



LOJA
FUNARTE

RIO rua México, 101 Centro
(021) 297-6116 / 245
SÃO PAULO alameda Nollman, 1058
Campos Elísios (011) 826-8922 (PARX)
CURITIBA rua Cruz Machado, 98
(041) 233-4162

Presidente da República
José Sarney

Ministro da Cultura
Aluisio Pimenta

Fundação Nacional de Arte

Presidente
Ziraldo Alves Pinto

Diretora-Executiva
Maria Luiza Librandi

Diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas
Paulo Estellita Herkenhoff Filho

Diretora-adjunta
Iole de Freitas

Comissão Nacional de Artes Plásticas

Presidente
Paulo Estellita Herkenhoff Filho

Aline Figueiredo
Alberto Beutenmüller
Calasans Neto
Icléia Cattani
José Cláudio da Silva
Osmar Pinheiro
Paulo Sérgio Duarte
Renina Katz
Rute Gusmão

capa e 4.ª capa Pintura Asurini 'lavo de mel' (detalhe)
foto Renato Delaróie

folhas de guarda Detalhe de motivo Juruna de
pintura do peito e das costas

ARTE E CORPO

PINTURA SOBRE A PELE E ADORNOS
DE POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS

SALA ESPECIAL DO 8.º SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
A ARTE E SEUS MATERIAIS

Coordenação geral da Sala Especial
Maria da Glória Ferreira

Curadoria
Romana Maria Costa

Apoio à curadoria
Maria Alice Martins Tolipan

Consultoria
Berta G. Ribeiro
Dominique Gallois
Lúcia Hussak van Velthen
Lux Vidal
Maria Heloísa Fénelon Costa
Regina Müller

Departamento de Editoração da Funarte

Projeto gráfico
Glória Afflalo
Martha Costa Ribeiro

Edição de texto
José Carlos Campanha

Copyright © FUNARTE 1985

ISBN 85-246-0015-2

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas.

F979 A arte e seus materiais; arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros. — Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985. 108 p. il. color.

Sala especial do 8.º Salão nacional de artes plásticas.

1. Artes plásticas — Materiais utilizados. 2. Arte indígena. 3. Salão nacional de artes plásticas, 8., Rio de Janeiro, 1985. I. Título.

CDU 7.023

Ficha catalográfica elaborada pelo Centro de Documentação da Funarte.

Esta e as demais edições Funarte podem ser adquiridas pelo REEMBOLSO POSTAL Funarte rua Araújo Porto Alegre 80 LOJA 20030 Rio de Janeiro RJ

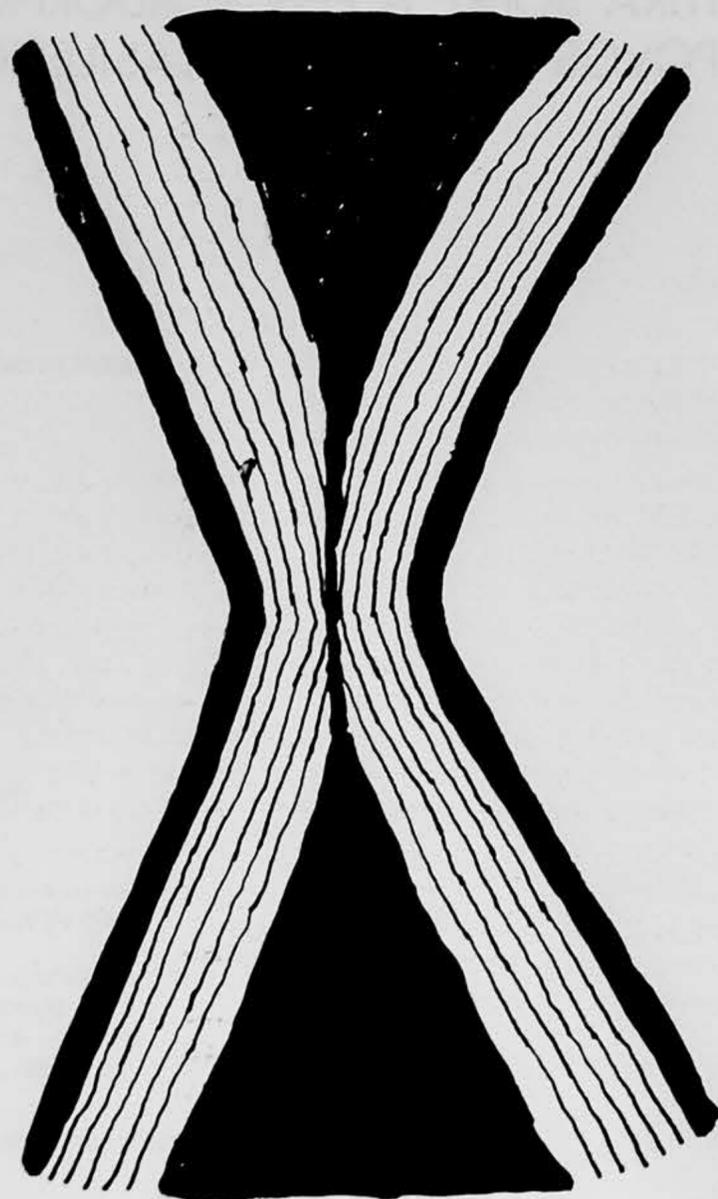
ARTE E CORPO

PINTURA SOBRE A PELE E ADORNOS DE POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS

SALA ESPECIAL DO 8º SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
A A R T E E S E U S M A T E R I A I S

FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas

1985



Pintura do meio da perna, motivo Juruna. Hin reproduziu-a em papel com tinta de jenipapo.
coletor: Berta G. Ribeiro

Em 1985, o Ministério da Cultura, através da Funarte e seu Instituto Nacional de Artes Plásticas, definiu o Salão Nacional de Artes Plásticas como uma de suas prioridades. Esse evento de longa tradição e da mais ampla abrangência nacional tem significados que precisam ser recolhidos e confrontados neste novo tempo.

A primeira atitude do Ministério da Cultura é restaurar os valores necessários ao tratamento digno da questão artística. Cabe agora aos artistas, críticos e à sociedade em geral avaliar os caminhos mais adequados para o Salão Nacional de Artes Plásticas.

A Sala Especial vem se marcando como espaço de recuperação da história do Salão Nacional. Com isso pode também auxiliar a discussão do presente. Neste ano, a Sala Especial lança o foco sobre a questão dos materiais artísticos, vistos sob três prismas. A remontagem do Salão Preto e Branco (1954) demonstra a longa e difícil vigília de nossos artistas por materiais adequados à sua arte. Noutra parte, alguns setores da produção contemporânea revelam a importância do material para a constituição da própria linguagem de muitos artistas. Por fim, num terceiro momento, nossos índios nos ensinam a lição: saber produzir adequadamente as cores e materiais de que necessitam.

A Sala Especial constitui-se, desse modo, como o compromisso do Ministério da Cultura de conduzir-se e coordenar os esforços dos demais ministérios na direção de atender as necessidades quanto a melhores condições para a produção da arte. No campo cultural, essa há de ser uma das marcas da Nova República.

Aluisio Pimenta
Ministro da Cultura

CORES OUTRAS

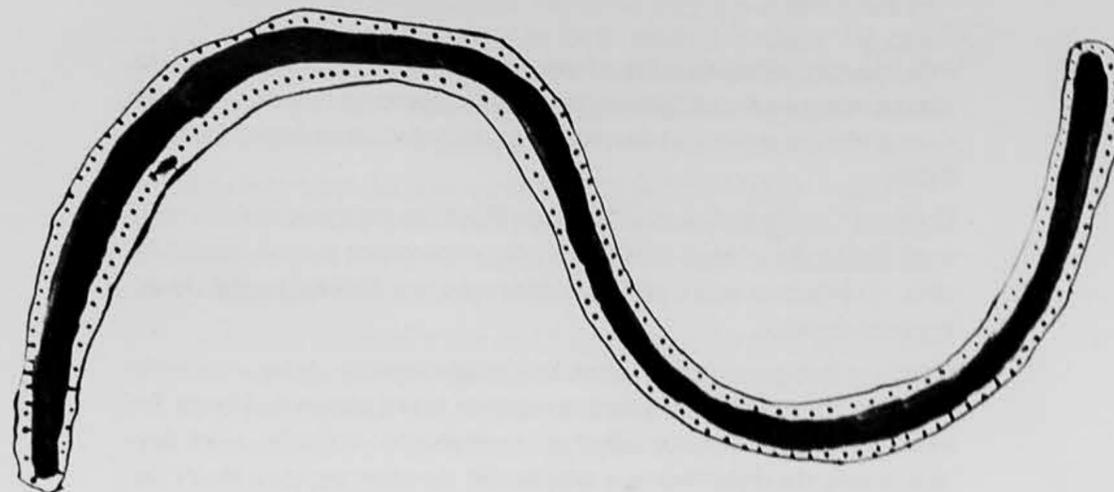
A Sala Especial do Salão Nacional de 1985 propõe-se a discutir o tema materiais artísticos num quadro da diversidade. Seja no tempo (a remontagem do Salão Preto e Branco de 1954 frente à seção Atitudes Contemporâneas), seja no confronto da posição dos índios brasileiros e da sociedade nacional — hegemônica.

De um lado, as tintas industriais fabricadas no Brasil desbotam-se, quebram-se. São uma causa principal de uma traumatologia da obra de arte. De outro lado, diversos grupos indígenas souberam produzir tintas-pigmentos, anilinas e penas — às suas necessidades simbólicas. Sementes e minerais, ou ainda certos tratamentos e aflições a que são submetidas algumas aves (tapiragem), levam o índio à constituição da cor adequada aos seus ritos e prazeres. Dominar esse universo de possibilidades materiais é certamente estar mais próximo de um conceito de civilização (Lévi-Strauss) do que um país de 'bárbaros' que produz em tubos e bisnagas as condições para uma memória literalmente desbotada (Iberê Camargo) no reino do olhar infiel.

A lição dos diversos grupos indígenas ilumina conceitos de 'cultura', como o de Gerardo Mello Mourão, "ciência e consciência com que o homem ocupa o espaço e o tempo de sua morada histórica. E o homem culto é aquele que cultiva essa ciência e essa consciência". Entre eles, o 'destino cósmico' da matéria harmoniza-se com as necessidades da vida espiritual. Trata-se de um saber transformado em sabedoria. Por que a indústria não aplica o conhecimento tecnológico sobre tintas que o Brasil possui?

A Comissão Nacional de Artes Plásticas buscou oferecer o devido respeito ao índio, enquanto 'homem culto'. Recorreu-se ao conhecimento de antropólogos e instituições tradicionais. Reconhecer a diversidade dos grupos indígenas. Superar os conceitos do início do século, do olhar ocidental que selecionava autoritariamente segundo seus próprios critérios estéticos os artefatos de outras sociedades.

Já se vão longe os anos de descoberta da 'arte primitiva'. Embora no século XIX artistas como Boulanger tivessem curiosidade por souvenirs antropológicos, define-se o ano de 1906 como a data em que os artistas europeus abriram sua curiosidade para as máscaras africanas. Em



1907, Picasso produz *Les demoiselles d'Avignon* — obra capital — em que formas se reportam às máscaras Dan e da região Etoumbi e às cores e pigmentos de artefatos Vanuatu (antigas Novas Hébridas). Recentemente o Museu de Arte Moderna de Nova York organizou extensa mostra sobre o 'Primitivismo' na Arte do Século XX, examinando as afinidades entre o tribal e o moderno.

No Brasil, depois de ultrapassado o Modernismo e com o desenvolvimento da antropologia, já não se adota nem mesmo um olhar neutro. O fundamental é indagar de quem faz e cria o significado e o valor de sua obra. Essa atitude permeia a organização desta parte da Sala Especial. O Instituto Nacional de Artes Plásticas agradece a colaboração de Romana Maria Costa, Regina Müller, Lux Vidal, Dominique Gallois, Berta G. Ribeiro, Maria Heloísa Fênelon, Lúcia van Velthen, Darcy Ribeiro, e o apoio das seguintes instituições: Museu do Índio (Rio de Janeiro), Museu Nacional, Museu Goeldi e Museu Plínio Ayrosa.

O esforço de todos possibilitou que se trouxesse essa outra luz, uma nova luz sobre um problema que aflige e obscurece a nossa arte: a atitude ética na produção da cor.

Paulo Herkenhoff
Diretor do INAP

Motivo de pintura corporal e de cerâmica Juruna desenhado em papel com tinta de jenipapo pela índia Hin. Padrão: hōta (cobra) e tsai tsai (pintinhas). coletor: Berta G. Ribeiro

APRESENTAÇÃO

Arte e Corpo: a Pintura sobre a Pele e Adornos de Povos Indígenas Brasileiros integra a Sala Especial do VIII Salão Nacional de Artes Plásticas — que aborda a questão da matéria em distintas situações do fazer artístico.

Coube à Comissão Nacional de Artes Plásticas ensejar o diálogo entre a produção de artistas brasileiros contemporâneos e a de nossos índios, contribuindo assim para a relativização das distintas formas de expressão estética.

O projeto desta exposição tomou como paradigma o corpo — o primeiro e mais natural objeto técnico do homem, como observou Mauss. Entre os elementos que compõem a ornamentação corporal, selecionamos a arte de desenhar e a confecção de adornos, que alcançam grande expressividade entre uma parte significativa dos grupos indígenas brasileiros. Devemos lembrar que a ornamentação corporal é, ao mesmo tempo, expressão estética e declaração simbólica acerca da vida social. O corpo nu é apenas a matéria-prima que a cultura utiliza para imprimir suas marcas. É através do corpo institucionalizado — pintado, escurificado, tatuado, perfurado e adornado — que os indivíduos interagem. Neste sentido a pintura e os demais ornatos, além de serem marcas de identificação étnica, constituem um tipo de linguagem que informa sobre sexo, idade, posição social, papel cerimonial, relações entre grupos, entre indivíduos e o sobrenatural.

Nos últimos tempos, um crescente número de pesquisadores tem se dedicado ao estudo dessa temática, objetivando o desvendamento de aspectos éticos e estéticos nela contidos. Foi com base nessa produção que selecionamos os grupos indígenas representados nesta mostra: Asuriní (Tupi), Xavante (Jê), Xikrin (Jê), Parakanã (Tupi), Juruna (Tupi), Kadiwéu (Guaycuru), Karajá (Macro Jê), Waiãpi (Tupi) e Wayana (Karib).

Observamos que na maioria desses grupos a arte gráfico-pictórica não se restringe ao corpo, estendendo-se a outros suportes. Cerâmicas, cabaças, trançados e couros são trabalhados com os mesmos padrões aplicados sobre a pele. Constam nesta exposição alguns desses exemplares, de forma que possam ser apreciadas as soluções que os artistas indígenas encontraram diante desses suportes.

Não poderíamos deixar de mostrar também os trabalhos executados sobre papel — um novo campo de expressão para os artistas indígenas. Como se sabe, o uso da vestimenta ocidental tem afetado a arte de desenhar sobre a pele. Utilizando caneta hidrocor, ou mesmo tinta de jenipapo, os indivíduos transpõem para o papel tanto motivos de pintura corporal como representações figurativas de cenas da vida cotidiana e de elementos do repertório mítico de suas sociedades. Os estilos culturais distintos evidenciam-se na forma e na temática. Os artistas, ao lançarem no papel os motivos de pintura corporal, expressam-se com maior liberdade, sintetizando ou aumentando os motivos decorativos de um mesmo padrão.

No que se refere aos adornos corporais, os produtos da atividade plumária apresentam-se como os mais expressivos. Usados principalmente nos ritos e cerimônias, são símbolos e não simplesmente elementos decorativos.

Tanto na pintura corporal como na confecção de adornos, o conjunto de elementos básicos empregados pelos diferentes grupos apresenta uma certa homogeneidade: materiais tintórios provenientes do jenipapo e do urucu, para a pintura do corpo; penas e penugens de aves, para a confecção de adornos. A marca de cada cultura manifesta-se na apropriação diferencial desses elementos, na combinação das cores e associação dos materiais com os procedimentos técnicos.

A realização deste projeto não teria sido possível sem o interesse e colaboração efetiva de muitos especialistas. As antropólogas Berta G. Ribeiro, Lux Vidal, Regina Polo Müller, Dominique Gallois, Maria Heloisa Fénelon Costa e Lúcia Hussak van Velthen cederam gentilmente materiais valiosos como negativos, *slides*, desenhos e outros objetos coletados ao longo de suas pesquisas de campo.

Berta G. Ribeiro, Lux Vidal, Regina Müller e Dominique Gallois prestaram inestimável auxílio, discutindo conosco a organização da mostra. O Instituto Nacional de Artes Plásticas acolheu com entusiasmo nossa idéia e ajudou-nos a concretizá-la. Glória Ferreira orientou-nos com eficiência e Maria Alice Martins Tolipan forneceu-nos imprescindível apoio técnico.

Nossos agradecimentos ao Museu do Índio (Rio de Janeiro), ao Museu Nacional (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e ao Museu Plínio Ayrosa (Universidade de São Paulo) pelo empréstimo de peças de seus respectivos acervos.

Romana Maria Costa
Outubro 1985

BIBLIOGRAFIA

- ALAIN. *Vingt leçons sur les beaux-arts*. Paris, Gallimard, 1931.
- BOGGIANI, Guido. *Os Caduveo*. São Paulo, Martins, 1945.
- COSTA, M.H. Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília, Funai/Departamento Geral de Planejamento Comunitário/Divisão de Estudos e Pesquisas, 1978.
- COSTA, M.H. Fénelon & ZOLADZ, Rosza E. Vel. Desenhos espontâneos indígenas. *Comentário*, Rio de Janeiro, 13 (51) 1972.
- FRÍC, Jojtech A. *Indiáni Jižní Ameriky*. Praga, Nakladatelství Novina, 1943.
- FUERST, R. La peinture collective des femmes Kikrin. *Völkerkundliche Abhandlung*, Hannover, band I, 1964.
- GALLOIS, Dominique. *Contribuição ao estudo do povoamento indígena da Guiana brasileira, um caso específico: os Wai-ãpi*. São Paulo, USP, 1980. Dissertação de mestrado; manuscrito.
- GALVÃO, Eduardo. Breve notícia sobre os índios Juruna. *Rev. Museu Paulista*, São Paulo, 4:353-68, 1952.
- LABRADOR, José Sanchez. *El Paraguay católico*. Buenos Aires, s. ed., 1917. 3v.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1955.
- . O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: ANTHROPOLOGIA estrutural I. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária, 1974. 2v.
- MÉTRAUX, Alfred. Ethnography of the Chaco. In: HANDBOOK of South American Indians. Washington, Smithsonian Institution, 1946. v.1.
- MÜLLER, Regina. *A pintura do corpo e os ornamentos Xavante: arte visual e comunicação social*. Campinas, Unicamp, 1976. Dissertação de mestrado; manuscrito.

- NIMUENDAJU, Curt. Tribes of the lower and Middle Xingu. In: HANDBOOK of South American Indians. Washington, Smithsonian Institution, 1948. v.3.
- OLIVEIRA, Adélia Engrácia de. *Os índios Juruna do Alto Xingu*. São Paulo, Dédalo/USP, 1970.
- RIBEIRO, Berta G. *Arte indígena: linguagem visual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. Ensaio de opinião, 7.
- RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu; ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis, Vozes, 1980.
- SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*. Rio de Janeiro, Campis, 1980.
- TAVEIRA, E.L. Melo. *Etnografia da cesta Karajá*. São Paulo, USP/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1978. Dissertação de mestrado; manuscrito.
- TEIXEIRA, Dante Martins. Tapiragem (42-46). *Ciência Hoje* (Revista SBPC), 2(15) nov./dez. 1984.
- . Plumagens aberrantes em Psittacidae Neotropicais. *Rev. Bras. Biol.*, Rio de Janeiro, 45 (1/2)143-8, fev.-maio, 1985.
- TURNER, Terence. *The social skin*. Londres, Temple Smith, 1980.
- VELTHEN, Lucia Hussak van. *A pele de Tulupere: estudo dos traçados Wayana-Aparai*. São Paulo, USP, 1984. Dissertação de mestrado; manuscrito.
- VIDAL, Lux. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*. São Paulo, Hucitec/USP, 1977.
- . A pintura corporal entre os indígenas brasileiros. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, n.21, 1978.
- . Contribution to the concept of person and self in Lowland South America societies; body painting among the Kayapo-Kikrin. In: HARTMAN, Tekla & COELHO, Vera Pentado, orgs. *Contribuição à antropologia em homenagem ao professor Egon Schaden*. São Paulo, USP, 1981. Coleção Museu Paulista, Série Ensaio, 4.

Revisão

Jair Conceição Alves
Leny Cordeiro
Nildon Ferreira

Arte-final

João Batista Neibert

Produção gráfica

Gustavo Meyer
Armando Pereira Gomes
Guilherme Sarmiento

Fotografaram os desenhos que constam
desta edição:

D. Lamônica: p.6, 9, 38, 41, 42, 44, 66,
69, 70, 71, 74, 77, 78 e 79

Lux Vidal: p.26, 37

Regina Müller: p.57

Dominique Gallois: p.58

SUMÁRIO

CORES OUTRAS <i>Paulo Estellita Herkenhoff Filho</i>	
APRESENTAÇÃO <i>Romana Maria Costa</i>	
ORNAMENTAÇÃO CORPORAL ENTRE GRUPOS INDÍGENAS <i>Lux Vidal</i>	15
ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO NA PINTURA CORPORAL ASURINÍ <i>Regina Müller</i>	21
XIKRIN <i>Lux Vidal</i>	27
ARTE GRÁFICA KADIWÉU <i>Berta G. Ribeiro</i>	39
PARA NÃO SERMOS COMO OS MACACOS-PREGO: DECORAÇÃO CORPORAL WAYANA <i>Lúcia Hussak van Velthen</i>	47
PARAKANÃ <i>Lux Vidal</i>	53
ORNAMENTAÇÃO CORPORAL XAVANTE: CÓDIGO SIMBÓLICO E EXPRESSÃO ARTÍSTICA <i>Regina Müller</i>	57
WAIÁPI: REPRESENTANDO O MUNDO SOBRENATURAL <i>Dominique Gallois</i>	59
O CORPO E A MÁSCARA ENTRE OS KARAJÁS <i>Maria Heloísa Fénelon Costa</i>	67
ARTE GRÁFICA JURUNA <i>Berta G. Ribeiro</i>	75
LOCALIZAÇÃO DOS GRUPOS INDÍGENAS	83
BIBLIOGRAFIA	102

Este catálogo acompanha uma seção da exposição Arte e seus Materiais — Sala Especial do 8.º Salão Nacional de Artes Plásticas, realizada no Rio de Janeiro, de 11 de dezembro de 1985 a 15 de janeiro de 1986. *Arte e corpo: a pintura sobre a pele e os adornos de povos indígenas brasileiros* foi montada na Galeria Espaço Alternativo, da Funarte.



