo processo que a segunda, mas em vez de deixar no sol, se enterra a tinta por oito dias.</li> <li>- A última ele fez o teste em laboratório que é cozinhar o jenipapo por 5 minutos a 80 graus e depois adicionar álcool.</li> <li>- Manoel explica que a genipina é volátil, contém álcool e por isso tem essa reação ao entrar em contato com o calor por isso se enterra a tinta ou se coloca no sol.</li> </ul>

Fonte: Do autor (2024)

A partir da análise das entrevistas foi verificado quais são os grafismos e os significados mais recorrentes, a partir disso, foi criado um quadro os catalogando.

Quadro 4: Significado dos Grafismos

Grafismo	Significado
<p><b>Colméia Potiguara</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cooperação</li> <li>- Coletividade</li> <li>- Empatia</li> <li>- União</li> </ul>
<p><b>Salamanta</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Resistência</li> <li>- Retomada e demarcação de território</li> </ul>
<p><b>Folha de Jurema</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Espiritualidade</li> <li>- Proteção</li> <li>- Cura</li> </ul>
<p><b>Cobra Coral</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Retomada de território</li> <li>- Liderança</li> </ul>

<p><b>Guarapirá</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aviso</li> <li>- Liberdade</li> <li>- Superação</li> </ul>
<p><b>Caminhos de Monte-Mór</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Proteção das terras</li> <li>- Caminho antigo</li> <li>- Saídas para subsistência, para educação e sobrevivência.</li> </ul>
<p><b>Cerâmica Potiguara</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Reprodução</li> <li>- Renovação</li> </ul>
<p><b>Terra Fértil</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Riscos no rosto representando os quatro elementos, terra, fogo, ar e água;</li> </ul>

Fonte: Do autor (2024)

Foram identificados como os mais populares, segundo os entrevistados os grafismo: Colméia Potiguara, Folha de Jurema e Salamanta, respectivamente. A partir da catalogação e das falas dos entrevistados, foi feito um briefing com o conceito do projeto.

#### 4.1.4. BRIEFING

Esta etapa mostra o briefing resultado de todas as pesquisas, entrevistas e catalogação dos grafismos, nele contém a formação de todo o conceito e ideia para o desenvolvimento das estampas.

- **CONCEITO**

O conceito do projeto é a criação de estampas contínuas para tecido plano, que possam se adaptar a diferentes produtos. Representando a identidade dos grafismos corporais dos indígenas potiguaras da Paraíba, a fim de valorizar essa cultura e criar referência visual e acadêmica sobre o assunto. Fazendo algo não caricato e diferente da maioria das construções visuais que se tem no mercado inspiradas em povos indígenas, mas ainda mantendo a identidade.

A técnica utilizada para a criação dos elementos foi a de aquarela, utilizando a tinta de jenipapo a fim de preservar a cor característica dela, junto com outras tintas para se ter variedade de cores.

Tanto nas entrevistas quanto nas pesquisas, se observou que os princípios para a criação de cada grafismo incluem: elementos da fauna e flora do litoral norte da Paraíba, e também aspectos religiosos. Manoel também destacou a importância da simetria no processo de pintura. A partir destas observações foram criados mood boards com referências visuais para cada estampa.

**Colmeia Potiguara:** A ideia foi usar cores complementares que representam as matas e a cor do mel e das abelhas.

Figura 57: Mood board Colméia Potiguara



Fonte: Do autor adaptado de Pinterest, 2024. Acesso em: 10 nov. 2024. Disponível em:  
<https://br.pinterest.com>

**Folha de Jurema:** Usar cores que representam as matas, a praia e o místico que envolve a celebração da Jurema.

Figura 58: Mood board Folha de Jurema



Fonte: Do autor adaptado de Pinterest, 2024. Acesso em: 10 nov. 2024. Disponível em:  
<https://br.pinterest.com>

**Salamanta:** Se basear nas cores da cobra.

Figura 59: Mood board Salamanta



Fonte: Do autor adaptado de Pinterest, 2024. Acesso em: 10 nov. 2024. Disponível em:  
<https://br.pinterest.com>

- **PÚBLICO-ALVO**

O público-alvo das estampas são os indígenas potiguara em contexto urbano, jovens e adultos, que querem expressar sua cultura de alguma forma, assim superando a falta de acesso a elementos tradicionais, que são difíceis de se encontrar em meio urbano como a tinta de jenipapo para a realização das pinturas corporais, ou os artesanatos naturais. Outro público que pode se interessar são os artesãos indígenas urbanos que queiram adquirir os tecidos para a fabricação de peças com a identidade e que também sofrem com a escassez de materiais.

## 4.2. CRIAÇÃO DESENVOLVIMENTO

Com a conclusão da etapa de pesquisa e briefing, se iniciou a fase de criação, onde todo o aprendizado foi aplicado de forma visual. Para cada grafismo, foram desenvolvidas duas estampas, totalizando seis, projetadas para serem utilizadas tanto em conjunto quanto isoladamente, adaptáveis a diversas aplicações.

Os elementos foram feitos separadamente em tamanho A4 em folha Canson Mix media 300g, utilizando a técnica de aquarela para dar textura, e também pelo uso da tinta de jenipapo que tem consistência líquida funcionando como aquarela no papel.

Figura 60: Aquarela com tinta de jenipapo



Fonte: Do autor (2024)

Figura 61: Elementos em tinta de jenipapo e aquarela



Fonte: Do autor (2024)

Os desenhos foram escaneados em 300dpi e editados no photoshop, as repetições das estampas foram feitas no Illustrator pois o sistema de criação de estampas neste programa permite uma observação melhor na edição dos padrões.

Figura 62: Edição da repetição no illustrator



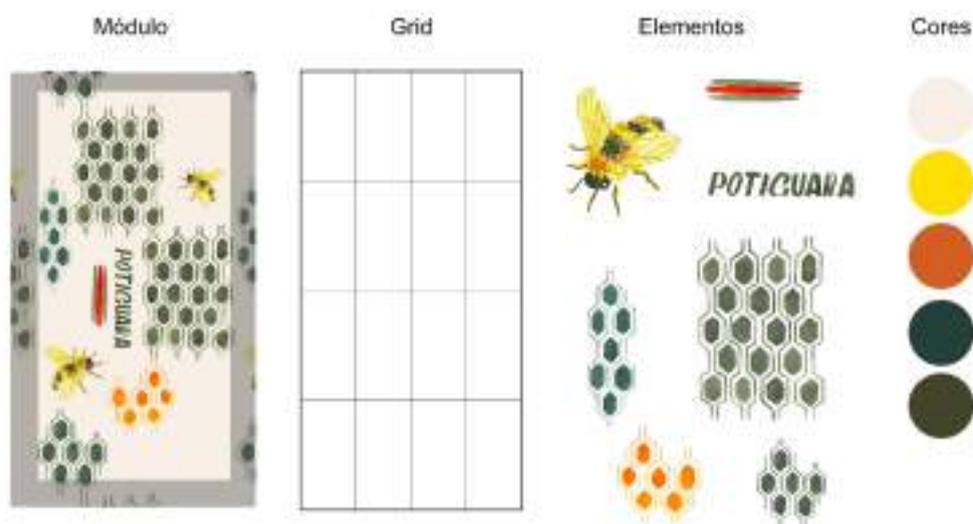
Fonte: Do autor (2024)

## Colmeia Potiguara

Para a primeira estampa da Colméia foi pensado em repetições simples, mantendo a simetria passando a ideia de organização e cooperação das abelhas e dos indígenas.

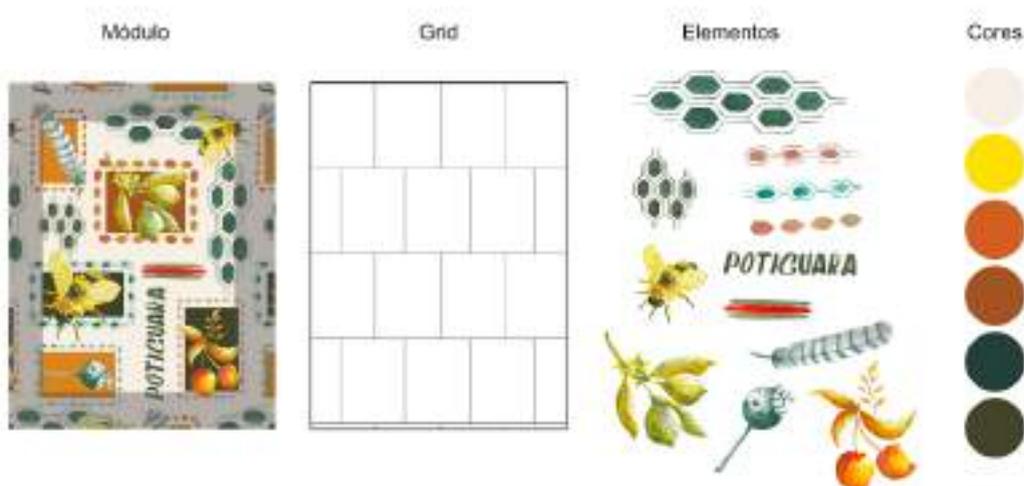
Como elementos compositivos além do grafismo, foi adicionado as abelhas e frutas da região, como a manga e o jenipapo.

Figura 63: Organização para a primeira estampa da Colmeia Potiguara



Fonte: Do autor (2024)

Figura 64: Organização para a segunda estampa da Colmeia Potiguara

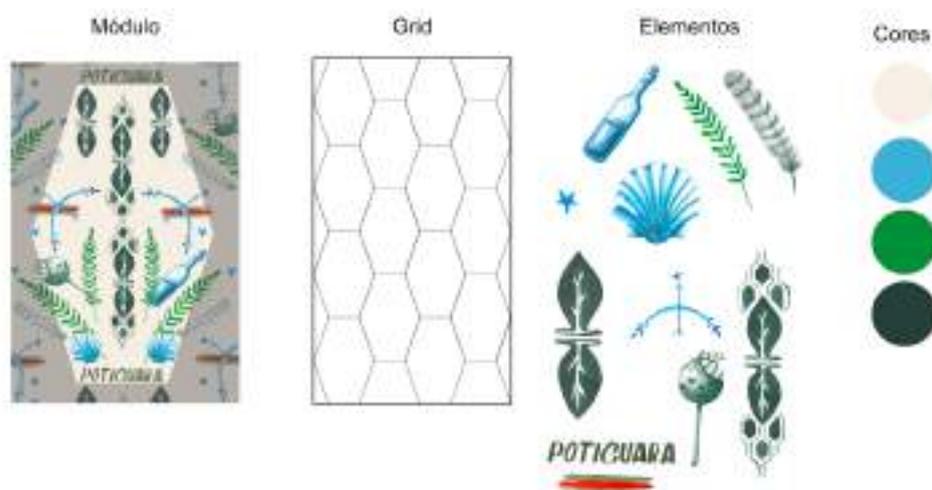


Fonte: Do autor (2024)

## Folha de Jurema

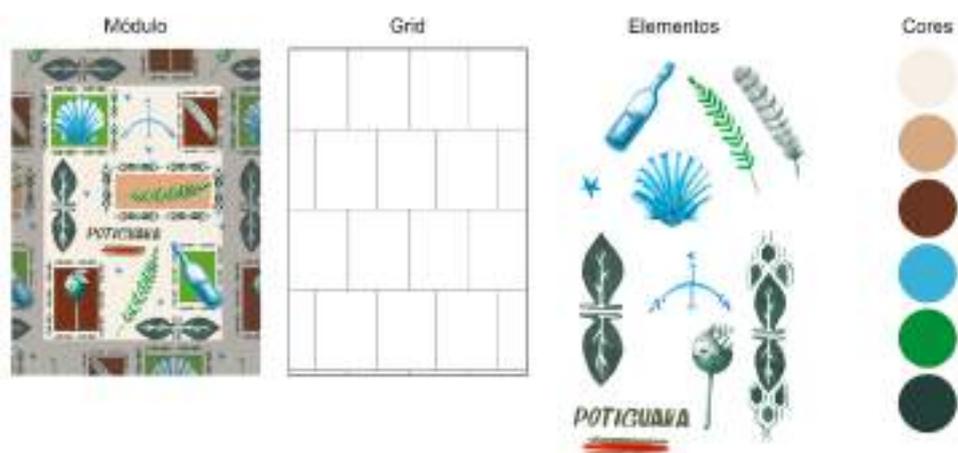
Na estampa da folha de jurema foi pensado não só na planta, mas também nos aspectos religiosos que a rodeiam e nos rituais. Foi usado um módulo em hexágono que causa uma hierarquia destacando o grafismo no meio como algo sagrado. Foi adicionado elementos como a bebida, o maracá e o símbolo de arco e flecha que representa jurema no candomblé, pois para os indígenas, além da planta ter o poder de cura, também existe a crença na entidade cabocla jurema. A paleta de cores tem tons de terra, azul e verde, representando o místico, a mata, e a praia onde ocorre a maioria dos rituais para a entidade.

Figura 65: Organização para a primeira estampa da Folha de Jurema



Fonte: Do autor (2024)

Figura 66: Organização para a segunda estampa da Folha de Jurema



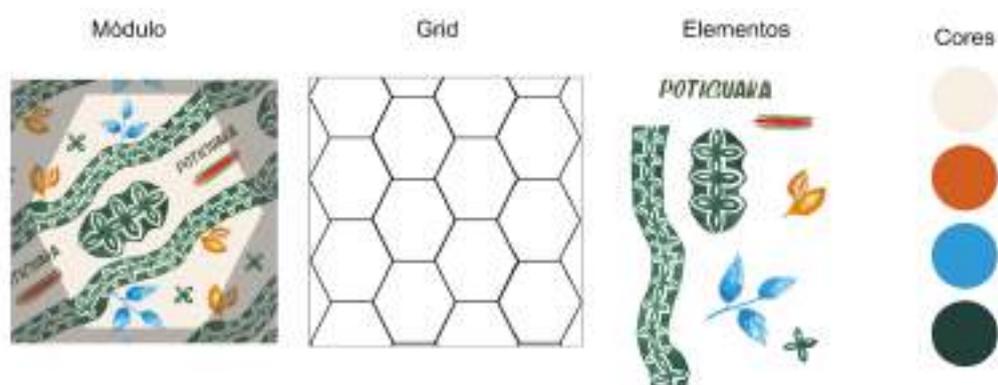
Fonte: Do autor (2024)

## Salamanta

A salamanta é uma serpente que não tem veneno, mas frequentemente as pessoas relacionam ela à morte de animais e acreditam que ela é venenosa, e a confundem com a jibóia ( Almeida e Santos 2011. p. 38 ). A ideia para esta estampa é que ela representa não só a cobra, mas também as crenças de cura e afirmação de território que a envolvem. A paleta de cores foi inspirada nas cores da cobra, laranja e azul, pois ela é furta-cor e muda sua tonalidade de acordo com o sol.

