



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ANDERSON DOS SANTOS PAIVA

**CORPOS E CORPUS DA POÉTICA ORNAMENTAL
TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA**

Salvador
2007

ANDERSON DOS SANTOS PAIVA

**CORPOS E CORPUS DA POÉTICA ORNAMENTAL
TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins

Salvador
2007

FICHA BIBLIOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO METL

P166c Paiva, Anderson dos Santos.
Corpos e Corpus da Poética Ornamental Tupinambá de Olivença/ Anderson dos Santos Paiva. - Salvador, 2007.
237 f.
Orientador: Profº Dr. Eugênio de Ávila Lins.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

1. Pintura corporal – Índios Tupinambá de Olivença – Ilhéus – Bahia 2. Corpus gráfico – pintura corporal – Índios Tupinambá de Olivença – Ilhéus – Bahia. 3. Técnicas pictóricas – poéticas – artistas – pintores. 4. Lins, Eugênio de Ávila. III. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. IV. Título.
CDU: 753.7

TERMO DE APROVAÇÃO

ANDERSON DOS SANTOS PAIVA

CORPOS E CORPUS DA POÉTICA ORNAMENTAL TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Eugênio de Ávila Lins (Orientador)

Doutor em História da Arte, Universidade do Porto (U. Porto)
Universidade Federal da Bahia

Maria Hilda Baqueiro Paraíso (Membro)

Doutora em História Social, Universidade de São Paulo (USP)
Universidade Federal da Bahia

Wallace de Deus Barbosa (Membro)

Doutor em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Universidade Federal Fluminense

Salvador, 14 de maio de 2007

A

Norma, minha preciosa mãe, pelo eterno incentivo.

Milena, adorável companheira, pelo cuidado e carinho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Eugênio de Ávila Lins, que me acolheu em um momento difícil e me deu a tranquilidade necessária para o desenvolvimento deste trabalho.

A querida amiga e professora, Elizabete Actis, por todo apoio que vem me dando desde os primeiros anos da graduação, quando me colocou no caminho que hoje venho trilhando.

Ao professor Luiz Alberto Ribeiro Freire, que acreditou no meu trabalho e me orientou durante minhas primeiras pesquisas de iniciação científica, que muito serviram para realização do presente trabalho.

A todos Tupinambá de Olivença, que me receberam sempre com muito carinho durante minhas pesquisas de campo, e, desde antes, quando realizei minhas primeiras visitas a esta comunidade que tenho por grande estima.

Aos membros da minha banca de qualificação e de defesa, professora Maria Hilda B. Paraíso, que acompanha meu interesse na pintura corporal desde alguns anos, e o professor Wallace de Deus Barbosa, cuja produção muito contribuiu para minha compreensão da arte indígena atual.

Aos colegas do mestrado, que contribuíram com suas críticas aos textos e artigos que produzimos durante a convivência no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Ao amigo e pesquisador Ricardo Pamfílio, por ter me acompanhado em muitas das minhas investidas aos núcleos comunitários dos Tupinambá de Olivença e por ter me fornecido informações importantes sobre este grupo étnico, desde seu estágio docente no projeto Arte Indígena na Bahia.

A minha família, com quem compartilho esta experiência única, e as amigas Cibele Mendes e Vanessa Regina, pelas críticas, correções e pelo companheirismo de todas as horas.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelas bolsas de estudos concedidas, respectivamente, durante meu primeiro e segundo período de estudos no Mestrado em Artes Visuais.

Por fim, agradeço a todas forças encantadas...

RESUMO

A presente dissertação analisa a relação existente entre o corpo pintado, enquanto suporte dinâmico, e o *corpus* gráfico, como a estrutura de que fazem uso os artistas-pintores da sociedade Tupinambá de Olivença (Ilhéus-Bahia) no desenvolvimento da sua poética ornamental. Para tanto fez-se uma pesquisa de campo no período de 2003 a 2006 onde foram reunidas informações sobre as técnicas, materiais, processos e repertórios individuais e coletivos destes artistas-pintores dos núcleos de Acuípe de Cima, Serra do Padeiro e Olivença, bem como dos elementos gráfico-pictóricos presentes nas manifestações, festas e celebrações deste grupo étnico. Os registros e entrevistas foram feitos por meio de documentação fotográfica e audiovisual, respectivamente, desde a observação direta das práticas ornamentais até a interação por meio da coleta de “desenhos livres” produzidos pelos informantes-pintores e que foram catalogados e classificados de modo a favorecer a leitura dos elementos básicos, das diversas categorias de motivos e de suas correspondentes variantes gráficas pelo método iconográfico. A pesquisa bibliográfica, por outro lado, teve como meta a análise dos estudos sobre a ornamentação corporal desenvolvidos no Brasil, bem como a análise dos aspectos históricos vivenciado pelos Tupinambá da costa brasileira desde os primeiros séculos da conquista até a história dos índios de Olivença que mais tarde passariam a adotar este etnônimo e reconstruir sua identidade étnica por meio de uma suposta vinculação com esta sociedade indígena. A pintura corporal dos índios Tupinambá de Olivença, desse modo, encontra-se inserida na vida social deste grupo servindo-lhes como um instrumento na configuração de uma política visual que visa estabelecer a alteridade em meio a um processo de reelaboração cultural denominado “etnogênese”. Portanto, a pesquisa evidenciou que os motivos, padrões e composições gráficas criados, apreendidos e/ou ressignificados pelos Tupinambá de Olivença expressam sua postura ideológica por meio da visualidade com que o corpo-suporte se instaura frente o “outro” na produção de identidade e de uma poética singular.

Palavras-chave: Pintura corporal; Ornamentação pictórica; Tupinambá de Olivença; Identidade étnica.

ABSTRACT

The current dissertation analyses the existent relation between the painted body, while dynamic support, and the graphic *corpus*, like the structure used by painters-artists of the Olivença's Tupinambá Society (Ilhéus-Bahia) in the development of the ornamental poetic. For this, one fieldwork was made in the period between 2003 and 2006, when were collected informations about the techniques, materials, processes and individual and collective funds by these painters-artists from Acuípe de Cima, Serra do Padeiro and Olivença nucleus, well as about the pictorial-graphic elements presents in the manifestations, parties and celebrations by this ethnic group. The registers and interviews were made by the photographic and audiovisual documentation, respectively, since the direct observation of the ornamental practices even the interaction by the collect of the "free draws" produced by the painters-informers and that were catalogued and classified to favor the reading of the basic elements, of the diverse categories of the draws and of your correspondent graphic derivative forms by the iconographic method. The bibliographic research, by the way, had as goal the analyses of the studies about the body ornamentation developed in the Brazil, well as the analyses about historical aspects lived by the Tupinambá in the Brazilian coast since the first centuries of the conquest even the Olivença's Indians history that afterwards passed to adopt this ethnic denomination and to reconstruct your ethnic identity by so-called liaison with this Indian society. The body paint of the Olivença's Tupinambá, this form, is inserted in the social life of this group serving to it like an instrument in the configuration of one visual politics that objective to establish the difference in the process of cultural transformation denominated "genesis ethnic". Hence, the research shows that the draws, standards and graphic compositions cried, seized and/or renowned by the Olivença's Tupinambá express your ideological posture by the visual quality with that the support-body is established in front of the "other" in the production of the identity and a singular poetics.

Key-words: body paint; pictorial ornamentation; Olivença's Tupinambá; ethnic identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 -	Migrações tupinambá - Brochado	29
Figura 02 -	Migrações tupinambá - Metraux	29
Figura 03 -	Dispersão das línguas Tupi – Greg Urban	30
Figura 04 -	Figura 4a – Francisco Caripira, Tupinambá (1612)	39
	Figura 4b – Tupinambá com pintura corporal	39
Figura 05 -	“Botocudo e seu prisioneiro Pataxó” - Koester	58
Figura 06 -	(Detalhe) “Botocudos, Puris, Patachos e Macharis” - Debret	58
Figura 07 -	Porancim dos Tupinambá de Olivença (2005). A. P.	67
Figura 08 -	Naílton Tupinambá. Líder dos remanescentes dos índios Tupinambá estabelecidos entre os Pataxó Hã Hã Hãe (Pau Brasil). A. P.	71
Figura 09 -	Índia Tupinambá da Serra do Padeiro (2006)	74
Figura 10 -	Figura 10a – Dança ritual realizada por pajés Tupinambá – Theodore De Bry	80
	Figura 10b – Fabricação e consumo do Cauim na dança ritual – Theodore De Bry	80
Figura 11 -	Manto Tupinambá (Museu de Copenhague - Dinamarca)	82
Figura 12 -	Manto Tupinambá (Museu do Homem - França)	82
Figura 13 -	Figura 13a - Manto Tupinambá de Olivença (frente) – 2003. A. P.	85
	Figura 13b - Manto Tupinambá de Olivença (costa) – 2003. A. P.	85
Figura 14 -	Foto da reportagem da Folha de São Paulo	87
Figura 15 -	Atividade de campo. Serra do Padeiro (2003) A. P.	90
Figura 16 -	Manto Tupinambá na Peregrinação do Cururupe (2006) A. P.	90
Figura 17 -	Grupo performático e o manto tupinambá. Cururupe (2006) A. P.	90
Figura 18 -	Figura 18a – Homem Tupi – Albert Ekhout (1643)	104
	Figura 18b – Homem Tapuia – Albert Ekhout (1643)	104
Figura 19 -	Figura 19 – Desenho dos índios Botocudo realizado pelo Imperador D. Pedro II	105
Figura 20 -	Índio Gaivota dançando o Porancim. Serra do Padeiro (2003) Arquivo ACC	110
Figura 21 -	Iniciação do Porancim dos Tupinambá de Olivença.	111

	Peregrinação do Cururupe (2005) A.P.	
Figura 22 -	Mastro de São Sebastião erguido. Pataxó Hã Hã Hãe – Pau Brasil (2004)	117
Figura 23 -	Mastro de São Sebastião derrubado Tupinambá – Olivença (2003)	117
Figura 24 -	Festa dos Tupinambá da Serra do Padeiro (2003) A. P.	118
Figura 25 -	Influências extratribais na pintura corporal Tupinambá de Olivença	121
Figura 26 -	Peregrinação em Memória dos Mártires do Cururupe (2003) Arquivo ACC	124
Figura 27 -	Alguns motivos figurativo-naturalistas recolhidos entre os Tupinambá de Olivença	137
Figura 28 -	Exemplificação resumida do esquema abstrato-geométrico Tupinambá de Olivença	138
Figura 29 -	Pintura corporal tupinambá com etnônimos (2004) A. P.	138
Figura 30 -	Pintura corporal tupinambá com texto discursivo (2003) A. P.	138
Figura 31 -	Figura 31a – Jenipapo (<i>Genipa americana</i>)	147
	Figura 31b – Formula química da <i>Genipina</i>	147
Figura 32 -	Figura 32a – Urucum (<i>Bixa orellana</i>)	148
	Figura 32b – Formula química da <i>Bixina</i>	148
Figura 33 -	Preparação da tinta de urucum. Acuípe de Cima (2003) A.P.	151
Figura 34 -	Preparação da tinta de jenipapo. Acuípe de Cima (2003) A.P.	151
Figura 35 -	Hidrocores utilizados pelos Tupinambá de Olivença na pintura corporal (2004) A.P.	153
Figura 36 -	Pincéis utilizados pelos Tupinambá de Olivença. Cururupe (2003) A.P.	154
Figura 37 -	Pincéis utilizados pelos Tupinambá de Olivença. Cururupe (2004) A.P.	154
Figura 38 -	Pintura produzida com haste de madeira. Cururupe (2004) A.P.	155
Figura 39 -	Linhas de ordenamento da pintura facial	158
Figura 40 -	Cacique com pintura, vestuário e acessórios (2004) A.P.	160
Figura 41 -	Tupinambá com pintura, vestuário e acessórios (2004) A.P.	160
Figura 42 -	Técnica de Ampliação	162