Pintura corporal, motivo Tangawa
foto Renato Dezarow

ORNAMENTAÇÃO CORPORAL ENTRE GRUPOS INDÍGENAS

O homem ocidental, o homem da rua, tende a julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem estática de um éden perdido. Dessa forma deixa de captar, de usufruir e de incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano.

Paradoxalmente, os povos indígenas do Brasil vivem no meio de uma nação onde se continua a ignorar a existência de inúmeras artes, resultado de um longo desenvolvimento, culminância de uma tradição bem estabelecida. E ignoram-se também os processos dinâmicos e as novas manifestações artísticas, isto é, a história específica de outras nações e as suas obras, contemporâneas e inegavelmente diferenciadas.

Entretanto, enquanto os nossos olhos se detêm na forma e decoração de cada objeto, apreciando ainda o efeito de conjunto, não hesitaríamos em usar o nosso vocabulário estético e falar em harmonia, ritmo, proporções e força de expressão. A faculdade estética é inata ao homem, algo tão natural como o falar ou qualquer outra expressão de atividade cognitiva. Mais uma vez precisamos reconhecer que a nível das manifestações artísticas não existem diferenças qualitativas entre a nossa civilização e as sociedades arcaicas.

Nas sociedades pré-industriais, porém, a arte está intimamente relacionada a outras esferas da cultura, como à organização social e religiosa, às possibilidades e limitações do meio ambiente, à tecnologia disponível para o grupo. Assim, a arte participa de maneira muito estreita das outras dimensões da vida, apresentando-se como atividade cole-

tiva, padronizada e amplamente difundida entre a população.

Partimos da convicção de que, para estudar uma forma de arte, esta deve ser apreendida em seu contexto geográfico, histórico e sócio-cultural, espaço onde ocupa um lugar relevante. A obra de arte encaixa-se na história e no social, já que o seu caráter específico, a sua autonomia, a sua beleza, independentemente de uma decodificação, não a separam absolutamente dos outros modos de vida. Procura-se saber por exemplo como a arte gráfica, entre os Xavante ou entre os Kayapó, se relaciona com os outros meios de comunicação daquelas sociedades, quais as suas conexões internas, capazes de conferir-lhe características e funções específicas e capazes de dar conta de sua persistência. Porque os povos não apenas criam a sua cultura material e artes, e a elas se apegam, mas também constroem as suas relações através delas e as vêem em termos delas.

Para os Kayapó-Xikrin, os Asuriní, os Wayana-Aparai e os Waiápi — cujos desenhos estão aqui expostos —, a arte gráfica insere-se num sistema de comunicação visual altamente estruturado, marcando eventos e *status* específicos. Os motivos adaptam-se a um suporte plástico — o corpo — que, por sua vez, é portador de um outro conjunto de significados, e que permite apreciar a relação íntima entre grafismo e formas e significado.

Aplicada no corpo, a pintura possui uma função essencialmente social e mágico-religiosa, mas é também a maneira reconhecidamente bonita e correta de apresentar-se, havendo aqui uma correspondência entre o ético e o estético.

Em muitas sociedades indígenas, a decoração do corpo confere ao homem a sua dignidade humana, o seu ser social, o seu significado espiritual e identidade grupal. A decoração é concebida para o corpo, mas o corpo só existe através dela. Esta dualidade do corpo — forma plástica — e grafismo — comunicação visual — expressa uma duali-



dade mais profunda, porém essencial, a do indivíduo e da personagem social que deve encarnar. Entendida assim, a decoração é a projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo enquanto indivíduo também participa, projetado no cenário social através da pintura que o veste.

Por outro lado, aplicado na cerâmica, e recoberto de uma fina camada de resina-verniz que lhe aumenta o brilho, esse mesmo grafismo é essencialmente decorativo. É maior a variedade dos desenhos e possivelmente a atitude da artista seja mais livre e lúdica, acentuando-se aqui também um certo estilo mais pessoal. Mas há, como se é de esperar, uma contaminação pelo simbolismo que impregna toda a vida social e, neste sentido, os objetos inanimados como a cerâmica Asuriní e Wayana-Aparai, a cestaria, as cabacinhas gravadas se confundem com o corpo humano e os espíritos da mata.

A nós, ocidentais, surpreende a autonomia de uma arte tão eficaz e integradora com relação aos outros aspectos da cultura, o que recoloca a questão de quanta liberdade estética possui o artista. Qual seria a função da arte numa sociedade onde todas as mulheres pintam, sem diferenciação visível entre os seus trabalhos; onde a pintura corporal é atributo essencial do ser humano; e onde a atividade de pintar integra, em si mesma, o processo de socialização?

Pote de cerâmica Asuriní
Motivo decorativo principal
kwiapéri (próprio da cuia)
Museu do Índio, n.º 80 1.89 —
RJ
coletor: Regina Müller, 1980
foto D. Lamônica

Em certas sociedades indígenas, a arte pode chegar a um virtuosismo extremo — como, por exemplo, a antiga pintura facial dos Kadiwéu ou a plumária dos Urubu-Kaapor — mas apresenta-se estática por longo tempo porque relacionada a uma trama de significados sociais e religiosos, a modos de classificar e ver o mundo, que ela ajuda a preservar criando marcos tangíveis para o seu reconhecimento. Mesmo assim, essa arte não é imune às transformações sociais e ecológicas. Hoje os Kadiwéu não se pintam mais, possivelmente pelo fato de essa manifestação artística, toda em filigranas, ter perdido a sua função essencialmente social, etnocêntrica e elitista. E os Urubu-Kaapor não encontram mais em seu habitat os pássaros de cujas penas se utilizavam para a confecção de verdadeiras obras de ourivesaria com plumas.

Contudo o contato interétnico, ou mesmo aquele realizado com a sociedade branca, pode resultar também em estímulo ao desenvolvimento da arte tradicional dos diferentes grupos, necessitados, mais do que nunca, da afirmação de sua identidade cultural. Nesse contexto, percebe-se claramente que a obra de arte faz parte das experiências atuais de uma sociedade: sua especificidade, sua autonomia, seu valor estético não a separam absolutamente das outras manifestações, materiais e intelectuais, da vida humana.

No empenho pela sobrevivência, muitos grupos, hoje, são obrigados a comercializar a sua produção artística, infelizmente em termos altamente seletivos e a maioria das vezes impostos pelo gosto e as conveniências da sociedade capitalista que manipula essa arte. É assim que os artistas indígenas integram novas formas e usam novos materiais. As exigências de uma arte 'para fora' transformam a arte em artesanato, isto é, em produto marginal, destinado ao consumo exótico.

A proposição de combater a visão habitual e equivocada sobre a arte indígena suscita uma questão urgente e crucial. É claro que não se pode separar da discussão sobre o problema da sobrevivência cultural dos grupos indígenas e

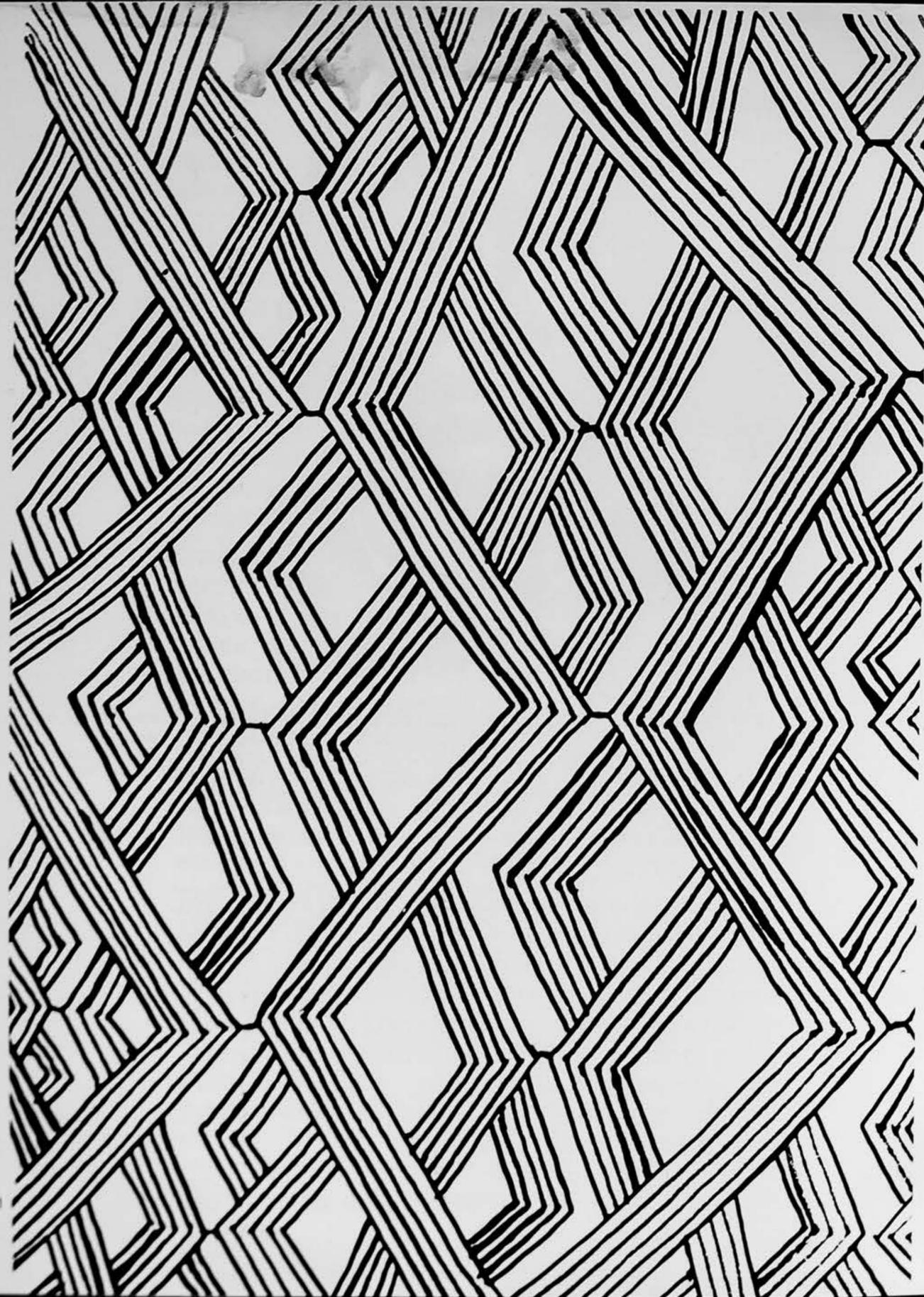


da preservação ecológica a existência e persistência dessas manifestações artísticas. Como então colocar, à disposição do artista índio e da sua comunidade, meios de ação e de comunicação que, de um lado, garantam a continuidade de sua produção tradicional e, de outro, estimulem novas formas de produção?

Como parte de uma luta mais ampla — que inclui a luta pela terra e a garantia de seus direitos —, é importante que os grupos indígenas encontrem um espaço cultural e artístico autêntico, que lhes cabe definir, nos níveis individual e comunitário. Isso é válido tanto em relação à continuidade das artes tradicionais — que não devem ser sub-repticiamente subtraídas por transações escusas — como a inovações e experiências mais radicais — que não devem ser impostas pela sociedade que os cerca.

Pintura facial em mulher Kadiwéu
Museu do Índio
foto Fric, 1903

Lux Vidal
Universidade de São Paulo — USP



ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO NA PINTURA CORPORAL

A S U R I N Í

Os Asuriní do Xingu, uma das sociedades Tupi-guarani mais recentemente contatadas (1971), habitam a floresta tropical, às margens do igarapé Ipiaçava, estado do Pará. Tal como seus vizinhos Jê-Kayapó, elaboraram sua arte corporal com desenhos geométricos cuja inspiração encontra-se, provavelmente, na percepção de formas próprias ao meio ambiente em que vivem. O cipó entrelaçado na mata, a carapaça do jabuti, o favo de mel da abelha são temas das abstrações geométricas que cobrem o corpo dos Asuriní. Essas formas possuem, entretanto, outros significados que dão à arte gráfica lugar privilegiado na cultura desse povo.

Os Asuriní, diferentemente dos Kayapó e Xavante, desenvolveram um número maior de suportes — além do corpo — para suas manifestações de arte visual. A pintura da cerâmica, a gravura das cabaças e o trançado dos enfeites são igualmente expressões plásticas do desenho geométrico Asuriní. Além disso a tatuagem, ornamentação permanente, é mais uma modalidade de aplicação dos desenhos.

A pintura, com desenhos geométricos, é vestimenta e marca de identificação social no corpo masculino e feminino. Antes de mais nada, entretanto, é a realização plástica de um universo de formas abstratas que a artista Asuriní combina e reproduz nas superfícies do corpo humano e dos objetos de uso cotidiano e ritual.

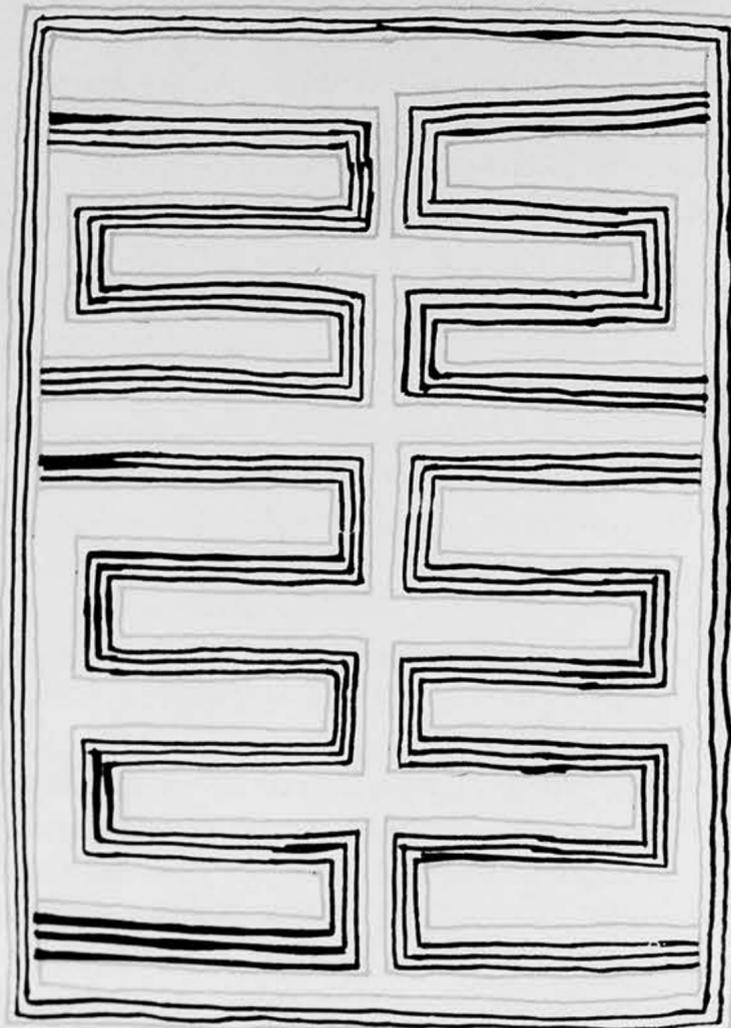
Os instrumentos e materiais de que se servem os Asuriní são: o fogo para a gravura; o dente de cutia para a tatuagem; o jenipapo para a pintura do corpo; material mineral para a pintura da cerâmica. Talos vegetais e penas de ave são usados como pincéis para a aplicação da pintura em geral.

As peças de cerâmica decorada recebem um acabamento

1 Kuapoi — desenho próprio da cuia, feito no papel com caneta hidrocor pela Asuriní Dzâ-kundá, igarapé Ipiaçava, 1981
coletor: Berta G. Ribeiro

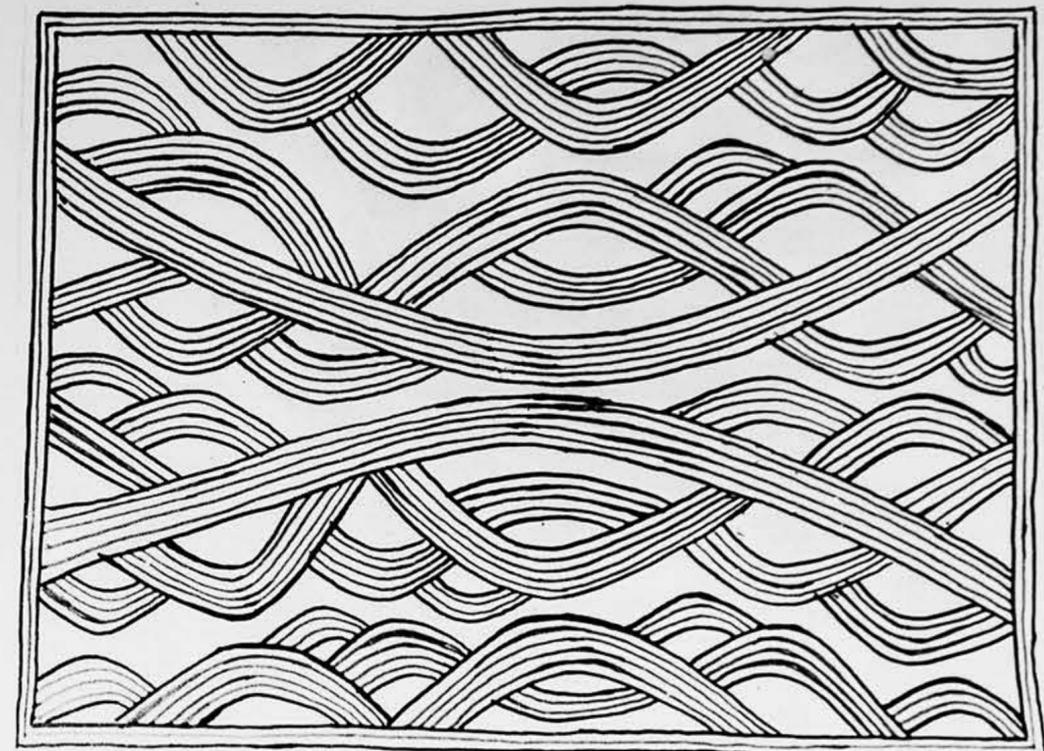
cuidadoso. Sobre a pintura dos desenhos, as mulheres aplicam uma camada fina de resina da árvore jatobá, fixando a tinta e dando brilho à peça.

Tomando apenas um exemplo, dentre os vários padrões de desenho geométrico, o *taingawa* — uma forma convencional antropomórfica — tem um significado cosmológico central no pensamento Asuriní. Sua elaboração plástica, em diferentes motivos decorativos aplicados no corpo e nos objetos, revela o estilo dessa sociedade, onde princípios de entendimento são codificados e transmitidos através da arte. É a arte intima-



1 *Taingawa* (figura sobrenatural antropomórfica)
Desenho de Dzákundá, papel e caneta hidrocor
Igarapé Ipaçaba, 1981
coletor: Berta G. Ribeiro

2 *Kumará* (feijão)
Desenho de Dzákundá, papel e caneta hidrocor
Igarapé Ipaçaba, 1981
coletor: Berta G. Ribeiro

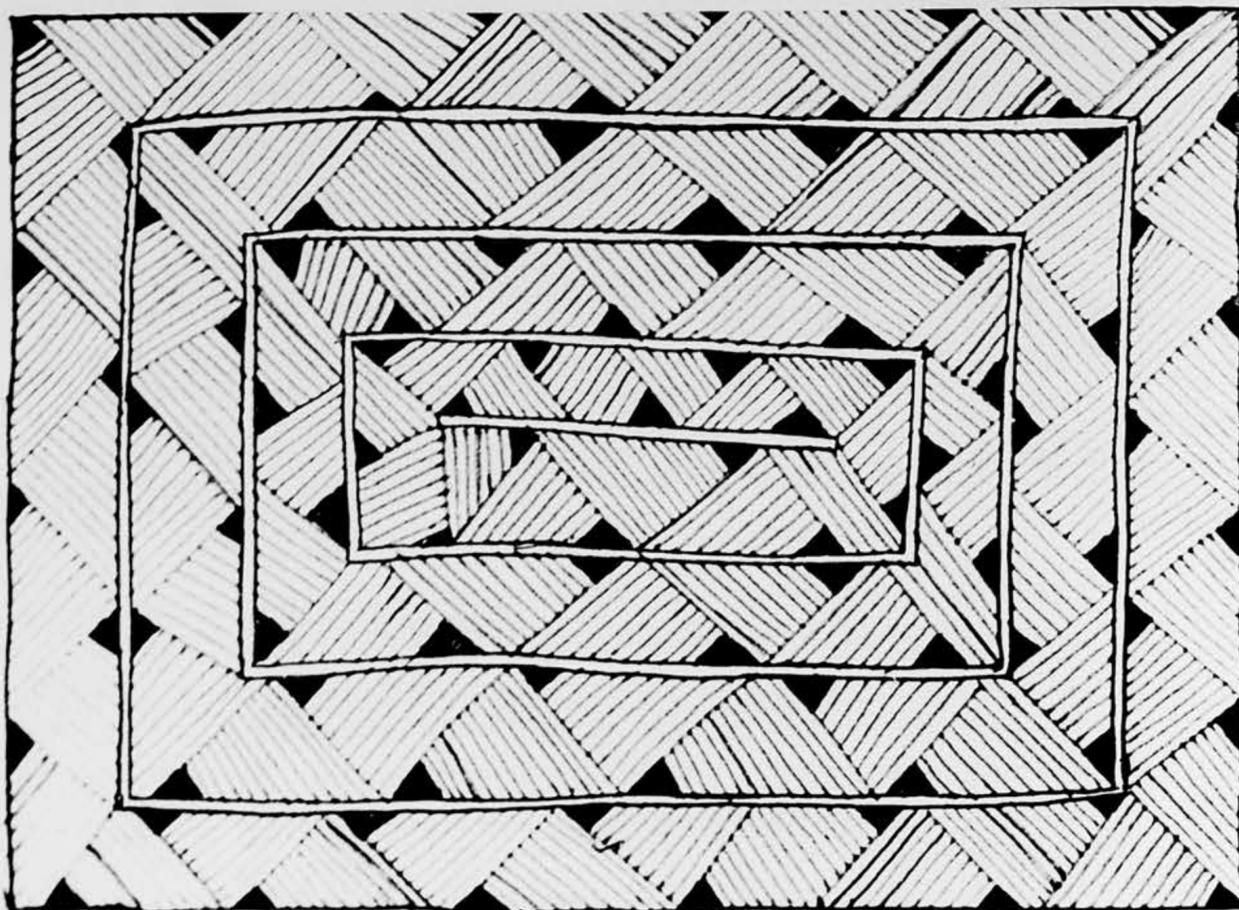


mente ligada ao contexto cultural Asuriní, exercendo sua autonomia enquanto forma estética de apreensão e cognição.