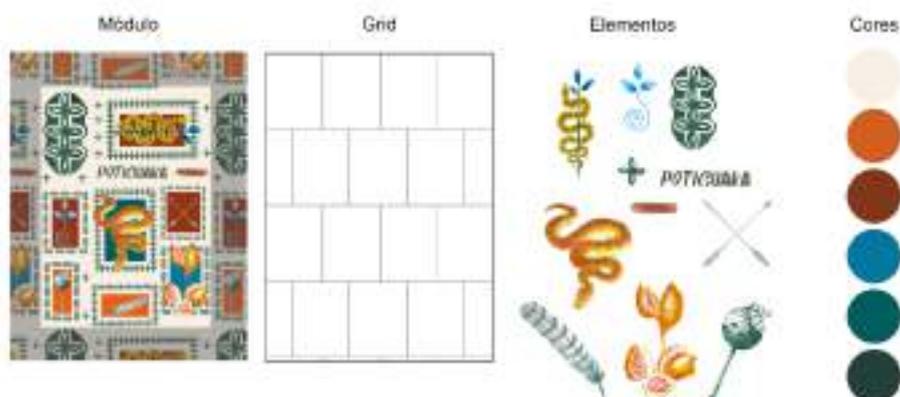
O módulo escolhido para a primeira estampa da Salamanta foi um hexágono permitindo fazer uma repetição na diagonal unindo o elemento que contém o grafismo dando um movimento de cobra.

Figura 67: Organização para a primeira estampa da Salamanta



Fonte: Do autor (2024)

Figura 68: Organização para a segunda estampa da Salamanta



Fonte: Do autor (2024)

### 4.3. PROTOTIPAÇÃO

A etapa de prototipação se iniciou com os testes digitais de organização dentro dos módulos, em busca do melhor encaixe e harmonia na repetição. Os primeiros testes vistos abaixo nas figuras 67, 68 e 69 foram realizados com rascunhos dos elementos.

Figura 69: Primeiro teste de composição Colméia



Fonte: Do autor (2024)

Figura 70: Primeiro teste de composição Folha de Jurema



Fonte: Do autor (2024)

Figura 71: Primeiro teste de composição Salamanta



Fonte: Do autor (2024)

Após a realização de vários testes de composição, foram selecionadas as opções que apresentaram os melhores resultados, levando em consideração critérios como harmonia visual, equilíbrio de cores na repetição e adequação ao tema proposto.

Em seguida, as opções selecionadas foram encaminhadas para o processo de impressão por sublimação. Nos primeiros testes de impressões foram observados alguns erros, como a cor de fundo muito amarelada e nas estampas da jurema e da salamanta o tamanho do módulo muito pequeno, também houveram erros da própria gráfica nas cores muito saturadas.

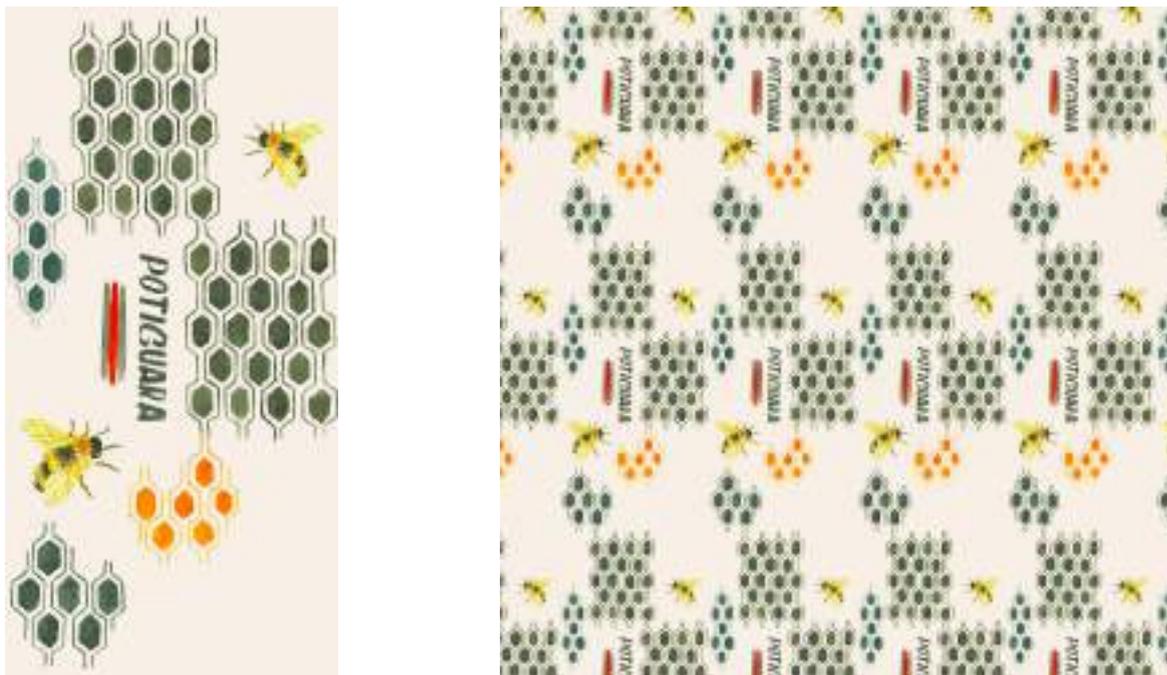
Figura 72: Primeiro teste de impressão com erros.



Fonte: Do autor (2024)

Observados os erros, foram feitas as correções, com os seguintes resultados:

Figura 73: Módulo e repetição da primeira estampa da Colméia



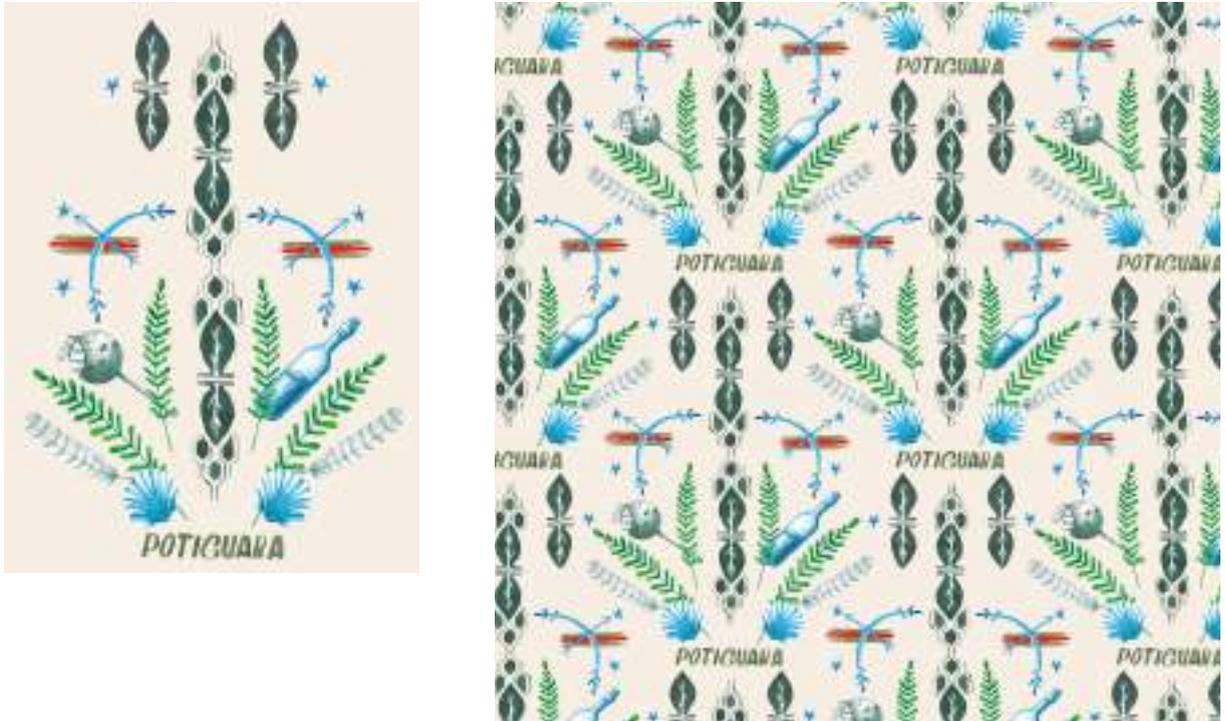
Fonte: Do autor (2024)

Figura 74: Módulo e repetição da segunda estampa da Colméia



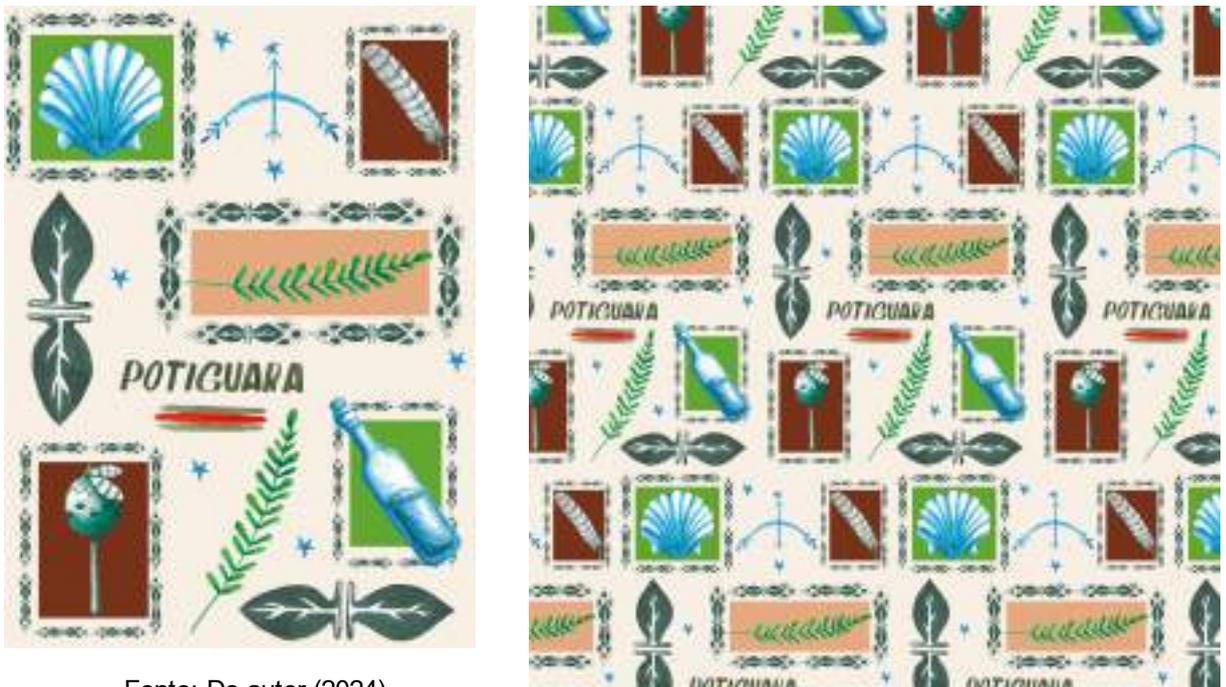
Fonte: Do autor (2024)

Figura 75: Módulo e repetição da primeira estampa da Folha de Jurema



Fonte: Do autor (2024)

Figura 76: Módulo e repetição da segunda estampa da Folha de Jurema



Fonte: Do autor (2024)

Figura 77: Módulo e repetição da primeira estampa da Salamanta



Fonte: Do autor (2024)

Figura 78: Módulo e repetição da segunda estampa da Salamanta



Fonte: Do autor (2024)

Após os ajustes finais feitos, foi feita uma última impressão, obtendo os resultados a seguir:

Figura 79: Impressão colméia 1



Fonte: do Autor (2025)

Figura 80: Impressão colméia 2



Fonte: do Autor (2025)

Figura 81: Impressão folha de Jurema 1



Fonte: do Autor (2025)

Figura 82: Impressão folha de Jurema 2



Fonte: do Autor (2025)

Figura 83: Impressão salamanta 1



Fonte: do Autor (2025)

Figura 84: Impressão salamanta 2



Fonte: do Autor (2025)

Os tecidos podem ser utilizados de diversas formas em vários produtos, abaixo se vê algumas sugestões de uso:

Figura 85: Mockups Colméia Potiguara



Fonte: Do autor adaptado de Freepik, 2025. Disponível em: <https://br.freepik.com> Acesso em: 14 Jan 2025

Figura 86: Mockups Folha de Jurema



Fonte: Do autor adaptado de Freepik, 2025. Disponível em: <https://br.freepik.com> Acesso em: 14 Jan 2025

Figura 87: Mockups Salamanta



Fonte: Do autor adaptado de Freepik, 2025. Disponível em: <https://br.freepik.com> Acesso em: 14 Jan 2025

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto buscou desenvolver estampas para tecido plano baseadas na identidade dos grafismos corporais dos indígenas Potiguaras da Paraíba, tendo como público alvo os indígenas que vivem em contexto urbano. Para atingir este objetivo geral, primeiro procurou-se compreender a história e cultura deste povo, o que foi feito por meio de pesquisa bibliográfica em diferentes fontes. Abordou-se um pouco da história de suas perdas com a colonização, o apagamento cultural que sofreram, e a luta que enfrentam em busca de recuperar suas terras e sua cultura, e como os grafismos têm papel importante neste resgate. Também foi abordado a vivência dos Potiguara em contexto urbano, e como eles ainda sofrem esse apagamento cultural e de identidade por estarem fora das áreas demarcadas, aprofundando, assim, o tema e a importância do trabalho.

O segundo objetivo que norteou este trabalho foi identificar os significados atribuídos aos grafismos corporais. Esse objetivo foi alcançado por meio de pesquisa bibliográfica que abordou a importância desses grafismos e o que eles representam na cultura indígena, a representação das cores utilizadas e alguns significados encontrados em outras pesquisas. Para obter mais informações, foram feitas entrevistas com três graficistas, onde foi possível catalogar os significados a partir de suas falas, e obter mais informações específicas para a criação do briefing de desenvolvimento das estampas. Entre as informações obtidas, destacou-se a origem das ideias para a criação dos principais grafismos, o que permitiu desenvolver outros elementos para compor as estampas.

O projeto alcança seus objetivos ao propor estampas que resgatam o valor patrimonial e cultural pelo olhar do design decolonial, produzindo algo de potiguara para potiguaras e utilizando de referências próprias. A parte de pesquisa, criação e aplicação da metodologia, foi norteada pelo etnodesign tanto respeitando a cultura de se passar conhecimento através da oralidade e da memória, quanto utilizando a técnica manual de pintura em aquarela, para o desenvolvimento dos elementos compositivos, aliada a técnicas digitais. Com a aplicação da metodologia foi possível compreender a sequência necessária para o desenvolvimento de um projeto de estamparia, conseguindo assim chegar a protótipos satisfatórios de seis estampas.