Figura 43 -	Técnica de Estiramento	162
Figura 44 -	Técnica de Repetição	162
Figura 45 -	Técnica de Combinação	162
Figura 46 -	Exemplo de pintura de jenipapo sobre decoração de urucum	163
Figura 47 -	Exemplo de pintura aberta (2004) A.P.	164
Figura 48 -	Exemplo de pintura fechada (2006) A.P.	164
Figura 49 -	Exemplo da técnica associativa de rotação	170
Figura 50 -	Exemplo da técnica associativa de ampliação	171
Figura 51 -	Exemplo da técnica associativa de combinação	172
Figura 52 -	Exemplo de pintura corporal por estiramento (costas)	173
Figura 53 -	Exemplo de pintura corporal em forma de “bracelete”	174
Figura 54 -	Variantes do motivo do “cruzeiro”	178
Figura 55 -	Figura 55a – Estruturas de centro ativo	180
	Figura 55b – Estruturas de centro inativo	180
Figura 56 -	Motivos gráficos ao modo de braceletes	182
Figura 57 -	Pintura corporal fechada (Influência da pintura kaiapó)	185
Figura 58 -	Pintura aberta em Gregas (Influência da cerâmica Tupi-Guarani)	186
Figura 59 -	Pintura em forma de cruzes dispostas nos braços. Sr. Alicio Tupinambá (2004) A.P.	187
Figura 60 -	Figura 60a – Exemplos de revisão do padrão “grega” nos braços (2006) A.P.	189
	Figura 60a – Exemplos de revisão do padrão “grega” nas costas (2004) A.P.	189
Figura 61 -	Exemplo de uma “composição gráfica” com estrutura complexa	191
Figura 62 -	Exemplo de “composição gráfica” . (2004) A. P.	194
Figura 63 -	Exemplo da relação entre a pintura de braço e dobra do membro (2004) A.P.	196
Figura 64 -	Exemplo de pintura nas mãos. Pelourinho - Salvador (2006) A.P.	198
Figura 65 -	Exemplo de pintura de mãos. Olivença (2004) A.P.	198
Figura 66 -	Exemplo de pintura disposta nas pernas (com circularidade) A.P.	200
Figura 67 -	Exemplo de pintura disposta nas pernas (sem circularidade) A.P.	200
Figura 68 -	Exemplo de pintura corporal no tronco. (2002) Arquivo ACC	201
Figura 69 -	Pintura facial frequente entre mulheres (2004). Arquivo ACC	202

Figura 70 -	Pintura facial classificada quanto a forma (Traços)	203
Figura 71 -	Pintura facial classificada pelo cromatismo (Urucum e jenipapo)	204
Figura 72 -	Pintura facial classificada quanto ao gênero (masculina)	205
Figura 73 -	Pintura facial em crianças	206
Figura 74 -	Pintura facial em forma de visor	207
Figura 75 -	Novas disposições da pintura feminina (2004) A.P.	208
Figura 76 -	Motivo da Thydêwá e sua variante gráfica	208

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACC	Atividade Curricular em Comunidade
AIB	Arte Indígena na Bahia
AP	Antes do presente
A.P.	Arquivo pessoal
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CESE	Coordenaria Ecumênica de Serviço
CIMI	Conselho Indigenista Missionário
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
EBA	Escola de Belas Artes
FAPESB	Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia
FASE	Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNASA	Fundação Nacional de Saúde
UFBA	Universidade Federal da Bahia
METL	Museu Eugênio Teixeira Leal
UNI	União Nacional dos Índios

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. HISTÓRIA DE OUTROS TEMPOS	27
1.1. Gênese da cultura tupinambá	28
1.2. História do contato: índios, missionários e colonos	36
1.3. A Vila Nova de Olivença e os índios da Comarca de Ilhéus	50
2. (RE) ELABORAÇÃO CULTURAL	64
2.1. Levantando a aldeia: processo de (re)organização étnica	65
2.2. Corpo enquanto território de identidade	75
2.3. A exposição e o manto nas celebrações do Brasil 500 anos	79
3. A LÓGICA DAS REPRESENTAÇÕES GRÁFICO-PICTÓRICAS	95
3.1. Ornamentação corporal: distinções e reflexões.	96
3.2. O retrato iconográfico dos índios.	101
3.3. Festas, danças e rituais: pintura e apresentação do corpo.	107
3.3.1. O Porancim	108
3.3.2. Festa de São Sebastião	116
3.3.3. Peregrinação em Memória dos Mártires do Massacre no Cururupe	122
4. CORPUS E CORPOS DA PÓETICA ORNAMENTAL TUPINAMBÁ	130
4.1. O corpus gráfico	131
4.2. Poética ornamental	139
4.3. Pintura corporal	146
4.3.1. Tintas, materiais e pigmentos	147
4.3.2. Técnicas pictóricas	156
4.4. Análise iconográfica	166
4.4.1. Unidades mínimas de significação	167
4.4.2. Estrutura compositiva	175
4.4.2.1. Motivos Gráficos	177
4.4.2.2. Padrões Ornamentais	183
4.4.2.3. Composições Gráficas	189
4.4.3. Disposição dos elementos	191
5. CONSIDERAÇÕES	212
REFERÊNCIAS	216
APÊNDICES	220
ANEXO	233

INTRODUÇÃO

A diversidade étnica facilmente percebida na constituição física do povo baiano, ainda não dá margem ao entendimento claro de grande parte da população sobre a contribuição indígena à nossa cultura, tendendo-se a vê-la apenas por uma ótica de preconceitos e estereótipos que não leva em conta as particularidades implícitas nas manifestações artísticas de cada um destes grupos étnicos. O senso comum busca de imediato uma comparação entre os aspectos fisionômicos dos índios no Nordeste de hoje e a imagem reproduzida nos livros didáticos de outrora ou, com os aspectos gerais da cultura de sociedades indígenas amazônicas ou xinguanas, que tiveram uma relação histórica muito diferente daquelas instaladas no Nordeste. Por outro lado, a imagem do “outro”, ou o entendimento do corpo enquanto território da cultura e suporte da arte, foi um tema abordado por diversas disciplinas que buscavam, cada uma ao seu modo, compreender como o homem se inscreve no espaço, na sociedade e no universo das interações. Contudo, apesar de tamanho interesse, os artistas plásticos somente passaram a trabalhar com o corpo

e suas inscrições, muito recentemente, se considerarmos os primeiros trabalhos de happening e *body art* desenvolvidos a partir da década de 60 do século XX. O que ocorreu, portanto, foi a quase completa dominação dos estudos desenvolvidos pela antropologia, que buscava compreender a lógica das sociedades ameaçadas pelo contato com o Ocidente, de modo que, ainda há uma carência de estudos desenvolvidos por arte-pesquisadores sobre a relação do corpo com as artes visuais entre as sociedades indígenas no Brasil.

Foi pensando nisso que se iniciou essa pesquisa, primeiramente, através do Programa ACC – Atividade Curricular em Comunidade, desenvolvido pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal da Bahia, quando a Professora Elizabete Actis, coordenou um sub-projeto que teve por nome *AIB – Arte Indígena na Bahia*, que possibilitou-nos, durante o período de 2002 a 2004, realizar pesquisas de campo nas comunidades Kiriri (Banzaê), Tupinambá (Ilhéus) e Pataxó Hã Hã Hãe (Pau Brasil). Durante estes trabalhos, foram colhidas diversas informações sobre os grafismos presentes na pintura corporal e na cultura material destes três grupos étnicos que atraiu a atenção do Professor Luiz Alberto Ribeiro Freire, a partir do que se deu um segundo passo, através do PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, que contemplou-nos com uma bolsa sob a orientação deste pesquisador, para realizarmos o projeto *Grafismo Indígena na Bahia*, durante o período de 2003-2004.

Nessa pesquisa ficou evidente o potencial do desenvolvimento técnico e perceptivo de cada artista que interpreta e ressignifica os motivos gráficos de forma a dar-lhes outras conotações, por meio de inspirações e gostos particulares, nos quais eles encontram liberdade para suas interpretações e criações artísticas.

Percebemos, assim, que havia a necessidade de uma documentação sobre os elementos que compõem o grafismo indígena na Bahia como fonte de estudo do desenvolvimento estético e das trocas simbólicas interculturais na constituição de um *corpus* gráfico. Então, de posse de um razoável volume de informações e de registros, apresentamo-nos a seleção do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (UFBA), no ano de 2005, e fomos aprovados com o presente projeto tendo por objetivo produzir um conhecimento que venha suprir a lacuna existente sobre as iconografias presentes na pintura corporal da sociedade indígena Tupinambá de Olivença, através de um estudo pormenorizado, abarcando, desde as informações mais antigas presentes nos documentos iconográficos e narrativos dos Tupi dos primeiros séculos, até a observação direta da produção atual dos grupo em questão, procurando estabelecer os nexos entre a poética ornamental e os sentidos culturais conferidos a estas manifestações pictóricas.

Este trabalho trata, portanto, da questão existente entre corpo-suporte e *corpus* gráfico no âmbito da ornamentação pictórica, ou seja, da pintura corporal. Ele também reflete o processo de que a concepção sobre identidade étnica alia-se ao sentido artístico da poética ornamental, favorecendo a utilização da pintura do corpo como instrumento de uma política imagética fundada na construção de alteridades. Este processo dinâmico ocorre segundo perdas e (re)elaborações de novos conhecimentos a partir de experiências das mais diversas que se desenvolveram em meio às transformações sociais, políticas e ambientais. Desse modo, tomou-se como ponto inicial desta pesquisa, o fato dos Tupinambá de Olivença utilizarem-se de diversas categorias gráficas na pintura corporal de forma a corresponder a

elementos transitórios entre a figuração-naturalista e a abstração-geométrica mediante processos técnico-artísticos singulares.