Às abstrações geométricas cuja forma visual lembra arabescos em composição infinita são atribuídos nomes tirados de elementos da natureza — fauna e flora; do sobrenatural — noções e seres; e da produção cultural — enfeites, formas gráficas e objetos.

Nas características formais do desenho Asuriní há uma íntima relação entre percepção visual e processo cognitivo. A geometrização infinita do espaço corresponde a um princípio totalizante da percepção visual. Ao nível do significado, mistura domínios cósmicos através das abstrações visuais com conteúdo simbólico, como se, por exemplo, a mata e seus seres fossem vistos através de formas abstratas que também dizem respeito ao sobrenatural.

Nesse exercício estético-cognitivo, o corpo humano destaca-



1 *Dza'e k'y*, motivo usado na decoração da borda da peça *dza'e*. Desenho de Dzakunda, papel e caneta hidrocor Igarapé Ipiçaba, 1981 coletor: Berta G. Ribeiro

2 Índias Asurini pintando com jenipapo foto Renato Delarole

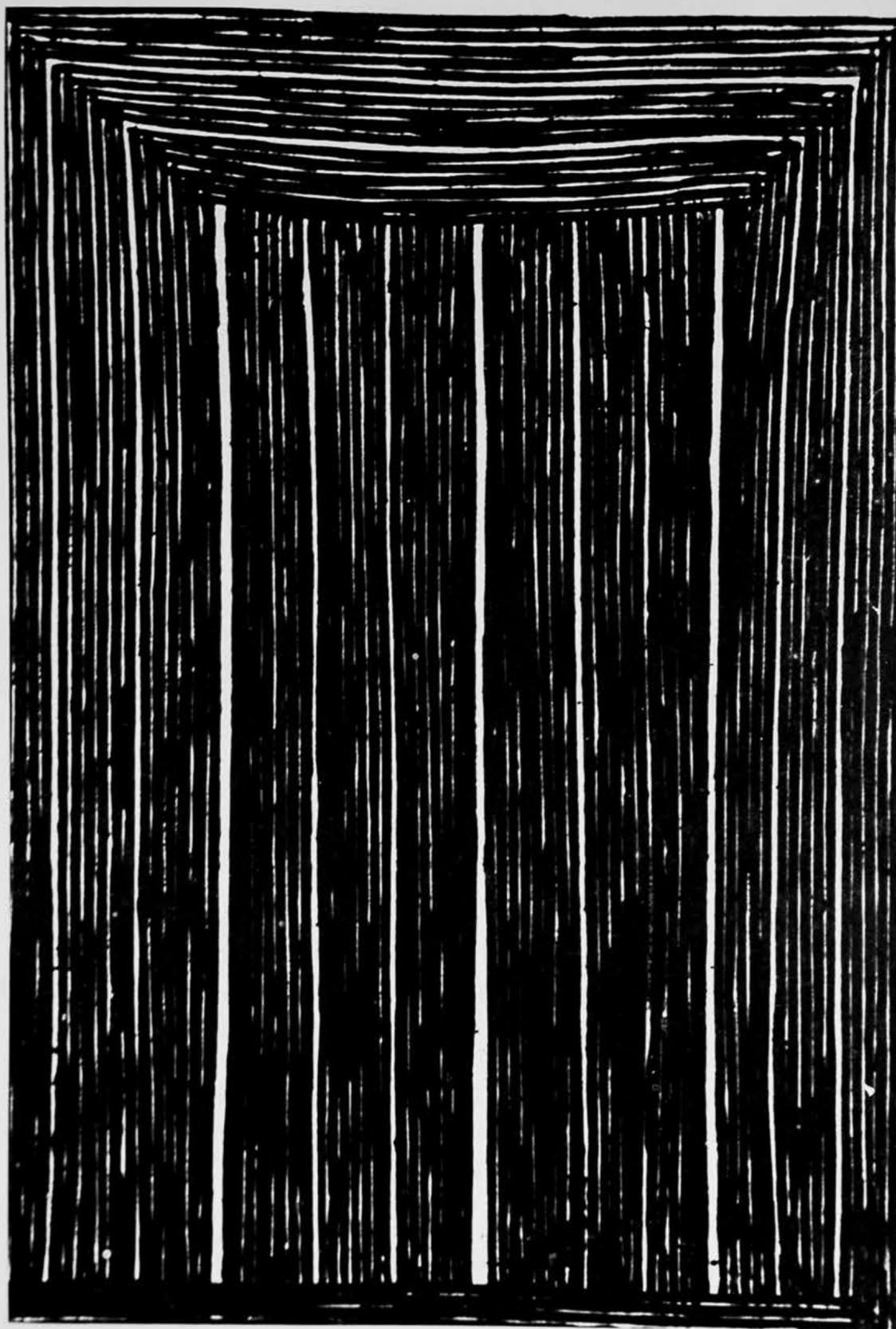


se como suporte por excelência da pintura Asurini. A pintura geométrica é usada no cotidiano, sendo o corpo das mulheres jovens o mais frequentemente decorado.

O motivo *zoaketé*, cuja tradução é 'pintura de verdade', é usado com exclusividade na pintura corporal feminina.

Finalmente, está explícito na mitologia o lugar que os Asurini reservaram em sua cultura à atividade de desenhar sobre coisas e sobre si mesmos. Kwatsiarapara, um herói mítico, deu aos homens a faculdade de desenhar e, com isto, a faculdade estética — tão importante quanto sonhar, cantar, cozinhar, plantar, fazer amor e fazer a guerra.

Regina Müller
Universidade de São Paulo — USP

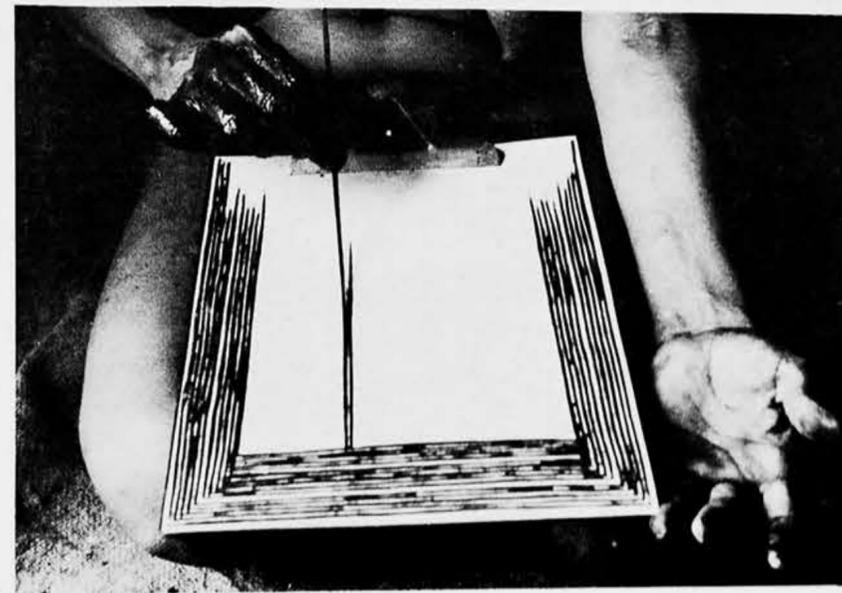


X I K R I N

Os Xikrin são índios Kayapó, do grupo lingüístico Jê, e vivem em duas aldeias, no Pará, à margem dos rios Cateté e Bacajá.

A ornamentação do corpo é uma das características mais originais da cultura kayapó. Podemos afirmar que, entre esses grupos indígenas, a ornamentação do corpo confere ao indivíduo *status* de ser humano em contraposição aos outros seres vivos da floresta e, especialmente, *status* de Kayapó em contraposição a outros grupos indígenas que habitam a mesma região. O ser Kayapó é, de uma certa forma, aparecer adequadamente pintado e ornamentado segundo os padrões tradicionais próprios a essas comunidades.

Numa sociedade onde a divisão entre os sexos apresenta-se de forma tão nítida, seja nas formas de residência ou de trabalho, observamos a existência dessa mesma divisão com



1 Padrão de pintura corporal reproduzido em papel com tinta de jenipapo

2 A Xikrin reproduzindo em papel estampa de pintura corporal
foto Lux Vidal



Mulheres em sessão de pintura
foto Lux Vidal



Pintura facial de jenipapo
foto Lux Vidal



Pintura corporal de jenipapo
foto Lux Vidal

relação às atividades estéticas. As duas formas mais expressivas de produção artística entre os Kayapó são a pintura corporal, atividade exclusivamente feminina, e a confecção de ornamentos de plumária, tarefa que cabe aos indivíduos de sexo masculino. A pintura corporal é uma atividade cotidiana, executada nas casas — o domínio das mulheres; a plumária, por sua vez, está ligada à vida ritual e é executada na Casa dos Homens, espaço exclusivamente masculino.

A pintura corporal entre os Xikrin faz parte de um sistema de comunicação visual altamente estruturado, capaz de simbolizar eventos, categorias e *status*, e dotado de estreita relação com outros meios de comunicação, verbais e não-verbais. Seqüências de pinturas, estabelecidas por convenções, marcam no espaço e no tempo as transformações que, no plano individual e social, afetam as diferentes pessoas na comunidade.

A pintura feita com jenipapo pode ser considerada como vestimenta e representa entre os Kayapó o cotidiano, o normal. Para as mulheres essa atividade é contínua; quando não estão pintando os filhos ou os netos, estão pintando o irmão, o marido ou a si mesmas. Por isso as mulheres Xikrin sempre ostentam a mão direita preta, a mão palheta, enquanto a outra, a que segura o objeto a ser pintado, permanece branca.

Os motivos da pintura de jenipapo são sempre desenhos geométricos de linhas retas ou quebradas, aplicados com um pincel-lasca feito de nervura de palmeira, ou com a mão, diretamente.

A pintura facial é aplicada sempre antes da pintura do corpo, sendo executada com particular cuidado. Do ponto de vista formal, compõem-se de um desenho-base (faixas, conjuntos de traços paralelos), acompanhado ou não de um motivo decorativo. Os motivos decorativos — existem doze para a face — têm denominações que se referem a algum aspecto do meio ambiente, flora e fauna, ou a um objeto de uso diário, tal como uma caixinha de fósforos. Pode também representar um simples desenho geométrico, chamando-se então ziguezague ou quadriculado.

A pintura do corpo diferencia os indivíduos por sexo e idade. Após a queda do cordão umbilical, o recém-nascido é pintado de jenipapo. Pintar o bebê é manifestação de carinho e interesse da mãe pelo filho, e as mães Xikrin passam horas a fio pintando os seus rebentos quando estes estão dormindo ou simplesmente deitados, quietinhos. Deve-se esclarecer que o corpo da criança é o laboratório da jovem mãe para a aprendizagem da pintura. É usando e reusando o corpo do filho que uma mulher ensaia, aprende e se qualifica como pintora. A pintura das crianças é uma atividade individual e não há hora marcada para sua execução. A mãe possui total liberdade na escolha do desenho.

Para os adultos, os desenhos são menos numerosos e obedecem a padrões de execução mais rígidos. As ocasiões para a sua aplicação estão ligadas a regras de outras esferas da organização social, sexo, idade e ocasiões ou eventos que precisam ser marcados.

As mulheres Xikrin realizam sessões coletivas de pintura mais ou menos a cada oito dias, todas recebendo a mesma pintura facial e corporal escolhida com antecedência. Participam dessas sessões as índias casadas e com filhos, formando assim uma sociedade de mulheres que se reúne para essa finalidade na casa da chefe, a esposa do chefe da aldeia.

A pintura de urucu é usada na face e nos pés e possui conotações estéticas muito mais marcantes, de ordem mágica, ritual e de auto-afirmação. Servem-se também do urucu quando estão doentes, de resguardo ou de luto. A pintura de carvão misturado com resina é utilizada apenas pelos homens, nas expedições de caça e guerreiras. E a máscara de pó de casca de ovo de azulão, aplicada na face, marca os grandes ritos de passagem, como nominação, iniciação, casamento e morte.

Os Kayapó têm uma sólida tradição de arte plumária, especialmente do tipo monumental, apresentando grande variedade de formas e uma gama de arranjos cromáticos causadores de grande impacto visual. Os artefatos de plumária,



Mulher pintada com jenipapo
foto Lux Vidal



atualmente muito requisitados pelo mercado externo, estão sendo submetidos a certas modificações. Atualmente os Xikri separaram de forma clara uma 'arte para dentro' e uma 'arte para fora', isto é, para a venda.

Os grandes cocares tradicionais *krokroki* são fabricados exclusivamente com penas de cauda de arara vermelha e preta e não são nunca comercializados. Destina-se ao comércio um tipo maior de cocar, que aproveita penas menores de várias aves, alinhadas em uma única fileira, com belos e variados efeitos cromáticos. Também não são comercializadas as grandes testeiras *kruapu*. Além da confecção dos cocares, testeiras e diademas, servem-se das penas para a confecção de braceleiras, pulseiras, bandoleiras e ornamentos dorsais. O uso de penugem branca de urubu-rei colada no cabelo é um adorno típico desses grupos.

A plumária kayapó é usada essencialmente durante os grandes rituais e, de modo geral, relaciona-se com a vida cerimonial em oposição ao cotidiano, quando prevalece a pintura corporal como único adorno.

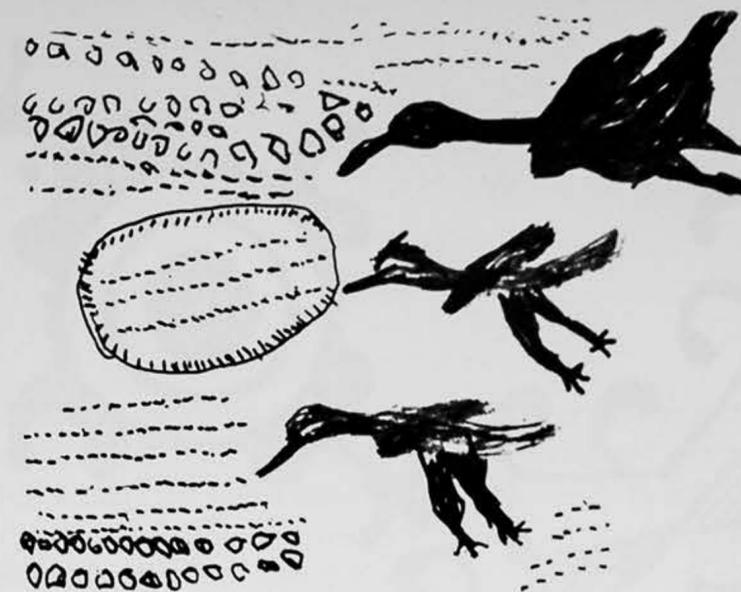
Nas caçadas e andanças cotidianas pela floresta, os homens procuram as aves cujas penas, adequadamente escolhidas e separadas, são amarradas com cordões de fibra e em seqü-

É possível observar as penas
coladas no cabelo, como
nos Xikri.

É o caso dos Kayapó, que
utilizam o urubu-rei
para colar as penas.



Homem pintado com jenipapo
foto Lux Vidal



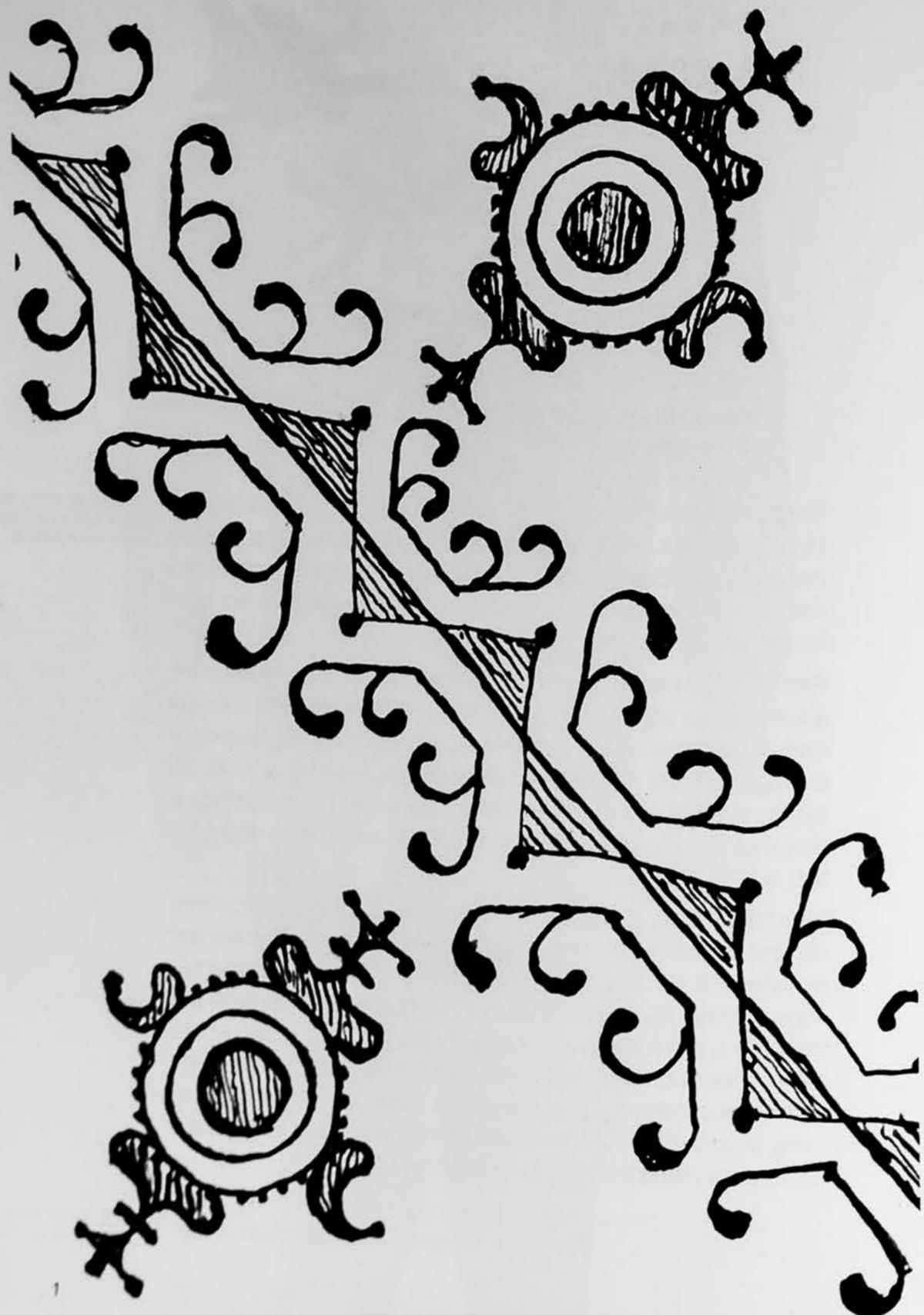
Pintura de índio, represen-
tando aves da aldeia em visita
à cidade de Marabá

da guardadas num estojo de bambu, que sempre carregam. Na ocasião da confecção de qualquer ornamento, o artesão possui à sua disposição uma grande variedade de matéria-prima, cada tipo de pena adequando-se ao objeto a ser confeccionado.

Alguns ornamentos, como o grande diadema *krokrokti*, possuem denso significado simbólico. Este representa a forma circular de uma aldeia; as penas azuis, centrais, representam a praça, o lugar masculino e ritual por excelência; a fileira de penas vermelhas, a periferia, as casas, o mundo doméstico e das mulheres; e as penugens brancas, amarradas nas pontas, a floresta.

Não há entre os Kayapó outra expressão de arte gráfica além da pintura corporal. Tradicionalmente, os homens fabricam os artefatos de plumária e cestaria. Os desenhos espontâneos apenas aparecem após o contato com a sociedade envolvente e a aquisição de instrumentos e técnicas até então desconhecidas por esses índios. Através do desenho livre, os artistas reproduzem elementos do meio ambiente, peixes, aves, acontecimentos do passado, cenas da vida cotidiana e ritual, bem como visões poéticas imaginárias.

Lux Vidal
Universidade de São Paulo — USP



ARTE GRÁFICA

K A D I W É U

Sinônimo de pantanal, a palavra *chaco*, de origem quéchua, significa campo de caça. O Chaco compreende extensas campinas de pastagens naturais no sudoeste do Brasil, Paraguai, Bolívia e Argentina. Nessa região, inúmeras tribos estabeleceram relações simbióticas entre si, há séculos. Cada uma delas dividia-se em subtribos e estas em bandos, com chefia própria.