Pelas entrevistas foi visto que o povo potiguara é vaidoso e gosta de se enfeitar, os próprios grafismos tem esse propósito promover o resgate cultural através

do embelezamento do chamar atenção aos olhos, e querer se pintar. Sendo assim produtos com características potiguara, podem elevar a autoestima do indígena que vive em contexto urbano que não consegue expressar sua cultura no seu corpo, seja pela falta da tinta de jenipapo para se pintar, ou pela falta de adereços que só são encontrados nas aldeias, ou em feiras de artesanato por temporada.

Este projeto não se ateve a criar produtos específicos, o objetivo girou em torno de criar estampas corridas para tecido plano, mas pode-se sugerir os potenciais dela. O tecido é uma das superfícies que mais se utiliza este tipo de estampa, e também abre várias possibilidades de aplicações, tendo viabilidade de serem comercializadas por marcas paraibanas comprometidas com valores sociais e respeito cultural, assim promovendo o fácil acesso a elas para os potiguaras que vivem em contexto urbano, e também revender os tecidos para artesãos indígenas para produzirem suas próprias peças, seria uma nova forma de expressão da cultura potiguara, vencendo a escassez de materiais naturais no meio urbano, e também diversificando os produtos artesanais nas feiras, e comércios destes artesãos.

Este projeto também tem a expectativa de poder manter documentado conhecimentos sobre os grafismos potiguara, não deixando este conhecimento se perder novamente, assim podendo contribuir com a divulgação da cultura e se tornar referência acadêmica e visual potiguara no design gráfico.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gleymerson Vieira Lima de; SANTOS, Ednilza Maranhão dos. **A salamanta (*Epicrates assisi* Machado, 1945) é um animal venenoso: percepção de algumas comunidades do sertão de Pernambuco**. In: SEABRA, Giovanni; MENDONÇA, Ivo. **Educação ambiental: responsabilidade para a conservação da sociobiodiversidade**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011. v. 2, p. 36.

BATISTA, Sâmia; CARVALHO, Ricardo Artur Pereira. **Design e decolonialidade: fundamentos, debates e rupturas**. Arcos Design, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 6-25, ago. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>. Acesso em: 20 ago. 2024, às 11:00.

BIALOBRZESKA, Joanna. **Impulsos da Bauhaus no Brasil**. Rio de Janeiro: Programa de Apoio à Pesquisa na Biblioteca Nacional, 2017.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. São Paulo: Atlas, 1988.

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

CALEFFI, Paula. **"O que é ser índio hoje?"** A questão indígena na América Latina/Brasil no início do século XXI. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 7, p. 20-42, 2003. Aarhus: Aarhus Universitet, 2003.

FALCÃO, Emmanuel de Sousa Fernandes. **Grafismo e discurso identitário indígena Potiguara da Paraíba no século XXI**. Tese (Doutorado em Ciências das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, João Pessoa, 2022.

FEITOSA, Adele Pereira. **Composição visual no design de superfície: diretrizes para configuração de padronagens contínuas bidimensionais**. 2019. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Recife, 2019.

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

GOMES, Ivanilza Cinesio. **Entrelaces do cristianismo e da religiosidade tradicional nas canções do Toré indígena Potiguara da Paraíba: uma análise literária**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras/Língua

Portuguesa) – Universidade Federal da Paraíba, Campus IV, Mamanguape, 2021.

GERLIC, Sebastián; ZOETTL, Peter Anton (orgs.). **Índios na visão dos índios:** Potiguara. 1. ed. Salvador: Thydêwá, 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA; FUNDAÇÃO NACIONAL DOS POVOS INDÍGENAS. **O Brasil indígena.** 2010 Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/download>. Acesso em: 20 ago. 2024, às 08:52.

LAGROU, Els; HUSSAK VAN VELTHEM, Lucia. **As artes indígenas:** olhares cruzados. *BIB*, São Paulo, n. 87, p. 133-156, dez. 2018.

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

LIMA, Carmen Lúcia Silva. **Etnicidade indígena no contexto urbano:** uma etnografia sobre os Kalabaça, Kariri, Potiguara, Tabajara e Tupinambá de Crateús. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia e Museologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2010.

LUCENA, Jamerson Bezerra. **“Índio é índio onde quer que ele more”:** uma etnografia sobre índios Potiguara que vivem na região metropolitana de João Pessoa. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – PB, 2016.

LUCENA, Jamerson Bezerra. **“Pra gente esse novo caminho é um desafio”:** A circulação e interação de jovens universitários indígenas Potiguara na cidade de João Pessoa. *Opará: Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação*, v. 5, n. 7, 2017. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/opara/article/view/3822>. Acesso em: 22 out. 2024.

MARQUES, Cássio Ferreira; SIMAS, Hellen Cristina P.; SILVA, Paulo Roberto Palhano (Org.). **Histórias ancestrais do povo Potiguara.** Projeto Pelos Caminhos dos Potiguara. João Pessoa: Clube de autores 2019.

MATTAR, Fauze Najib. **Pesquisa de marketing :** metodologia, planejamento, execução e análise. 7. ed. Rio de Janeiro : Elsevier, 2014.

MENDONÇA, Joselma Bianca Silva de Souza. **Entre o tronco e o monte:** convergências e divergências nas espiritualidades dos indígenas Potiguara e do Carmelo Monástico da Paraíba. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, João Pessoa, 2014.

MENDONÇA, Joselma Bianca Silva de Souza; NASCIMENTO, José Mateus do; BARCELLOS, Lusival Antonio. **Etnoeducação Potiguara:** memória dos troncos velhos, cosmologia e saberes existenciais. *Religare*, v. 17, n. 1, p. 105-140, ago. 2020. Disponível em: <http://www.religare.ufpb.br>. Acesso em: 25 set. 2024.

MINISTÉRIO DO PLANEJAMENTO, ORÇAMENTO E GESTÃO. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Diretoria de Pesquisas. **Os indígenas no Censo Demográfico 2010: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça.** Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade.** Tradução de Marco Oliveira. Durham, NC: Duke University; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017.

MOONEN, Frans; MAIA, Luciano Mariz. **Etnohistória dos índios Potiguara: ensaios, relatórios, documentos.** João Pessoa: PR/PB-SEC/Paraíba, 1992.

MORAES, Dijon de. Prefácio. In: KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização de identidades e produtos locais.** São Paulo: Studio Nobel, 2009. p. 9.

NOGUEIRA, José Francisco Sarmiento. **Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá Guarani de Paraty-Mirim.** 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2005.

PALITOT, Estêvão Martins. **Os Potiguara da Baía da Traição e Monte-Mór: história, etnicidade e cultura.** 2005. 270 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2005.

PAVA, Alessandra Simões. **A arte contemporânea indígena em constelações tecno-poéticas.** Arte & Crítica, ano XX, n. 62, 2022.

PICHLER, R. F.; MELLO, C. I. **O Design e a Valorização da Identidade Local.** Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

POTIGUARA, Eliane. **Eliane potiguara Site Oficial.** Disponível em: <http://www.elianepotiguara.org.br>. Acesso em: 02 out. 2024.

PEREIRA, Erika Danielly Florêncio. **Design e memória cultural: análise dos grafismos corporais da etnia Potiguara.** 2020. Dissertação (Mestrado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2020.

RODRIGUES, Maristela. **Grafismo indígena: influência do grafismo corporal.** 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Brasília, 2012

SANTOS, Pedro Lôbo dos; SILVA, Eduardo Dias da. **A educação escolar indígena como fortalecimento da identidade cultural dos Potiguara da Paraíba/Brasil – considerações iniciais.** Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas, v. 60, n. 1, p. 105-113, 2021.

SANTOS, Manoel Pereira dos. **Entrevista concedida a Jucielly Víctor de Lima, Marcação, 19 Out. 2024 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta monografia]**

SANTOS, R. V.; GUIMARÃES, B. N.; CAMPOS, M. B.; AZEVEDO, M. M. A. (comps.). **Entre demografia e antropologia: povos indígenas no Brasil** [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2019. 264 p. (Coleção Saúde dos Povos Indígenas). ISBN 978-65-5708-013-9. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9786557080139>. Acesso em: 22 out. 2024.

SILVA, Almir Batista da. **Religiosidade Potiguara: Tradição e ressignificação de rituais na aldeia São Francisco, Baía da Traição** - PB. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SILVA, Cecília Herculano Duque. **Estamparia** - Uma padronagem da arte. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Plásticas) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, José Paulo Medeiros da. **O trançado indígena como referência no design de superfície aplicado ao mobiliário**. 2008. Monografia (Especialização em Design para Estamparia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

SILVA, Paula Cristina Pereira; SILVA, Sérgio Antônio. **Etnodesign: Preservação e Valorização das Culturas Indígenas**. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 12., 2016, Belo Horizonte. Anais Blucher Design Proceedings. Belo Horizonte, 2016, v. 9, n. 2, p. 1568-1579.

SEIXAS, Karolina Severino de. **Estamparia digital têxtil como forma de resgate e valorização do folclore brasileiro**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Têxtil e Moda) – CEETEPS, Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2022.

SOUZA, Maria Fabiana Pereira de; SILVA, Tamara Rodrigues da. **Potiguara, um povo de memórias**. João Pessoa: Editora Ideia, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso ( Bacharelado em Comunicação em Mídias Digitais ). Universidade Federal da Paraíba, 2018.

TAUKANE, Isabel Teresa Cristina. **Relato sobre o projeto Kywagâ: muito além de roupas**. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 58, p. 141-151, jul./dez. 2021.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. **Evocar outras realidades: considerações sobre as estéticas indígenas**. In: COLÓQUIO DE ESTÉTICA DA FAFIL/UFG, 3., 2019, Goiânia. Estéticas indígenas [ebook]. Organização de Carla Milani Damião e Caius Brandão. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 15

VICENTE, Bernadete Sandy. **A cosmovisão dos povos originários em Eliane Potiguara**. Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 39, 2023.

VIDAL, Lux. (Org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Edusp, 1992.

VIEIRA, José Glebson. **Festas e brincadeiras: a vida cerimonial dos Potiguaras**. *Ariús – Revista de Ciências Humanas e Artes*, v. 14, n. 1/2, p. 1-20, jan./dez. 2008.

WWF - BRASIL: **Etnoconhecimento**: WWF-Brasil lança cartilha escrita em parceria com indígenas Kaxinawá. Iniciativa busca a conservação do pirarucu, um dos mais famosos peixes amazônicos. 17 dez. 2015. Disponível em: <https://www.wwf.org.br/?50065/Etnoconhecimento-WWF-Brasil-lana-cartilha-escrita-em-parceria-com-indigenas-Kaxinawa>. Acesso em: 24 out. 2024.

YAMANE, Laura Ayako. **Estamparia Têxtil**. 2008. Dissertação (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, São Paulo, 2008.

# APÊNDICES

## APÊNDICE A - ENTREVISTAS COMPLETAS

### JOSEANO VÍCTOR

**ENTREVISTADORA:** A primeira pergunta: você vive na aldeia ou em contexto urbano?

**JOSEANO:** Vivo em contexto urbano. Nasci e me criei na cidade.

**ENTREVISTADORA:** Conte-me um pouco da sua história em contato com a cultura Potiguara.

**JOSEANO:** Mainha sempre vivia, né, lá na aldeia, e veio para a cidade para... E conheceu painho. A vivência minha não foi muito na aldeia; eu fui conhecer já depois de adulto.

**ENTREVISTADORA:** Como começou a ser pintor e por quê? De onde veio o interesse para começar a pintar?

**JOSEANO:** Veio o interesse mais pelo conhecimento dos nossos ancestrais. Quando cheguei lá, vi as pinturas bonitas no corpo, e um graficista de lá, o pintor, que era indígena, começou a falar sobre os significados: que a tinta era força, força ancestral. E movia muito pelo nosso lado espiritual, que é ligado também à terra, ao sol, à natureza. Combinando tudo isso, a pintura no nosso corpo cria esses contornos e o conceito de força e energia.

O que mais?

**ENTREVISTADORA:** Quais você acha que são os principais grafismos que existem?

**JOSEANO:** O principal é a colmeia. Em seguida, vem a jurema e a salamanta. A coral fica em quarto lugar. Mas o que eles pedem mais é a colmeia e a salamanta, devido à resistência. Já vem pelo povo.

**ENTREVISTADORA:** O Guarapirá também?

**JOSEANO:** O Guarapirá vai depois, que é o sentido da dança.

**ENTREVISTADORA:** O Guarapirá também?

**JOSEANO:** O Guarapirá vai depois, que é o sentido da dança.

**ENTREVISTADORA:** Aí o significado da colmeia é?

**JOSEANO:** O significado da colmeia é o trabalho em equipe. É aquela história: a dor de um é a dor de todos. E tem o significado de família e também de ajuda. Um índio ajuda o outro.

**ENTREVISTADORA:** Aí a outra era a salamanta?

**JOSEANO:** A salamanta é resistência, resistência para poder enfrentar o que for. E a jurema já é a entidade Jurema, que é a cabocla Jurema. Além de proteger o índio, fica como se fosse para enfrentar qualquer coisa. Com ela pintada no corpo, quer dizer, ela fecha o corpo. Na etnia Potiguara, quando você põe ela pintada na pele...

E a outra é?

**ENTREVISTADORA:** A cobra coral.

**JOSEANO:** A cobra coral, que também é retomada, tem o significado de resistência, assim como todos os desenhos de cobra, e varia de pessoa para pessoa, com a sua força. Às vezes vem para a sabedoria, é outro significado.

**ENTREVISTADORA:** Tem o que mais? A colmeia, a salamanta, a cobra coral, a jurema.

**JOSEANO:** Para nós, a jurema é sagrada. Todas as coisas, todas as consagrações, a maioria, são feitas debaixo do pé da jurema. Agora a planta também tem vários poderes curativos.

**ENTREVISTADORA:** Aí tem mais outros grafismos? Também?

**JOSEANO:** Os quatro principais são esses, os que mais pedem.

**ENTREVISTADORA:** Tem o guarapirá também.

**JOSEANO:** O guarapirá, que é a ave de extinção, que está presente na última dança do toré. É uma ave de aviso, ela gritava porque os potiguaras eram de navegar. Quando ela dava aquele grito de aviso, os potiguaras não saíam para navegar, pois

vinha tempestade. Aí ficou como um símbolo de aviso, de andar com a cabeça erguida para enfrentar as dificuldades.

E tem um monte-mór, que só pintam mais lá nessa aldeia de monte-mór.

**ENTREVISTADORA:** Sim, e o de Monte-mor significa o quê?

**JOSEANO:** O Monte-mór são os rios que cortam as aldeias, três aldeias que eles cortam.

E era um meio de navegação para os indígenas, e foi tratado esse caminho de Monte-mór como um local de emboscada, que os indígenas faziam para pegar os capitães.

Salamanta, o Guarapirá...