Corpos e *Corpus* foi, portanto, a denominação adotada para tratar dessa relação dinâmica entre a cultura, política e os aspectos sociais mais amplos que são impressos no corpo por meio de elementos gráfico-pictóricos. A poética ornamental, no caso, servindo para estabelecer a ligação entre estilo e repertório na constituição e consolidação dos motivos gráficos segundo sua operacionalidade no mesmo *corpus* coletado.

Assim, para que se compreenda tal processo artístico tupinambá, faz-se importante considerar todos fatores envolvidos sem que haja uma limitação à visão meramente estética, para que se torne a dinâmica da atividade ornamental mais compreensível, com maiores informações sobre suas transformações e o posicionamento dos artistas-pintores frente o repertório gráfico que lhe é apresentado, sujeito a estruturas compositivas, unidades mínimas, técnicas pictóricas e ao ordenamento do corpo.

De posse destas considerações iniciais, foram levantadas informações sobre a ornamentação corporal dos Tupinambá de Olivença que pudessem explicar sua relação com o aspecto estético-identitário que, provavelmente, representariam. Entretanto, não se buscava fazer qualquer afirmação de um suposto continuísmo da pintura corporal original desses índios, mas sim, uma reconstrução deste processo artístico a partir do início do século XXI. Desse modo, a pesquisa foi direcionada para identificar a relação existente entre a ornamentação pictórica, a poética ornamental, os eventos festivos e a produção gráfica com seus significantes formais por meio de uma análise iconográfica que desse conta da identidade visual desta sociedade indígena.

Entretanto, a busca por esse conhecimento não se daria de forma tão simples, os Tupinambá de Olivença vivenciam um momento especial de sua história e esse período é fortemente marcado por discursos ideológicos que visam o estabelecimento de uma nova configuração social.

Os índios que hoje atendem pela denominação étnica Tupinambá de Olivença, tiveram seu reconhecimento oficial muito recentemente, no dia 15 de maio de 2002 e ainda lutam pela demarcação do seu território. Eles vivem espalhados em 23 núcleos comunitários (ANEXO A) distantes entre si em média de 3 a 30 Km da sede do distrito, que, por sua vez, localiza-se a cerca de 17 km da cidade de Ilhéus. A sede de Olivença (ANEXO B), onde fica a igreja de Nossa Senhora da Escada, situa-se no alto de uma colina, bem em frente ao mar, com belas praias, bastante atrativas aos turistas e muito procuradas pelos praticantes de surf, como a praia de Batuba, a praia dos Milagres e o famoso Back-Door. Uma das principais características deste distrito são as águas ferruginosas que compõe sua Estância Hidromineral, a beira mar, que se suspeita ser a única com essa característica em todo o mundo. Por ser uma área de grande beleza e tranquilidade, Olivença foi objeto de grande disputa nas décadas de 20 e 30 do século passado, quando os índios tentaram impedir a construção da ponte sobre o rio Cururupe que ligaria esta região a Ilhéus, transformando o distrito em área de veraneio da sociedade ilheense subsidiada pelo lucro da cultura cacaueteira. Após o êxito dos nacionais, pela imposição e repressão aos índios contrários a estes interesses, a região passou a ser cada vez mais ocupada e conhecida por pessoas das mais diversas regiões, de modo que, muitos hotéis e pousadas começaram a se instalar nas praias de Olivença, promovendo novas relações entre índios e turistas que passaram a interagir nestes espaços.

Os Tupinambá de Olivença, estabelecidos na área rural, diferente dos outros, sobrevivem de agricultura familiar, com a produção de alimentos para consumo e comercialização nas feiras (feijão, farinha, abóbora, dentre outros) e de atividades extrativas complementares, como a retirada de coco e piaçava. Entretanto, a área que dispõem para a agricultura e criação de pequenos animais é insuficiente para que obtenham uma produção satisfatória em relação ao aumento do número de integrantes das famílias sob um mesmo espaço produtivo.

É importante considerar que por Tupinambá de Olivença entendam-se não apenas os índios estabelecidos neste distrito, mas que esta denominação étnica é assumida pelos grupos que habitam em cidades vizinhas, e, por vezes, com administração comunitária própria e divergente, devido a faccionalismos ocorridos principalmente a partir de 2004, que acabou por dividi-los em três grupos distintos. O maior, do qual os outros separaram-se, é liderado pela cacique Maria Valdelice Amaral e tem Olivença como centro político; o segundo, comandado pelo cacique Rosivaldo Ferreira, diz respeito a comunidade de Serra do Padeiro, e, por fim, o último a demonstrar sua autonomia foi o núcleo comunitário de Acuípe de Cima, sob a liderança do cacique Alcício Francisco Amaral.

O território reivindicado por estas três lideranças, que acreditam possuir cerca de 42 mil hectares estendidos pelos municípios de Ilhéus, Buararema e Una, foi objeto de pesquisa por parte de um Grupo Técnico da Funai, constituído pela antropóloga Suzana Dores de Matos Viegas, durante o período 2004-2005. Contudo, enquanto não sai o resultado oficial sobre a questão fundiária tupinambá, eles vão sobrevivendo e resistindo com avanços consideráveis na área da educação indígena com a formação de um quadro de professores e de uma escola bem aparelhada, e, em menor escala, na área de saúde, com a disponibilização dos serviços da

FUNASA. Mas, os maiores avanços, certamente, são aqueles notados na questão cultural com a (re)elaboração de práticas artesanais, a criação de uma dança singular, a composição de músicas em Tupi, a confecção de um Manto Tupinambá e a criação da Peregrinação do Cururupe, dentre tantas outras formas de interação e de fortalecimento da identidade que criaram nestes últimos dez anos.

A presente pesquisa, portanto, trata das questões entre pintura corporal e identidade para, assim, tornar mais compreensível os processos, mecanismos e estratégias usadas pelos Tupinambá de Olivença para o estabelecimento de uma ornamentação pictórica graficamente rica.

METODOLOGIA

A dimensão estético-identitária dos motivos gráficos presentes na pintura corporal foi, desde o princípio, o ponto central deste projeto. Isto implica compreender a ornamentação corporal não apenas como uma expressão artística formada pela capacidade expressiva do traço gráfico-pictórico, mas da relação direta com os aspectos sociais estabelecidos entre artistas-pintores, público (índios pintados) e platéia (não-índios), sendo que essa relação se constrói entre um caráter performático da manifestação do corpo pintado como um elemento de diferenciação entre os Tupinambá de Olivença e os nacionais.

Contudo, o fato de se compreender os artistas-pintores como atores sociais, não pressupõe que se ponha de lado as qualidades artísticas da análise gráfica, inerentes tanto ao formalismo, quanto as técnicas associativas dos motivos e as técnicas pictóricas de ornamentação, nem determina que se coloque a questão social da afirmação de uma identidade étnica acima de toda a análise do material coletado e das relações produzidas.

O entendimento destes artistas-pintores como agentes de transformação se produz na aceitação de que, mesmo com o contato interétnico de “perdas” e “reconquistas”, muitos grupos indígenas como os Tupinambá de Olivença não abandonaram por completo a atividade artística de produção e (re)produção da cultura visual, de forma que, cada vez mais, vêm elaborando novos elementos gráfico-pictóricos.

As pesquisas, desse modo, foram feitas de forma a dar uma dimensão da relação entre estética e identidade, no plano do conteúdo; na relação entre poética, estilo e repertório, no plano técnico-operativo, e, na relação entre figuração e abstração, no plano formalista. Para tanto a pesquisa foi elaborada para corresponder ao método iconológico onde a análise iconográfica não buscaria necessariamente a relação com o referente, mas com a postura ideológica que o motivo imprime no corpo por meio do contexto em que a pintura se apresenta, a qual denominou-se aqui por evento pictórico.

O *corpus* gráfico, reunido para esta análise, seguiu a determinação destes eventos, quando efetivou-se seu registro fotográfico e audiovisual, bem como se realizou as entrevistas gravadas com artistas-pintores das comunidades de Olivença, Acúpe de Cima e Serra do Padeiro, complementadas com desenhos livres elaborados pelos informantes-pintores para dar conta da dimensão do repertório individual de cada um.

Por outro lado, o desenvolvimento da Antropologia Estética ou Etnoestética, ocorrido mais fortemente nas últimas décadas, possibilitou ao presente projeto uma configuração segundo as formas de produção artística que optou-se por abordar por meio da proposição de um conceito de poética ornamental. Para tanto, tomou-se como maior referência Luigi Pareyson, um renomado teórico da estética, e,

no campo da antropologia, a coletânea de maior expressão sobre arte gráfica indígena no Brasil: o livro *Grafismo Indígena*, organizado por Lux Vidal. Por meio das relações entre arte, estética e antropologia, traçou-se um diálogo de cunho interdisciplinar que foi centrado na questão da etnicidade Tupinambá de Olivença para com a atividade artística da pintura corporal.

Percorrendo este caminho, buscou-se ainda indentificar as relações entre a questão da territorialidade e as transformações corporais que vinham sendo produzidas segundo um mesmo processo de construção, claramente visível em Olivença, quando seus moradores retomaram as práticas indígenas, após um período de grande descontinuidade, até marcarem a diferença na pele por meio de uma nova roupagem pictórica.

Contudo, o método iconográfico foi determinante para a leitura do *corpus* reunido, sendo que, o material coletado durante as pesquisas de campo e catalogado, de modo a ordenarem os motivos das variantes, foi analisado em relação aos discursos e entrevistas, bem como ao que foi apreendido da natureza das formas e seus processos.

ANÁLISE DAS FONTES E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

As fontes utilizadas nesta pesquisa foram, basicamente, secundárias, colhidas a partir do levantamento e fichamento da literatura existente sobre o assunto, e, também, pode-se considerar as fontes iconográficas (fotos, desenhos, ilustrações), obtidas através do trabalho de campo, e que se encontram na estrutura da dissertação.

A relação do objeto de pesquisa com a história Tupinambá foi feita de forma a fornecer as bases para a abordagem desse grupo étnico sem que houvesse

nem um desgaste do tema nem sua omissão, mas sim que estas informações contribuíssem para situar o leitor desavisado no âmago da questão abordada, entre o grupo em questão e o grupo a quem se referem ser herdeiros. Assim, o **primeiro capítulo**, trata da descrição dos aspectos gerais dos Tupi da costa brasileira, com suas migrações e ocupações, desde o período colonial até parte do século XIX, com relatos sobre os índios de Olivença pelos viajantes naturalistas.

As fontes bibliográficas deste período são relevantes e tratam desde referências como a Carta de Caminha até relatos da vida política da Capitania, onde se destacam as contribuições dos trabalhos de Maria Hilda Baqueiro Paraíso e de Teresinha Marcis, sobre a dinâmica entre índios, colonos e missionários, e, a obra de Maximiliano e Spix e Martius, sobre os povos indígenas que habitavam a região sul da Bahia no século XIX, com seus aspectos culturais e até mesmo a descrição de pinturas corporais, algo imprescindível para qualquer pesquisador interessado nesta temática.