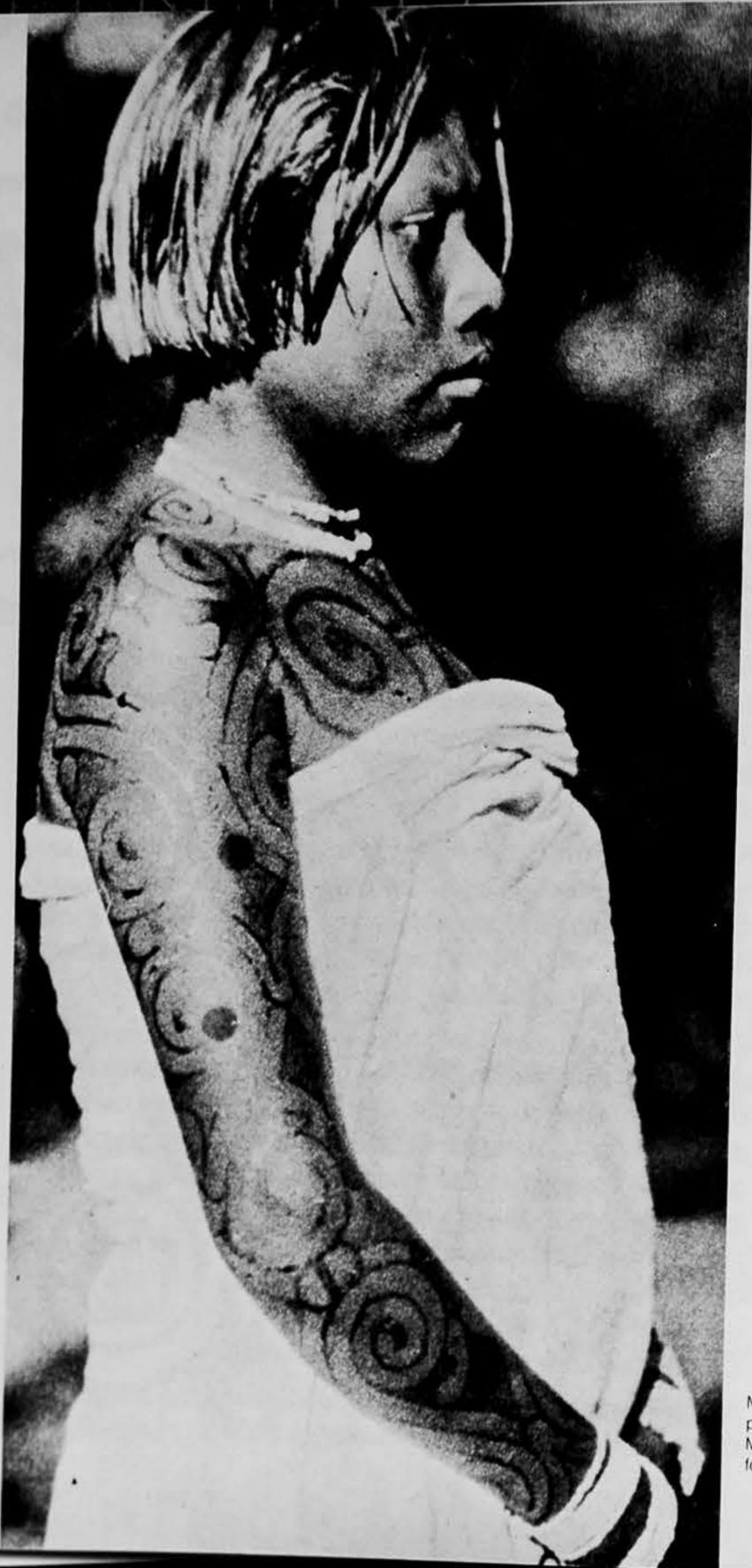
Antes da conquista ibérica, esses grupos concentravam-se entre os rios Pilcomayo e Bermejo e ao longo do rio Paraguai. Das tribos chaquenhas só restam no Brasil os Kadiwéu — da família lingüística Mbayá-Guaikuru — e os Terena — da família lingüística Aruak.

Apesar do termo Guaikuru designar uma das famílias lingüísticas mais extensas do Chaco, ele pode ser considerado como sinônimo de Mbayá (Métraux 1946:214). Há estimativas de que no século XVIII a população Mbayá oscilava entre 7 mil e 8 mil índios.

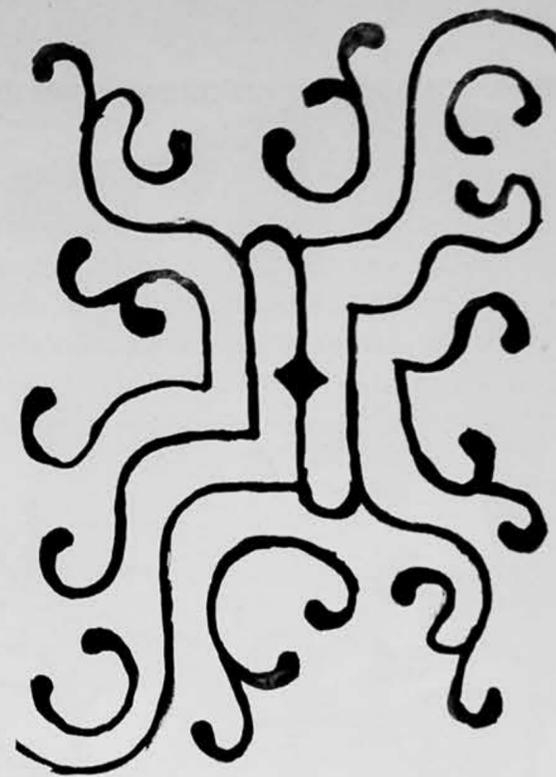
Estes grupos eram aguerridos caçadores e coletores nômades. Com a introdução do cavalo pelos colonizadores europeus — que se reproduziu prodigiosamente nos campos chaquenhas —, passaram a utilizá-lo como montaria para a guerra e o pastoreio. Essa 'conquista tecnológica' conferia-lhes enorme mobilidade e supremacia sobre as tribos agricultoras, mais sedentárias. Determinou o domínio de várias delas e a estratificação social dos Guaikuru. Alguns autores calculam que os Mbayá possuíam de 6 a 8 mil cavalos, passando a ser denominados 'índios cavaleiros'.

Antigos autores reconheceram três estratos na sociedade Guaikuru: o dos 'nobres' por herança ou título concedido; o

1 Motivo de pintura facial reproduzido em papel com tinta de jenipapo pela Kadiwéu Anoa Museu do Índio RJ coletor Darcy Ribeiro, 1948



Mulher Kadiwéu ostentando
pintura corporal
Museu do Índio — RJ
foto Fric, 1903



Motivos de pintura corporal fei-
tos em papel por Anoã com
tinta de jenipapo
Museu do Índio — RJ
coletor Darcy Ribeiro, 1948

dos 'guerreiros'; e o dos 'cativos', provenientes das tribos dominadas.

Nos relatos sobre os Kadiwéu — e os Guaikuru de um modo geral —, a atenção dos autores sempre esteve voltada para a sua belicosidade, sua conduta senhorial e sua arte. Habitando um território cuja centralidade geográfica facilitou o intercâmbio com as culturas subandinas, patagônicas, do planalto central da bacia Amazônica e das florestas subtropicais (Guarani), os Mbayá-Guaikuru receberam o impacto de todas elas.



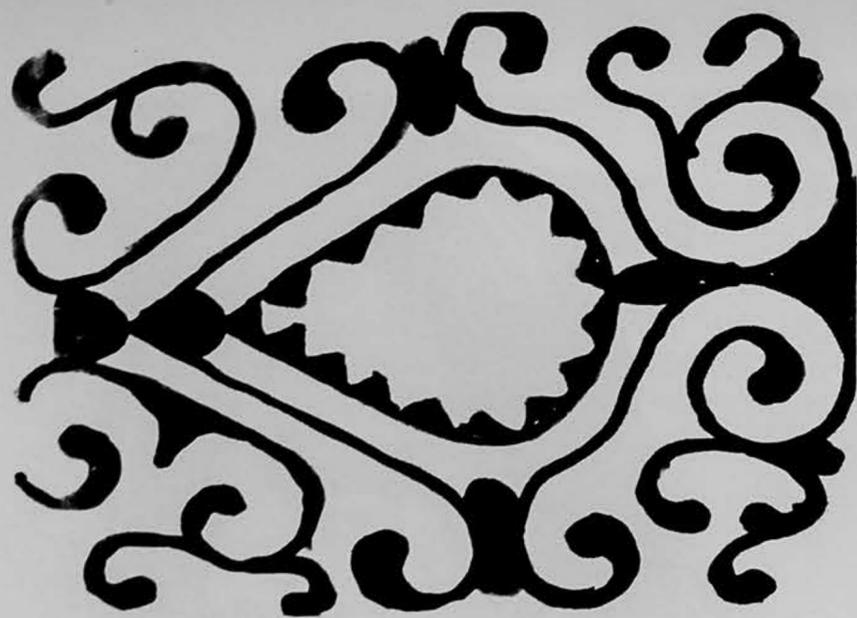
1 Motivo de pintura facial desenhado por Anís Papai e Irina de Jariapapo Museu do Índio — RJ coletor Darcy Ribeiro, 1946

2 Pintura facial e corporal em mulher Kadiwéu Museu do Índio — RJ foto Fric, 1902

Estas influências encontram-se na origem dos elaborados motivos de desenho dos Mbayá-Guaikuru. Mas sua adoção e cultivo só foram possíveis graças à estratificação social que se estabeleceu entre senhores e cativos. Os primeiros estavam entregues a atividades guerreiras, artísticas e ao lazer, já que os cativos lhes proviam o necessário à vida.

Outrora, os Mbayá-Guaikuru levaram a extremos seus pendores aristocráticos. Praticando o aborto e o infanticídio, substituíam a procriação pela adoção de crianças de outras tribos. Pelo casamento, eram incorporadas à sociedade Mbayá





Motivo de pintura corporal
feito por Anóá
Papel e tinta de jenipapo
Museu do Índio — RJ
coletor: Darcy Ribeiro

A pintura corporal e a tatuagem — executada a três cores — são a expressão mais alta da conduta senhorial Guaikuru. Essencialmente feminina, era aplicada também à decoração dos artefatos (cerâmica, cuia, couros etc.). Os homens exerciam sua criatividade nos trabalhos de entalhe — cachimbos e pequenas estatuetas antropomorfos —, modelagem e martelamento de metais para a confecção de enfeites.

O corpo é o campo decorativo a que se aplica, de preferência, a elaborada arte pictórica Mbayá-Guaikuru. Seus motivos entranham infinitas combinações de desenhos curvilíneos, escalonados, espiralados, meândricos e retilíneos, simetricamente contrapostos em oposição binária. Dificilmente se verá a repetição de padrões. O traçado do desenho é feito sem qualquer esboço prévio, com firmeza e destreza. Todos os padrões são memorizados pela artista. Antigamente constituíam propriedade privada de famílias de alta hierarquia. A nomenclatura e o significado desse elenco de motivos perderam-se para sempre.

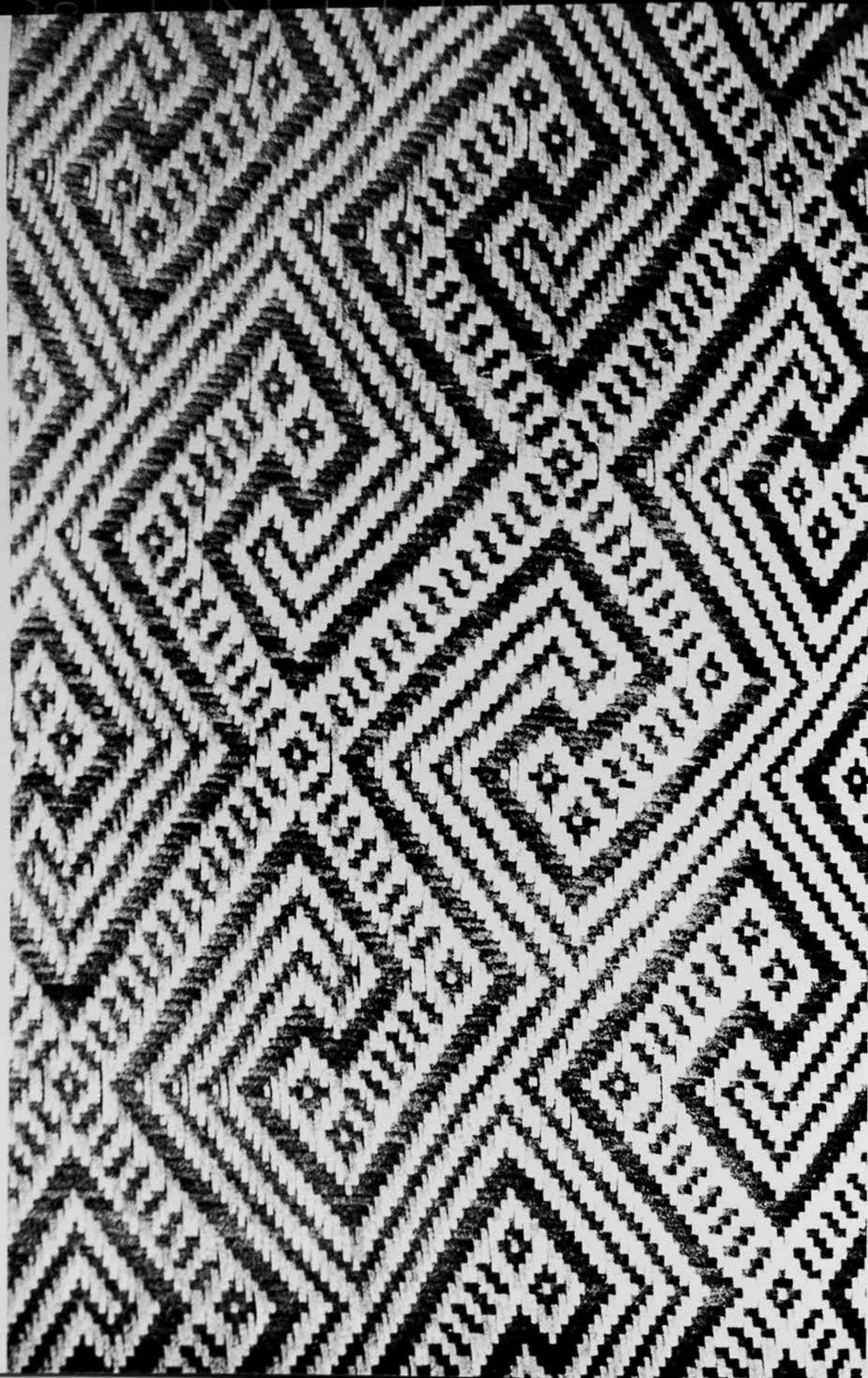
Os padrões ornamentais da pintura corporal Kadiwéu são aplicados, além do corpo, a outros campos: couros, abanos trançados, cerâmica, pirogravura de cuias e cabaças. Toda essa arte é atributo feminino.

A forma e decoração da cerâmica Kadiwéu são comparáveis às mais belas olarias indígenas. A textura do barro, amassado sem tempero, é grosseira. O vasilhame é confeccionado pela superposição de roletes. Com o alisamento das superfícies — interna e externa — obtém-se a regularidade da forma.

A aplicação dos motivos pictóricos obedece ao dualismo presente na pintura corporal: sublinha-se a oposição rítmica que confere a seu desenho uma harmonia sem par. Essa característica da representação gráfica Kadiwéu sugeriu a Lévi-Strauss (1975:279-304) uma analogia com a heráldica.

Desde os relatos antigos, entre os quais se destacam o do jesuíta espanhol José Sanchez Labrador (1770), até os mais recentes, como os de Guido Boggiani (1895), o de Jójtech A. Friç, publicado em 1924, o de Darcy Ribeiro — que esteve em suas aldeias em 1947 e 1948 —, todos destacam a singularidade dessa extraordinária arte tribal. Embora ainda atuante — mas voltada, principalmente, para o comércio com os brancos —, a arte Kadiwéu distancia-se enormemente do antigo esplendor. Os tesouros artísticos dos Kadiwéu levados por Boggiani à Itália, por Friç à Tchecoslováquia, e os trazidos ao Museu do Índio por Darcy Ribeiro, adquirem por tudo isso um valor documental inestimável. Representam um momento de criação e realização que lhes foi usurpado ao longo da amarga trajetória de contato com o branco.

Impedidos de fazer a guerra e escravizar grupos vizinhos, os Kadiwéu tiveram de acomodar-se a uma vida sedentária, cultivando roçados e criando gado. Vestidos com os panos que conseguem no trabalho de peonagem nas fazendas vizinhas, os outrora orgulhosos Kadiwéu raramente pintam o corpo. A única aplicação que restou à sua inigualável arte gráfica é a ornamentação de artefatos que vendem como *souvenirs*.



PARA NÃO SERMOS COMO OS MACACOS-PREGO: DECORAÇÃO CORPORAL

W A Y A N A

Os Wayana¹ denominam a epiderme de *ipitpë*, nome igualmente aplicado ao revestimento das árvores, à casca de frutos e raízes, à pele de mamíferos e de determinados peixes e anfíbios². O que diferencia a pele humana das demais é o que a recobre, e é esse processo de decoração corporal que permite a alguém tornar-se verdadeiramente humano, Wayana.

A pele é um elemento prenhe de significados simbólicos. A troca de pele produz revivescência, tanto física como social. Outrora, os Wayana perderam a imortalidade, pois, como relata o mito de Arumakanin, não se dispuseram a executar todas as tarefas necessárias para a renovação da pele daquele que foi o primeiro a morrer. Atualmente o renascimento possível é social, conseguido através dos ritos de passagem, onde simbolicamente a pele cai, permitindo ao jovem Wayana a ingressão na vida adulta. Existem entretanto outras possibilidades simbólicas de reconstrução de pele. Uma destas é propiciada pelos talos de arumã (*Ischnosiphon* sp), a principal matéria-prima para a confecção de trançados. Esse elemento vegetal, ao ser entretecido, logra reproduzir a pintura corporal do ente mitológico Tulupere, um ser transformacional, lagarta de borboleta/sucuri-ju. Portanto, a nível simbólico, uma superfície trançada equivale à própria pele de Tulupere. A reconstituição de sua pele através do entrançamento de talos de arumã pode determinar a passagem de um estado natural para outro so-

¹Povo indígena pertencente à família lingüística Karib. Somam na atualidade 182 indivíduos e habitam o rio Paru de Leste, norte do Pará.

²A pele das aves, outros peixes, quelônios e sáurios possui designações específicas.

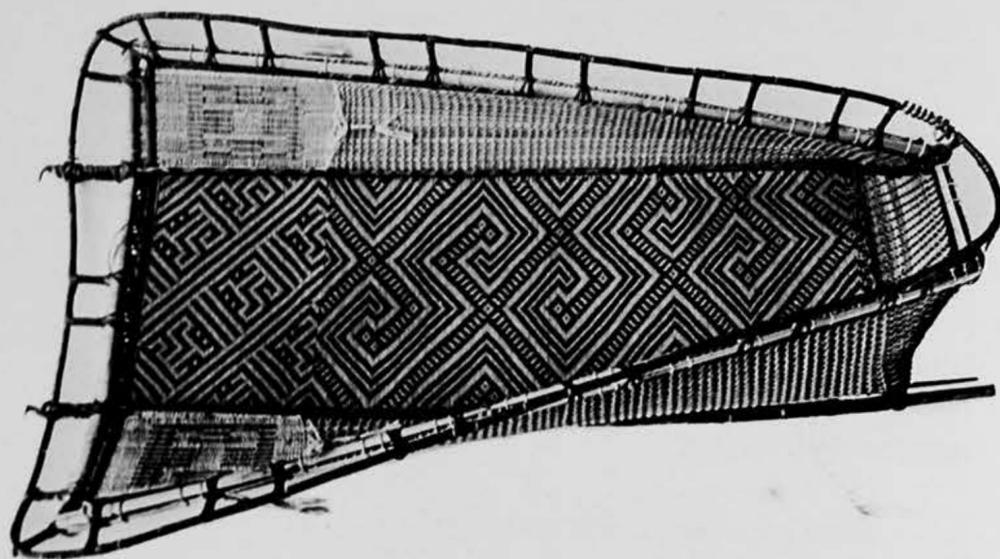
Detalhe do trançado de cesto confeccionado com talos de arumã

cial — e este movimento é importante pois reforça a identidade étnica Wayana.

E o que os Wayana colocam sobre a pele? Pinturas, ornatos propriamente ditos e outros elementos. Todos esses são os *imakhé*. Esta designação abrange o que é visível e audível na cultura Wayana. É tudo aquilo a que eles se referem em português como 'enfeite'. Uma pele/corpo provido de qualquer um destes 'enfeites' torna-se igualmente *imakhé*, pois através destes adquiriu conotações humanas, sociais.

Os 'enfeites' podem ser *Wayana makhé* e serem de uso comum aos sexos, ou então *eruwá makhé*, os masculinos, e *wöri makhé*, os femininos. Esses elementos permitem operar novas divisões, agora dentro da própria sociedade Wayana, fornecendo referências visuais para determinados estados pessoais, informando sobre grupo sexual e faixa etária e nos quais uma dimensão estética está presente.

Os elementos corporais dividem-se em aqueles de uso cotidiano e aqueles de uso ritual. De forma esquemática, no cotidiano encontramos:



1

- Uso comum aos sexos: pintura de urucu espalhada por todo o corpo (esta só pode ser empregada pelos que não passam por momentos de transição — luto, doenças, nascimento de filho); um cosmético de propriedades odoríferas; adornos de miçangas — enfiadas em fios de algodão — enrolados nos pulsos, tornozelos, antebraços e também usados como colares (os das mulheres para frente, os dos homens para trás) e como bandoleiras — sobretudo as crianças pequenas e os jovens são adornados com miçangas; jarreteira de fios de algodão (a dos homens, comprida; e a das mulheres, curta); sandálias do tipo 'havaiana'.

- Uso masculino: tanga de tecido de algodão (passada entre as pernas e mais comprida na frente); pente de plástico nos cabelos; pequeno espelho usado como colar; uma coroa de penas de tucano (estes três ornatos são preferencialmente usados por rapazes); cigarro de tauari (sendo fumado ou preso atrás da orelha); cinturão de fios de algodão; cinto tecido de miçangas (apenas um exemplar e já muito usado).



2

1 Jamaxim — cesto trançado de arumã marchetado
Padrão da série *tulupere* (lagarta mitológica)
Coleção particular Lúcia H. van Velthen

2 Cesto ligeliforme quadrado, trançado de finas talas de arumã
Padrão bicromo da série *tulupere* (lagarta mitológica)
Coleção particular Lúcia H. van Velthen

fotos D. Lamonica



Tanga Wayana, tecida de miçangas, apresentando o motivo de uma sucuriju mítica
foto Lúcia H. van Velthen

- Uso feminino: tanga em forma de avental, de tecido vermelho, segura por fios de algodão; tanga de tecido de miçangas com motivos decorativos (sobreposta à primeira e somente as mais velhas são usadas no cotidiano); tipóia de fios de algodão (mesmo quando não está carregando o filho uma mulher ostenta a tipóia).

Em tempos rituais encontramos:

- Uso comum aos sexos: pintura negra de jenipapo (associada pelas iniciandas, em determinados momentos, à pintura de urucu).
- Uso masculino: plumária — adornos para o antebraço e um monumental capacete de penas, associado a uma máscara de fibras; cintos de fios de algodão e de pêlos de macaco coatá; cinturão de pele de onça; adornos de fios de algodão pingentes dos membros, abundância de fios de miçangas nos membros e no torso — este fica quase que literalmente coberto — e inúmeros cintos tecidos de miçangas.
- Uso feminino: avental tecido de miçangas (novo e mais comprido); multitude de fios de miçangas dispostos no torso e nos membros.