E tem a pintura mais antiga, que é a cerâmica... Eu pinteí poucas vezes ela... Tem a simbologia de renovação.

**ENTREVISTADORA:** E esse daqui do risquinho? Nas pesquisas que eu estava vendo, tinha esse também.

**JOSEANO:** Esse daqui é a... eu esqueço, acho que é terra formada, não é terra formada?

**JOSEANO:** Esse daqui é a... eu esqueço, acho que é terra formada, não é terra formada?

**ENTREVISTADORA:** Eu acho que é.

**JOSEANO:** É, que tem o significado dos quatro elementos: terra, fogo, água e ar, e o risco vermelho é o sangue dos potiguara.

Agora as cobras que variam... são três cobras, né? É a bravura, a jibóia, a salamanta.

**ENTREVISTADORA:** A bravura é o que?

**JOSEANO:** A jibóia, é a jibóia e a salamanta é a cobra salamanta, não sei se é cobra ou um réptil.

Bravura é ter coragem, enfrentar as dificuldades, a força e ser herói é ter coragem de

enfrentar as coisas, e a salamanta é para resistir, resistir ao ataque, aos combates, que é uma coisa de proteção, se proteger.

**ENTREVISTADORA:** A coral é tomada de território, né?

**JOSEANO:** É, a coral, tomada de território.

**ENTREVISTADORA:** Ai...

Vamos falar agora sobre a tinta de jenipapo? Como você faz a tinta?

**JOSEANO:** A tinta...

Antes eu pegava sem pedir permissão, e às vezes falhava na hora da pintura, aí eu comecei a pedir permissão. E como é lá, de onde eu tiro, é muito alto, eu peço às pessoas às vezes algum pau pra tirar e tiro. Aí foi que começou a dar certo, depois eu comecei a pedir permissão.

**ENTREVISTADORA:** Pedi permissão ao dono do pé ou aos ancestrais?

**JOSEANO:** A planta. Pede à planta, porque a planta já tem seu lado espiritual, a natureza.

Aí, quando eu chego em casa, vou ralar ela, ralo.

Só pego três, né? É o necessário, não pego mais do que isso.

Dá pra fazer várias pinturas com um pouco, não precisa pegar muito pra se estragar.

E ralo o jenipapo, espremo, assim que ralo, ele sai igual a caldo de cana.

Aí, eu coloco no sol. Porque tem dois modos de deixar a tinta apurar: colocando no sol ou enterrando por três dias.

No sol, ela vai recarregando a energia do sol, ou na terra, a energia da terra. Os dois dão certo pra fazer a pintura.

**ENTREVISTADORA:** Aí mistura mais com alguma coisa? Com carvão? Cozinha?

**JOSEANO:** Não, antes eu misturava tudo de uma vez no carvão, mas eu vi que tava perdendo muita tinta. Assim que você coloca o carvão dentro, a tinta perde a acidez dela, aí eu comecei a usar separado. O carvão é mais pra dar a tonalidade mais

escura, pra gente poder visualizar os riscos dos desenhos.

**ENTREVISTADORA:** Antes da pintura estar pronta, né?

**JOSEANO:** Não, depois que a tinta tá pronta, que a gente utiliza o carvão. Rala ele, tira só o pó, e mistura na hora da preparação da tinta pra fazer a pintura.

**ENTREVISTADORA:** A tinta ela precisa cozinhar ou é só o jenipapo ralado?

**JOSEANO:** É só o jenipapo ralado, não precisa cozinhar não. Outros cozinham, né? Mas deixando três dias no sol dá no mesmo. Às vezes faz o cozinhamento pra o processo ser mais rápido, pra tinta pegar a pigmentação.

**ENTREVISTADORA:** Deixa quantos dias fermentando?

**JOSEANO:** Três dias no sol.

**ENTREVISTADORA:** E a outra pergunta é, como você conduz o processo de pintura em uma pessoa? Primeiro a pessoa escolhe o lugar, pergunta o significado, como funciona?

**JOSEANO:** Ou vão à minha casa me procurar, né? Ou eu vou até a pessoa para ter um encontro, pode ser em qualquer lugar a pintura. Porque desde a pintura que a gente começa a fazer esse processo, já é um processo de... Como é que se fala? O ritual, sim, é um processo de ritual indígena, que é a pintura. Porque como a tinta é sagrada, já vem todo o processo de fazer a pintura. Aí vem a sua energia ao toque da pessoa que vai ser pintada.

O desenho, a pessoa às vezes escolhe ou às vezes a gente mesmo faz, que a gente sente que é aquilo que a pessoa precisa. Porque tem a energia que dá, tem o desenho que dá a força, que dá a resistência, que dá a proteção. Porque o desenho tem vários significados. A tinta é espiritual, é uma só. Mas é o desenho que vai ser formado que vai dizer o que a pessoa necessita.

Às vezes, como o pajé mesmo pergunta, o irmão Irineu: "O que você sente que eu estou precisando?" Aí, como eu vejo que ela é uma pessoa muito introvertida, é muito popular, muito envolvida com muita gente, aí eu pinte nele, essa última vez que eu pinte, foi a coral.

**ENTREVISTADORA:** O corpo dele é muito aberto também, não é? Porque ele está sempre rezando pelas pessoas, sempre fazendo ritual pelas pessoas.

**JOSEANO:** Fazer um ritual precisa de proteção, e a coral é resistência, a salamanta é proteção, também é retomada. E ela também tem um outro significado, que é o significado de auto se proteger, se proteger do que pode vir pela frente, a salamanta.

**ENTREVISTADORA:** Aí, a outra pergunta. O que significa para você ser potiguara, e ser pintor dos gráficos?

**JOSEANO:** Potiguara é uma honra ser indígena. Os potiguaras foram os indígenas mais inteligentes entre os outros povos, pois usaram sua sabedoria para virar a força do inimigo contra eles. Aprenderam e usaram aquele aprendizado a seu favor para enfrentar os inimigos. São indígenas que vivem em constante evolução, são únicos. Têm a mente aberta para o conhecimento, para usar a seu favor, sem precisar que ninguém queira explorá-los, e sabem como agir. Foram indígenas que nunca baixaram a cabeça, foram os que mais enfrentaram e resistem até hoje.

**ENTREVISTADORA:** E o que significa para você ser pintor dos grafismos?

**JOSEANO:** Ser pintor é uma honra. Eu acho que não é a gente querer ser o pintor, é ser escolhido, ter um chamado. Cada grafismo tem para nós uma forma, que é em forma de animais, que os nossos ancestrais mesmo trazem, nossos povos encantados. A gente pega a energia, a nossa energia espiritual, tira da tinta e repõe nela. Tanto a gente puxa a energia da tinta, como a gente joga a nossa energia para a tinta. Para que saia, para que aquelas pessoas que necessitam possam utilizar dela, de força, de tudo.

E também consegui criar um grafismo da borboleta. Assim, cada pintor, cada grafista, quando tem uma revelação, aquela revelação mostra uma visão, algo que fica lhe chamando para que aconteça. A minha revelação não foi totalmente uma revelação de visão, em termos de visão, mas também de sentir.

Eu estava lá em casa, fiz o rabisco como se fosse uma borboleta, aí a menina, minha enteada, estava com uma borboleta no corpo. Eu perguntei qual o significado, mas ela não dizia. E onde eu trabalhava, a borboleta passou voando. Passei quase 10 minutos tentando pegar ela, que era toda negra, parecendo um desenho de grafismo. Consegui

pegar e tirar dentro da empresa.

Nisso, o Márcio pediu um desenho, mas a gente não sabia qual era. Eu apresentei a ele um que eu tinha criado, mas ele disse que já era outro, que ele tinha criado, mas não soube o significado urbano. Aí comecei a desenhar, fiz o primeiro desenho em Jó e em Sandra.

Depois, a revelação que teve um problema de família: fui falar com minha irmã, que é Nana, e nunca ela tinha falado conosco em mais de seis anos. Sempre eu ia lá para resolver algum problema. Falava com o marido dela, mas ele me bloqueava. E essa vez ela falou comigo, conversamos por muito mais tempo do que nos últimos seis anos.

E, por coincidência, a letra J dela e a lateral eram três borboletas, como se fosse um chamado para... É aqui, porque a borboleta cria seu casulo, tem seu tempo para se tornar bela, ganhar os ares e enfrentar as dificuldades que vêm pela frente.

É uma metamorfose, a metamorfose de lagarta para borboleta, que se arrasta, se arrasta pelo sol no chão, come folha, para se tornar um ser que ganha asas e voa.

**ENTREVISTADORA:** Aí, para um grafismo virar... Original, tem algum ritual que precisa ser feito?

**JOSEANO:** Por mim... não precisa de consagração, né? Porque ele vem para quem pinta. Como eu tenho um lado espiritual forte, tanto do indígena quanto do negro, a gente já tem esse dom. O pajé tem seu dom, nós temos nosso dom. Eu acho que é algo individual, é o pajé quem quer consagrar. Mas eu acho que não necessita consagrar, porque é uma visão nossa, é algo que vem para que todos possam receber o nosso conhecimento, né? A nossa força.

Acho que não tem necessidade disso, mas na cultura indígena é necessário. Mas, do meu ponto de vista, acho que não é necessário, porque o pajé está ligado à medicina de plantas, de coisas, é totalmente diferente de quem está ligado às pinturas, que está constantemente com ela, fazendo ela, tendo contato com ela, com o povo. É um pouco diferente.

Mas, se pela cultura indígena é necessário consagrar, a gente não pode negar, né?

Tem que ser consagrado, é assim, é uma consagração que já é consagrada

**ENTREVISTADORA:** É como se os próprios pintores fizessem a sua consagração individual.

**JOSEANO:** Aí, uns estão passando de um para o outro, né? E vai fazendo, fazendo. Uns fazem por fazer, outros não. Fazem por sentir o seu chamado.

**ENTREVISTADORA:** Acho que é isso. Obrigado.

### **MARCUS PARANÁ**

**MARCUS:** Às vezes, a gente observa muito isso. Por exemplo, se eu for em qualquer gráfica ou estúdio de reprodução gráfica ou design e disser que quero algo relacionado à cultura indígena potiguara, eles vão perguntar onde tem, ou então me mandar grafismos dos indígenas americanos, que são os que mais aparecem, o tribal americano. Aí eu digo: "Isso não é potiguara."

**ENTREVISTADORA:** É porque existe uma coisa chamada banco de imagens, e a maioria dos designers de hoje em dia não cria nada novo. Eles vão buscar nesses bancos, pegam algo que já está pronto para fazer rápido. Isso também é uma crítica minha à pressa no design, porque a maioria das coisas, hoje em dia, não é criada; é tudo copiado. Eles não querem ter o trabalho de pesquisar e fazer algo original, sabe?

**MARCUS:** Aí você observa isso em tudo: em roupas, na divulgação de eventos ou até em empresas. Por exemplo, alguns designs de bebidas que se dizem indígenas. Quando você olha o grafismo, ele não corresponde ao da tribo original.

Eu sou abrigado, em outras culturas também, que eu observo esse desenvolvimento artístico, nos designs e nos grafismos. Vejo as tendências do que eles estão fazendo. As empresas de arte criam esses eventos, mas, por exemplo, você olha a divulgação de um cartaz de uma tribo no Rio Grande do Norte, recentemente vi um. Aí você olha o grafismo e percebe que não tem nada a ver com eles. E aí você se pergunta: "Por que isso está aqui?"

Já cometeram esse erro com a gente. Um livro publicado em Tupi tinha um traço na

capa que não era nosso. Me diz, por que colocaram esse traço lá, logo na capa? É porque dá trabalho fazer e produzir um design original. Acho que copiaram de algum lugar e colocaram.

**ENTREVISTADORA:** Sim. Agora que estou participando da associação, e fazendo mais coisas voltadas para os indígenas, sempre que procuro algo pronto, não encontro. Então, é preciso criar tudo do zero.

**MARCUS:** Uma pessoa chegou pra mim... Esse assunto é interessante, você trazer isso.

Um pessoal do Rio Grande, que está produzindo grafismos lá, são potiguara, né? Só que, hoje, em outro estado, nesse contexto de luta para resgatar a cultura, veio a pergunta dele: "Me manda algo relacionado só às pinturas." Eu não achei. Acabei tendo que fazer eu mesmo. Fui olhando, pintei um monte de gente e fui atrás.

Também tenho uns cadernos que eu pinto. Então, comecei a olhar nos meus cadernos, tirando fotos, pegando as imagens das pessoas que pintei. Assim, fiz aquele catálogo.

**ENTREVISTADORA:** Então, por isso que, quando eu estava na orientação do TCC, os professores disseram: "Vá atrás de entrevistas, já que não tem tanto material pronto sobre o assunto."

Tipo, se eu fosse fazer algo baseado só na literatura, eu não ia encontrar muita coisa sobre grafismos dos Potiguara, especificamente.

**MARCUS:** Pioneira, né? Nessa situação aí, do trabalho, né?

**ENTREVISTADORA:** Eu queria que você se apresentasse, para depois eu colocar a sua apresentação: o nome, onde você vive, o que você faz.

**MARCUS:** O meu nome de branco é Marcus Genicio Maciel, e o meu nome indígena é Paranã. Tenho 48 anos.

**ENTREVISTADORA:** Eu queria que você me contasse um pouco sobre, assim, o seu contato com a cultura potiguara, o que você faz pra divulgar isso, os movimentos que você participa.

**MARCUS:** Meu contato com a cultura potiguara é desde sempre, né?

Eu nunca, mesmo quando estava em um contexto urbano, me afastei da cultura. Sempre estive envolvido, desde criança, adolescente, dentro do movimento e da cultura.

Até existiam situações quando eu morava no Rio de Janeiro, em que eu me pintava só para ficar em casa. E era questionado: “Ah, mas por que ele está se pintando?” Mas eu sentia falta né? Sentia a falta.

Aqui, nos movimentos, eu participo de todos em geral. Qualquer movimento que tenha, eu estou presente, brigando pelos nossos direitos, pela nossa cultura e nossa identidade. Tudo o que está relacionado à cultura e à educação.

Hoje, como professor indígena, sinto uma obrigação e uma responsabilidade com a cultura: a de passar isso adiante, de cultivar dentro do ambiente escolar, para que essa identidade se mantenha, né?

**ENTREVISTADORA:** Você é professor de quê?

**MARCUS:** Educação Física.

Além da Educação Física, que trabalha com movimento, a gente se envolve muito com a dança e os esportes indígenas, né? Sempre promovemos aqui competições, como os Jogos Indígenas entre os alunos.

Em todo momento, procuro inserir parte da cultura dentro da escola. Às vezes, os meninos vão apenas jogar futsal, aí eu vou lá e pinto eles. “Por que ele está pintando?” Eu explico: “Porque vocês são indígenas, né? E vão jogar com o rosto pintado.”

Eu sempre busco fazer essa união entre a cultura e o esporte, independentemente de o esporte ser de nossa origem ou não, mesmo que seja de fora. Por exemplo, o futebol hoje faz parte dos Jogos Indígenas, mas ele é indígena? Ou não é?