O enfoque do **segundo capítulo** incide nas questões relativas a reelaboração cultural e a luta pelo reconhecimento e fortalecimento da identidade étnica Tupinambá de Olivença, com grandes avanços nos anos 90 do século XX que se fazem constantes até a presente data.

Trata ainda da questão do corpo como veículo e instrumento de afirmação da identidade e da questão da escolha do etnônimo indígena relacionada aos festejos dos 500 anos do “Descobrimento”, que envolveu a visita de membros da comunidade Tupinambá de Olivença à exposição comemorativa, que causou comoção e despertou o desejo de reivindicação do Manto Tupinambá do Museu de Copenhague (Dinamarca), após o que ele foi reproduzido e inserido em uma das

mais importantes celebrações internas da comunidade, como símbolo de fortalecimento da luta indígena.

A pesquisa bibliográfica deste capítulo concentrou-se, principalmente, nos trabalhos de Pacheco de Oliveira e Fredrik Barth, acompanhada, é claro, das pesquisas de campo, quando da observação direta das relações com o manto e o evento coletivo, bem como, das entrevistas de outros pesquisadores, tal qual as que nos foram fornecidas por Ricardo Pamfílio de Sousa, que trabalhou conosco na comunidade pesquisada através do programa de extensão universitária *Arte Indígena na Bahia*.

Nesse segundo capítulo, tratamos ainda da etnicidade, na análise entre identidade étnica e pintura corporal; da reelaboração cultural e nomeação; da mobilização coletiva e da (re)construção dos símbolos tidos por tradicionais como o manto e os cantos em língua Tupi.

A pesquisa bibliográfica do **terceiro capítulo** concentrou-se, principalmente, nos trabalhos de Lux Vidal sobre etnoestética, de Lucia Hussac, Regina Polo Müller e Berta Ribeiro, para dar um apanhado da dimensão das pesquisas empreendidas sobre pintura corporal. Já a questão das representações iconográficas foi trabalhada com base nas análises de Ana Maria Belluzzo e Maria Sylvia Porto Alegre. Pesquisas de campo também complementaram as informações dispostas neste capítulo tendo sido realizadas entre os anos de 2003 a 2006, de modo a dar uma dimensão da apresentação das pinturas em contextos diferenciados.

A trajetória histórica e artística apresentada nestes capítulos formou a base para a discussão central apresentada no **quarto capítulo**, que leva o título da dissertação e que corresponde a análise iconográfica do *corpus* reunido,

desenvolvendo uma leitura com base em classificações que sintetizam estas expressões ornamentais em categorias bem delimitadas, seja em relação a forma ou a técnica.

Esse capítulo também pretende valorizar a qualidade artística dos motivos, padrões e “composições gráficas” como elementos essenciais para a constituição de uma poética que tem no repertório coletivo um elemento capaz de informar sobre a constituição da identidade étnica dos Tupinambá de Olivença. Aqui foram trabalhados, além destes aspectos, as capacidades expressivas e a constituição dos elementos gráficos segundo o ordenamento do corpo e o ordenamento da pintura, bem como toda a dimensão dada pelas técnicas de preparação das tintas e a aplicação das técnicas pictóricas.

Por fim, a análise tratou do caráter expressivo em vez do comunicativo ou significativo do conjunto gráfico que expressa uma postura de natureza dual, sendo, portanto, estético-identitária. Desse modo, determinou-se que a ornamentação gráfico-pictórica da comunidade indígena Tupinambá de Olivença demonstra grande valor artístico, por meio de recriações, apropriações e transformações, onde os artistas-pintores atuam como atores sociais e agentes mobilizadores.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA DE OUTROS TEMPOS

Tupinambá é o nome que foi dado pelos navegadores portugueses aos povos que habitavam quase toda extensão do litoral brasileiro à época do “achamento”, ou seja, era o termo usado para “designar todo o conjunto Tupi da costa brasileira”¹. Entretanto, tal termo pode remeter tanto a uma das muitas etnias do tronco lingüístico Tupi-Guarani quanto a uma língua específica compartilhada por diversos grupos indígenas situados na região litorânea das terras “descobertas”, de modo que, neste capítulo, buscar-se-á determinar as origens das frentes de migração tupi e os aspectos gerais do seu fracionamento em diversas famílias, de modo que se possa obter uma compreensão dessa dinâmica, para tratarmos, mais especificamente, do impacto do “contato” sobre as populações indígenas.

Contudo, não se objetiva aqui rastrear traços de continuísmo de práticas culturais que remetam dos pretéritos aos atuais Tupinambá - mesmo porque isso se

constituiria como algo totalmente especulativo - mas o objetivo maior é o de recriar o cenário Tupi dos primeiros anos da conquista, para que se possa tratar da dinâmica entre estas populações indígenas, instaladas principalmente na costa baiana, com os missionários e colonos, que se constitui como um ponto de grande importância para compreensão do processo que levou os índios de Olivença a se assumirem como Tupinambá.

1.1. GÊNESE DA CULTURA TUPINAMBÁ

Segundo o conhecimento atual acerca da expansão Tupi-Guarani, há duas hipóteses que ainda dividem os estudiosos: a primeira, fundada em dados arqueológicos, tem por maior representante Brochado, e a segunda, de caráter mais lingüística, desenvolvida por Metraux.

Na concepção de Brochado (Figura 01), o movimento migratório Tupi-Guarani teve origem amazônica de onde partiu em dois sentidos: os Proto-Guarani seguiriam “para o sul via Madeira-Guaporé e atingindo o rio Paraguai, espalham-se ao longo de sua bacia desde o início da era cristã”, já os Proto-Tupinambá “teriam descido o Amazonas até sua foz, expandindo-se, em seguida, pela estreita faixa costeira em sentido oeste-leste, e depois norte-sul”².

Entretanto, de acordo com a tese defendida por Metraux tal movimento migratório partiria de um caminho inverso seguindo da direção sul-norte, tendo como ponto de origem da dispersão a região correspondente à bacia do Paraná-Paraguai, de onde os Tupinambá e os Guarani teriam se separado (Figura 02).



Figura 01 – Migrações tupinambá - Brochado



Figura 02 - Migrações tupinambá - Métraux

Outra teoria que possui grande aceitação, por ser mais atual e confiável que as anteriores, é a desenvolvida por Greg Urban. Este autor baseia-se no método da reconstrução desenvolvido na lingüística comparativa, que segundo ele “é o único que temos para atingir um grau razoável de certeza quanto à história”³. História essa que é reconstruída pela língua-mãe a partir das línguas derivadas dos dialetos que antes se lhe constituíram.

O método da reconstrução não só nos diz que um grupo de línguas modernas deriva de uma ancestral comum, como também quais línguas estão mais próximas entre si, dentro desse grupo, e quais mais distantes. Desse modo é possível construir uma *stammbaum* ou árvore genealógica de uma família lingüística, indicando em termos relativos quando as línguas de uma família se diferenciam umas das outras.⁴

Relacionando seus estudos ainda a um mapa lingüístico, cuja distribuição espacial das línguas se faz mediante a relação histórica (Figura 03), Urban afirma, diferente dos outros autores citados e “com um grau razoável de certeza”, que a

migração Tupi partiu da região entre Brasil e Bolívia, seguindo pelo Paraguai para depois subir a costa brasileira. Assim, por volta de 3 a 5 mil anos atrás, ocorreria a dispersão Macro-Tupi entre o Madeira e o Xingu e, entre 2 ou 3 mil anos, a família Tupi-Guarani se expandiria consideravelmente, separando-se, provavelmente, em diversos dialetos de uma única língua que seria falada por toda costa do Brasil.⁵

A dispersão final teria ocorrido após o ano 1000, já que há dados indicando que várias línguas seriam, então, uma única língua, reunida sob o nome de “Tupi-Guarani”, que não deve ser confundido com a família mais ampla. Essa língua era falada pelos Chiriguano e Guarayo na Bolívia, pelos Tapirapé e Guarani no Paraguai, pelos Kaingwa na região entre o Paraguai, Argentina e o Brasil e por grupos que ocupavam a costa do Brasil até a foz do Amazonas: os Tupinambá, Tupiniquins e Potiguara.⁶

O modelo apresentado por Urban, estabelece, portanto, outras relações com a língua dos Tupinambá e dos seus correlatos, uma vez que determina uma nova teia de conexões baseadas no aporte lingüístico.

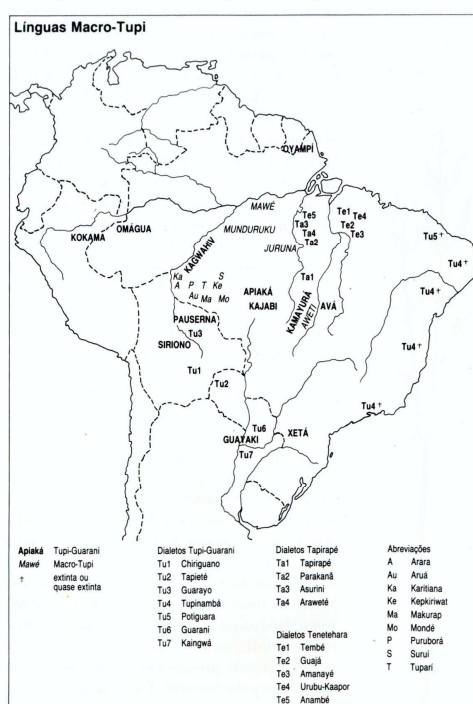


Figura 3 – Dispersão das línguas Tupi – Greg Urban

Entretanto, seja qual for a frente de migração, o importante é que se avalie que esta foi a “última expansão cultural pré-cabralina no litoral brasileiro”⁷, no que se convencionou estabelecer aproximadamente um milênio para a presença Tupi no litoral nordestino, onde estes deixaram diversos registros da sua ocupação, de modo que já se pode inferir para além dos dados “etnográficos” dos primeiros anos da conquista.

A presença Tupi na região nordestina, partindo tanto de um nicho ao norte, quanto ao sul, provavelmente, aconteceu em diversos momentos sem constituir-se como uma dispersão homogênea. Carvalho⁸, por meio de uma abordagem arqueológica, estabelece dois momentos básicos dessa ocupação (a partir de análises das cerâmicas encontradas na região) que convergiriam no período médio (9.000-1.300) com o surgimento da subtradição pintada e, no período tardio (1.300-1.500), com o surgimento da subtradição corrugada na cerâmica Tupi-Guarani. Já segundo André Prous, as tradições tardias como os Tupi-Guarani, apareceriam a partir de 500 AP da região entre o sul do Brasil e do Paraguai, e, se estenderiam, por volta de 900 AP, desde o rio da Prata até o litoral brasileiro⁹.