Todas essas possibilidades, no cotidiano e no ritual, toda essa multiplicidade de elementos, superpostas ou não, permitem ao Wayana a ordenação de seu corpo observando as restrições sociais, a sua idade, o seu sexo, o seu gosto ou não pela ostentação, suas possibilidades materiais, suas atividades do momento; tudo isso enfim ou apenas um elemento faz com que não 'sejam como macaco-prego', mas sim gente, isto é Wayana.



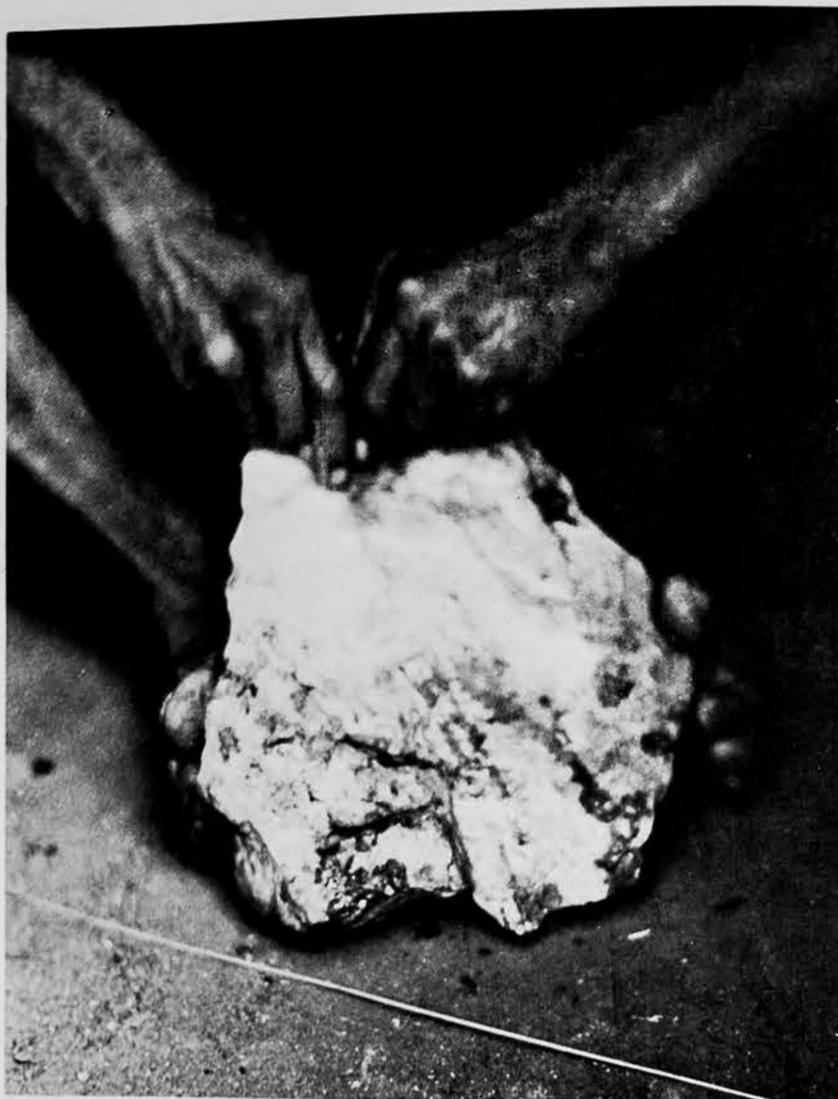
Parakanã ostentando no lábio inferior o tembetá
foto Lux Vidal

P A R A K A N Ã

Os Parakanã são índios Tupi, contatados entre 1973 e 1982, durante a construção da Transamazônica, da Hidrelétrica de Tucuruí, da Estrada de Ferro Carajás. Apesar de inúmeras mortes e transferências, os remanescentes Parakanã vivem hoje em três aldeias localizadas no sudeste do Pará, entre os rios Tocantins e Xingu.



Confeção do tembetá (itá)
foto Lux Vidal



Confeccionando o tembetá
(detalhe)
foto Lux Vidal



Tembetá
coletor Antonio Carlos Magalhães, 1975
Coleção particular Antonio Carlos Magalhães
foto Lux Vidal

Possuem sofisticados padrões de pintura corporal e usam um corte de cabelo raso — marcas inconfundíveis de sua identidade étnica —, diferente de qualquer outro grupo indígena da região.

O que distingue esses índios, porém, é que são os únicos — e possivelmente o último povo no mundo — que ainda lascam e pulam a pedra.

Os homens usam um tembetá, chamado *itá*, de quartzo leitoso, inserido no lábio inferior. É confeccionado pelos homens mais velhos e utilizado a partir de sete a dez anos de idade, quando é realizado o furo labial. Os mais jovens usam geralmente um tembetá de madeira, sendo o de pedra um privilégio dos adultos. Quando esculpido em pedra, um artesão precisa de dois a três meses de paciente trabalho, obtendo-se a forma desejada através do lixamento sobre outra pedra.

Lux Vidal
Universidade de São Paulo — USP

ORNAMENTAÇÃO CORPORAL

X A V A N T E: CÓDIGO SIMBÓLICO E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Os Xavante, do grupo lingüístico Jê, vivem em várias aldeias no estado de Mato Grosso, numa região de cerrado do planalto Central. Esses índios desenvolveram a decoração do corpo como linguagem visual que informa sobre princípios estruturais da sociedade Xavante. Nesse caso, a pintura e os adornos corporais distinguem grupos e indicam o *status* do indivíduo. A decoração do corpo é, assim, marca de classificação social e diferencia tanto classes e categorias de idade como grupos cerimoniais e linhagens.

A comunicação de mensagens referentes a aspectos estruturais da organização social se dá em ocasiões cerimoniais, quando a linguagem visual do corpo decorado se combina à ação ritual. Desse modo, entre os Xavante a ornamentação corporal — tarefa atribuída aos homens — é usada apenas em cerimônias e rituais. É o caso, por exemplo, da ornamentação usada na corrida do buriti, cerimônia da qual participam os grupos de idade.

No *wai'á*, ritual religioso, a decoração do corpo distingue grupos cerimoniais, mas informa ao mesmo tempo sobre o significado cosmológico do ritual. Realizado para a obtenção, junto aos espíritos, dos poderes de procriação e agressividade, todos os homens pintam o corpo predominantemente de vermelho.

A pintura corporal Xavante, feita com urucu, óleo de babaçu, jenipapo, carvão e argila branca, comunica mensagens através das cores — vermelho, preto, branco e cinza. Além desses elementos plásticos, adornos de algodão, palha e seda de buriti, casca de árvore, penas de pássaros e esculturas no corpo (tonsura e arranjos de cabelo) complementam a ornamentação corporal.

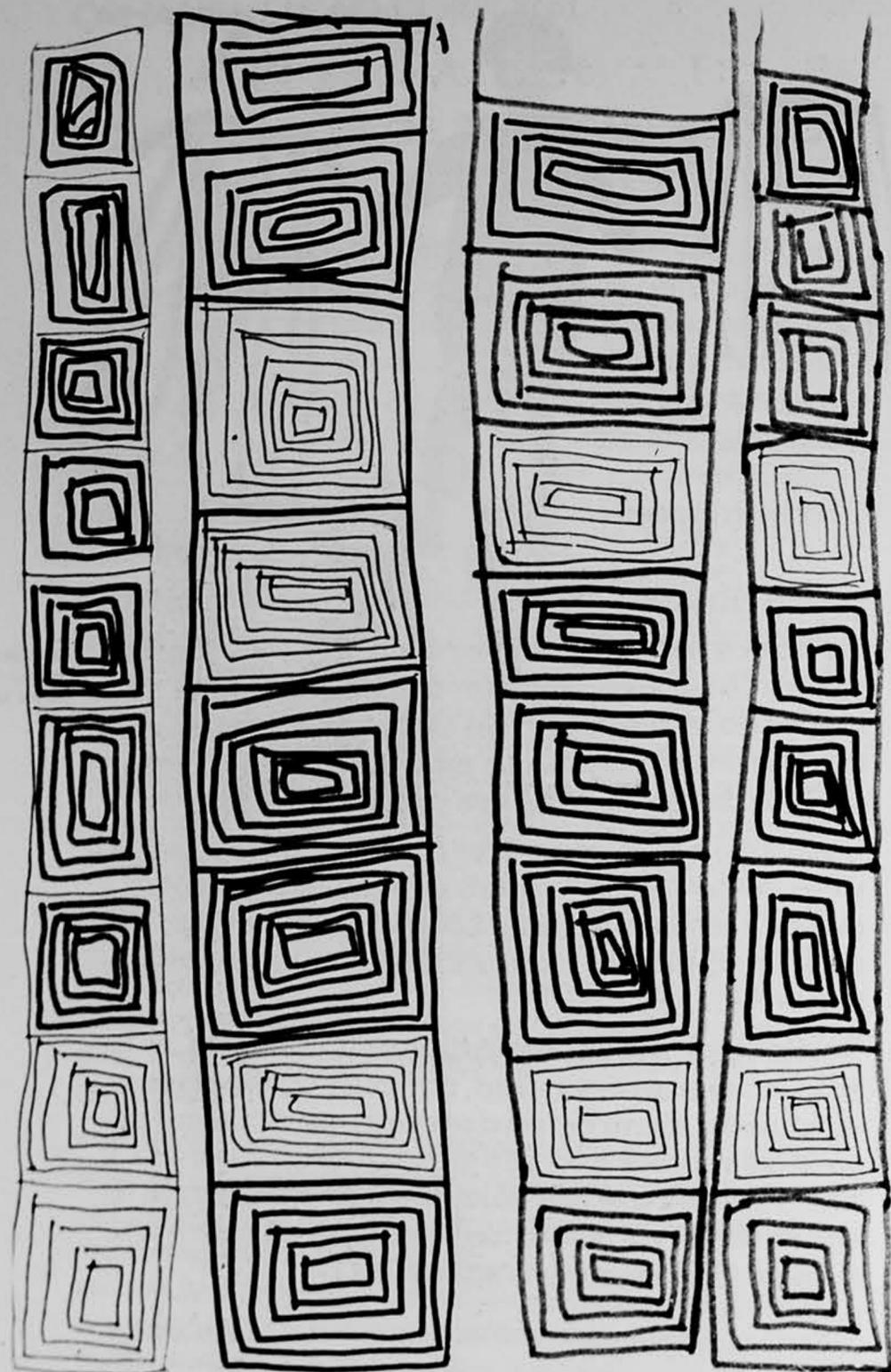


Ilustração de pintura corporal feminina e masculina realizada por um Xavante

Os arranjos de cabelo, por exemplo, distinguem grupos cerimoniais do *wai'á*. Ao mesmo tempo a tonsura vermelha, o brilho do óleo no cabelo preto, as fitas brancas que o amarram são elementos plásticos que expressam esteticamente um conceito de pessoa, através de cores, formas e texturas.

O vermelho e preto, como cores básicas da arte corporal Xavante, definem um estilo: a partir dessa dualidade pictórica, a pintura, a escultura e os adereços do corpo criam temas variados de significação e conjuntos estéticos valorizados culturalmente.

Os diferentes motivos de pintura, suas combinações, os diferentes materiais dos enfeites, com cores complementares, constituem o acervo de recursos visuais que os Xavante dispõem para decorar o corpo, dando-lhe expressão artística. É a realização de uma arte visual de um povo que resume no jogo do vermelho e preto temas cruciais da vivência humana: a vida/procriação e a morte/agressividade.



W A I ã P I:
 REPRESENTANDO O MUNDO SOBRENATURAL

A arte gráfica dos Waiãpi — povo de língua tupi-guarani, habitante dos afluentes da margem esquerda do rio Jari, território federal do Amapá — encontra seu campo de aplicação na pintura corporal de jenipapo, nos motivos aplicados no rosto com resina *sipy*, na gravação de cuias e cabaças, na pintura da cerâmica e na decoração de cestos de arumã.



1 Padrões e pintura corporal Waiãpi, variação sobre o motivo *Jawí apê*, casco de jabuti. Desenho em papel realizado por Nazaré coletor Dominique Gallois, 1983

2 Menina pintada com motivo *pira kã we*, espinha de peixe foto Dominique Gallois

A DECORAÇÃO CORPORAL

Os motivos decorativos, denominados *kusiwa* — padrão gráfico, abstrato, em oposição a *ta'anga*: representação figurativa —, são aplicados no corpo com pincel-lasca e jenipapo. Fazem parte de um repertório finito de elementos da fauna e especialmente de espécies aquáticas, numa referência à importância desse domínio na cosmologia Waiãpi.

Os padrões aplicados no corpo são escolhidos e combinados conforme o gosto de cada um: homens e mulheres pintam e se pintam. Por esta razão, nunca dois desenhos, ou dois corpos pintados, apresentam a mesma associação de motivos, criando-se composições infinitas a partir dos mesmos elementos básicos.

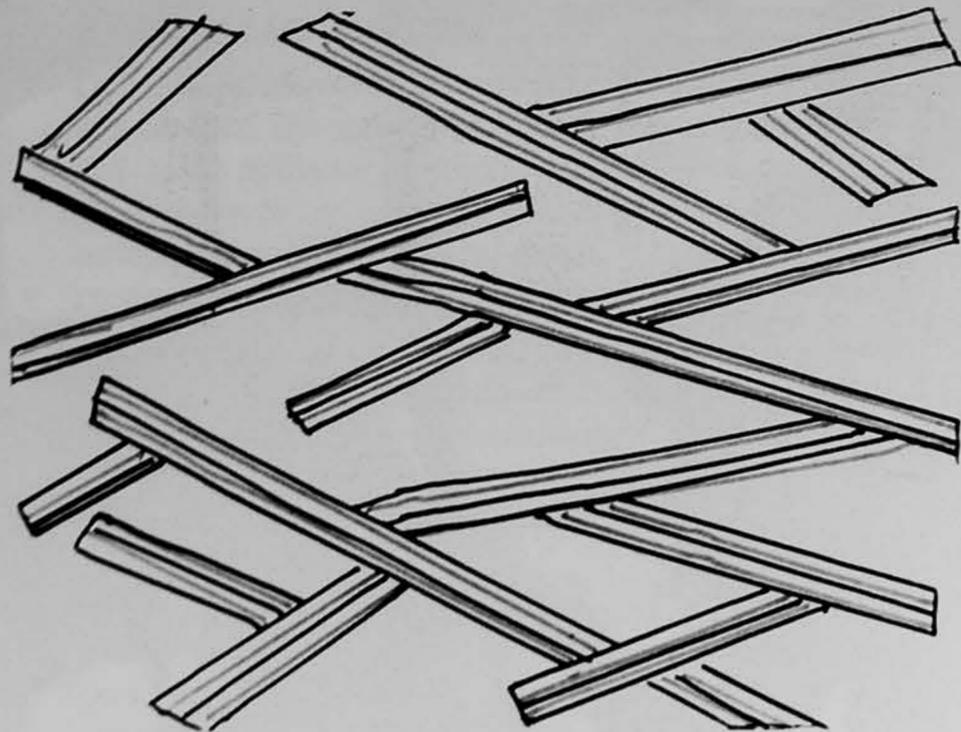
Nessa sociedade indígena, a pintura corporal de jenipapo e a pintura com resina *sipy* ou urucu informam pouco sobre categorias sociais: não há motivos reservados para determinadas classes de pessoas — discriminadas por sexo ou idade — nem para diferenciar momentos cotidianos ou rituais.

A pintura corporal de jenipapo é essencialmente 'decoração' e, como tal, integra-se a outros tipos de ornamentação do corpo: colares de miçangas, coroas de plumas de tucano etc. É nessa acepção ampla que uma oposição adornado/não-adornado faz sentido na sociedade Waiãpi, onde a ausência de decoração marca os estados liminares (menstruação, luto, parto, resguardo, iniciação do pajé). Ocasões que exigem da pessoa um comportamento discreto e um afastamento da vida social. A plenitude da pessoa, ao contrário, é fartamente 'decorada' com combinações inventivas, quando os artistas Waiãpi dão livre curso à imaginação.

Ao jenipapo e ao *sipy* que 'decoram', sobrepõe-se a pintura vermelha de urucu — esta última com um acentuado valor mágico. De fato, o 'cheiro' do urucu é extremamente desagradável aos espíritos terrestres e aquáticos, assim como permite evitar o contato perigoso com os espectros dos mortos — todos qualificados genericamente como *añã*. Somente os pajés fazem uso discreto do urucu: pela sua função de inter-



1 Kuaun pintando seu filho com o motivo espinha de peixe
foto Dominique Galois



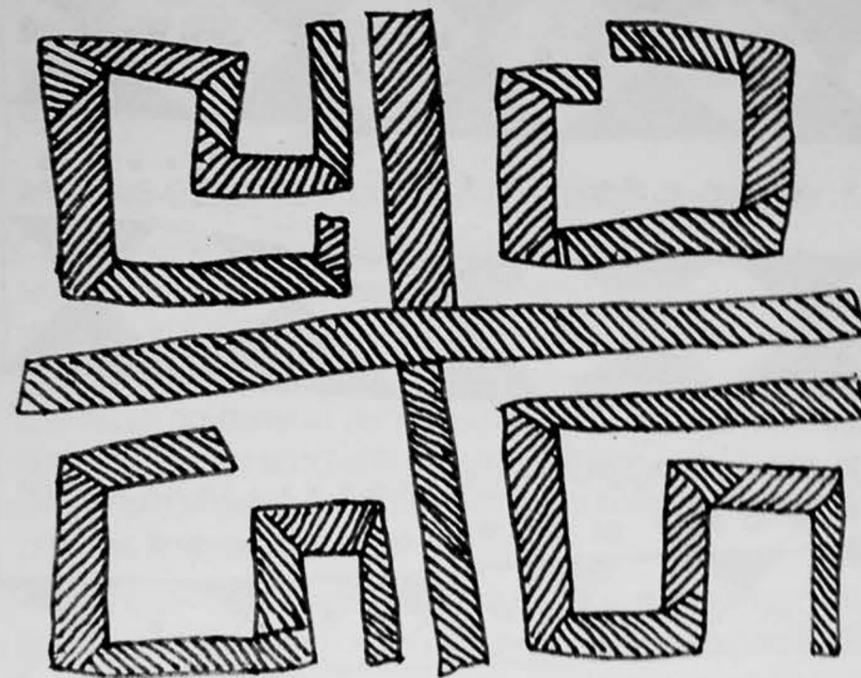
Padrão de pintura corporal, motivos *Kusiwa*. Variação sobre o motivo *pira ká'we*, espinha de peixe e coluna vertebral. Desenho em papel realizado pela Waiãpi Teiró, coletor: Dominique Gallois, 1983.

mediários com o mundo sobrenatural, procuram ao contrário maior aproximação com os *añã* — seus aliados.

Da mesma forma, as tatuagens *ajeai*, que os Waiãpi ostentavam no passado, são formas de comunicação com o mundo da natureza. Relacionam-se especialmente com as proibições de caça e visam remediar ao 'panema' (*ai'é*) a infelicidade na caça. Associada a outros 'remédios' de caça, a tatuagem permite ao caçador aproximar-se dos animais, confundindo-se com eles pelo 'cheiro' dos remédios e pelos motivos gravados na pele.

DESENHOS LIVRES EM PAPEL

Quando pela primeira vez os Waiãpi tiveram a oportunidade de desenhar em papel, com canetas coloridas, muitos preferiram reproduzir, ou melhor, 'decorar' as folhas dos cadernos com os motivos 'abstratos' dos *kusiwa* tradicionais. Outros, sobretudo os homens e as crianças, mostraram-se mais voltados para o desenho 'figurativo', representando elemen-



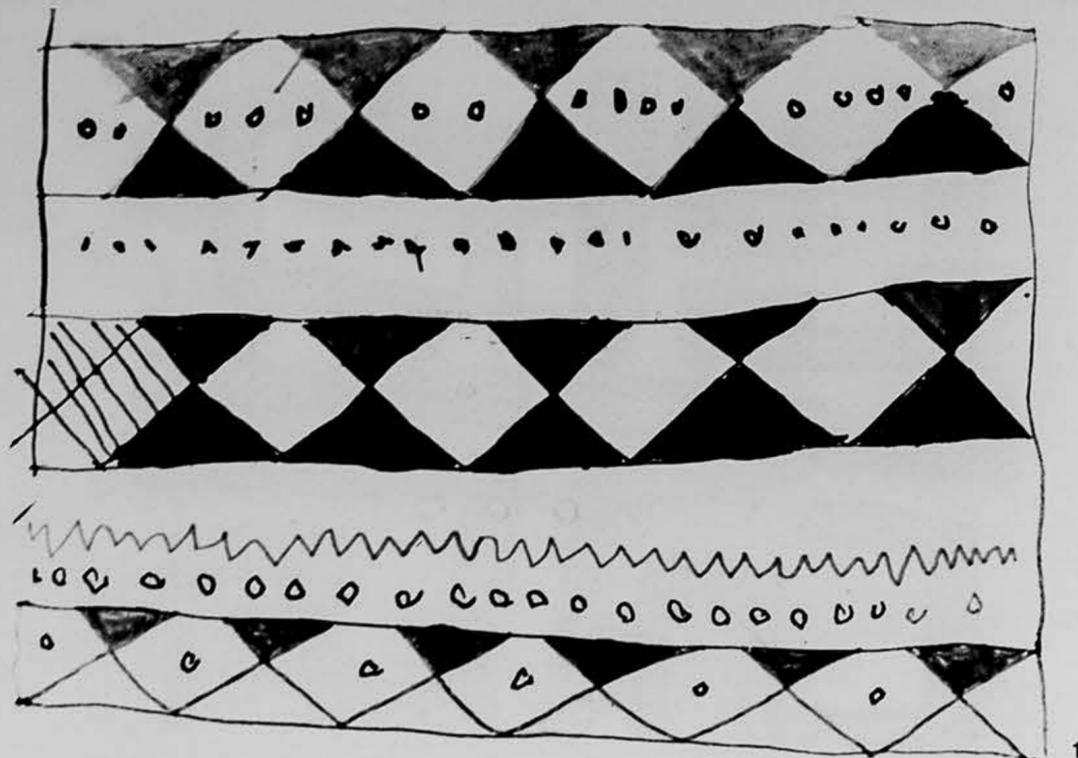
Padrão de pintura corporal, motivos *Kusiwa*. Variação sobre o motivo *moju ká'we*, espinha de cobra sucuriju. Desenho em papel feito pela Waiãpi Nekuia, coletor: Dominique Gallois.

tos de sua vida cotidiana: plantas da mata ou da roça, animais e caça predileta, artefatos domésticos etc. Observam-se nesses desenhos a acuidade e a precisão de quem, como os Waiãpi, tem um profundo conhecimento do mundo animal e vegetal: cada bicho está representado junto às plantas ou às árvores frutíferas onde se alimenta; os artefatos estão representados com os respectivos pontos de trançado...

