

A PINTURA CORPORAL ENTRE ÍNDIOS BRASILEIROS ¹

Lux Boelitz Vidal

(Departamento de Ciências Sociais, Universidade de São Paulo)

Este artigo é síntese de um trabalho que venho desenvolvendo desde 1974 sobre a pintura corporal num grupo indígena kayapó, os Xikrín, que habitam as margens do rio Cateté, região de floresta tropical entre o Xingu e o Araguaia, no Estado do Pará. Não se trata, porém, de um empreendimento isolado. Faz parte de um conjunto de pesquisas sobre pintura corporal iniciado em duas sociedades do tronco lingüístico jê, os Xavánte e os Kayapó, dos quais possuíamos bom conhecimento geral, graças a monografias recentes e a alguns trabalhos mais antigos. Em 28 de junho de 1976, Regina Polo Müller defendeu sobre o assunto a dissertação de mestrado "A pintura do corpo e a ornamentação xavánte: arte visual e comunicação social".

As pesquisas sobre o que se chama cultura material, quer sejam artefatos ou arte, têm sido relegadas a um segundo plano nas últimas décadas, pelo menos no que diz respeito às sociedades indígenas do Brasil. As razões são várias; a principal é que nas monografias modernas se dá ênfase, quase que exclusivamente, a estudos de estrutura social, em detrimento de quanto o estudo da arte possa contribuir para a análise daquela, como de ideologias subjacentes, a campos ou domínios sociais.

No que se tem publicado sobre pintura corporal dos índios brasileiros, esta não é tratada de modo sistemático. Faltam o levantamento completo dos motivos e desenhos, a análise formal dos dados e a análise das relações com outros aspectos da cultura. Atualmente, graças a estudos mais aprofundados de algumas sociedades tribais no Brasil e, no nível da análise formal, graças ao possível aproveitamento de modelos desenvolvidos por lingüistas e arqueólogos, nota-se um interesse por atividades e aspectos da cultura antes considerados periféricos.

Dada a importância da pintura corporal nas duas sociedades escolhidas (os Xikrín a desenvolveram ao extremo), achei de interesse um levantamento exaustivo das pinturas a partir duma idéia muito geral e muito simples: a decoração do corpo humano nessas sociedades é um veículo de comunicação é também manifestação estética. Informa sobre relações en-

tre grupos, entre indivíduos, com o sobrenatural, com o meio ambiente (fauna e flora); informa também sobre *status*, processo (as diferentes fases de um ritual de transição, por exemplo), atitudes e comportamentos, etc., mas de um modo que não se conseguiria captar pela análise, digamos, do sistema de parentesco, do político, do cerimonial, do das classes de idade, e assim por diante. Na verdade, se a comunicação visual não revelasse senão o que descobrimos por outros meios, tal trabalho talvez tivesse sentido em nível apenas descritivo.

Ao longo da pesquisa verificamos, e isto nos surpreendeu, grande diferença entre a pintura corporal dos Xavánte e a dos Kayapó, pois pertence a "domínios" distintos em uma e outra sociedade. Se não era viável, por isso, um trabalho comparativo, por assim dizer mecânico ou paralelo, se abriram por outro lado, perspectivas de uma compreensão melhor do problema. Diante disso, Regina Polo Müller iniciou uma pesquisa sobre pintura corporal entre os Asuriní do Koatinema, grupo tupí de floresta tropical, no Pará. Os resultados destes trabalhos terão importância em termos de uma teoria da evolução e em termos do uso do método comparativo (estudo da gênese desta arte, estudo por área e taxonomia).

Serão apresentados agora alguns aspectos relevantes da pintura corporal dos Xikrín, em particular da pintura feita com jenipapo, que, nas palavras de Roland Barthes, pode ser considerada vestimenta e representa entre os Kayapó o cotidiano, o normal, em oposição ao estado de doença, luto, resguardo ou de marginalidade durante um ritual. A pintura de urucu, de cinza de carvão, com ou sem mistura de resina, a máscara de pó de casca de ovo de azulão, como tudo o que chamamos de ornamentos, têm conotações estéticas muito mais marcantes, de ordem mágica, ritual e de auto-afirmação. A pintura com jenipapo pode ser considerada um sistema a ser descrito e analisado de modo autônomo, sem referência aos outros tipos de pintura e ornamentação corporal. Sem dúvida, toda a ornamentação corporal apresenta, do ponto de vista estrutural, certa unidade e o seu estudo informaria sobre um número maior de significados do sistema de comunicação visual e as relações deste sistema com os outros aspectos da cultura kayapó. Mas, para fins analíticos, é melhor separar os diferentes níveis, restringindo-se o presente artigo a um único tipo de pintura.