Contudo, os Tupi não seriam os primeiros povoadores do litoral e seu avanço sobre essa área costeira não se daria de forma tranqüila, mas sim, através de fortes embates belicosos, de acordos, negociações, convivência e também de alianças. Assim, informações arqueológicas obtidas e cruzadas com relatos de Gabriel Soares de Souza, dão conta da presença de grupos Jê reunidos pela distinção de “Tapuia” ou seja, os contrários aos Tupi, que foram expulsos da Baía de Todos os Santos pelos Tupinaê (família do tronco Tupi), indo habitar no interior do estado. No entanto, com a violenta pressão dos Tupinambá provenientes da região do rio São Francisco, os Tupinaê também foram forçados a deixarem o litoral

recuando para o interior, onde se instalaram, produzindo novos conflitos com os Tapuia.¹⁰

De fato, o choque entre grupos hostis no litoral brasileiro do período pré-cabralino parece evidenciar em muito a situação belicosa dos primeiros anos da conquista quando esses grupos estabelecidos na faixa costeira da mata atlântica acabaram por se refugiar e adaptarem ao agreste do sertão nordestino. Os Tupi, preferiam habitar as áreas dos mangues, praias e estuários, e se estabeleceriam, assim, com um rápido avanço sobre o litoral¹¹, ocupando-o ponto a ponto até “quando os grupos Tupi mais ao sul teriam sua expansão barrada pelos Guarani.”¹²

Um dos fatores desta ocupação litorânea pelos integrantes do tronco Tupi-Guarani, seria, ainda, a crença na casa de Maíra, que corresponderia a “Terra Sem Males”, situada para além do grande rio e que era motivo de grandes migrações estimuladas pelos pajés (caraíbas).¹³

Tupi e Guarani poderiam configurar-se, portanto, como dois blocos de aspectos similares, mas, também díspares, porventura relacionados às correspondentes teorias de migração que ora citamos. Assim, teríamos uma área de ocupação Guarani que, da bacia do Paraná-Paraguai, seguiria desde a Lagoa dos Patos até Cananéia (Estado de São Paulo) e outra área de influência Tupi, mais ao norte, que compreenderia a faixa litorânea do Iguape até próximo à costa do Ceará.¹⁴ Contudo, nem toda a costa brasileira estaria à mercê destes grupos. Determinados pontos do litoral seriam ocupadas pelos Tapuia, de modo que estes ainda prevaleciam através dos Charrua (próximo ao estuário do Prata), dos Goitacá (na foz do rio Paraíba), dos Aimoré (no sul da Bahia e norte do Espírito Santo) e dos Tremembé (na faixa entre o Ceará e o Maranhão).

Assim, a ocupação Tupi, pelo menos a que se refere ao Nordeste, se encontraria no quadro resumido da seguinte maneira:

os Tupinambá estariam distribuídos entre o baixo São Francisco e Camamu; os Tupiniquins dominariam a beira-mar e parte do sertão da baía de Camamu até Caravelas, terras das capitânicas de Ilhéus e Porto Seguro; os Kaeté estabelecer-se-iam do São Francisco para o norte, até as vizinhanças de Itamaracá; do rio Paraíba às margens do baixo Jaguaribe, no Ceará, os Potiguara; nos sertões de São Francisco, os Amoipira [...] e afastados das praias setentrionais do recôncavo, entre Bahia e Alagoas, os Tupiná.¹⁵

O quadro apresentado não evidencia, contudo, um grupo homogêneo. Tais etnias guerreavam entre si através de ódios que se espalhavam por grandes regiões e por longa data. Assim, não é estranho o relato de Gabriel Soares de Sousa sobre como os Tupinambá da Baía de Todos os Santos guerreavam com aqueles do sítio da cidade de Salvador, dentre outros, habitantes das proximidades do rio São Francisco e do rio Real.¹⁶ As relações entre esses grupos indígenas eram muito fluidas e as alianças e oposições variavam muito.

Embora falantes de uma mesma língua, as alteridades geradas mediante processos de organização social produziram grandes rivalidades. A falta de uma unidade entre grupos locais sob uma única autoridade proporcionava um cenário instável no qual o jogo de alianças podia tomar rumos incertos, se não fossem atenciosamente cultivados. Os laços de consangüinidade facilitariam a formação dessas alianças, mas uniões por casamento não seriam pressupostos para tal, já que estes tratavam inimigos e cunhados por um mesmo termo distintivo: Tabajara, ou seja, “aqueles do outro lado”. Isso tudo estava ainda sujeito às relações de cunhadaço, que atribuíam um conjunto de obrigações econômicas, sociais, políticas e guerreiras do irmão da esposa para com o cunhado, e, também, os casamentos

exogâmicos, praticados entre índios e não-índios, favorecendo a citada aliança por cunhadaço que servia de maior proveito aos portugueses interessados na exploração da terra e de sua gente.¹⁷

Contudo, um tipo de atuação em “rede” entre aldeias circunvizinhas pode ter favorecido o surgimento “unidades” ou “conjuntos multicomunitários”, como apontado por Fausto¹⁸, que se reuniam, principalmente, para a realização de rituais conjuntos e atividades belicosas.

Entre estas atividades que uniam o ritual ao hábito guerreiro estaria a antropofagia, antigamente confundida com canibalismo, uma vez que se comia o morto não por uma questão alimentar, mas sim, para recuperar as propriedades daqueles que o próprio executado havia “ingerido”. Era um ódio cujos fundamentos estavam no próprio fortalecimento do sentido comunitário, pois, através do mesmo, todos celebravam a união do grupo. A liderança dos grupos, exercida pelo morubixaba (principais) e pelos caraíbas (pajés), também giravam em torno da prática antropofágica como forma de afirmação, ao se incorporar, com o sacrifício do morto, mais um nome e, conseqüentemente, renome local. Isso, à parte, haviam os já citados laços de consangüinidade, através dos quais os principais (líderes) se tornavam, assim, reconhecidos a partir da capacidade de reunir maior prestígio e parentela, ou seja “o processo de constituição da unidade residencial dependia da capacidade de um homem de atrair o maior numero possível de genros e, ao mesmo tempo, reter alguns dos seus filhos de sexo masculino.”¹⁹ O “principal”, entendido neste termo, era um líder residencial que possuía grande importância tanto no grupo familiar quanto no grupo comunitário, podendo, em determinados momentos, ter seu reconhecimento elevado entre os outros principais, pois “a estrutura do poder depende do evento, da circunstância, dos caprichos do acontecimento.”²⁰

A oratória, arma do exercício da chefia, era indispensável nos momentos de afirmação e para aqueles que antecederiam a partida das expedições guerreira. Entre outros status unidos à esta marca da liderança estavam, ainda, a valentia, o número de mulheres, a dimensão da família e os êxitos nas guerras com a captura de inimigos.

A função de chefe, exercida tanto no plano físico (morubixaba) quanto no metafísico (caraíba), realizava-se mediante uma divisão de papéis, de modo que não havia sobreposição dos mesmos. A cada um cabia uma função na sóciopolítica Tupi, que era indispensável à sua dinâmica e reprodução social. Esses líderes eram capazes de arrastar verdadeiras multidões consigo, seja em expedições guerreiras ou em migrações, como as que buscavam “imortalidade e descanso perpétuo”.²¹ Assim, muitas vezes irrompe a idéia da Terra Sem Males (Yby-marã-e'yma)²² que estes buscavam circunscrita num plano terrestre.

Os Tupi localizavam essa “terra-sem-mal” – lugar de abundancia, de ausência de labuta, da imortalidade, mas sobretudo da guerra e do canibalismo – tanto nem eixo horizontal e espacial, quanto em outro vertical e temporal. Ela era o destino individual pós-morte dos matadores, daqueles que deixavam memória pela façanha guerreira; mas era também um “paraíso terreal” inscrito no espaço, em algum lugar a oeste ou leste, que podia ser coletivamente alcançado em vida.²³

Essa eterna busca da Terra Sem Males seria, segundo se cogita, uma das motivações que levaram os Tupi-Guarani a por em marcha seus movimentos migratórios. De fato, a busca de um paraíso na terra, com um montante de benesses aos guerreiros, não deixa de ser um atrativo para uma população fundada no espírito guerreiro, mas as migrações seguiam também interesses de cunho ambiental, onde estes se mantinham fiéis à uma estrutura adaptativa.

A construção das aldeias seguia, desse modo, convenções bem estabelecidas. Erigidas geralmente “na parte superior da encosta de morros que dominavam um rio navegável”, em áreas abertas como clareiras, estas eram dispostas em forma circular ou oval, de modo a formar uma praça central onde eram realizados rituais e reuniões. Nestas, aproximadamente oito malocas dispostas, também em círculo, reuniam uma população total que poderia chegar a 3.000 índios.²⁴ Desse número pode-se ter uma idéia da quantidade de guerreiros que poderiam ser mobilizados nas expedições às zonas inimigas.

Aproveitando-se desses embates étnicos, muitos europeus tomariam partido reunindo-se a determinadas etnias para fazer frente aos seus contrários (corsários franceses, invasores holandeses) e para angariar escravos indígenas para o trabalho de extração de pau-brasil e, logo depois, para o cultivo da cana de açúcar, atividades fundamentais para efetiva ocupação do litoral brasileiro.

1.2. HISTÓRIA DO CONTATO: ÍNDIOS, MISSIONÁRIOS E COLONOS

O “contato” ou o “encontro”²⁵ entre os grupos indígenas e os europeus travado no século XVI em terras brasílicas deu-se mediante uma série de estratégias bem elaboradas que visavam a exploração dos recursos naturais e do gentio para o abastecimento da metrópole portuguesa. O “achamento”, como se refere Caminha em seu texto, trouxe consigo uma série de questões ao pensamento europeu, que se configuraria através do Renascimento e do Humanismo²⁶ frente às ambições dos Estados absolutistas que buscavam estabelecer novos mercados e possessões.