Aí você tem que considerar o contexto da cultura. Cultura é um hábito cotidiano de um povo, né? Então, eu pergunto para os alunos: “O futebol hoje é praticado com frequência?” Eles respondem: “Sim.”

Eu pergunto: “Quantas vezes por semana você joga futebol?” Eles dizem: “Duas, três, até cinco vezes por semana.”

Então, eu digo: “O que você acha? Você acha que o futebol pertence à cultura indígena?” Eles respondem: “Sim.”

Hoje, o futebol faz parte da cultura indígena, né?

**ENTREVISTADORA:** Sim, e o pessoal, muitas vezes, principalmente na parte urbana, pensa muito assim: "Ah, saiu da aldeia, não é mais indígena," ou então, "Por que você está fazendo isso, se isso não é da sua cultura?" Mas é como você disse, o que está no nosso dia a dia acaba virando nossa cultura, né?

**MARCUS:** Isso é a sua prática, o seu costume, e é isso que forma a sua identidade cultural.

Agora, voltando ao foco da pergunta que você fez, primeiro, o que é que eu faço... é necessário participar do movimento. Eu desenvolvo esse trabalho também dentro da escola e... Não é por evento. Eu não estou inserido na cultura indígena por momentos, tipo, "Vai ter a festa agora, então agora é que eu vou." Eu acordo e durmo como indígena, vivo isso no meu dia a dia. Sempre, todos os dias, faço algo relacionado à minha cultura. E não é porque hoje você veio falar comigo, raramente você vai me encontrar e eu não estar pintado. Isso é muito difícil. E quando você me encontrar sem nenhuma pintura, é porque estou esperando ela apagar para trocar, no caso de algum evento que vai acontecer. Por exemplo, eu me pinto de acordo com o momento que está acontecendo ao meu redor. Se vai ter um evento, sei que aquele evento está relacionado com a pintura que eu vou fazer. Então, eu espero, né, uns 10, 15 dias, quando ela começa a apagar, faço outra. Até nas aulas, você já me viu alguma vez sem estar pintado?

**OUTRA PESSOA:** Sempre tá pintado.

**MARCUS:** Então, estou falando para ela: eu, a cultura indígena, não a pratico de forma momentânea. Por exemplo, eu me pinto para ficar em casa.

Alguém pergunta: "Você está pintando para quê? Vai sair?" Eu respondo: "Não, vou ficar em casa."

**ENTREVISTADORA:** Queria perguntar sobre como se deu a criação dos grafismos. Porque, nas pesquisas que estou fazendo, vi que, antes, os indígenas potiguaras perderam isso ao longo dos anos, né? O costume de se pintar e os próprios grafismos se perderam, e aí foi feita a criação de novos grafismos e o resgate cultural disso.

**MARCUS:** O grafismo potiguara se reafirma através da necessidade nos próprios

eventos, né? Porque, quando os indígenas começaram a reproduzir aquilo que viam nas mídias, na internet, era assim que a gente fazia. Inclusive, como a cultura do povo Xingu é muito forte no Brasil, aquele "X" ainda hoje é reproduzido no nosso meio. Eles faziam aquele "X", e nós também reproduzimos o "X".

Mas, diante de um questionamento das lideranças, a pajé Fátima e o pajé Francisco, esses dois questionaram e disseram: "Por que a gente não tem algo nosso? Já que todo mundo diz que esse "X" que a gente faz não é potiguara, então, por que o potiguara não tem algo próprio, né?" Não tem o seu próprio grafismo, sua própria identidade, né?

Aí, esse questionamento dos dois pajés, a pajé Fátima e o pajé Francisco, foi o que acendeu a "luzinha", né? Por que não? Aí surge a primeira ideia do primeiro grafismo, que é a colmeia, né? A colmeia foi pensada pela pajé Fátima, porque as abelhas vivem em comunidade, se ajudam, são organizadas. Isso não é semelhante à nossa realidade? Foi quando começaram a fazer os primeiros traços. Isso aconteceu na escola Pedro Poti, em 2009. A ideia de criar a colmeia surgiu ali, e junto com alguns professores, como o professor Manoel, eles passaram a fazer a colmeia, um padrão que não existia na internet. Você já viu o desenho da colmeia?

Aí, quando isso é criado, o pajé Francisco observa e diz: "Por que não abre o vãozinho ali, né? Por que não abre essa linhazinha do meio, da colmeia? Para que o mel passe de um favozinho para outro, para que seja distribuído de forma igual." A partir daí, esse detalhe na colmeia fez com que a colmeia potiguara se tornasse única. Não existe nenhum traço de colmeia no Brasil com essa abertura; todas as outras são fechadas, e a colmeia é produzida por outros povos.

**ENTREVISTADORA:** Existe a necessidade de se consagrar um grafismo quando ele é criado?

**MARCUS:** Não, a consagração de um grafismo ocorre quando o povo começa a usá-lo. Quando ele se torna popular, a partir daí ele passa a pertencer àquela cultura. Cultura é um hábito ou um objeto comum, usado frequentemente pelo povo. A partir do momento que o grafismo começa a ser utilizado, replicado, ele pertence àquela cultura. Por exemplo, a colmeia: esse vão que liga, normalmente seria fechado, mas aí o pedido foi para abrir um favozinho para o outro, para que o mel se distribuísse. A partir

daí, essa colmeia se torna única.

O grafismo surge justamente com essa interpretação, pois se observa o dia a dia, a cultura, a fauna e a flora. E, através dessa observação, dessa intimidade do indígena com seu meio, surge o grafismo, surgem as representações por meio do desenho e das formas geométricas. Isso pode vir de forma... o grafismo também tem uma representação histórica, cultural e religiosa. Histórica, cultural e religiosa, ele carrega essas representações. Às vezes, o mesmo grafismo pode representar esses três contextos. Quando a colmeia foi pintada, desenhada, ela trouxe esse contexto de coletividade, de família. Ele carrega também esse respaldo familiar e religioso, onde as pessoas se reúnem, buscam o mesmo objetivo, com a mesma ideia de dividir de forma igual, a coletividade. E aí surge o primeiro grafismo. Eu acredito que essa necessidade vem desde a nossa ancestralidade, que busca essa conexão.

O indígena, onde ele estiver, ele busca, ele sente a necessidade de se conectar com a natureza, se conectar com os outros, se conectar, entendeu? Que, na verdade, a nossa parte forte é essa. É essa conexão que a gente precisa ter, esse contato.

Por que um indígena que mora no contexto urbano ainda se pinta? Porque ele precisa disso, né? O grafismo vem como uma afirmação, como identidade, né? Eu estou aqui, eu sou, eu pertencço a isso aqui. Eu acredito que isso está ligado à espiritualidade e aos ancestrais. Você é de que religião?

**ENTREVISTADORA:** Eu não tenho religião.

**MARCUS:** De acordo com a minha fé, né? Eu sou juremeiro, né? Jurema, que é o que está mais ligado à cultura indígena. Então, não podia ser diferente.

E a gente acredita que a necessidade dessa conexão do indígena com a sua ancestralidade vem mesmo, vem espontaneamente, né? Não precisa ninguém dizer assim, ah, você busca isso. Quando você menos percebe, está seguindo aquilo, fazendo aquilo ali. Aí, você pergunta: 'E por que você faz isso?' Nem você sabe dizer o porquê está buscando aquilo ali. Dentro da visão espiritual, a gente acredita que a espiritualidade que nos rodeia é quem induz essas escolhas, né? E, quando vê, você está fazendo o que o indígena faz.

**ENTREVISTADORA:** Então, por muito tempo a gente ficou longe da cultura, né? Eu

tenho 25 anos, só a partir dos 20 que eu e minha mãe começamos a nos interessar e a vivenciar mais. E aí foi despertando a curiosidade e a vontade de participar mais. Como posso dizer? E antes ficava meio que num limbo, assim, de falta de identidade mesmo, de buscar alguma coisa e não ter uma conexão.

**MARCUS:** O grafismo é uma forma de você se identificar também, viu? O grafismo é uma forma de o indígena se identificar como indígena. Ele... por exemplo, no meu hábito cotidiano de viver pintado, eu estou em determinado momento, teve uma palestra de educação onde o pessoal precisava ver onde tinha um indígena para conversar, e olhava, olhava, um monte de gente, e me identificava. Aí a pergunta da pessoa para mim: "Você é o único indígena que está aqui?" Não tinha um monte de indígena. Por que será que me viu? Identidade.

Aonde você, por exemplo, eu sempre falo o seguinte: você se diz indígena, mas você não pertence à cultura indígena. Se você pertence à cultura, você tem que praticar. Se você é indígena e precisa estar pintado? Sim. Você precisa de algo que te ligue à cultura. Se você não dança um toré, se você não se pinta, se você não participa de movimento, o que te liga à cultura indígena? Nada. Eu digo claramente: então você não pertence à cultura indígena. Mas eu sou indígena? Você é, mas não pertence à cultura indígena, você não faz parte da cultura.

**ENTREVISTADORA:** Joseano participou do evento na UEPB, apareceu um monte de gente para ele pintar, ele não cobra pelas pinturas, ele disse que nossa cultura tem que ser passada e não vendida. E para você?

**MARCUS:** Cobrar pelas pinturas é uma questão de necessidade, como artista, todo artista, se quiser, cobra pelo seu trabalho... fora disso... Mas eu falo num sentido, por exemplo, eu tenho com o que me sustentar, não preciso cobrar para pintar ninguém. Então, a pessoa fala: mas o trabalho que dá para fazer a tinta, preparar a tinta. Toda tinta eu que faço, escolho o jenipapo, preparo a tinta. E, para mim, tudo que envolve o grafismo é sagrado, todos os traços. Desde a tinta, eu não pego a tinta e faço a tinta só para fazer.

**ENTREVISTADORA:** Então, eu ia perguntar... justamente uma das perguntas é: como você faz a tinta? E como é esse processo para você, o que significa?

**MARCUS:** A gente tem, dentro da nossa visão indígena, quando diz que você vai

preparar a tinta, tem pessoas que pegam a tinta, fazem, mas se deu certo, deu certo; se não deu certo, não deu certo.

Eu procuro, quando vou preparar, desde a colheita até ralar, espremer, e depois, quando termino de ralar, coloco numa vasilha, deixo num cantinho, acendo incenso e deixo lá até ele mudar um pouquinho a cor. Quando ele muda, eu tiro. Aí dizem: “Mas por que você bota num cantinho e acende incenso?” Eu peço vibrações aos meus ancestrais para que eles atuem na matéria, na química, entendeu? A espiritualidade é energia, essa energia atua ali, eu falo porque raramente eu faço uma tinta que não presta, muito difícil. E detalhe, quando eu faço uma tinta que ela não presta, é porque eu estou todo... não estou bem. Aí, quando eu percebi essa conexão, procuro sempre, antes de me preparar, para pelo menos o desenvolvimento da tinta ali estar equilibrado, as vibrações, e assim eu faço ela.

Colho, lavo bem lavadinho para tirar aqueles mofos que têm, aí depois ralo, coloco no cantinho, na vasilha com o incenso aceso lá, espero às vezes, de acordo com o tempo que estou livre ali. Aí depois é só espremer, não acrescento nada até esse momento, só a matéria-prima, sem nada, sem corante, que nesse caso é o carvão, sem nada, apenas ele. Guardo na geladeira, que dura muito tempo, tiro só para pintar, só a quantidade que vou usar.

A gente usa também no grafismo, não só o jenipapo, mas também o urucum. O urucum também, por exemplo, existe uns traços na coral. A coral foi um traço produzido pelo Cacique Sandro. O Cacique Sandro, em um determinado momento, teve essa revelação através de um sonho, onde ele observou esses grafismos da coral e falou com o professor Manoel, para reproduzi-los. Ele trouxe um rascunho de como seria, e hoje a coral é reproduzida entre os Potiguara de Monte.

Até no início, teve a ideia de que a coral só podia ser reproduzida entre a liderança, mas não havia como controlar isso. Isso foi para as escolas, e hoje a coral, essa criação através do sonho do Cacique Sandro, se propagou. Essa ideia, onde a coral vem representar a liderança e o território, e assim, ele usava o jenipapo e aqueles meios vermelhos.

**ENTREVISTADORA:** Eu quase nunca vi a coral com a tinta vermelha. Geralmente, quando a gente faz, quando a gente vê, só vê o preto mesmo. Eu acho que não sei,

porque a tinta dura, a tinta vermelha sai meio rápido.

**MARCUS:** Mas tem, se você olhar nos eventos, por exemplo, o Cacique Sandro usa muito. Então, quando ele pinta, ele sempre coloca o vermelho. Eu também coloco o vermelho, mas você vai ver mais ele sem o vermelho. Por quê? Porque o jenipapo, por exemplo, coloca o vermelho, mas quando eu voltar e tomar banho, o vermelho acaba, e o jenipapo se mantém.

A gente tem outro autografismo também de muita afirmação num território potiguara, que é a salamanta. A salamanta foi uma inspiração do professor Manoel Pereira. Ele trabalha aqui.

**ENTREVISTADORA:** Inclusive, eu queria falar com ele também.

**MARCUS:** É uma inspiração do professor Manoel Pereira, através de um contato com o pai do Pajé Isaías. O Pajé Isaías tinha muita admiração e muita ligação com as questões da serpente. E ele, em contato com o Manoel Pereira, essa conexão, surgiu a ideia de produzir um grafismo de uma serpente. E aí a salamanta surgiu, através do pai do Pajé Isaías, dessa ligação com o artista Manuel Pereira. E aí surgiu a salamanta, que vem num contexto de afirmação, de permanência em território, resistência, retomada.

Eu acredito que ela simboliza isso bem, porque se você observar, até mesmo na parte urbana, no território indígena, elas estão presentes, elas aparecem, né? Aí ela vem, a salamanta vem, essa pintura vem para afirmar isso: resistência, permanência, território, né? Surge aí a salamanta. Que também, ela tem, no lado espiritual, essa ligação, né? Essa representação do indígena, da força, né? Do indígena.

Aí tem também o Guarapirá. O Guarapirá surge a partir de um grupo na aldeia forte, onde, através da observação dos pássaros, né? Dos pássaros... E essa observação desses pássaros, como aviso, como simbolismo também de liberdade, né? De liberdade, surge aí a pintura do Guarapirá.

Aí temos o Caminho de Monte-mór. O Caminho de Monte-mór. Numa conversa com um ancião, ele relata, né? Sobre um caminho antigo que ligava Monte-mór à Baía da Traição. Isso era numa época em que não existiam estradas, eram trilhas que seguiam o curso do rio. E o ancião risca no chão, o caminho era assim, curvado, porque seguia

a trilha do rio. O rio, porque tinha sempre água perto, caso precisasse, e também seguia pela parte da margem, onde tinha a sombra, né? E aí, quando ele risca, o artista olha e diz assim: "Grafismo, caminho de Monte-mór, caminho antigo. Caminho antigo, né?"