Todos os Xikrín² em estado *normal* sempre estão pintados com jenipapo. A pintura de jenipapo é aplicada exclusivamente pelas mulheres. Esta atividade é cotidiana e contínua, quando elas não estão pintando os filhos ou netos, estão pintando o irmão, o marido ou a si mesmas. Por isso, as mulheres xikrín sempre ostentam a mão direita preta, a mão-paleta, enquanto a outra, a que segura o pincel, permanece branca.

Os motivos da pintura de jenipapo são sempre desenhos geométricos de linhas quebradas, aplicados com um pincel-lasca feito de nervura de palmeira. Podem ser divididos em

- 1) motivos que correspondem ao estado normal e
- 2) motivos de fim de resguardo, quando o indivíduo volta repentina ou gradativamente à vida normal. Esta última categoria de desenhos não é aplicada em crianças, pois elas não observam o resguardo.

Do ponto de vista da superfície de aplicação da pintura, estabelecem-se duas grande divisões:

- 1) a *pintura facial* que pode ser tratada separadamente da pintura do corpo, possuindo uma certa autonomia. Ela não distingue sexo e idade de modo inequívoco. Verifica-se antes uma *tendência* a que certos desenhos sejam mais usados em crianças e outros sejam mais frequentes entre homens adultos, por exemplo:

- 2) a *pintura do corpo* que diferencia os indivíduos por sexo e idade. Embora certos motivos sejam usados por crianças e mulheres ou por mulheres e homens, a distinção aqui é muito mais marcante e a maior diferença se verifica entre a pintura das crianças e a dos homens adultos.

Há uma parte do corpo que considero uma área de transição, ou seja, a região entre a base do pescoço e o esterno e que se estende até a clavícula: é o que chamo de *pala*. Trata-se da única parte da pintura do corpo relacionada com a pintura facial: quando a pintura do corpo é feita com *pala*, aplica-se na face o que eu chamo desenho-base de duas faces; quando a pintura de corpo não inclui a *pala*, o desenho da face é atravessado com dois traços no nariz e testa. E isto é uma regra sem exceção.

A pintura facial é aplicada com o pincel-lasca, sempre antes da pintura do corpo, sendo executada com particular cuidado. Do ponto de vista formal, compõe-se de um desenho-base (faixas, conjuntos de traços paralelos) acompanhado ou não de um motivo decorativo. Os motivos decorativos tem denominações que se referem a algum aspecto do meio (flora, fauna) ou a um objeto de uso diário, tal como uma caixinha de fósforos; podem também representar um simples desenho geométrico, chamando-se então zigue-zague ou quadriculado.

Existem doze motivos decorativos para a face. Sendo altamente estilizados, a maior parte não pode ser identificada sem as explicações dos indígenas. As denominações são uniformizadas, mas em certos casos há ambivalência ou interferência, isto é, o mesmo motivo pode receber uma denominação diferente por parte dos informantes, enquanto dois motivos diversos são, às vezes, chamados pelo mesmo nome. Os motivos decorativos da face são independentes da pintura do corpo, o que dá ênfase à relativa autonomia das duas categorias de pintura.

Após a queda do cordão umbilical, o recém-nascido é pintado de jenipapo. Crianças pequenas de ambos os sexos recebem a mesma pintura

corporal. Pintar o bebê é manifestação de carinho e interesse da mãe pelo filho e as mães xikrín 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 de seu filho que uma mulher ensaia, aprende e se qualifica como pintora. Crianças pequenas são sempre pintadas com o pincel-lasca. À medida que crescem, as mães lhes aplicam mais freqüentemente faixas pretas com a palma da mão, passando em seguida sobre elas o pente riscador. Muitas vezes os dois procedimentos são usados ao mesmo tempo. Na verdade, o pente riscador não passa de um pincel rápido, que é muito mais usado para a pintura em adultos.

Para pintar inteiramente uma menina de oito a dez anos de idade, com o pincel, uma pintora precisa de quatro a cinco horas. A mãe que começou a pintar o seu filhinho pode interromper o trabalho, se tiver algo mais importante a fazer, como ir a roça ou preparar o alimento; retoma e acaba a pintura em seguida. Isto não acontece com crianças maiores ou com adultos, que não se submeteriam ao ridículo de perambular pela aldeia meio-vestidos.