A carta que se impõe como o “registro inaugural” da nossa história pode ilustrar bem esse antagonismo. Caminha, diferente de seus antecessores, traça um olhar muito particular em sua narrativa. Buscando fugir aos excessos do texto de

Colombo ao se deparar com o “Novo Mundo”, ele evita se referir aos homens nus que andavam na praia como índios, trata-os sob o termo de “homens” ou “gente”²⁷, descrevendo-o com certo apreço e consideração como personagens de um paraíso ultramarino. Ao contrário das outras duas cartas do descobrimento, como a do Mestre João Faria e a da Relação do Piloto Anônimo, a narrativa de Caminha descreve mais detalhadamente o perfil dos homens e do ambiente com que tinham se deparado. A importância desse encontro com o “outro” foi de tal relevância para os expedicionários portugueses que o capitão pensou, até mesmo, em levar dois daqueles, à força se necessário, para El-Rei tomar conhecimento mais aprofundado de sua natureza. O interesse sobre o gentio, que transparece na carta, não é, portanto, residual. “Não é com interesse estético que o escrivão de Cabral exalta o corpo dos nativos nem é por simpatia que sublinha a presteza deles em supri-los de água. Robustez e docilidade são virtudes que recomendam povos destinados ao trabalho servil.”²⁸ Entretanto, o sentido de tomar posse dessa gente implicava, também, uma responsabilidade por sua alma, uma responsabilidade religiosa. Caminha buscava persuadir o rei D. Manuel a impor a fé católica nas novas terras, com todo o seu direito outorgado pela Igreja através do Padroado²⁹. Assim, tal autor é firme ao tratar das benesses da “descoberta”: “o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.”³⁰

O salvamento que se pretendia empreender era estritamente ligado à ignorância dos nativos que tornava-os, ao olhar de Caminha, quase como crianças em formação. Os índios da costa seriam, desse modo, como um povo que vivia na gênese da humanidade em um paraíso verde cheio de possibilidades do ultramar. Seus olhos surpreendidos concentrando-se nesse “outro” não como um “igual”, mas

com a compreensível dúvida comum no século XVI, que pairaria sobre um ser cuja natureza permitiria até mesmo questionar se realmente teriam alma. O que somente foi resolvido pelo Papa Paulo III em 1537 quando, através da Bula Papal Veritas Ipsa, concede humanidade aos índios e proíbe sua escravidão.³¹

Contudo, nesse ser “desconhecido” havia algo, ou melhor, a ausência de algo que surpreendia pelo que era inconcebível. A nudez que até então se impunha como um traço distintivo, representava o grande distanciamento entre o estágio de “civilização” dos europeus e o dos índios contactados.

Mas é sem vergonha das “vergonhas” que os índios da costa caminhavam entre os portugueses. De fato, houve até uma certa reciprocidade no estranhamento, para com os modos de apresentação, sendo que é assim que Caminha se refere à curiosidade destes índios tocando seus trajes e também no olhar explícito e desinibido com que eles mesmos (os portugueses) olhavam para as “partes” destas mulheres cuja “vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.”³²

Após os entreolhares e, na tentativa de solucionar a “ausência” desse pudor, houve o fato do capitão ter oferecido algumas roupas a um dos índios e ver, como, logo em seguida, este tirou-a e lançou-a fora. No que se evidencia uma outra noção de “nudismo” e de vestuário.

Os portugueses incorrem em muitos equívocos nesses primeiros contatos. A desinteligência não se restringe à fala e aos gestos. Qual era o sentido das pinturas que revestiam o corpo dos silvícolas? Os descobridores estavam longe de imaginar que a finalidade daquelas formas coloridas, resistente ao contato da água, era mais que estética. Escapava-lhes que naquelas linhas estava inscrita hierarquia, função, nacionalidade. Advertidos de que impropriamente restringimos a escrita ao alfabeto, devemos considerar aquelas cores e traços signos de um sistema de escrita pictórica, exigido pela organização social.³³

A pintura, juntamente com os adornos corporais, tinha uma outra função, além de estética, também, prática, constituindo-se, possivelmente, de forma e importância semelhante à que nós atribuímos, atualmente, às nossas vestes.³⁴ Mas, como ver um traje onde fica a mostra o que deve ser coberto? Como permitir tal coisa se a Bíblia já lhes demonstrava como o próprio Deus criara as primeiras vestes para cobrir os pudores de Adão e Eva?

Seja como for, é neste cenário confuso que aparecem as primeiras descrições das pinturas corporais no Brasil: “Aí andavam outros, quartejados de cores, a saber, metade deles da sua própria cor, e metade de tintura preta, a modos de azulada; e outros quartejados de escarques.”³⁵

As figuras abaixo (Figura 04), representando índios Tupinambás do século XVII, pode dar uma dimensão da pintura corporal deste grupo étnico, porém, não se identifica plenamente com a descrição acima³⁶.



Figura 4a – Francisco Caripira, Tupinambá (1612)

Figura 4b – Tupinambá com pintura corporal

A pintura corporal, embora relativamente bem descrita por Caminha, aparece apenas no terceiro momento em que este estabelece sua análise sobre os índios. O autor, até então estava mais preocupado em descrever os atributos físicos destes, bem como tratar das vergonhas que lhe apetecia, estabelecendo-os como “pardos” ou “avermelhados” e surpreendendo-se pelos tambetás³⁷ que estes metiam em um furo nos beijos e que, estranhamente, “não os molesta, nem os estorva no falar, no comer ou no beber”. O perfil destes índios ainda seria completo com a descrição dos cabelos “corredios” de “tosquia alta” e “raspados até por cima das orelhas” e pelos “bons rostos e bons narizes, bem feitos.”³⁸ A descrição do Piloto Anônimo³⁹ não difere muito destas e, de certo modo, lhes acrescentam maiores informações, no que tange os detalhes da pintura corporal:

De aspecto, esta gente são homens pardos, e andam nus sem vergonha e os seus cabelos são compridos. E têm a barba pelada. E as pálpebras dos olhos e por cima delas eram pintadas com figuras de cores brancas e pretas e azuis e vermelhas. Têm o lábio da boca, isto é, o de baixo, furado, e nos buracos metem um osso grande como um prego. E outros trazem uma pedra azul e verde e comprida dependurada dos ditos buracos. As mulheres andam do mesmo modo sem vergonha e são belas de corpo, os cabelos compridos.⁴⁰

Pela narrativa acima, dá-se a entender que Caminha concentrou-se mais na pintura puramente corporal, ao passo que o Piloto Anônimo nos oferece algumas informações sobre a pintura facial deste grupo Tupi, com tais figuras multicores sobre suas pálpebras. Contudo, é mínima a informação que temos sobre estes elementos pictóricos a ponto de estabelecermos suas funções nos primeiros anos da conquista. A pintura corporal e as transformações faciais eram vistas como algo que, junto com o “nudismo”, deveriam ser abolidas. Com o estabelecimento da Igreja na colônia, iniciativas mais concretas foram lançadas neste sentido através da

catequese e do cativo, com imposições culturais baseadas no modelo eurocêntrico.

A Igreja e a Coroa andavam, nesse período, fortemente atreladas, no que se buscava de um lado a conquista de novas terras e do outro a expansão religiosa. De acordo com esses interesses o Papa Alexandre VI teria anteriormente estabelecido a divisão do mundo ultramarino entre Portugal e Espanha, nações fiéis ao Vaticano.

Desviando um pouco a atenção dessa gente e buscando um retorno financeiro à Coroa portuguesa, sondaram-se a terra e suas riquezas, para em seguida darem início à exploração do pau-brasil na região litorânea. Visando o estabelecimento dos elementos determinantes para o sucesso do empreendimento colonial ultramarino, a Coroa instaurou o plano das capitanias hereditárias em 1534, como um modo de alavancar a colonização das terras brasílicas. Para a região correspondente à Capitania de Ilhéus, foi outorgado o direito de exploração ao fidalgo da corte portuguesa Jorge de Figueiredo, com uma extensão de terras de aproximadamente 50 léguas de norte a sul pelo litoral, tendo a mesma medida para interior do atual estado da Bahia que foi delegada a Francisco Romero, dando-se início à povoação de São Jorge de Ilhéus.

Segundo Marcis⁴¹, entre as muitas obrigações dos colonos, eles deveriam “participar da armação dos navios, arregimentar homens livres e escravos, prover com armas, munições e demais recursos necessários para iniciar as construções dos engenhos e dos núcleos de povoamento”. Contudo, para tal empreendimento necessitava-se de mão de obra capaz de por em marcha o desenvolvimento. As iniciativas de captação de braços incidiram, portanto, sobre a “escravatura vermelha”. Fato marcante e ilustrativo disso foram os inúmeros relatos dos

missionários jesuítas que se opunham à ação dos empreendedores coloniais que atormentavam as aldeias em busca da força de trabalho indígena.

Inicialmente as relações entre índios e portugueses teriam partido do sistema de trocas que não era sujeito a regras rígidas de mercado e que consistia na oferta de objetos manufaturados pelo corte e transporte de madeira, principalmente do pau-brasil. Mas, com o passar do tempo, essas relações mostraram-se pouco satisfatórias frente a crescente demanda por mão-de-obra que acabou alterando a lógica destas sociedades, de modo que, os colonos, passaram a cobrar dos índios algumas práticas divergentes do seu sistema de organização. O cenário abaixo, traçado pela pesquisadora Maria Hilda Paraíso, reflete bem o exposto.

O crescimento da população portuguesa no litoral colocava em cheque a aliança antes estabelecida. O produto da troca obtido pelos colonos não satisfazia as novas necessidades. Embora a questão da subsistência fosse razoavelmente satisfatória, o trabalho sistemático exigido nas novas atividades não conseguia ser resolvido pelo sistema de troca e aliança, inclusive por exigir transformações radicais na organização social e econômica dos grupos indígenas. Por outro lado, os índios, satisfeitos a curiosidade pelos novos objetos, resistiam às imposições, inclusive quanto à forma e objetivo das guerras e ao desvio dos prisioneiros dos rituais de antropofagia. O uso das guerras inter-tribais em benefício dos interesses dos colonos – obtenção dos “índios de corda” – encontrava aí um limite que, em alguns casos, conseguia ser superado por um novo tipo de aliança: ou os índios aceitavam sua condição de intermediários na obtenção de cativos com novas finalidades que não rituais, ou participavam de saltos, sob o comando de portugueses a grupos inimigos.⁴²

Contudo, se as relações com os colonos eram instáveis, frente a segurança das alianças estabelecidas, os jesuítas ainda seriam os possíveis defensores dos indígenas, apesar de também explorarem sua força trabalho para implementação de atividades agrícolas e produção de produtos manufaturados nos aldeamentos. Os braços dos índios serviram, portanto, durante todo período colonial

e parte do século XIX, para implementação de diversas atividades econômicas sendo também um dos fatores determinantes para “perda” de sua identidade, de modo que tiveram de se adaptar as imposições etnocêntricas européias, cujo norteamento se impunha como algo incontestável.

Essa mentalidade colonial, ainda marcada por resquícios do pensamento medieval, mostrava-se na forma de ensino ministrada pelos jesuítas, que era repassada aos índios – a culpa pelo pecado original, o cuidado com a tentação da carne, a proibição da poligamia, das práticas xamânicas e o combate à indolência e à luxúria. Longe dos olhos de Roma, os jesuítas eram as principais testemunhas da Igreja e tinham o dever de combater a subversão de valores e impor a prática cristã. Esse dever era-lhes apresentado como uma convocação à uma batalha e, desse modo, organizavam-se como “soldados de cristo” que tinham o dever de levar a luz às trevas nas terras do ultramar.

O índio, inserido em um contexto totalmente alheio à essa mentalidade, seria um aprendiz que, como tal homem em estado primitivo, deveria ser moldado, transformado, segundo a vontade de Deus. Dado o fracasso de Adão pela insurreição à ordem divina, combatiam os jesuítas o nudismo e toda forma alheia a seus valores, criando imposições às manifestações centradas na dança, no canto, na pintura corporal, que pensava-se estarem relacionadas ao culto dos antepassados e que tinham, nessa concepção, ligações com o Diabo.