O Carcará veio através de uma observação minha. Em um momento em que eu estava passando por uma dificuldade, e eu ia por essa estrada aqui, lá para baixo, na parte de baixo de Brejinho, né? E logo na beira da estrada, eu observei um Carcará. Eu diminuí a velocidade e fui devagar, mas ele não saía do lugar, não saía, não saía, não saía. Então, eu cheguei do lado dele assim, olhei para ele do carro, e ele não saía. Aí ele andou um pouco, foi e abriu as asas assim olhou para mim, ele primeiro ficou de frente, aberto, depois ele virou, ficou de costa, aí abriu e saiu voando. Aí eu fiquei com aquela imagem na cabeça o tempo todo. Pelo hábito de reproduzir as coisas que eu observei, me chamou a atenção, aí eu peguei, a princípio, e só desenhei o pássaro de asa aberta. Desenhei ele e ficou lá. Aí depois... Eu olhando com o rascunho que eu tinha feito dele, o Carcará, vi a parte da cauda com aquele traço. Eu parei e disse: "É grafismo". Aí fiz, a partir daquilo, um grafismo. Aí eu parei, mas por que... E que símbolo, né? O Carcará é uma ave de resistência absurda dentro do nosso território, ele está ali, é um dos predadores de qualquer animal. Ele é, hoje, no território potiguara, uma ave que domina. O céu é do Carcará. Ele domina absurdamente tudo, o único predador dele é o homem. É muito forte essa forma de se adaptar, de ele se adaptar ao ambiente. O meu Carcará vai mostrar essa liberdade de trafegar em vários contextos, urbano, restinga, mata, praia, e ele está lá presente muito forte.

O bem-te-vi e aqui em casa... A minha mãe nunca gostou do bem-te-vi. Quando o bem-te-vi chegava na porta de casa, na frente de casa, aqui era tudo mato. Nos primeiros dez anos que eu morei aqui em Brejinho, não tinha água nem energia. A gente morava de forma bem primitiva, eu fiquei dez anos morando aqui assim, sem água e sem energia. Então, imagina, tudo isso rodeado de mato e de tabuleiro, e o pássaro era abundante. De manhã, era uma sinfonia, mas aí tinha o bem-te-vi que às vezes parava num coqueiro do lado de casa e ficava: "Bem-te-vi, bem-te-vi". Minha mãe tinha a ideia de que aquilo traria coisas ruins, que ele estava avisando que alguma coisa ruim ia acontecer. Aí minha mãe dizia: "Vai embora, o que é que você tá dizendo? Não quero saber nada disso não." E ela ficava discutindo com o pássaro. Por ter isso desde a infância, essa imagem de mãe fazendo isso. Outro dia, eu estou

aqui em casa, aí tem uns coqueiros na parte de trás, e cedo eu acordei escutando eles cantando. Porque esse pássaro é um símbolo muito forte, porque minha mãe falava isso, e dizia que a mãe dela dizia isso. O que é que ele pode trazer? Aí eu fui lá, fui na imagem do bem-te-vi e olhei o jeito dele. Ele tem um traço forte aqui no rosto, na parte do rosto, ele tem aquela listra escura, preta, aí passei a me pintar com aquilo ali. E ele tem esse sentido de aviso, essa superstição através dele, e normalmente eles anunciam morte, né? Mas ele não anuncia morte, ele tem o significado de alegria e liberdade como os outros pássaros, como o guarapirá.

E a colmeia, a salamanta, caminho de monte-mór, guarapirá, falei sobre o carcará, né?

**ENTREVISTADORA:** Tem o da folha de Jurema.

**MARCUS:** A folha da Jurema tem uma grande representação na questão da espiritualidade, né? Da espiritualidade. Porque a Jurema é sagrada para os potiguaras, né? Então, essa árvore sagrada surge desde os primórdios dos indígenas, sendo usada para a medicina, né? Porque ela é anti-inflamatória, tem um poder de cura, né? Existem a jurema preta, a jurema vermelha, a jurema branca, e cada uma tem suas propriedades medicinais. E acredito que, a partir desse contexto, surge essa admiração por essa planta e também essa adoração, né? E a partir daí, a Jurema passa a ser representada também através do grafismo. E a folha, né? Essa folha é traçada e ela vem com essa espiritualidade de renovação, equilíbrio, né? A folha da Jurema traz isso. Às vezes você não está bem...

Eu só me pinto com a folha da Jurema quando estou buscando esse equilíbrio espiritual. Aí eu fico legal. A folha da Jurema representa esse equilíbrio, essa espiritualidade, essa busca pela paz, pelo sentido. Ela vem trazer a Jurema, vem trazer essa paz, esse equilíbrio. Hoje se pinta muito ela, ela junto com a comédia. Por conta da questão da representatividade que a colmeia traz da coletividade, hoje ela é muito representada nessa forma aqui. A folha da Jurema junto com a colmeia, porque tem tudo a ver: espiritualidade e família, espiritualidade e coletividade.

Existe um relato muito forte de Tereza Balma. Quando ela esteve aqui nos anos 70.

A ideia da FUNAI, nesse período, e acho que até hoje, é que a FUNAI não pensa pelo bem dos indígenas, não. É um órgão do governo disfarçado de aliado. Porque nos anos 70, quando Teresa Balma esteve aqui, ela mesma falou no relatório dela,

inclusive, que vai ser publicado. Sem, como ela fala, sem... sem medo... sem a parte da ditadura, sem... como ela fala? Sem censura, né? De uma forma, sem censura ela vai publicar novamente o livro, só que dessa vez, claramente como funciona.

Aí ela falou que nos anos 70, ella veio para cá para fazer um levantamento de quantos indígenas tinham. Mas a ideia da FUNAI era que ela afirmasse que não tinha mais indígenas no território, e a partir dali eliminava e o território não seria mais indígena.

Porque se feito um levantamento, e prova que aquela região não tem mais indígenas, acabou, não é mais aldeia, não tem mais demarcação, não tem mais nada, a partir dali é território da União, e da União pode se fazer o que quiser, né? Só que quando ela chega, e observa e começa a fazer o relatório, ela encontra algo diferente. Ela observa que não só havia, como eles ainda continuavam, muitos ainda dentro da cultura. O povo estava ali ainda. Aí ela faz o relatório que ela vai apresentar em Brasília. “Não, a gente pagou você pra fazer isso”, ela “não, mas não é real. A verdade é essa aqui: esse povo está lá, e detalhe, eles vivem na miséria. O governo brasileiro está trabalhando de forma injusta com esse povo, maltratando. Esse povo não tem educação, não tem saúde, não tem nada. Nos anos 70, 80, e é essa a situação do Potiguara, mas eles estão lá”. Primeira coisa, demitem ela, mandam ela embora, mas ela já tinha feito, né?

A partir disso, nos anos 90, começam os movimentos. As faculdades são uma das coisas muito importantes para a cultura indígena. Que começa na universidade, na universidade federal, que começou a fazer as pesquisas, começou a identificar, começou a incentivar, e mostrar para aquele povo que estava aqui sendo humilhado, que eles eram donos daqui. Mostrar para eles que eles se fortalecessem, que a cultura precisava estar presente, isso desde a dança do toré, do grafismo, da música. Para que essa auto afirmação. A Gente continua aqui.

E a partir daí, nos anos 90, começou, esse movimento, esse movimento, e foi fortalecendo, fortalecendo. Depois aí, nos anos 90, surgiu o grafismo. E o grafismo veio com essa força também de afirmação. E hoje está nesse ponto aí, brigando por uma educação mais indígena, né?

**ENTREVISTADORA:** Pois é. Só tinha mais algumas perguntas. Quais os grafismos que as pessoas mais pedem pra se pintar? Quando você vai pintar alguém, as

peessoas pedem ou você sugere também algo?

**MARCUS:** O grafismo mais pedido... Isso, liderando absurdamente, viu, é a colméia. O mais pedido é a colméia. Ela é bem aceita porque a colméia tem o feminino e o masculino, que se identificam. A folha da jurema é um pouco mais feminina, a maioria das mulheres pede pra pintar a folha da jurema. Depois da colméia, vem a outra mais pedida, a salamanta, que também os dois públicos usam muito.

Quando a pessoa me deixa à vontade e diz "pinta o que você acha". Existe a pintura onde eu vou fazer, em 50 alunos, e eu não penso, eu só faço. Existe a pintura onde você chega e diz: "Ou Marcus, vou passar aí na sua casa pra me pintar". Aí a gente vai conversando, um dia conversando com você ali, e eu sinto o que está com você, como você está, e faço o que eu percebo que vai ficar legal. Quando me deixam fazer isso, mas quando, dependendo do momento da pessoa, não tem como.

**ENTREVISTADORA:** E aquele da cerâmica que tem, o grafismo da cerâmica, já vi aqui.

**MARCUS:** É, é Potiguara.

**ENTREVISTADORA:** Acho que é do mais antigo, né?

**MARCUS:** É porque não tem uma visão toda da cerâmica, né? Ela tem um traço, que é reproduzido entre a gente. Mas ele não se propagou muito porque ele não tem muita coisa. A não ser que alguém acrescentasse, né? É tanto que acabou ela ficou nisso aí, ninguém deu um sentido espiritual, ninguém deu um contexto.

**ENTREVISTADORA:** A última pergunta: pra você, o que significa ser potiguara?

**MARCUS:** Ser eu. Identidade, né? Pra mim, ser potiguara significa ser eu. Ser potiguara é ser eu, saber que faço parte de um povo que está aqui há milhares de anos, né? Ser potiguara também me considero como dono disso aqui, a ideia de que antes de qualquer outra pessoa chegar aqui, a gente já estava aqui. Essa é a identidade, onde você se identifica, você se encontra, se acha, se reafirma pertencente. Eu faço parte disso, eu sou isso, eu faço parte da cultura potiguara. Eu sou potiguara, eu vivo a cultura, eu me identifico como potiguara. Isso precisa ser muito falado e repetido pra muitos do nosso meio que não se encontram. Por isso que vem: "Eu tenho direito à bolsa, eu tenho direito: sou da aldeia". Eu nunca te vi no movimento:

“E pra ser indígena precisa ir pro movimento?”. É através do movimento que você tem esse direito.

### **MANOEL PEREIRA**

**ENTREVISTADORA:** Primeiro, eu queria que o senhor falasse um pouco sobre o senhor, o seu nome, onde vive, o que faz da vida?

**MANOEL:** Meu nome é Manoel Pereira dos Santos, tenho 54 anos... 57 anos.

A minha origem é da aldeia São Francisco. Desta etnia mesmo, potiguara.

**ENTREVISTADORA:** Durante minha pesquisa, vi que o senhor foi um dos precursores na criação dos gráficos. Gostaria de saber como surgiu essa vontade e essa necessidade de criar os grafismos.

**MANOEL:** Os potiguaras, eles foram extintos, foram exterminados em alguns fatores, né? Tentaram exterminar também a prática da dança do toré. Nós fomos obrigados a dançar apenas na mata, e isso por conta até mesmo da própria FUNAI.

Teve uma época em que os indígenas só podiam passar na frente do posto se tirassem o chapéu e negassem o próprio nome, a própria identidade.

Então, a partir de 1930, em plena guerra mundial, foi destinado para a etnia potiguara, na época de Castelo Branco, que não era um indigenista, mas um militar, essa imposição ainda maior sobre todas as manifestações culturais do povo potiguara. Eles queriam colocar alguém que representasse a própria FUNAI, mas indicado por eles, não pelo indígena. Quando os indígenas tiveram essa opção, a partir dali começaram a dizer que os indígenas não curtiem mais... é, não se identificavam mais com suas manifestações.

E aí trouxeram a simbologia, trouxeram a música, e tinham que se adequar quando passassem à frente das autoridades. Foi aí que muitos indígenas deixaram suas práticas. Um dos grandes extermínios do século XIX foi isso: a perda da identidade por meio da simbologia.

E aí a gente sentia a dificuldade de trazer os indígenas de volta para o circuito do toré potiguara. Esse era o nosso grande desafio. Porque a pintura, assim como qualquer corante, tem o poder de atrair espiritualmente os olhares das pessoas.. Cada vez que

usamos uma tonalidade forte, uma tinta forte, isso atrai os olhos. Essa foi a nossa primeira estratégia: mostrar para os indígenas que, ao serem pintados com uma tinta que o tempo não acaba, não se apaga, pelos olhares, surgiria o desejo de serem pintados.

Mas ser pintado com aquilo que pertencia a nós, que representasse a nós, a própria pintura produzida na oralidade ou representando a natureza. Foi a partir daí que começamos..

Então, esse grafismo surgiu a partir da cosmovisão. A cosmovisão que nossos antepassados tinham e repassaram para nós. O grafismo potiguara se diferencia porque ele é voltado para a fauna e a flora, refletindo subsistência, território e educação.

**ENTREVISTADORA:** Eu queria saber como surgiu o interesse do senhor por começar a produzir grafismos?

**MANOEL:** Foi mais uma necessidade ancestral. Eu nasci em 1966, e tinha um projeto da FUNAI. Os professores começaram a trazer essa ideia para a gente refletir sobre os nossos valores.

Essa ideia cresceu em mim a partir dos 15 anos de idade quando comecei a olhar para o meu povo, por conta dessa história que já comentavam, de que fomos forçados a esquecer nossas manifestações. Essa educação entrou em mim a partir dessa reflexão incentivada pelos professores enviados pela FUNAI, que nos pediram para refletir sobre algumas perdas que tivemos. Essa educação veio também da minha família e desse projeto da FUNAI.

Foi aí que começou o desejo de refletir sobre a identidade do povo potiguara por meio da simbologia. E aí eu comecei a refletir e comecei a trabalhar com meus antepassados que já morreram materialmente, e percebi que a revitalização do povo potiguara precisava ser algo mais forte, algo que chamasse atenção e despertasse o desejo nas pessoas de carregar no seu corpo algo diferente. Não só os adereços ou colares, mas algo que, no momento da pintura, transmitisse uma mensagem, uma mensagem que não só tivesse visibilidade, mas que inspirasse o desejo de também ser pintado.

Aí eu comecei a pensar sobre o que tinha em nosso território que a gente pudesse transformar em pintura, em simbologia, em corpos em movimento. Foi quando, a partir da educação que recebi, pensei na subsistência do povo potiguara e em como ela poderia ser transformada em grafismo.

Então foi a partir da etnologia que a gente podia ver a fauna como subsistência, como refletir isso para o nosso corpo. Aí veio a colmeia, as abelhas. Por que? Porque por não ter muita opção de agricultura, a agricultura mais moderna, isso por conta do extrativismo, por causa do desmatamento, deixando sem condições de produzir. Isso foi um projeto também do governo federal, para justamente os latifundiários, ver que a terra, não tem mais alternativa de tornar o solo fértil como era. Aí desmatou toda a terra, o horizonte, sem nenhum ambiente favorável para uma boa produtividade. Aí os indígenas agora começaram a ver o que tinha na natureza, apesar de toda a escassez, tinha que ter uma subsistência. Aí o mel de abelha era um dos fatores de subsistência.