A pintura das crianças é uma atividade individual e não há hora marcada para sua execução. A mãe tem total liberdade na escolha do desenho. Os motivos decorativos são mais numerosos do que para adultos. É específico da pintura em crianças que o desenho-base (conjuntos de traços paralelos) e todos os motivos usados na decoração da face podem ser reproduzidos em sentido vertical no corpo infantil. Note-se que aqui há uma certa continuidade entre pintura da face e pintura do corpo. Para cada motivo há algumas variantes que se diferenciam pelo número de faixas pretas aplicadas, pela posição e amplitude dos espaçamentos, pelo requinte do motivo decorativo — às vezes dois combinados — e pela sofisticação da pala da qual existem três modelos. Outros motivos para crianças são modelos reduzidos dos de mulheres, e de cada um existem pelo menos duas variantes, com ou sem pala.

A pintura para adultos difere da pintura das crianças por várias razões. Os motivos são menos numerosos e obedecem a padrões mais rígidos. As ocasiões para a sua aplicação estão ligadas a regras de outras esferas da organização social. Aqui tudo depende da categoria à qual o indivíduo pertence: se é homem iniciado, homem casado com filhos ou se se trata de mulheres. Depende também da ocasião que deve ser marcada: fim de resguardo após o nascimento de um filho, resguardo por ocasião do casamento, fim do luto, volta de uma expedição guerreira, etc.

Para exemplificar, digamos que os jovens iniciados, reunidos na casa dos homens, decidam qual a pintura que desejam trajar. No dia seguinte, todos, enquanto categoria de idade, são pintados com o mesmo desenho-base, pela mãe ou irmã, na casa desta. A única liberdade deixada à pintora

é a escolha do motivo decorativo aplicado na face. Isto reflete a unidade dentro desta categoria de idade e, ao mesmo tempo, a relação que os jovens ainda mantêm com a casa materna.

Os homens adultos são pintados pelas esposas. Não precisam ser pintados todos no mesmo dia, a não ser que se trate de uma ocasião ritual (no fim do resguardo do milho novo, por exemplo, não poderá comê-lo quem não estiver pintado). O casal decide qual a hora mais oportuna para dedicar-se a esta atividade e em geral escolhe um momento de relativa tranqüilidade. E embora não haja um dia marcado para todos se apresentarem recém-pintados com o mesmo motivo, percebe-se que durante um certo período de tempo os homens adultos estão, de fato, pintados da mesma maneira.

A pintura das mulheres também obedece a regras bem definidas. As mulheres xikrín realizam sessões de pinturas coletivas mais ou menos cada oito dias, todas recebendo a mesma pintura facial e corporal escolhida com antecedência. Participam destas sessões as índias casadas e com filhos, formando assim uma sociedade de mulheres que se reúne para esta finalidade na casa da chefe, a esposa do chefe da aldeia. Se a comunidade é numerosa, as mulheres se dividem em duas sociedades, segundo as categorias de idade, as mais jovens formando um grupo e as mais velhas outro, cada um com sua chefe. E as mulheres se pintam por grupos de duas ou três.

Nas sessões se distinguem três fases:

- 1) pintura da face de todas as mulheres;
- 2) execução da pala e pintura dos braços de todas elas;
- 3) pintura do resto do corpo.

Por ocasião das sessões de pintura coletiva, a vida da aldeia pára. As meninas moças, os meninos e, na maioria dos casos, o próprio pai, tomam conta das crianças, cozinham, vão buscar água e, às vezes, espera-se o fim da tarde para comer. Neste dia o mais importante é pintar.

É impossível enumerar e analisar os desenhos e motivos decorativos num breve artigo. De um modo geral, as pinturas tendem a se diferenciar segundo o sexo e a idade, mas há um *continuum* entre pintura facial (para todos), pintura corporal das crianças (com recorrência da pintura facial), pintura corporal das mulheres (vários motivos são também aplicados em crianças) e pintura corporal dos homens (a mais diferenciada e formal). Ainda que algumas pinturas tenham a mesma denominação para os sexos adultos, do ponto de vista pictórico elas diferem quando aplicadas em homens ou mulheres. Os homens usam poucos motivos, essencialmente dois, e na face preferem aquele algo formal, a que chamam "rabo de peixe".