No caso das pinturas corporais, provavelmente ligadas à hierarquia social e aos ritos antropofágicos, os missionários cristãos trataram de estabelecer uma relação entre estas manifestações pictóricas e as entidades mais temidas pelos indígenas, relacionando-as à imagem do demônio retratada pela Igreja. Desse modo, o Padre Anchieta em sua obra intitulada Auto de São Lourenço, promovia

peças teatrais em Tupi, na qual o diabo, representado como Guaixará⁴³, ia falando o que lhe era bom evidenciando-nos o que era agradável ao medo e, conseqüentemente, a conversão do gentio:

“Que bom costume é bailar!
Adornar-se, andar pintado,
tingir pernas empenado,
fumar e curandeirar,
andar de negro pintado.”⁴⁴

Eduardo Navarro, pesquisador do Tupi Antigo, oferece uma outra versão, bem semelhante, conhecida como Monólogo de Guaixará, que foi publicada pelo mesmo Anchieta no século XVI.

TUPI	PORTUGUÊS
Moraseîa é i katu, îegûaka, îemopyranga, sâ-mongy, îetymã-gûanga îemoúna, petymbu, karaimonhã-monhanga, îemoyrõ, morapiti, îo'u, tapuia rara, agûasá, moropotara, manhana, sygûaraîy: n'aîpotari abâ seîara.	A dança é que é boa, enfeitar-se, pintar-se de vermelho, untar as penas, tingir as pernas, pintar-se de preto, fumar, ficar fazendo feitiços, irar-se, trucidar gente, comer uns aos outros, pegar tapuias, a mancebia, o desejo sensual, a alcovitice, a prostituição: não quero que os índios as deixem. ⁴⁵

Segundo Navarro, Guaixará não se refere ao nome de qualquer demônio, mas sim, a um dos grandes chefes dos Tamoio que era aliado dos franceses e que combateu bravamente os portugueses nas regiões de Cabo Frio e Baía de Guanabara por volta de 1566.⁴⁶

Tal estratégia jesuítica objetivava afastar os índios de suas práticas culturais, de modo a possibilitar a adoção da prática cristã, através da ressignificação do imaginário indígena com a adição da imagem do demônio e do

controle diário de suas atividades cotidianas, quando os inacianos envolviam principalmente as crianças em uma série de tarefas em substituição às ações condenáveis dos adultos. Na maior parte do tempo esses índios ficavam envolvidos em atividades religiosas (música, cantos, missas, etc), atividades produtivas (agricultura, pecuária, artesanato) e atividades educativas (alfabetização – leitura e escrita).

Mas a atuação dos missionários, nesta frente catequética, não foi simples, sejam estes jesuítas ou membros de outras ordens, como ocorreria mais tarde, tiveram também de se adaptar às diversas etnias que habitavam o território brasileiro. No caso da capitania de São Jorge de Ilhéus, aos povos que se dividiam, lingüisticamente, entre Tupi-Guarani e Macro-Jê.

Entre os Macro-Jê, espalhados pelo Sul da Bahia, havia “os Kamakã-Mongoió, também referidos como Menian, os Pataxó/Patacho, pertencentes ao grupo Maxacali, os Aimoré, também conhecidos como Tapuia, Gren, Guerén, Kren, e Botocudos.”⁴⁷ Já aqueles do tronco Tupi-Guarani eram povos mais homogêneos, que se comunicavam por uma língua igual ou semelhante que foi posteriormente transformada pelos jesuítas no que se denominou “língua geral”. Dois povos Tupi viviam em aldeias espalhadas pelo litoral baiano: os Tupinambá, na faixa de terras da Mata Atlântica entre o rio São Francisco e o atual município de Camamu, e os Tupiniquim que se espalhavam desde Camamu até o Rio Doce (Estado do Espírito Santo).

Como dependiam destas sociedades para tomarem posse sobre a colônia, os portugueses estabeleceram inicialmente relações amigáveis com estes indígenas, o que contribuiu para acumularem conhecimento sobre seus aspectos culturais e sociais durante a época da extração do pau-brasil na costa nos períodos iniciais de

exploração econômica destas terras. Contudo, o desvio de interesses a partir da penetração no território modificou as relações com o gentio – até então os portugueses haviam se colocado como amigos de armas e companheiros de troca de mercadorias com os Tupi, para, depois, se tornarem seus opressores, com a apropriação indevida de sua força de trabalho. Este fato, determinante para os colonos, acarretou, também, problemas políticos na região expressos de uma série de revoltas étnicas. O que primeiramente pareceu ser uma área de desenvolvimento tranqüilo, logo, se mostrou um território instável àqueles colonos interessados no rápido lucro dos investimentos que se punham em curso.

O perigo de rebeliões e retaliações era iminente e espalhava-se pela colônia. Se por um lado, o convívio entre índios e colonos proporcionava o “empréstimo” de mão-de-obra, por outro também apontava para futuros tormentos que se mostraram de forma drástica no governo de Mem de Sá (1558-1572), quando foram mais claramente estabelecidas as ambições da coroa sobre essa terra e sua gente, efetivadas através das ações militares contra os inimigos e da criação de novos aldeamentos administrados pelos padres da Companhia de Jesus. Exemplo marcante desse novo rumo da política colonial foi a “Batalha dos Nadadores”, na qual Mem de Sá exterminou aldeamentos inteiros dos Tupiniquim que haviam se rebelado contra os colonos.

Tal revolta, provocada pela morte de dois índios pelos colonos, teve como marco o assassinato de alguns moradores e destruição de algumas roças, gerando estado de pânico local com o abandono e refúgio de colonos para vila de São Jorge, seguido de pedido de intervenção ao Governador, que reprimiu duramente os indígenas, matando e queimando todas aldeias que encontraram no caminho. Os que tentaram fugir, lançando-se desesperadamente ao mar, foram perseguidos “e lá

no mar pelejaram de maneira que nenhum Tupiniquim ficou vivo, e todos trouxeram a terra e os puseram ao longo da praia, por ordem que tomavam os corpos perto de meia légua.”⁴⁸ Como medida de compensação e, depois de contida a revolta indígena, os Tupiniquim da Capitania de Ilhéus foram ainda condenados a pagar os danos causados através do trabalho compulsório, evidenciando-se, que as guerras contra os índios, eram, também, um modo de apoderar-se de sua força de trabalho.

Além das guerras, da apropriação das terras, das imposições culturais e da exploração da força de trabalho, estas sociedades indígenas foram vítimas de mais um dos frutos do contato: as epidemias. Na Bahia, elas foram a causa da redução de uma grande parcela desta população e ocorreram de forma drástica e devastadora de 1559 a 1563.

Entre 1559 e 1560 ocorreu a primeira epidemia de varíola, que se difundiu a partir do Espírito Santo no sentido Norte, atingindo o Recôncavo entre 1561 e 1562. Calcula-se que tenham morrido trinta e seis mil índios aldeados no litoral, não se tendo idéia do numero de mortos no sertão. Em 1563 foi a epidemia de sarampo que provocou novas mortes. As tentativas desesperadas de suprir os contingentes através dos descimentos só agravava o quadro com a contaminação de novos grupos.⁴⁹

Jared Diamond⁵⁰, analisando os fatores determinantes para consolidação do domínio europeu sobre a América, estabelece, que, através de sucessivos contatos com outros grupos humanos e animais empreendidos há mais de 10 mil anos, os europeus acabaram por transformar sua resistência imunológica, fortalecida também pelo contato com fortes epidemias que atingiram seu continente. Por outro lado, as sociedades indígenas vivendo longe deste universo virótico e bacteriológico sucumbiriam mais facilmente a estes organismos que se introjetaram nas Américas.

A mudança de padrões de ocupação através da construção e fixação em aldeamentos possibilitou também o surgimento de um dos elementos principais desta desestruturação imunológica dos ameríndios: o insuficiente saneamento e confinamento que contribuíram para a rápida disseminação das doenças então surgentes. Problemas de outra ordem também se fizeram presentes a partir da constatação da impossibilidade de cura pela “medicina xamânica”. A alternativa encontrada deu margem à verdadeiras fugas para o sertão, o que só fez alastrar, ainda mais, as epidemias. Como consequência disto, uma escassez atingiu os núcleos de povoação e os aldeamentos dos missionários que eram movimentados principalmente pelos braços indígenas. A devastação epidêmica foi tamanha que provocou uma grande redução da população indígena no primeiro século. As alternativas para substituição destas “perdas” foi então a busca de grupos situados no interior do território, principalmente, através das “guerras justas” e descimentos.⁵¹ Muito embora diversos documentos assegurassem aos índios a liberdade e o trabalho remunerado, como forma de garantir uma convivência pacífica entre aldeados e colonos, havia uma distinção entre aliados e inimigos que proporcionava ações de repressão, instituindo a escravatura indígena.

Devido a estes fatos, a costa brasileira ficou, de certa forma, desguarnecida, e, como primeira frente de ocupação e exploração, necessitava de meios que lhe assegurassem o domínio sobre o território frente ao ataque de nações estrangeiras e tribos inimigas. Um papel importante foi, então, dado aos índios aldeados que eram constantemente solicitados para prestarem serviços, incluindo a guerra contra tribos inimigas no interior do território.

O papel dos jesuítas na efetivação da estratégia da Coroa portuguesa era tamanho que estes recebiam apoio para construir seus aldeamentos, facilitando o

trato na defesa da Capitania; assim, tal interesse pode ser notado na ação empreendida por Mem de Sá, que, mesmo dizimando grande parte dos Tupiniquim durante a “Batalha dos Nadadores” (1560-1562), concedeu uma sesmaria aos jesuítas em Camamu para aldear os sobreviventes, tornando-os suscetíveis aos interesses coloniais.

Em Olivença, o aldeamento de Nossa Senhora da Escada seguiu estes mesmos moldes e interesses. Criado em 1700 ele agregou em si uma grande diversidade étnica e lingüística com a reunião de grupos Tupinikin, Tobajara, Camacã e, mais tarde, Tupis ou Tupinaguês.⁵² De acordo com Marcis, pode-se cogitar que este aldeamento jesuíta tenha sido criado para integrar aldeias de índios já existentes na sesmaria que lhes foi concedida. Haveria, assim, algumas ocupações dos Camacã, no interior, próximo a Serra do Padeiro e outras dos Tupiniquim, na costa, onde foi localizada a sede”.⁵³ No entanto, em Olivença, também ocorreram descimentos, pois se devia assegurar o bom andamento das atividades missionárias a todo custo, sem riscos a relativa auto-suficiência dos aldeamentos jesuítas.

De fato, os inacianos eram hábeis em desenvolver seus aldeamentos, ainda mais com o apoio que lhes era dispensado pela Coroa. Eles foram alguns dos responsáveis pela transmissão de novas técnicas de confecção de artesanato, pela implementação de novas culturas agrícolas e também pela criação de diversos produtos, que os colocavam em uma posição de destaque no sistema colonial. Entretanto, com as transformações ocorridas após as reformas pombalinas, a administração das aldeias jesuítas passou ao controle dos padres e, posteriormente, aos regionais mais influentes que assumiram o título de Diretor, proporcionado um contato maior entre os índios aldeados e os não-índios nestes novos núcleos.