Por outro lado, nota-se nas representações figurativas do tipo *ta'anga* a permanência de um 'estilo' tradicional, quando utilizam, para desenhar elementos da fauna ou da flora, os padrões básicos dos motivos *kusiwa*.

Os desenhos apresentados nesta exposição, coletados em 1983 e 1985, são exemplares únicos, que formam um conjunto de 'desenhos espontâneos' no sentido em que os artistas puderam expressar-se livremente, escolhendo temas e cores segundo sua vontade.

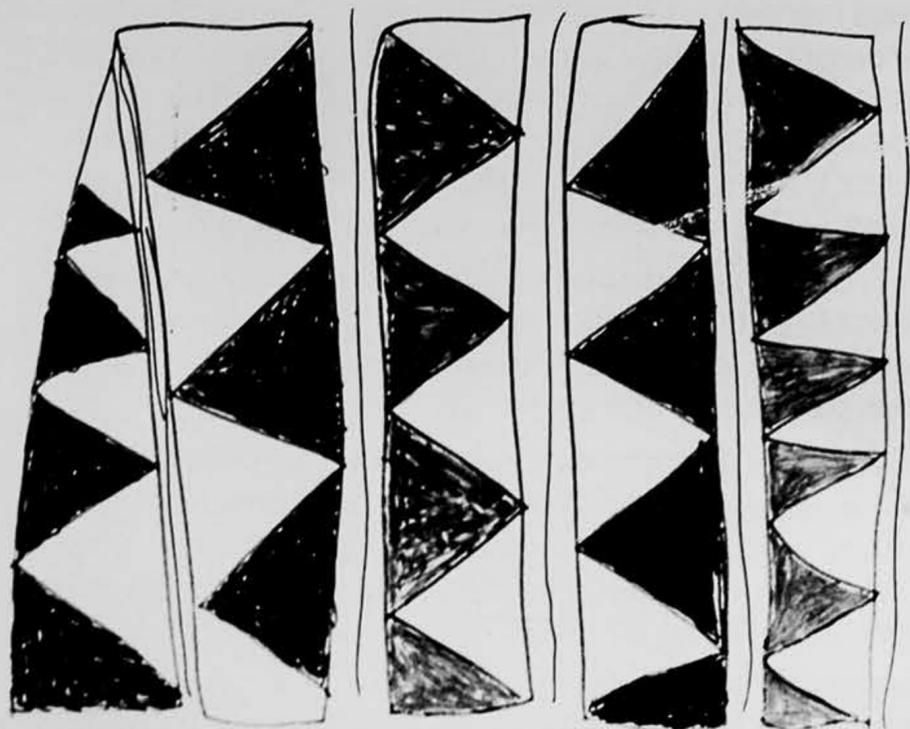
Nesse contexto, é interessante notar que, à diferença de outros povos — especialmente os povos Jê/Bororo —, os Waiãpi



1

1 Padrão de pintura corporal, motivos *Kusiwa*. Variação sobre o motivo *panam*, borboleta. Reprodução em papel pela Waiápi Kururu coletor: Dominique Gallois, 1983

2 Padrão de pintura corporal, motivos *Kusiwa*. Variação sobre o motivo *panam*, borboleta. Desenho em papel realizado pela Waiápi Nazaré coletor: Dominique Gallois, 1983



2

não privilegiam, nas suas representações, elementos ou aspectos de sua organização social. A aldeia, por exemplo, tema predileto dos artistas Timbira e Bororo, não foi representada pelos Waiápi.

ANIMAIS E MORTOS: OS 'OUTROS' REPRESENTADOS

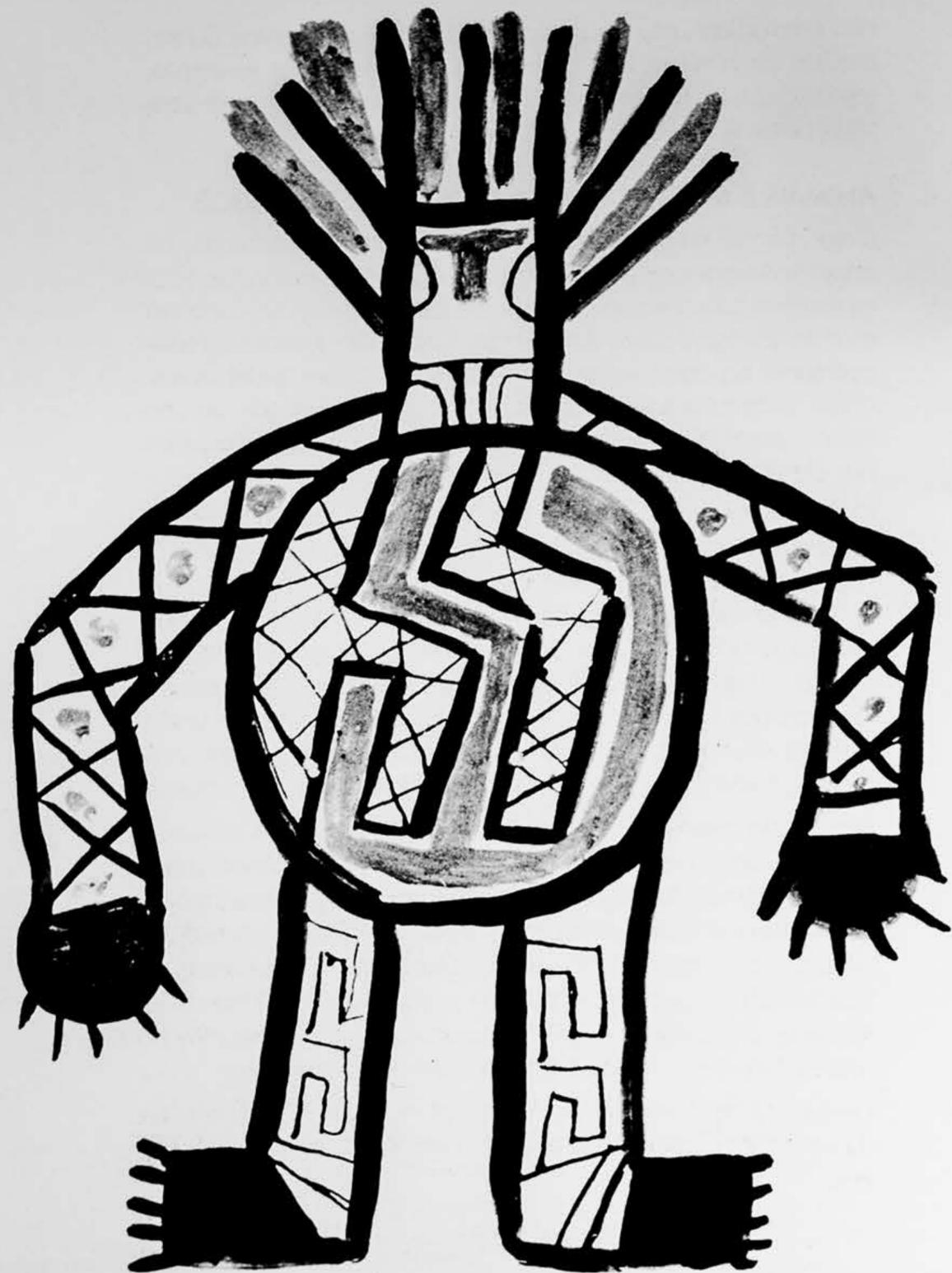
Como ocorre entre várias sociedades norte-amazônicas, os artistas Waiápi preferiram temas condizentes com sua cosmologia e sua tradição mítica, amplamente associada ao mundo animal e, como ilustram os desenhos expostos, especialmente ao domínio de 'mãe-d'água' — *moju*, a cobra *sucuriju*. É da pele adornada dessa cobra que aprenderam, no tempo das origens, a maior parte dos motivos *kusiwa* usados por eles no presente.

Outros motivos gráficos, como por exemplo o padrão de trançado marchetado do cesto *panakari* — motivo denominado *rupe-arabeka*, também utilizado na decoração do corpo e de recipientes de cuia —, relacionam-se com o mundo dos mortos. Segundo o mito, o motivo foi literalmente 'apreendido' por um indivíduo que, uma noite, assistiu à festa de caxiri dos espectros terrestres, numa aldeia abandonada. Escondido, conseguiu arrancar um pedaço do bastão de dança dos mortos, todo adornado com o motivo hoje trançado no *panakari*.

Este cesto relaciona-se duplamente com o mundo dos mortos, pois, além de sua decoração, seu formato também associa-se à comunicação com o sobrenatural. O *panakari* é o receptáculo no qual certos indivíduos acederam ao mundo celeste. Foi nesse trançado que o urubu-de-duas-cabeças levou um rapaz para sua morada, no céu; e foi no mesmo *panakari* que o gavião *acuaã* levou uma viúva ao reencontro do marido falecido, na habitação celeste dos mortos.

Os motivos *kusiwa* representam, enfim, aspectos essenciais na cosmologia Waiápi: animais ou mortos, o mundo dos 'outros'.

Dominique Gallois
Universidade de São Paulo — USP



1

O CORPO E A MÁSCARA ENTRE OS

K A R A J Á

A tapiragem, técnica indígena de mudança artificial do colorido de aves, tem sido nos últimos anos objeto de pesquisas de Dante Luiz Martins Teixeira, ornitólogo do Museu Nacional. A partir de registros em campo e de experiências em laboratório, concluiu ocasionarem-se as modificações pelo traumatismo sofrido pela ave, quando do arranque periódico de penas. Outros tipos de machucadura podem também produzi-las, freqüentes no caso de Psittacidae cativos, por causa das más condições de captura ou transporte. Encontram-se nas aldeias Karajá exemplares de arara-vermelha (*Ara macao*) com penas tapiradas (padrão amarelo marmorado ou não de vermelho) que servem ao fabrico de peças plumárias (ver Teixeira, 1984 e 1985).

O índio exerce, portanto, ação traumatizadora e transformadora sobre o animal, produzindo, ao despojá-lo com violência, novas penas de colorido anormal ou 'plumagem aberrante' (de acordo com o jargão científico ornitológico).

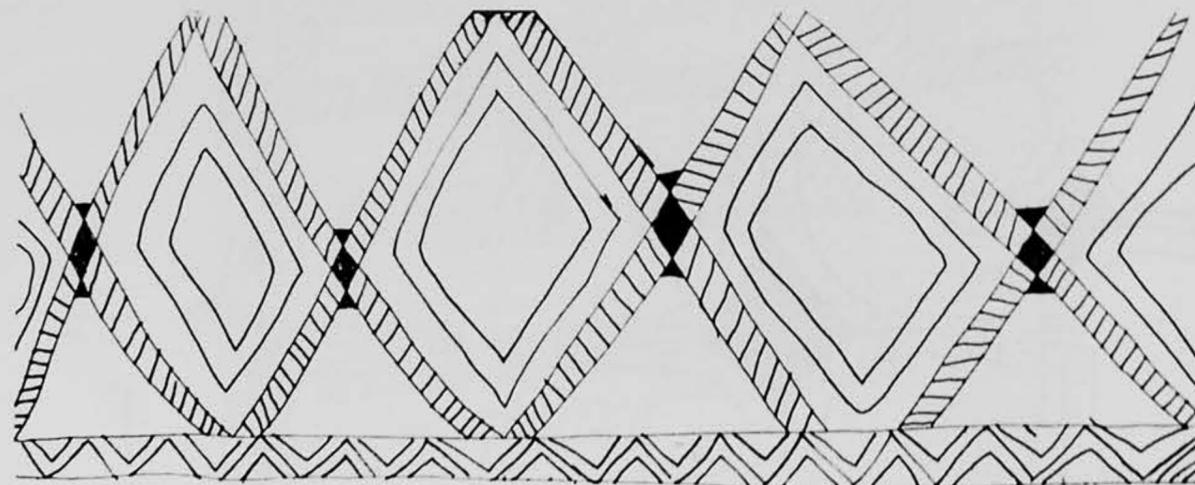
O índio, ao modo de hábil jardineiro que poda árvores para embelezá-las arrancando-as ao natural, tornando-as esferas ou cubos, domestica-se também modificando o próprio corpo com tatuagens e perfurações — assim traumatizando-o — ou pinturas e adornos vários, alguns incômodos a ponto de comprimi-lo, tais indumentárias de danças apertadas que podem tolher-lhe os movimentos e causar-lhe calor. A movimentação corporal no momento da cerimônia deve ser diferente daquela possível no cotidiano: ter emergência o 'movimento regulado' e constrangido que evidencia a necessária disciplina do espetáculo, tornando os participantes (atores principais; e secundários, os espectadores) ou a multidão, como diria Alain (1931:53), "objeto estável, composto, ordenado".

1 Representação do sobrenatural *Adjoromani*, com pintura corporal, feita pela Karajá Koe-rôte. Notem-se as gregas *koëkoë*, nas pernas e no ventre. Variações do padrão *haaru* (um peixe) nos braços e no ventre. Museu Nacional coletor. Equipe M. H. Fenehon Costa, 1979-81



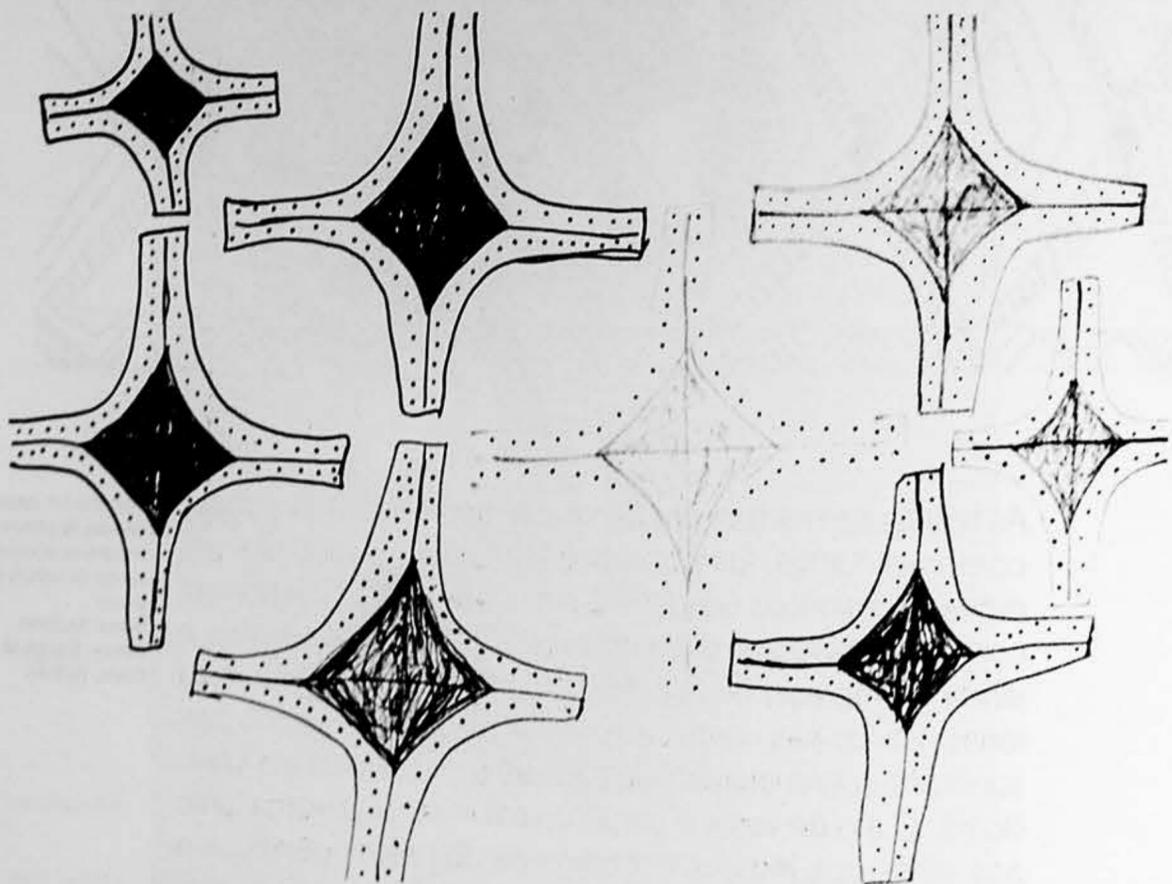
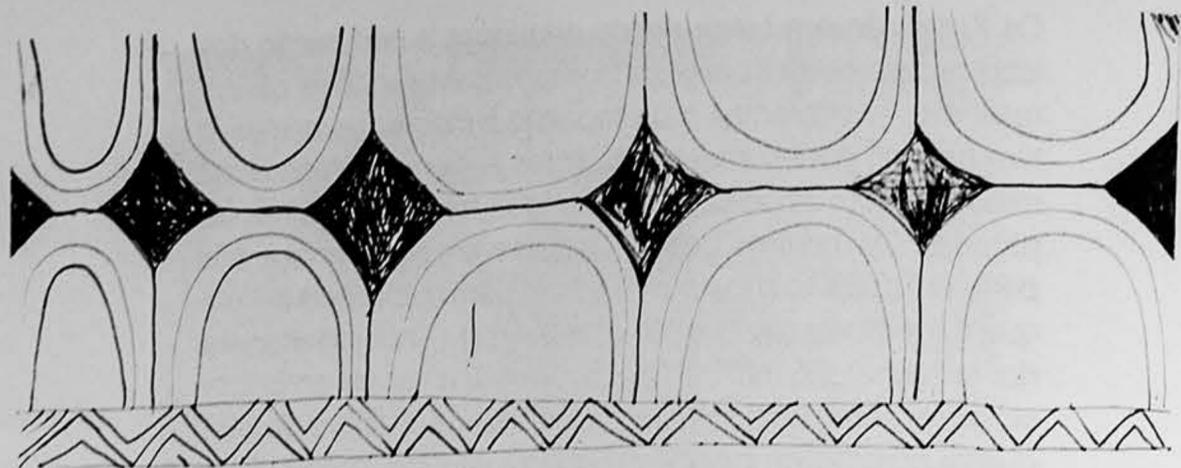
Menina Karajá com pintura corporal e adornos
Museu Nacional
foto: Edna L. Melo Taveira,
1979-81

Os Karajá devem sofrer desde pequenos a perfuração dos lóbulos das orelhas, para que possam usar brincos de penas, rosáceas — diferentes para rapazes e moças: os primeiros têm brincos perfeitamente circulares e as moças usam-nos maiores e com as penas não-aparadas, formando pétalas separadas. Os meninos de sete anos devem suportar que lhes perfurem a região sob o lábio inferior, para que depois aí coloquem o tembetá (de quartzo ou madeira) — adorno assinalador da condição masculina. Os adolescentes de ambos os sexos recebem no rosto a *komarurê*, marca distintiva da tribo, que se constitui de incisões circulares situadas sob os olhos.

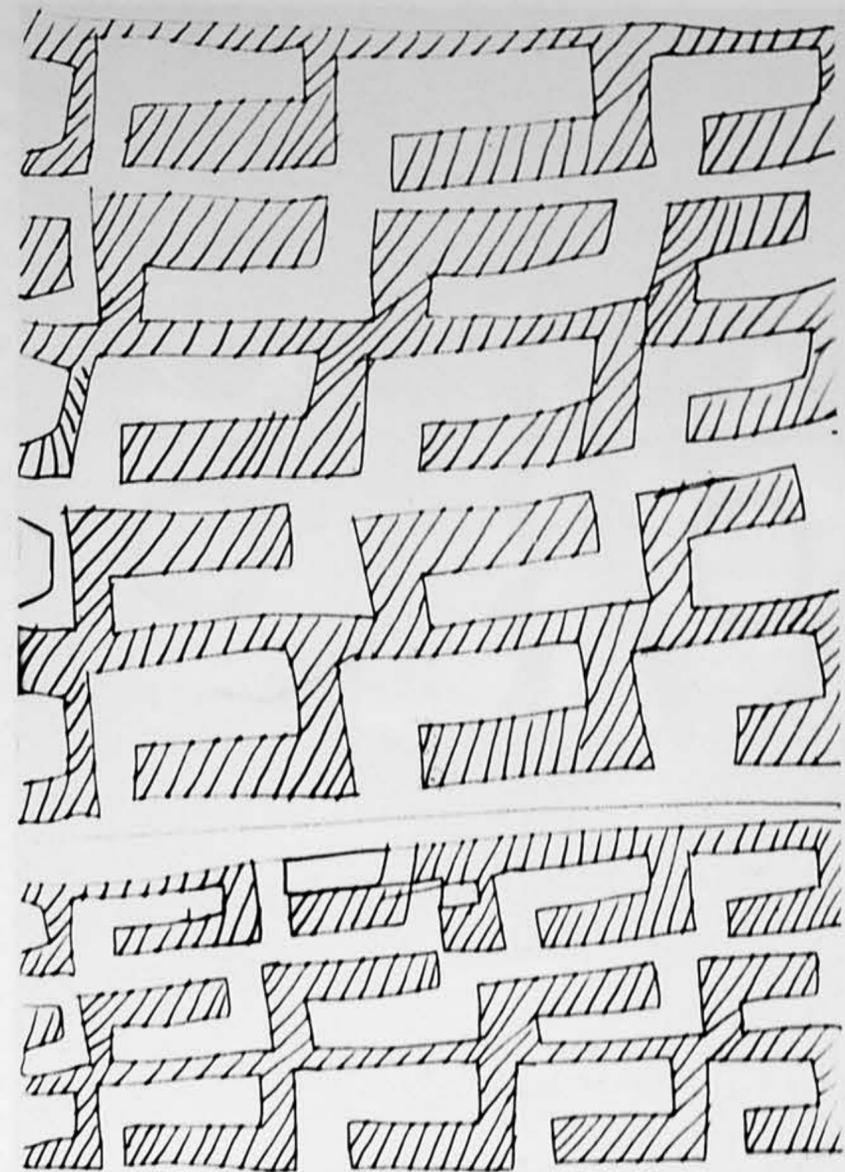


As figuras de madeira em exposição apresentam os enfeites corporais Karajá. Os desenhos espontâneos mostram padrões geométricos usados na pintura de corpo, um homem com o *ahetô* (adorno plumário masculino) e outros adornos, e ainda há representações de dançantes portando indumentárias usadas nas conhecidas festas de aruanã, quando personificam sobrenaturais que habitam o céu, o mato e o fundo do rio. O ato de vestir o corpo com a máscara reforça tanto aos olhos dos indígenas como aos dos estrangeiros uma identidade Karajá tradicional e em desapareição, que se pre-