Aí a partir daí foi que veio o grafismo, o olhar para o que tinha lá dentro da etnobiologia que a gente podia transformar como grafismo. Foi o que me levou a pensar, sobre a subsistência do povo potiguara, na reflexão sobre esse olhar. Aí veio a primeira pintura do corpo, que foi a colméia potiguara.

E aí a colméia diferencia o grafismo de outras etnias. Porque a colméia que nós temos é diferente das que pintam por aí, a colméia do potiguara é justamente a troca de alimentos, onde elas formam duas paralelas. Se a gente for olhar a colméia natural mesmo, ela só tem um traço no meio, onde divide os hexágonos, já a colméia potiguara tem duas paralelas, onde forma um caminho, onde interpreta que esse mel deste hexágono pode ser distribuído para outra sociedade, outra comunidade do próprio território, através deste caminho das duas paralelas. Então foi pensando nesse costume que nós tínhamos de quando um vizinho, quando uma sociedade, um parente da gente não tem a subsistência a gente vai lá e “o que é que tem para trocar comigo”? Então a colméia potiguara foi feita com esse objetivo de compartilhamento, de coletividade.

É tanto que quando eles iam caçar o mel e não tinha, eles paravam e o vizinho perguntava “Tu conseguisse algum mel?” “Não consegui”, “Então leva aqui nessa cunbuca um pouquinho de mel, e aí você o traça lá com coco, com farinha”.

**ENTREVISTADORA:** Eu até estava falando com o professor Marcus que o processo de criação dos grafismos parece muito com os processos de design gráfico. De criar, por exemplo, uma logomarca. Você pensa na identidade e aí você tenta sintetizar aquilo num símbolo.

**MANOEL:** Exatamente, então dentro desse grafismo potiguara tem uma espiritualidade, um olhar coletivo e uma reflexão sobre como estamos nos relacionando com o meio ambiente, homem e natureza. E essa espiritualidade também faz com que, ao ver a pintura, as pessoas sintam o desejo de ter seu corpo pintado e de participar do círculo do toré. Isso vem da espiritualidade dos nossos antepassados, para que esse valor se perpetue para as gerações futuras.

E aí a gente pode transformar o grafismo em artes diversas, é por isso que eu falo corpos em movimento, porque a gente pode levar ela para os colares, para a panela de barro, para o próprio adereço de cabeça também e também para as tampas diversas. A gente pode transformar esse grafismo em ângulos diferentes, para que as pessoas possam olhar ângulos diversos, “como que a gente vai ver aquele grafismo?” Eu posso levar ele para um canto de parede, hoje estão pintando até em muros também, eu posso levar ele para esculpir também. Mas isso não é para status, é para uma reflexão sobre o nosso território. É uma reflexão urgente, sobre o que está acontecendo ali no nosso território. Essa é a mensagem que esse grafismo transmite. Entendeu? Qual é a nossa grande crítica? O grafismo pode ser um recomeço para que as pessoas não vivam mais neste estado.

**ENTREVISTADORA:** Sim, por isso é importante contar toda a história, todo o contexto. Gostaria de saber quais outros grafismos também foram criados e seus significados.

**MANOEL:** O primeiro grafismo foi a colmeia para o povo potiguara. Depois, teve um achado em Silva Velha, que chamamos de cerâmica potiguara. Esse foi um achado antropológico de verdade em Silva Velha.

Então, foi achado lá um alguidar, uma panela de barro, O que deduzimos sobre esse grafismo é que ele apresenta quatro repetições de um traçado. No final desses quatro traçados tem um filhote, a gente imagina que seja a representação da reprodução da espécie potiguara. De arrepiar, esse grafismo não foi produzido por mim, mas foi uma

busca antropológica que nós fizemos, um índio, um indígena, fazendo uma vala para a drenagem, e aí se deparou com essa panela de barro, chamada de alguidar, alguidar é uma panela com a parte superior maior que a de baixo. Então, ela tem um metro e meio de altura, com 80 centímetros de diâmetro em cima, e embaixo 50 centímetros de base. Muito linda a panela, e em volta dela, um traçado, um grafismo.

Aí, depois da colmeia, surgiu a folha da Jurema, né, folha da Jurema. Cada uma, eu acho que no espaço de dois anos, depois outra três anos, eu costumava fazer essas pinturas na natureza, né, dentro da natureza. Eu nunca fazia em casa, mas eu ia para as matas, e eu pensava, pensava, a mata que eu ia usar, que eu costumava vir, era a mata de São Francisco. Uma das outras pinturas foi feita nessa mata aqui, à noite, eu sozinho na mata.

Então, a folha da Jurema, ela representa os dois troncos brasileiros: o tronco macro-jê e o tronco tupi-guarani. Ela simboliza os conhecimentos na pluralidade cultural, já incluída dentro do território potiguara. Pensamos no respeito à diversidade cultural e essa miscigenação de culturas dentro do nosso território.

Nosso território já tinha, além dos potiguaras, os tupinambás, os tabajaras, e os tupiniquins, que pertencem ao tronco tupi-guarani, que vai do norte do Ceará até o sul da Bahia, em Salvador. Essa região é repleta desse tronco tupi. Já o tronco macro-jê é formado por outras etnias que se uniram, concentrando mais o tronco tupi nessa área. E aí tem duas folhas que representam a espiritualidade e a pluralidade cultural. As duas folhas estão desenhadas uma voltada para a outra, representando o movimento corporal do povo potiguara, especialmente durante o toré. Sempre respeitamos o movimento corporal, nunca dando as costas para o outro, o que é algo que vemos errado hoje no toré potiguara. As pessoas dançam em círculo, mas com movimentos errados.

O design da folha da Jurema está voltado para que o movimento corporal seja atento à necessidade do outro, ao olhar para o outro, nunca dando as costas. Isso também reflete o respeito que o potiguara tem um pelo outro. Quando dançamos, movendo o corpo, voltamos para olhar o outro, nunca viramos as costas..

Então, representa também, nesse grafismo, esse movimento corporal que o potiguara tem, esse respeito ao outro. Quando se mexe para voltar a contemplar o outro, ao

mesmo tempo, nos 180 graus, já olha para o outro também, nunca dá as costas para o outro.

Então, a folha da jurema foi feita em cima disso aí e sobre o saber dos nossos antepassados, o conhecimento sobre as plantas medicinais. Ela representa esse saber, o êxtase, e o mundo muito mais além do que conseguimos imaginar e ver. A folha da Jurema também é isso.

**ENTREVISTADORA:** Aí tem o grafismo da salamanta.

**MANOEL:** A Salamandra também é um grafismo, foi o terceiro grafismo produzido. Esse grafismo foi feito para impressionar mesmo. Para mim, é um dos grafismos que mais impressiona o meu olhar, é a Salamandra, que é a jibóia potiguara, mas se costuma chamar de salamanta, pela linguagem cultural mesmo.

Por isso que a salamanta, quanto mais ela for produzida no meio indígena, maior, e mais impressiona por conta da sua sinuosidade perfeita. Ela tem que ter uma sinuosidade como a matemática pede, quanto mais ela seja perfeita, mais ela vai impressionar o olhar das pessoas. Atrai o olhar, torna inerte, impressiona.

A significância da salamanta é o quê? Resistência, permanência no território, demarcação de território, limite, terra. Também representa um saber espiritual, porque a salamandra foi produzida a partir de um curandeiro, pai de Isaías, um indígena que tinha o poder de curar as pessoas. Ele cuspiu na boca das pessoas e curava. Em algumas aldeias, ainda se mantém essa crença. A mitologia diz que quando alguém é picado por uma serpente, um curandeiro que já foi curado pelos ancestrais pode cuspir na boca da pessoa picada e curar.

Esse curandeiro era um desses, e em 1977, quando eu tinha 16 anos, nos deparamos com ele sangrando uma serpente, achando que ela era peçonhenta e mostrando para o povo que não tinha medo dela. Foi a partir dali que conseguimos tirar o grafismo da salamandra, observando a camuflagem da serpente.

Nós tiramos a serpente da mão dele e conseguimos tirar o grafismo da salamanta da camuflagem da serpente e trazer para a o corpo potiguara, que representava também o saber. A salamanta também representa, em parte, esse conhecimento de cura, por conta da história dele, o poder da cura. Mas basicamente é território, demarcação de

terras retomadas.

Aí, a quarta pintura foi o garapirá.

Depois dessas pinturas serem produzidas, os potiguaras, as organizações e até a própria FUNAI começaram a perceber a importância desse grafismo e trouxeram para o etnomapeamento. Foi produzido para o povo potiguara através da FUNAI, mas eles não vieram me entrevistar. Apenas levaram a pintura e colocaram no livro do etnomapeamento. O livro do etnomapeamento é uma das grandes referências para o povo potiguara e para o grafismo potiguara, mas lá não aparece nada sobre o que eu estava fazendo. Só está a pintura, mas não fizeram isso que você tá fazendo, não vieram me entrevistar.

Então, serviu de design para o livro, mas a significância dela não, a parte teórica, não foi registrada. O livro mostrava a subsistência, o território, mas não trazia uma explicação teórica sobre o que significava aquela pintura.

Foi só através da UFCG que apresentei o meu primeiro trabalho no ano passado, e ali estão algumas interpretações. Outra doutora também fez, baseada na minha oralidade, toda a significância do grafismo potiguara.

**ENTREVISTADORA:** Eu acho que eu tive acesso ao arquivo dela.

**MANOEL:** Erika né? Né Erika?

**ENTREVISTADORA:** É, Erika

**MANOEL:** Aí tem também agora a quinta pintura, Caminhos de Monte-mór, caminhos de Monte-mór foi produzida já em 2012..

Em 2012, foi produzido o Guarapira, Caminhos de Monte-mór é um design com linhas também, mas o que ele interpreta? Esse design interpreta as andanças dos indígenas de outra aldeia ao se distanciar para a sua subsistência. Por exemplo, saía de Monte-mór e ia para a Barra do Camaratuba, através de caminhos entre os montes. Se a gente for olhar por aí, se sair da Preguiça, por esses caminhos, a gente chega na Barra, em Cumaru, em Estiva Velha, por todo canto, porque são caminhos que levam para as saídas dos potiguaras. Então, Caminhos de Monte-mór representa a saída para a educação, para a subsistência e para as habitações. Até certo tempo, os

potiguaras eram como nômades. Apesar de terem residência fixa, eles sempre saíam em busca de alimentação, caças, e até para procurar companheiros, porque, na época, havia poucos homens e mais mulheres. Em 1880, já havia uma grande diferença de número entre homens e mulheres. Por isso, elas eram chamadas de "mulheres bravas", porque resistiam a muitas tempestades. Eles também se deslocavam em busca de companheiras, pois as mulheres saíam para isso também.

Então, caminhos de Monte-mór representa a saída, a busca pela sobrevivência. Caminhos de Monte-mór.

Aí..

Outro grafismo...

Também temos uma pintura que foi produzida, mas não...

Estou falando só daqueles grafismos produzidos emergencialmente, mas temos também os quatro elementos, que são os quatro traços pretos em cada face, dois de cada lado, e o vermelho no meio. Esse é o mais antigo que conseguimos ainda levar na nossa face, e é sempre abaixo dos olhos.

**ENTREVISTADORA:** Tem também o grafismo da cobra coral.

**MANOEL:** Sim, a cobra coral foi justamente um trabalho que comecei a produzir a partir de 2009. Tivemos reuniões na universidade, e meu desejo era que as próprias lideranças passassem a ver a nossa pintura assim como a de outras etnias. Então, comecei a fazer essas reuniões, onde eles me chamavam, trazendo as lideranças. O Cacique Sandro, por exemplo, já substituía Caboquinho, e então ele começou a pensar: "Eu, como cacique, Manoel, não posso produzir um grafismo?" E a resposta foi: "Pode sim!". Essa era a minha provocação, para que eles pudessem, a partir de si mesmos, ter um olhar sobre aquilo que podiam produzir a partir de sua própria problemática, criando também um grafismo.

E aí, vinha a assimilação desse grafismo emergencial, e eles criavam um design capaz de valorizar o grafismo potiguara, fazendo que ele atraísse os olhares para esses grafismos que já haviam sido produzidos e se tornassem desejados, algo que antes eles não aceitavam. Por exemplo, só queriam pintar com a pintura dos Xukuru, que é a pintura do "X", ou dos Pataxós, porque essa pintura, na verdade, não era nem

dos Xukuru, mas dos afrodescendentes que chegaram ao Brasil em 1600.

Esse grafismo, então, foi produzido para atrair os olhares, dar status. Porque as mulheres potiguara elas ainda são muito vaidosas. Quanto mais adereços e mais pintura no corpo, mais elas se acham bonitas. Essa era a vaidade do povo potiguara, e a estratégia foi perfeita. Não só por essa parte de embelezamento, mas algo espiritual, mas o meu olhar foi justamente para atrair as pessoas e vir para o toré, e vindo para o toré, haveria uma necessidade de fazer os seus artesanatos, porque no toré não pode estar sem a pintura e nem seus adereços, e aí valorizava a quem? Os artesãos.

O poder da pintura corporal emergencial que foi produzida, e eu nem digo que foi criada por mim, mas foi uma intuição dos meus antepassados, foi justamente para fortalecer todos os valores que temos. Esse foi o desejo dos antepassados.

Se eu mostrar para vocês... Marcos já sabe... Se eu mostrar a foto... Eu vi através dos meus sonhos, e no mesmo momento Marcos de lá tirou uma foto e mandou para mim, quando eu fiz a visualização, estava lá, nos galhos das árvores, os rostos dos antepassados. Eu tenho essa foto, os rostos deles, tudinho.

Então assim, o objetivo do grafismo para o povo potiguara foi trazer um design perfeito, que pudesse embelezar as manifestações e os olhares das pessoas, mostrando quem eles são. O grafismo potiguara é um grafismo perfeito, um grafismo de paciência. Um grafismo de paciência é quando o pintor está pintando, ele deve se sentir satisfeito, independentemente da quantidade de pessoas pintadas. Ele é incansável, porque tem o desejo de fazer com que a pintura saia perfeita.

Quando Marcos chegou aqui, em 2009, eu saí da Aldeia São Francisco, vim para a Aldeia Forte e depois para Jaraguá. De Jaraguá, vim para cá, e fiquei sozinho para pintar 200 pessoas. Eu começava às cinco da manhã e terminava às seis da tarde, porque a habilidade de pintar era só minha. Meu objetivo maior era fazer pintores com uma boa simetria, porque as pessoas só querem se pintar se a simetria estiver boa. Se não tiverem simetria, elas não querem estar com a pintura, porque querem algo perfeito. Isso reflete uma vaidade dentro do povo potiguara.