Há ainda outro aspecto interessante. As pinturas de jenipapo são aplicadas tão somente no corpo e em nenhum objeto ou artefato. Durante o período de pesquisa pedi às mulheres que fizessem estas pinturas no papel, com jenipapo e pincel-lasca. O material recolhido, umas duzentas pranchas, foi classificado sob a forma de um catálogo³. Tais desenhos levam a um outro tipo de análise. O catálogo diz muito a respeito dos desenhos e da estrutura global da pintura, mas também revela algo que não poderia ter sido percebido apenas pela observação das mulheres, ou seja, como elas mesmas visualizam ou idealizam o que estão fazendo. Elas nunca desenhavam um corpo para sobre ele aplicar a pintura, mas enchem a folha com uma estampa que é síntese de uma pintura corporal ou a representação mais livre de um ou vários padrões. A representação do corpo não interessa porque ele é mero suporte. Desta forma, o papel, longe de lhes parecer estranho, logo se tornou uma superfície ideal para as pinturas.

Por outro lado, no papel as mulheres desenvolveram uma criatividade, não inventando propriamente novos motivos, mas, dentro de certos limites estruturais, criando uma variedade de novas combinações que, por razões de tradição cultural, não são aplicadas no corpo. Também no papel percebi que elas não têm uma visão uniforme, totalmente estereotipada, do que elas fazem. Nele aparecem as diferentes individualidades: as mulheres, enquanto grupo de pintoras, começam a se diferenciar, destacando-se algumas com estilo próprio bem definido. Comparavam e comentavam entre si os novos desenhos e, quando um desenho era considerado bonito, a tendência era copiá-lo. Alguns desenhos, entretanto, são únicos. Por estas características, o catálogo merece um estudo separado.

Para voltar a uma comparação com os Xavánte, estes não possuem pintura de jenipapo de tipo cotidiano, executada por mulheres. Para eles, a pintura está relacionada com os rituais, com o não cotidiano, sendo feita pelos homens: é como a roupagem para certas ocasiões, não podendo, portanto, ser estudada separadamente da ornamentação. Entre os Xikrín distingue-se a pintura de jenipapo de um lado, a pintura de urucu e as outras pinturas e, finalmente, a ornamentação. Não há contaminação dos diferentes níveis. O urucu, por exemplo, é usado quando o indivíduo não está pintado de jenipapo (por motivo de doença ou resguardo) ou se sobrepõe a ela que forma uma simples base. O surpreendente são os poucos motivos que os Xavánte possuem, mas o grande número de combinações dos diferentes elementos que constituem as unidades mínimas das pinturas aumentam as possibilidades de diferenciação e significado. Quando se pede a um Xavánte que represente no papel as suas pinturas, ele sempre começa por desenhar um corpo humano sobre o qual aplica as cores ou, pelos menos, coloca as cores em formato de corpo: assim, cor e forma se confundem. Em seus desenhos, os Xavánte sempre introduzem também os enfeites, inseparáveis da pintura, ou seja, de uma ocasião específica.

Finalmente, gostaria de ressaltar a relação entre a pintura corporal e a esfera da organização social e política na sociedade xikrín. Um exemplo: o resguardo e o fim do resguardo pelo nascimento do primeiro filho de um casal afeta certo número de pessoas da aldeia durante um período de tempo. Este fato se expressa na pintura do corpo, pois cada pessoa, segundo o *status* ou o grau de parentesco, recebe uma pintura diferente também de acordo com uma seqüência própria de cada categoria e com duração variável com o grau de proximidade com o recém-nascido. Cada cor ou substância (jenipapo, urucu, resina, carvão etc.) possui, em dado contexto e momento, um significado particular. Assim, um quadro, ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico, do acontecimento pictórico e de seu desenvolvimento, esclarece aspectos cruciais da organização social. O acúmulo de símbolos visuais em certos momentos põe em destaque uma ideologia subjacente a domínios sociais diversos: o grupo doméstico e a importância do nascimento de um filho (família nuclear) e sua relação com a esfera político-jurídica, na qual o jovem pai passa de uma categoria de idade para outra. Entretanto, nenhum informante seria capaz de dar esse quadro por informações verbais, porque se trata do que é apreendido visualmente e que não cabe às palavras expressar.

Esta também é uma das razões que torna a pesquisa sobre pintura e arte tão difícil; é preciso um longo tempo de observação, ter a sorte de assistir a eventos que requerem seqüências pictóricas elaboradas e possuir de antemão um bom conhecimento etnográfico do grupo.

NOTAS

1) Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no simpósio sobre "Conhecimento antropológico e sociedade indígena no Brasil", que se realizou em Brasília em julho de 1976 por ocasião da XXVIII Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.

2) Não será mais usada a denominação geral Kayapó, porque existem notáveis diferenças entre os diversos grupos kayapó, ainda que, sendo seus desenhos comparados com os Xavante, se constata uma semelhança neste nível de oposição.

3) Assim como 50 pranchas do grupo kayapó Mekranotí do rio Iriri, recolhidas por Gustaaf Verswyer.