Desenho em papel, ilustrando motivos de pintura corporal
Detalhe de motivos *rurawô* (desenho de sucuri) e *haarú* (um peixe)
Museu Nacional
coletor: Equipe M. H. Fénelon
Costa, 1979-81



2



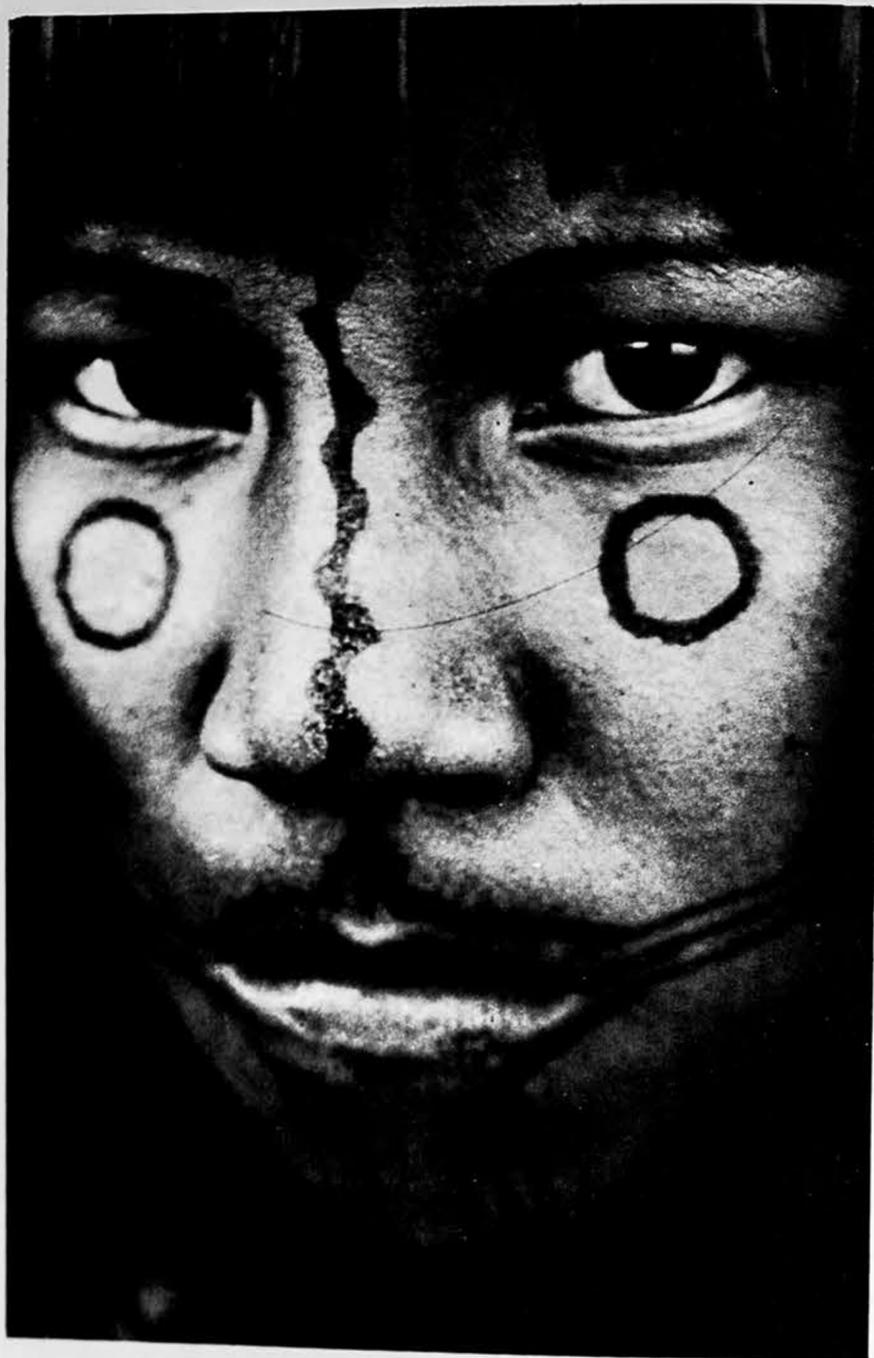
3

1 Desenho em papel, ilustrando motivos de pintura corporal
 Detalhe de motivos *rurawô* (desenho de sucuri) e *haaru* (um peixe)

2 Desenho em papel, reproduzindo motivos de pintura corporal usados por todos

3 Desenho em papel, ilustrando motivo de pintura corporal feminina, variante do padrão *raradié* (uma ave)

Museu Nacional
 coletor: Equipe M. H. Fénélon
 Costa, 1979-81
 fotos D. Lamonica



Pintura facial Karajá
foto Pedro Lobo

tende recuperar no momento do ritual. Unem-se então os indivíduos separados em facções rivais, principalmente no caso da festa *Hetôhokã*, solenizadora da entrada dos rapazes de 12 ou 14 anos para a Casa dos Homens.

O corpo Karajá agora doente, enfraquecido pelo alcoolismo e contaminado pela tuberculose, é oculto pela máscara que o torna ser desprovido das fraquezas humanas, temido e forte, quer se trate do *Kreni*, do *Turehêni* ou do *Txakohí*. Devem abolir os dançantes sua qualidade de pessoas distintas, através do uso de roupas 'uniformes' para cada tipo de sobrenatural.

Os desenhos faciais e de corpo são muitas vezes designados com nomes alusivos à fauna regional, embora ocorram também outras designações, como termos que concernem a características puramente formais. Assim é quando se trata do nome geral que designa os meandros, *koékoé*, 'porque dá muita volta'. Os vários tipos de meandros têm por sua vez nomes distintivos, como a *koékoéitidí*, variante que é usualmente aplicada às coxas de homens e mulheres (Fénelon Costa, 1978: 109-123 ms. 1974). Melo Taveira (ms. 1978: 92-126) fala da grega e outros padrões decorativos, a propósito do trançado Karajá.

A equipe do Setor de Etnografia do Museu Nacional que coletou os desenhos e algumas peças plumárias ora em exibição constituiu-se de Dante L. M. Teixeira (já mencionado), Edna L. de Melo Taveira (etnóloga) e Hamilton B. Malhano (arquiteto). Organiza arquivo concernente aos documentos iconográficos o mestrando de comunicação visual Jorge Luiz Cruz.

As museólogas Fátima R. Nascimento e Lúcia da Silva Bastos restauraram os objetos Karajá que aqui figuram.

A pesquisa que se desenvolveu na região do Araguaia, onde habitam os Karajá, durante o período 1979-81 contou com o apoio da Finep.



ARTE GRÁFICA

J U R U N A

Dizem os Juruna que seus antepassados viviam em terras banhadas pelo baixo rio Xingu, sul do Pará, próximo a Altamira. Vivem aí, ainda, alguns indivíduos dessa tribo e os remanescentes dos outrora numerosos Xipaia, que falam uma língua da mesma família, a Yuruna, do tronco linguístico tupi-guarani. Pressionados pelas ondas de seringueiros que invadiam suas terras, deslocaram-se para o médio Xingu e, por volta de 1916, ingressaram no que viria a ser o Parque Indígena do Xingu (PIX), onde atualmente ocupam uma única aldeia no rio Manitsauá Missu¹. A vicissitude de sua fuga do baixo ao alto Xingu e as lutas que se seguiram nessa região acarretaram a redução dos Juruna a 37 índios, em 1950 (Galvão 1952: 469). Quando estive em sua aldeia, em dezembro de 1980, perfaziam 71 pessoas.

No conjunto das tribos que habitam atualmente a área em torno do posto indígena Diauarum, no norte do PIX², os Juruna se destacam por um domínio maior das técnicas de cerâmica, tecelagem e confecção de canoas de um só tronco de madeira.

No terreno da arte decorativa, seara feminina, os Juruna destacam-se pela alta elaboração gráfica da pintura traçada no corpo, com tinta de jenipapo e, com outras tintas, na cerâmica, tecidos e outros artefatos.

A pintura corporal, embora ainda viva, só é usada esporadicamente. Entretanto, a meu pedido, a principal artista Juru-

¹ Sobre as migrações Juruna, suas relações pacíficas e hostis com outras tribos e com colonizadores do baixo, médio e alto Xingu, ver Adilson E. Coimbra (1979: 12-23).

² Tais são os Juruna e Kayapó (tronco Tupi-Guarani), Surik, Tukuhariaká (do Manitsauá) e Essim-guarani (Tronco Jê).

³ Muitas de suas pinturas corporais são feitas em jenipapo, uma resina que, com o tempo, torna-se preta. Outras de cores fortes são feitas com jenipapo e jenipapo.

na, Hin, de sessenta anos aproximadamente, transpôs vários padrões ao papel. O mais belo e complexo foi executado com tala do pecíolo do buriti, a modo de pincel. Designado *sepadzá dia* (peito, desenho), é aplicado no peito e nas costas de homens, mulheres e crianças. Hin é a única a dominá-lo à perfeição, na atualidade.

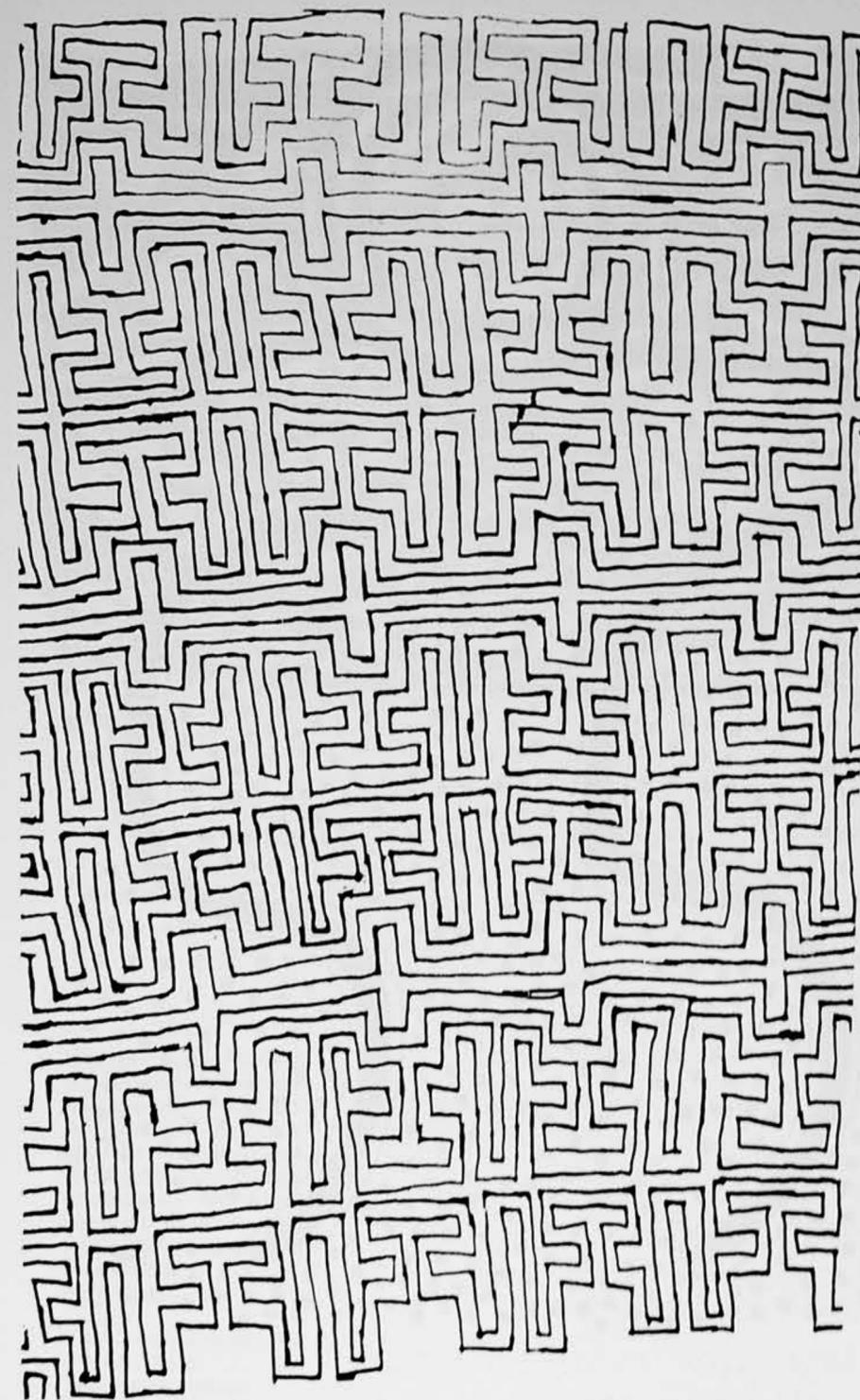
Da mesma artesã obtive um instrumento musical (*kamahú*, em juruna) (Museu Nacional n.º 40.076) feito de cabaça alongada, ostentando esse desenho primorosamente elaborado. Na aldeia Juruna registrei o mesmo padrão numa rede.

Encomendei uma tipóia (*eutá*) (Museu Nacional n.º 40.071) à tecelã mais destra, Daká, quarenta anos aproximadamente, com a recomendação de que tecesse o desenho mais difícil do repertório de sua tribo. Elaborou o padrão labiríntico, usado na pintura de corpo, denominando-o *ipaki pakiri'á*.

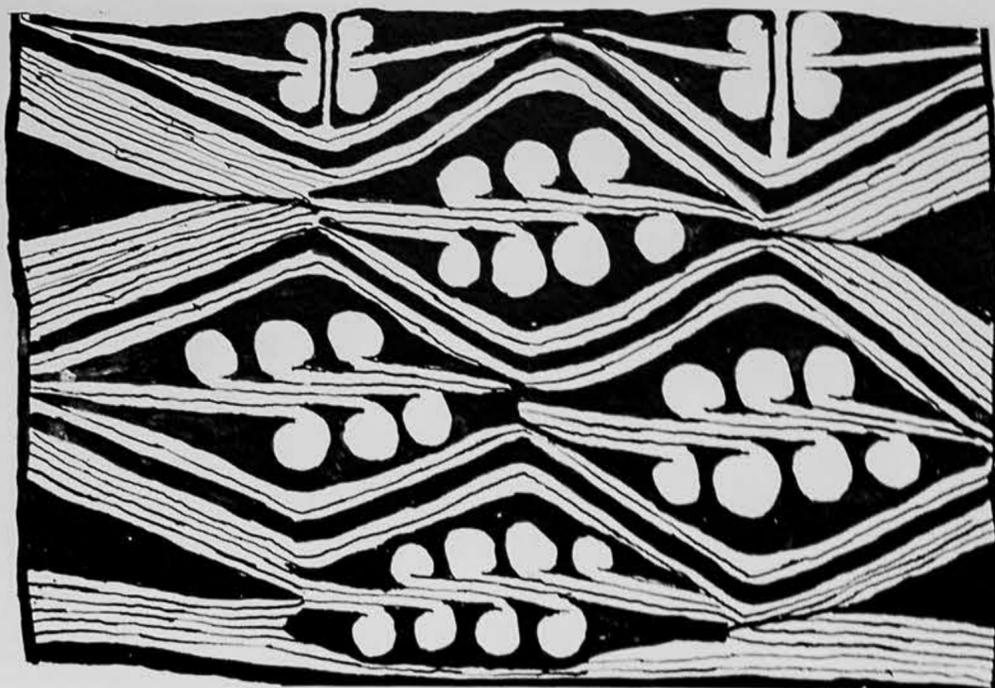
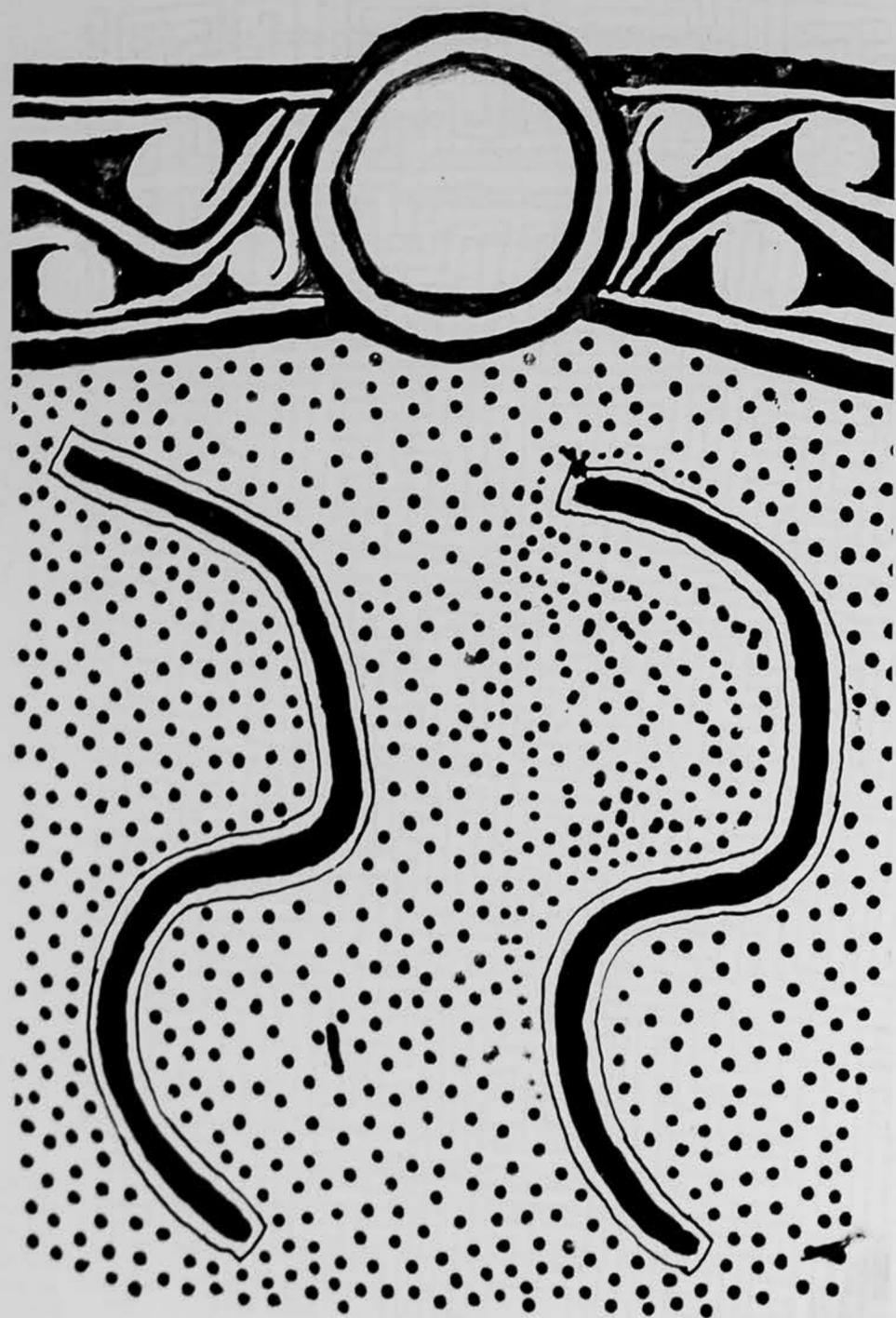
Não obtive explicação para as designações discrepantes dadas ao desenho de labirinto coletado em papel, representado na pintura corporal (*sepadzá dia*) e o aplicado ao instrumento musical, acima referido, bem como o entretecido na tipóia, designado *ipaki pakiri'á*, traduzido como 'só desenho', isto é, sem significado explícito. Tudo leva a crer que *sepadzá* refira-se à parte do corpo em que o desenho (*dia*) é aplicado. Quanto à raiz *ipaki* ou *paki*, aparece na designação que me foi dada para urdideiras (as barras do tear onde é montado o urdume), e também à trave da casa, a um cesto oblongo e a uma linha tracejada para separar motivos curvilíneos na decoração da cerâmica. É provável que a palavra esteja associada à idéia de traço ou comprimento, em oposição a círculo.

Comum à pintura corporal e à decoração da cerâmica é o padrão sinuoso denominado *hóta*, interpretado como cobra. Na decoração da cerâmica separam-no de outro idêntico por um ou dois traços: *ipaki*.

Os demais padrões de pintura corporal Juruna, coletados



Motivo de pintura do peito e das costas usado por todos, desenhado em papel com tinta de jenipapo pela Juruna Hin.
Denominação: *sepadzá dia* (peito, desenho)
coletor: Berta G. Ribeiro



1 Motivos de pintura corporal feitos em papel com tinta de jenipapo pela Juruna Hin. É aplicada nos ombros, peito e costas. O círculo central indica a posição do pescoço. Padrões: linha sinuosa — *hóta* (cobra); pontilhado — *tšai tšai* (pintinhas); volutas — *sonpaña dia* (ombro, desenho). coletor: Berta G. Ribeiro

2 Motivos de pintura da perna, da autoria de Hin. Papel, tinta de jenipapo. Trevo: *marakurá kahá* (caroço de *manakura* — frutinha roxa de palmeira); seis volutas contrapostas três a três: *sikin dia* (perna, desenho). coletor: Berta G. Ribeiro



Mulher Juruna desenhando sobre o remo
foto Fred Ribeiro

por mim em papel, não encontram paralelo na decoração de artefatos cujo desenho deriva da técnica — como é o caso dos trançados e tecidos — e sim na ornamentação pintada. Tais são: o desenho de volutas dispostas simetricamente, três a três, de um e outro lado de um eixo. Chama-se *sipikua dia* (coxa, desenho), aplicado na coxa. Assemelha-se às pinturas desenvolvidas nos ombros (*sonpaña dia*), rodeando a cabeça, às quais se segue o padrão *hõta* (cobra) ladeado por pontilhados (*tšai tšai*, sem significado). Desenho curvilíneo que lembra um trevo de quatro folhas é denominado *manakura kahã* (caroço de *manakura*, frutinha roxa de palmeira). É associado ao padrão *sonpaña dia* (ombro, desenho). Usado, porém, na pintura da perna, recebe a designação de *sikin dia* (perna, desenho). Outro padrão aplicado à perna assemelha-se a uma ampulheta em negro com vazado tracejado. Denomina-se *ipaki* (traço?).