Então esse foi o meu objetivo, hoje nós temos mais de 30 pintores que fazem, e a partir da escola, e também da educação indígena, que é aquela que se trabalha com

as lideranças, a educação indígena é aquela que a gente faz aqui na escola, então tem essa interação, essa interação entre a escola indígena e a educação indígena, então foi a partir da escola indígena. Então o grafismo ele tem que ser ensinado com paciência, para poder existir.

**ENTREVISTADORA:** Quando as pessoas vão se pintar, quais os grafismos elas mais pedem para ser feito?

**MANOEL:** O pintor potiguara, ele é procurado a partir da sua perfeição e da sua espiritualidade, Se ele tem uma conexão espiritual, as pessoas que se conectam com isso vão querer ser pintadas por ele. Depende muito da espiritualidade do momento que a pessoa deseja ser pintada, mas a maioria, e até alguns que têm espiritualidade, o que eu acho uma pintura perfeita é quando o pintor entende que aquela pessoa deve ser pintada com aquele grafismo. Entendeu?

Mas, a pedido, a que mais pedem hoje, é a salamanta, e até um certo tempo era a folha da Jurema, por conta de uma espiritualidade, e pelo o que os potiguara estavam passando. Mas hoje, na minha visão que eu vejo, o que mais está sendo pintado é a salamanta, certo? E a colméia potiguara, mas teve tempos que era só folha de Jurema, só Folha de Jurema. Veja só, folha de Jurema, isso trata da espiritualidade e do que aquele povo está vivendo ali, entendeu? Aquela coisa ali de preciso de uma contentação, de uma proteção, entendeu? Já está voltando de novo esse pedido, entendeu?

Se você for para algum canto, você já vê que as pessoas estão pedindo muito, um pouco mais da folha da Jurema, mas quem está dominando hoje é a salamanta, porque ela... Isso acontece quando as coisas estão muito boas, a folha da Jurema acontece quando não estão acontecendo coisas muito boas para os potiguara, eu percebo isso, entendeu? Mas é justamente e o processo que estamos levando hoje, está tudo bem, as lideranças estão em boa conexão com os indígenas, está bem demais, está acontecendo isso, coisa boa, não está havendo muita correria e tal, perda de terreno e tal, e é perfeito isso.

A salamanta, no meu olhar a salamanta é impressiona demais, ela é bem perfeita, quando a sinuosidade, os espaços entre pele e pintura e tinta, estão saindo perfeitos, a harmonia é perfeita, é muito chamativo.

**ENTREVISTADORA:** Como o senhor se sente sabendo que deu certo os grafismos potiguara, que o pessoal realmente gostou e começou a fazer?

**MANOEL:** Me impressiona muito, porque esse olhar que eu tive fez com que os artesãos ficassem satisfeitos. Não tem manifestação cultural sem a venda dos artesanatos. Por exemplo, eu estava em Mamanguape faz um tempo, e chegaram duas moças da universidade, todas pintadas com a colmeia potiguara. A pintura estava perfeita. Eu imaginei o pintor que tinha pintado, porque ainda tem algumas partes que o pessoal não segue completamente, embora eu já tenha feito oficinas em algumas comunidades, principalmente na Aldeia São Francisco. Mas quando eu vi aquelas moças entrarem, eu fiquei pensando: “Está dando certo”.

A colmeia que a gente vê reproduzida aí, que o pessoal está fazendo, eles fazem só com um traçado no meio, é a colmeia normal, natural, mas há uma interpretação, se for para outra comunidade, se for para outra etnia de outra região. O povo potiguara tem essas duas aqui, que é justamente pra esse mel correr prá cá.

Uma das partes negativas que vejo na universidade, e sempre comento, é que a universidade, em parte, peca porque falta um olhar de reciprocidade, de entender o outro. É importante entender a si mesmo e não se achar melhor do que o outro. A antropologia, por exemplo, falha muito quando diz que não devemos cristalizar nossa cultura, quando propõem que não devemos estereotipar demais ou voltar ao tempo colonial. A nossa perda, nesse caso, é justamente essa, de nós sermos exterminados por eles, “você não pode ser assim, você tem que ter um olhar muito mais abrangente, não pode cristalizar muito a sua cultura, porque estamos em uma era moderna”, e quando eu vi que muitos universitários, eles têm um olhar assim, de “não precisa, eu estar lá pintado”. Ou tem vergonha, então, o que nós pregamos hoje na nossa escola de base, na educação básica, justamente é isso, sabe? não, não pode ser assim. Tem que ser o nosso momento mesmo, se auto afirmar, porque o extermínio está grande, entendeu? É isso aí, é uma dívida, é isso que eu tenho na minha mente.

**ENTREVISTADORA:** Acho que é uma questão de identidade, né? É, se você não expressar aquilo, você não está comunicando o que você quer, né?

A tinta de jenipapo, o senhor produz?

**MANOEL:** É, aí eu aprendi, né? Aprendi muito com o meu avô, morreu com 88 anos e

minha avó também morreu com 100. Então, a tinta, eu aprendi de três formas. Eu vou dizer só para vocês daqui. Não disse para ninguém mais.

Então, a primeira forma... É...

A primeira forma. O jenipapo tem duas espécies: o jenipapo manso e o jenipapo bravo. Eu uso o jenipapo manso, que precisa ser verdoso. Isso vocês já sabem. Quando a gente incinera a fruta, ela sai facilmente na unha, e com a presença do oxigênio, ela vai escurecer, ficando com uma tonalidade azul, sem aditivos, pois o oxigênio O<sub>2</sub> vai gerar uma reação um compartilhamento de átomos no próprio fruto.

Mas tem muito mais. Na hidroxila, que é a seiva do jenipapo, há várias funções oxigenadas, como éster, cetona, hidroxila que é o álcool e fenol. São essas as cinco substânciasinhas, funções oxigenadas. O que dá a tonalidade é a própria hidroxila, que é o álcool. Quando os índios cuspiam a polpa do jenipapo, misturando com nossa saliva, que contém HCl, que não é cloro, mas é uma substância com menor concentração do que o cloro. Na nossa saliva, há essa substância que ajuda na reação química, como quando tomamos bicarbonato para aliviar a azia, que ajuda a liberar o gás.

A substância na saliva, quando interage com a polpa, causa uma cinética química, ou seja, acelera a reação. Isso gera uma tonalidade mais forte, pois os átomos na saliva ajudam a intensificar essa reação da genipina, que faz a cor se intensificar rápido.

O que os índios faziam? Pegavam toda a polpa do jenipapo verde, mastigavam na boca e colocavam tudo dentro de uma cuité, deixando 4 dias. Com isso, acontecia uma fermentação. Após esse tempo, eles espremiam a polpa e faziam a tinta. A tinta já estava boa com 4 dias. Hoje eu não faço a tinta desse jeito, mas algum dia eu faço.

Da outra forma, seria o que? Eu tirava a parte um pouco verde do jenipapo, que é a parte bem próxima da semente, e ralo, depois de ralado, eu coloco toda aquela casca, que eu tirei, que envolve a polpa mesmo branca próxima a semente, não tirando toda a polpa branca, aquela casca eu coloco por cima da polpa ralada por um período de 2 horas mais ou menos, isso vai acontecer que... A evaporação da polpa de englobo ela ao se choca, ao tentar, Por forma de... Volátil porque os átomos são voláteis. Ao sentir aquela parte ali por cima, vai suar... Ao suar ela decanta de novo, vai cair de cima da

polpa, e vai haver uma fermentação rápida também, tudo isso no sol. Essa é a parte mais natural que nós temos, natural, sem colocar nada. A mais natural ainda, que eles consideravam, é essa ali da saliva, mais natural, e mais perfeita.

A segunda parte mais natural, seria essa daí, que eles usam hoje, essa com 8 dias está boa, vai usar apenas a presença do oxigênio para a fermentação, e a temperatura, aí eles colocam, ou dentro de uma cuité ou dentro de um recipiente, que seja tapado, muitos colocam na terra, embaixo da terra, para que não haja mais a presença de oxigênio lá, depois daquele primeiro contato, só com a fermentação, pronto, aí depois de 8 dias, esse tempo está bom, isso para que o pintor possa ter um grafismo visualizado na hora que estiver pintando, porque hoje, os olhares estão para, “o pintor vai pintar, já quero ver a pintura”.

**ENTREVISTADORA:** Às vezes, até nos eventos a gente vê que muitos colocam

carvão dentro pra aparecer na hora. Porque o pessoal fica dizendo “tá fraco, não vai aparecer”.

**MANOEL:** Por conta dos olhares, as pessoas querem que a tonalidade apareça instantaneamente. Pensando nisso, aí entra a química. Que eu fiz química, né? Pela UFCG. Nós estudamos uma outra forma de não colocar o carvão ou o pau cinza queimado que também dá uma tonalidade boa pra colocar ali dentro. Pensando nisso, nesse desejo do indígena ser pintado ter logo a sua pintura, a química vai trazer um aperfeiçoamento para essa tonalidade. O que a gente faz? É a segunda parte, pega a polpa ralada toda aquela quantidade coloca dentro de uma panela a temperatura coloca em cima de um fogo a 80 graus, se quiser colocar na centrífuga coloca, se não, leva ao fogo mesmo de labareda, a panela tampada aquela quantidade de polpa e com cinco minutos, você vai ter uma tinta boa preta, preta, que você vai pintar ali, entendeu?

Então a tinta é feita desse jeito, dessas três formas aí, a que mais nós usamos é essa do meio por fermentação, oito dias.

E aí veio, através da química, o uso do etanol mesmo, do álcool. que lá já existe álcool a hidroxila como falei, a gente coloca mais uma quantidade de álcool, aí aumenta o poder de reação e o aparecimento do corante, que é azul escurecido. Pronto. Aí eu uso quando é bem emergencial, ou queimo ela, ou então usa o etanol, para que na

hora que for pintar, já ter.

**ENTREVISTADORA:** Aí, a última pergunta já. O que significa para o senhor ser potiguara?

**MANOEL:** Ser potiguara? Ser potiguara. Significa voltar às minhas origens, significa se ater dos saberes dos meus antepassados. Significa me autoafirmar com todos esses valores que eu mencionei, ter a sua verdadeira identidade própria. Ser potiguara.

# ANEXOS

## ANEXO A - TCLE

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO RESOLUÇÃO Nº 466, DE 12 DE DEZEMBRO DE 2012

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), em uma pesquisa científica.

Para confirmar sua participação você precisará ler todo este documento, depois selecionar a opção correspondente no final dele (ACEITO PARTICIPAR ou NÃO ACEITO PARTICIPAR). Este documento se chama TCLE (Termo de Consentimento livre e esclarecido). Nele estão contidas as principais informações sobre o estudo.

Este TCLE se refere ao projeto de pesquisa **"Estampas Culturais: Os Grafismos dos Indígenas Potiguara da Paraíba no Design de Superfície"**, cujo objetivo é **"Desenvolver estampas para tecido plano baseadas na identidade dos grafismos corporais dos indígenas Potiguares Paraibanos."**. Para ter uma cópia deste TCLE, você poderá imprimi-lo, ou gerar uma cópia em pdf, ou solicitar que seja enviado ao seu e-mail uma versão deste documento.

A pesquisa será realizada por meio de uma entrevista online ou presencial, na qual falaremos sobre **"Os grafismos Potiguara seus significados, suas vivências, identidade e pertencimento ao povo Potiguara, métodos de pintura corporal, tintas e rituais"**. A precisão de suas respostas é determinante para a qualidade da pesquisa.

Você não será remunerado, visto que sua participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Caso decida desistir da pesquisa você poderá interromper o questionário e sair do estudo a qualquer momento, sem nenhuma restrição ou punição ou caso já tenha respondido mas mesmo assim prefira retirar seu consentimento, basta enviar solicitação de retirada de participação da pesquisa pelo seguinte contato: (83) 9 9333-4334.

O tratamento dos dados coletados seguirá as determinações da Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD – Lei 13.709/18).

**CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO**

Eu, concordo em participar voluntariamente do presente estudo como participante. O pesquisador me informou sobre tudo o que vai acontecer na pesquisa, o que terei que fazer. O pesquisador me garantiu que eu poderei sair da pesquisa a qualquer momento, sem dar nenhuma explicação, e que esta decisão não me trará nenhum tipo de penalidade ou interrupção de meu tratamento.

Fui informado também que devo imprimir ou gerar um pdf do TCLE para ter a minha cópia do TCLE e que posso solicitar uma versão dele via e-mail para os pesquisadores.

ACEITO PARTICIPAR

NÃO ACEITO PARTICIPAR

CONTATO: \_\_\_\_\_

ASSINATURA:  Documento assinado digitalmente  
JESSAO VICTOR DA SILVA  
Data: 16/01/2025 11:12:13-0100  
Verifique em: https://brasil.gov.br \_\_\_\_\_

DATA: 16/01/2025

ASSINATURA DO PESQUISADOR:  \_\_\_\_\_



**CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO**

Eu, concordo em participar voluntariamente do presente estudo como participante. O pesquisador me informou sobre tudo o que vai acontecer na pesquisa, o que terei que fazer. O pesquisador me garantiu que eu poderei sair da pesquisa a qualquer momento, sem dar nenhuma explicação, e que esta decisão não me trará nenhum tipo de penalidade ou interrupção de meu tratamento.

Fui informado também que devo imprimir ou gerar um pdf do TCLE para ter a minha cópia do TCLE e que posso solicitar uma versão dele via e-mail para os pesquisadores.

ACEITO PARTICIPAR

NÃO ACEITO PARTICIPAR

CONTATO: (13) 88605156

ASSINATURA: Luiz Henrique D. Suls

DATA: 10/10/2024

ASSINATURA DO PESQUISADOR: [Assinatura]

	<b>INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA</b>
	Campus Cabedelo - Código INEP: 25282921
	Rua Santa Rita de Cássia, 1900, Jardim Cambinha, CEP 58103-772, Cabedelo (PB)
	CNPJ: 10.783.898/0010-66 - Telefone: (83) 3248.5400

## Documento Digitalizado Ostensivo (Público)

### Entrega TCC completo

<b>Assunto:</b>	Entrega TCC completo
<b>Assinado por:</b>	Jucielly Victor
<b>Tipo do Documento:</b>	Anexo
<b>Situação:</b>	Finalizado
<b>Nível de Acesso:</b>	Ostensivo (Público)
<b>Tipo do Conferência:</b>	Cópia Simples

Documento assinado eletronicamente por:

- **Jucielly Victor de Lima, ALUNO (202027010023) DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO - CABEDELO**, em 03/04/2025 17:58:04.

Este documento foi armazenado no SUAP em 03/04/2025. Para comprovar sua integridade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifpb.edu.br/verificar-documento-externo/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 1447389

Código de Autenticação: 9a619427f7