Para dar maior firmeza à tinta negra de jenipapo (*Genipa americana*) usada na pintura corporal, os Juruna procedem do seguinte modo: ralado o fruto verde, a massa é jogada fora e o sumo esverdeado colocado junto ao fogo para amornar. Com folhas de algodão fazem um amarrado em forma de bola que é sapecado na brasa. Descartam a superfície tostada. As folhas de dentro do amarrado são passadas na fuligem da panela e imersas no sumo de jenipapo até o líquido adquirir cor negra. Essa tinta é exposta ao sol durante cinco horas. Ao cabo disso está pronta para o uso. Esse procedimento torna a tinta de jenipapo praticamente indelével no papel, como pude constatar pela coleção de desenhos trazida em 1980.

As mulheres Juruna revelam grande domínio da tecnologia do algodão e da tecelagem entretecida em tear do tipo amazônico para a produção de panos de grandes dimensões: a rede de dormir de padronagem intrincada, como o referido motivo labirinto, realçado pela coloração dos fios; o cobertor e a saia, atualmente em desuso, e a tipóia portacriança.

O preparo das tintas para fios é bastante elaborado entre os Juruna. O amarelo é extraído do açafão-da-terra (*Curcuma longa*), ao qual acrescentam, como mordente, folhas maceradas de planta não identificada. Isso torna o tanino mais firme e o amarelo mais carregado, cor de mostarda. O negro é obtido pelos Juruna mediante o cozimento do fio com o sumo proveniente da maceração de entrecasca de árvore não identificada. Assim preparada, a meada é ensabonada com barro preto, deixada ao sol para secar e, após isso, lavada.

A cerâmica Juruna recebe sempre engobo de barro vermelho sobre o qual se aplica um pontilhado em barro branco que ladeia os tracejados em negro.

O vermelho que decora a cerâmica desses índios é obtido da infusão das cascas avermelhadas de uma árvore não identificada ou da mistura de barro vermelho ao sumo de sementes de algodão trituradas. Os mesmos processos são usados para obter a tonalidade negra. O branco provém de argila dessa cor, ou seja, da tabatinga.

Se levarmos em conta apenas a atividade artesanal — a cerâmica, a tecelagem e a pintura —, verificamos que as atribuições da mulher Juruna na divisão sexual do trabalho é intelectualmente muito exigente. A prática dessas artes confere elevado *status* a suas virtuosas e representa o ponto mais alto da expressão estética tribal.

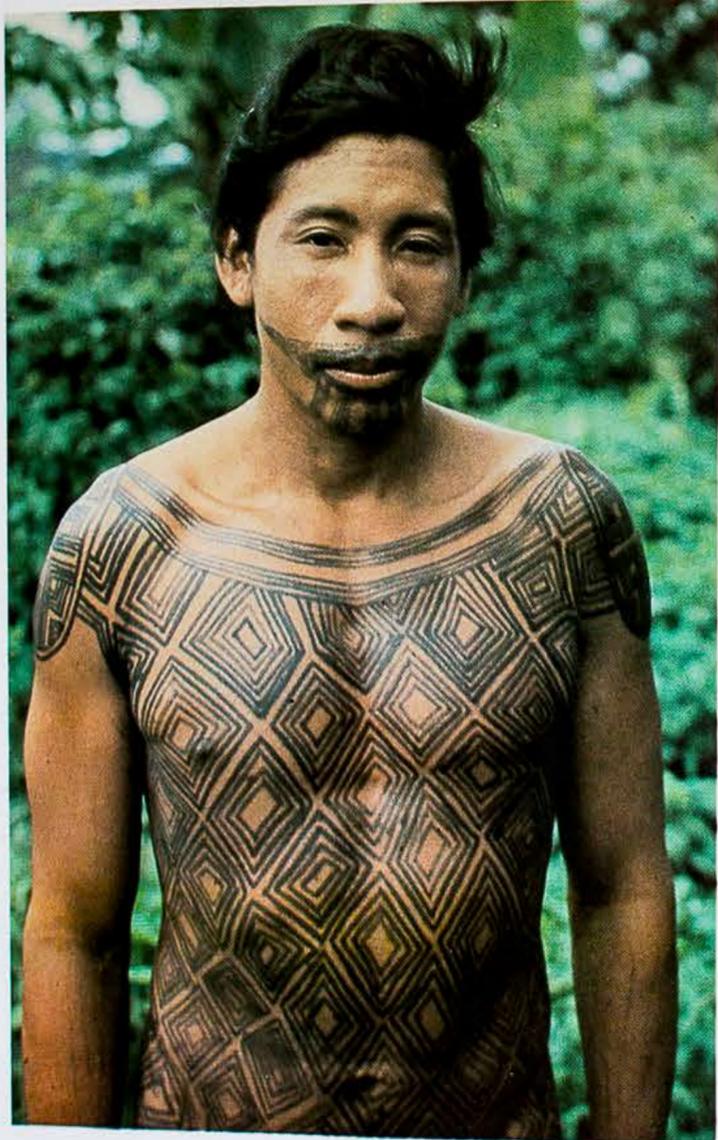
A convivência de cinco tribos, de orientação cultural distinta, no posto indígena Diauarum, PIX, não só colocou à mostra aspectos palpáveis de várias culturas, como é o artesanato, como possibilitou o encontro e o casamento entre índios de tribos diferentes, ensejando a troca e a reciprocidade. Outro fator a ser considerado como agente de mudança e, em parte, de revivescência do artesanato indígena foi a oportunidade de destiná-lo ao comércio externo, que se tornou presente no Parque Indígena do Xingu a partir de 1978.

Berta G. Ribeiro
Museu do Índio — bolsista do CNPq

LOCALIZAÇÃO DOS GRUPOS INDÍGENAS

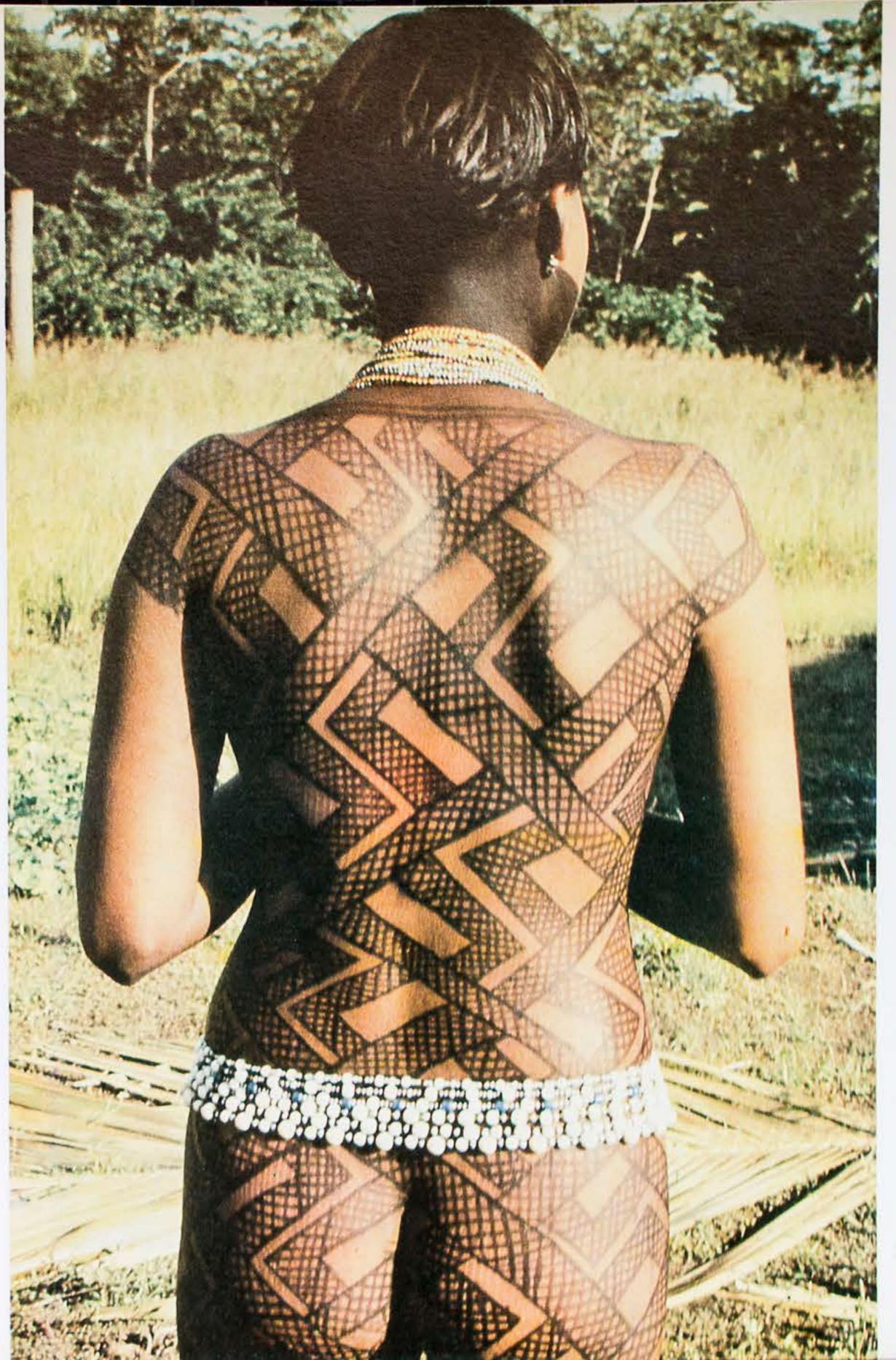






2

2 E 3 ASURINI

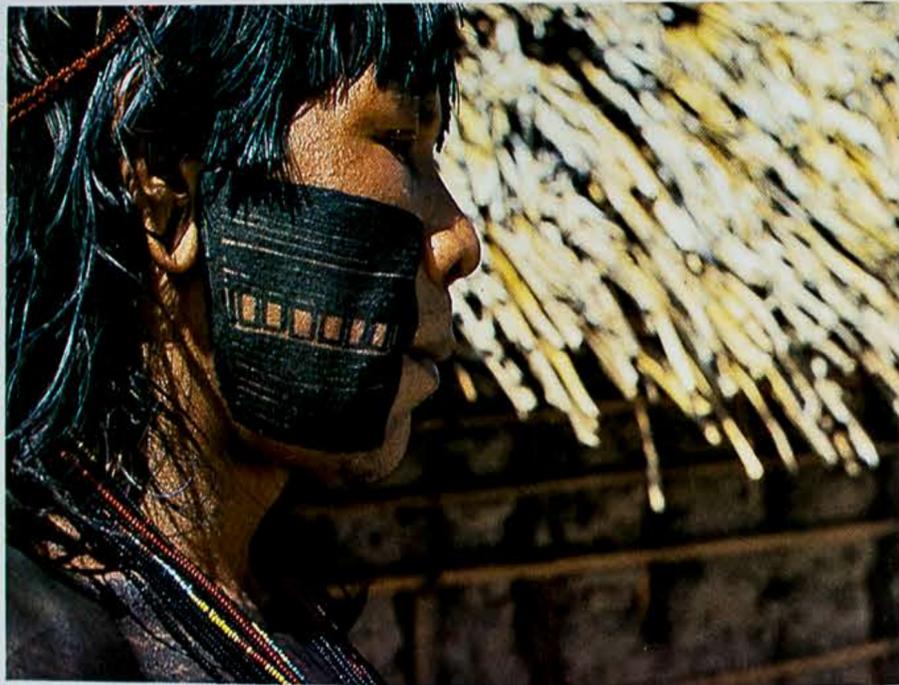




4 XIKRIN



5 XIKRIN



6 XIKRIN



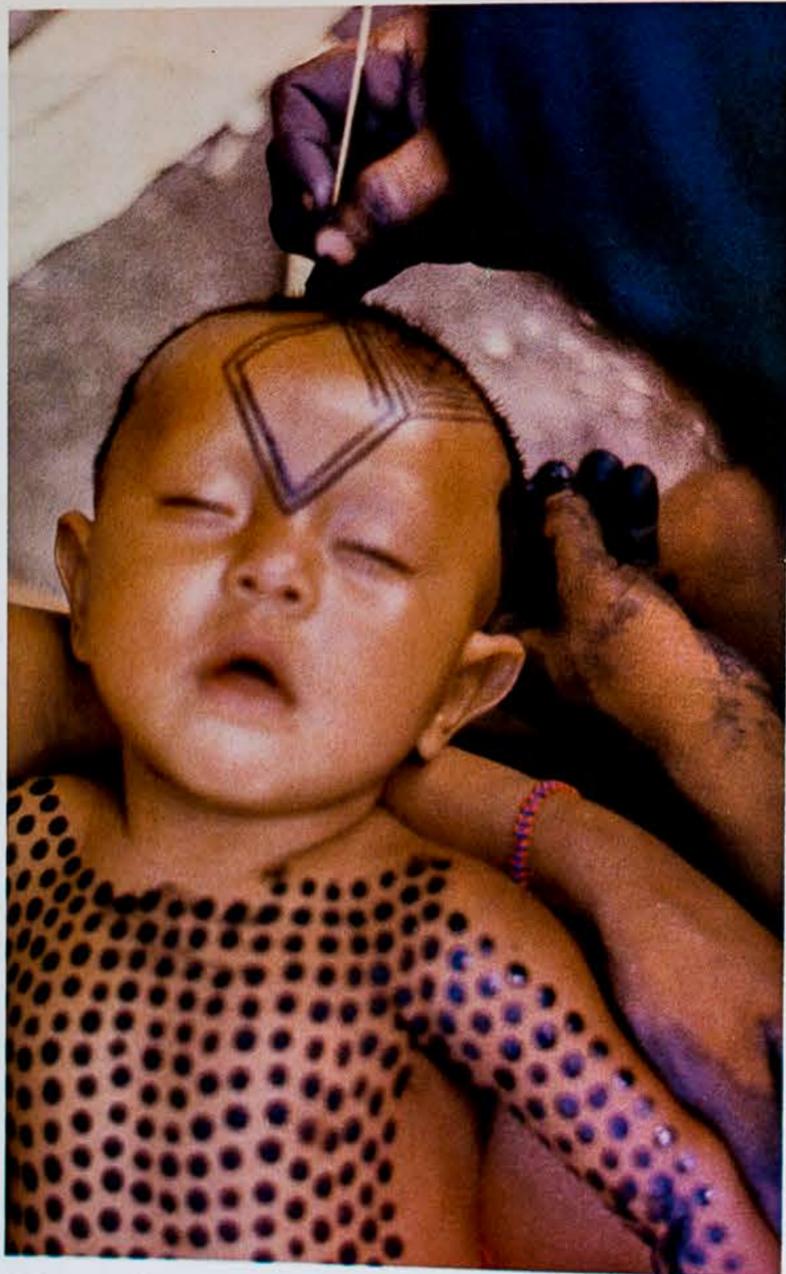
7 KADIWEU



8 WAYANA



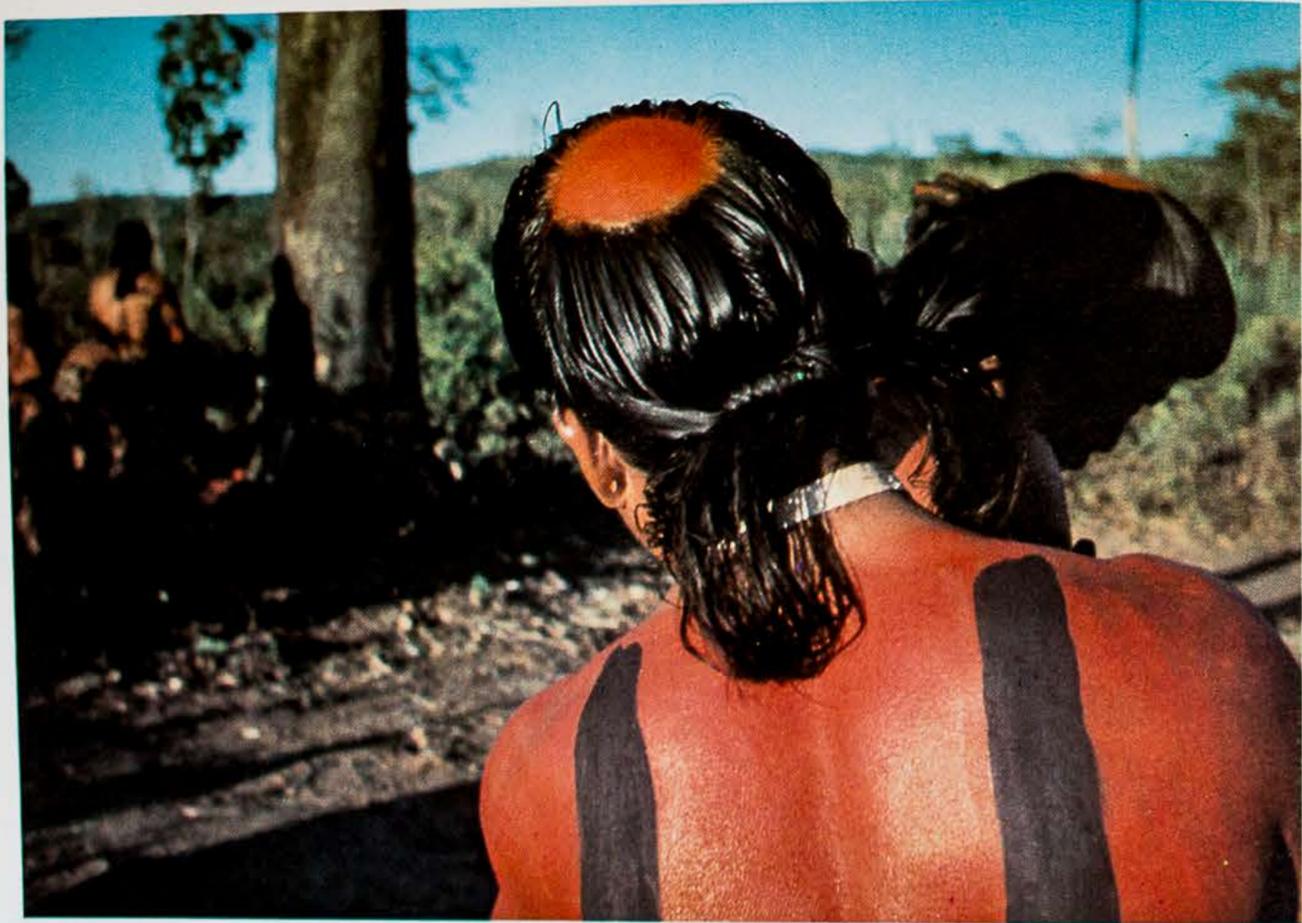
9 WAYANA



10 PARAKANĀ



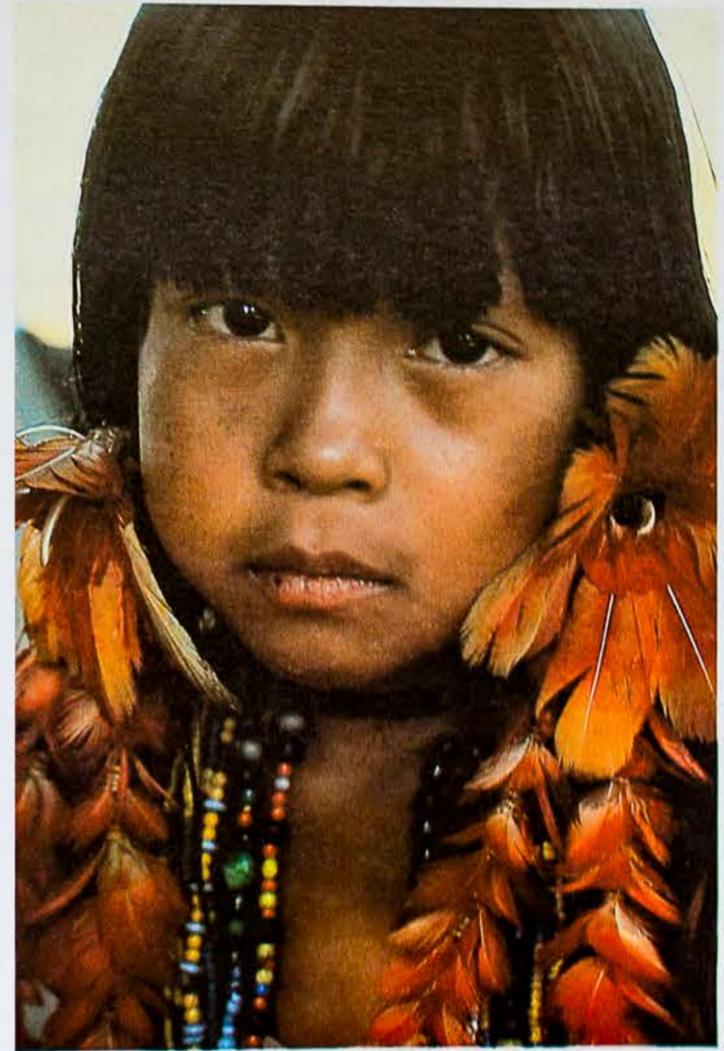
11 PARAKANĀ



12 XAVANTE



13 WAIÁPI





18 JURUNA

1 Proximidades de uma aldeia Juruna
— Xingu, 1984
foto Tania Stolze Lima

2 Motivo de pintura Asumni 'tavo de mel'
foto Renato Delarole

3 Motivo de pintura Asumni 'cipó
entrelaçado na mata'
foto Renato Delarole

4 Máscara de casca de ovo de azulão
— Xikrin
foto Lux Vidal

5 Xikrin — ritual do tatu
foto Lux Vidal

6 Padrão de pintura facial Xikrin com tinta
de jenipapo
foto Lux Vidal

7 Iuikui, exibindo pintura facial Kadiwêu
foto Darcy Ribeiro, 1948

8 Família Wayana
foto Lucia H. van Velthen

9 Jovem Wayana pintada com urucu e
cosmético odorífero
foto Lucia H. van Velthen

10 e 11 Pintura corporal de criança
Parakanã
fotos Lux Vidal

12 Ornamentação Xavante de grupo
cerimonial por ocasião do ritual Warã
foto Regina Müller

13 A menina Waiápi Sawã exibindo motivo
'espinha de cobra'
aldeia Araçá, 1983
foto Dominique Galois

14 Tarogo com uma composição Waiápi
elaborada a partir do motivo básico
'espinha de peixe'
aldeia Mitpo, 1978
foto Dominique Galois

15 Criança Karajá ostentando brinco de
penas
Museu Nacional 1979-81
foto Pedro Lobo

16 O Juruna Surao pintado com o motivo
sabé (rossas costas)
foto Tania Stolze Lima, 1984