1.3. A VILA NOVA DE OLIVENÇA E OS ÍNDIOS DA COMARCA DE ILHÉUS

Vila Nova de Olivença se acha aprazivelmente situada sobre colinas bastante elevadas, e é cercada de vegetação espessa. O convento dos jesuítas se ergue acima dessa muralha de vergadura. A costa, formada de rochedos extremamente pitorescos que avançam pelo mar adentro, é constantemente batida pelas vagas barulhentas que enchem de alva espuma toda a baía.⁵⁴

A Vila Nova de Olivença, foi, como muitas das aldeias jesuíticas da colônia, fruto das reformas empreendidas pelo Marquês de Pombal, primeiro ministro português, que em 1755 já havia decretado a liberdade dos índios do Brasil e a expulsão dos jesuítas em 1756.

Criada por Carta Régia em 1758, quando também se elevou a igreja de Nossa Senhora da Escada à condição de freguesia e quando se instituiu o Diretório dos Índios, órgão de direcionamento das ações entre o governo e esta categoria étnica, a Vila Nova de Olivença sofreu parte da transformação ao nível cultural, social e econômico da Comarca de Ilhéus, assim denominada pela destituição da então Capitania de São Jorge dos Ilhéus e sua incorporação à Coroa portuguesa em 1761.

Através destas medidas, buscou-se integrar cada vez mais o índio à sociedade nacional como trabalhador livre. No entanto, alguns grupos indígenas ainda permaneciam resistentes ao contato em determinados pontos da colônia, o que produzia naquela época uma distinção clássica entre índios “civilizados” e índios “selvagens”, relacionada à oposição tupi-tapuia.

Como estratégia perante a imposição da civilização eurocêntrica, os índios apelavam para manutenção de sua identidade cultural para preservarem seus direitos, de modo que fossem resguardados contra os excessos das autoridades

coloniais e dos moradores portugueses. Entre tal estratégia, estava também a da auto-afirmação, que utilizavam para marcar sua diferença para com a sociedade local que, considerando-os civilizados, buscavam usurpar suas terras. A partir da declaração do ouvidor da Comarca de Ilhéus, Domingos F. Maciel, em 1803, pode-se compreender um pouco mais sobre o resultado das pressões do governo colonial para descaracterizar a identidade dos índios de Olivença:

São em toda parte tratados como homens brancos, e os que têm empregos civis e militares, são honrados como tais pelos portugueses e pelos seus diretores [...]

Andam vestidos segundo o estado da terra, e como lhes permitem as suas possibilidades; todos os que estão empregados no serviço civil e militar aparecem de casaca nas ocasiões públicas e muitas particulares [...]

Muitos há entre eles que têm as suas roças de mandioca, mas nem todos se aplicam a agricultura, porque, como são a gente mais hábil para o corte das madeiras e para a condução destas pelos rios, estão ocupados muitos neste exercício, já no Real serviço de S. A., e já no serviço dos particulares que vivem deste comércio [...]

As vilas têm casas de Câmara e Cadeias, não obstante estas serem pouco fortes e aquelas, pequenas, não são, contudo, inferiores as de algumas vilas da comarca povoada por Portugueses.⁵⁵

Outras informações sobre a conduta “civilizada” dos índios de Olivença podem ser dadas pelos relatos dos viajantes naturalistas estrangeiros que os visitaram após a relativa flexibilidade dada às expedições científicas com a vinda da real família portuguesa ao Brasil. Dentre estes ilustres visitantes destacam-se Maximiliano, Príncipe de Wied-Neuwied, Spix e Martius.

Maximiliano teria chegado primeiro e aqui permanecido entre os anos de 1815 e 1817, quando, descrevendo esta terra e sua gente, deixou sua contribuição à nossa história:

Os índios de Olivença são pobres, mas em compensação têm poucas necessidades. Como em todo Brasil, a influencia é o traço distintivo do seu caráter. Cultivam as plantas necessárias ao seu sustento; tecem eles mesmos os panos leves de algodão de que fazem as suas vestimentas. Não se ocupam absolutamente com a caça, que em outros lugares é um dos principais passatempos dos índios, pois não têm pólvora nem chumbo, coisas que raramente se podem comprar na vila de Ilhéus, e que, por conseguinte, se tem que comprar por alto preço.⁵⁶

A adoção de hábitos portugueses, com muitos desses índios “vestidos de camisas brancas” ou com o gasto do dinheiro adquirido pelo trabalho, ou ainda, emprestado em tabernas, estabelecidas dentro e no caminho da vila, não diminui, contudo, o seu caráter de pertencimento indígena, uma vez que, “com exceção do padre, do escrivão e de dois negociantes, Olivença não conta quase com portugueses. Todos os demais habitantes são índios, que conservam os seus traços característicos em toda sua pureza.”⁵⁷

Os relatos de Spix e Martius (1817-1820) só colaboram com as descrições de Maximiliano, indicando que, estes índios, “quando resolvem trabalhar por conta dos fazendeiros, como diaristas, cuidam com persistência e grande jeito da derrubada das matas.”⁵⁸ De fato, tal atividade parece ter sido uma das principais da região, juntamente com a fabricação de “contas de rosário”, atividade esta aprendida com os jesuítas e que foi praticada durante longo tempo. Contudo, há evidências de que além de tais contas estes índios utilizar-se-iam da fabricação artesanal e da comercialização de “outros objetos de tartaruga, como ‘cocos’ de beber água, pentes de cabelo, piteiras, etc”⁵⁹, para ampliar a renda familiar. No que tange à pintura corporal, tais relatos tomam um caráter de imensa importância para este trabalho, pois correspondem às descrições técnicas e, por vezes, formais da ornamentação indígena. Cabe dizer, no entanto, que tais visitantes estrangeiros não descreveram qualquer tipo de pintura dos índios de Olivença, mas de outras etnias da região com

quem estes acabaram se unindo em um mesmo estilo de vida e em um mesmo território, de modo que atendem, nos dias atuais, pelo etnônimo Tupinambá de Olivença.

Entre esses grupos, podemos citar tanto etnias do tronco Jê como etnias do tronco Tupi, a dizer, os Tupinambá e os Tupiniquim. Os visitantes naturalistas do século XIX buscavam, muitas vezes, compreender essa diversidade, atribuindo à uma ou outra maior posição na escala da civilização. Posturas negativas são notadas em muitos aspectos de seus relatos na desqualificação de determinados grupos como os Botocudo, tidos por extremamente hostis e selvagens. Por outro lado, há também um saudosismo de algumas práticas culturais abandonadas que transparecem em muito nas palavras do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied: “Lastimei não ver avançar em minha direção um guerreiro Tupinambá, o capacete de penas à cabeça, o escudo de penas (‘enduap’) nas costas, os braceletes de penas enrolados nos braços, o arco e a flecha na mão.”⁶⁰ Contudo, o autor não é relutante em afirmar que a “Vila Nova de Olivença é uma cidade de índios”.

No período destas expedições (Maximiliano, Spix e Martius), as terras do sul da Bahia ainda comportavam grupos “nômades” contrários ao contato ou a vida nos aldeamentos. Refugiados nas matas, conservavam alguns dos seus costumes, diferentemente dos que se tornaram “civilizados”. Os viajantes puderam, ao entrar em contato com ambos, estabelecer um panorama que lhes proporcionou compreender estas sociedades segundo sua relação com os portugueses ou regionais.

Assim, os índios de Olivença viviam basicamente da pesca e da caça, sendo que a caça era praticada com dificuldade, dado o apego à espingarda e às dificuldades de se encontrar pólvora e chumbo, “coisas que raramente se pode

comprar na vila de Ilhéus, e que, por conseguinte, se têm de comprar por alto preço.”⁶¹

Mas esta não é a única diferença entre as observações de Maximiliano e Spix e Martius. Enquanto o primeiro trata destes como “índios verdadeiros”, como citamos anteriormente, para estes últimos, os índios de Olivença são, dentre todos os que observou, “os mais assimilados aos europeus.”⁶²

A agricultura destes, basicamente restrita ao cultivo do milho e da mandioca, era também dividida com o plantio do algodão, que utilizavam para confecção de vestimentas. Esta prática foi provavelmente incentivada durante o convívio com os jesuítas e se tornou uma forma alternativa de geração de renda.

A diversidade de práticas artesanais que desenvolviam estampava-se nas “cordas, escovas, esteiras, com fibras de piaçaba, e chapéus de palha de coqueiro”, que eram tingidos com pau-brasil ou pau amarelo junto com panos de algodão.⁶³ À parte destas atividades, trabalhavam, também, como diaristas nas fazendas dos regionais na derrubada das matas.

A derrubada de madeiras e a abertura de roças tiveram também grande importância para o trabalho empregado pelos indígenas. Na Comarca de Ilhéus e na Vila Nova de Olivença, era grande a quantidade das ditas madeiras de lei, muito cobiçadas para a construção de casas, móveis e embarcações. Vilhena, ainda no século XVIII, informa que pelo lado direito desta vila “segue uma corda de serra fazendo diferentes pontais, e nela há muitas madeiras de lei, e preciosos jacarandás.”⁶⁴ No entanto, embora ocorressem cortes e retiradas, elas eram feitas sob algum controle no que relata Vilhena o “novo plano sobre os cortes das madeiras” que seria um agravante à pobreza da comarca de Ilhéus que, ainda segundo preocupação do autor, poderia levá-la “dentro em poucos anos a ficar

despovoada, pois que os pobres irão procurar país, onde sem contradição tire da terra o precioso sustento.”⁶⁵

Riedel, em sua visita a Ilhéus no século XIX, observa o trabalho da derrubada destas madeiras “vendo abater essas árvores, que provavelmente desafiaram as tempestades por muitos séculos.”⁶⁶ Augel, tratando ainda sobre esse período, chama a atenção para a pobreza da Comarca de Ilhéus, “pobreza que se manifestava pela falta de divertimentos, pela falta de víveres (‘Sertão e Cabeljau meio apodrecidos’), pela falta de gêneros de toda sorte (pólvora, papel), pela, dependência completa da vila e das colônias da capital da província.”⁶⁷

Outra diferença que podemos notar diz respeito à população da Vila de Olivença. Enquanto Maximiliano estabelece “cerca de 1.000 habitantes”, Spix e Martius, determinam “uns 800 desses índios”. A redução dessa população em três anos que separam as expedições destes dois naturalistas, pode ser explicada por equívocos devido à falta de uma pesquisa censitária satisfatória ou até mesmo pela variação causada pela estação em que os autores colheram tais dados, sendo que pode ter havido alguma atividade ou saída voluntária de trabalhadores indígenas deste núcleo para outra região.

Na outra margem desta realidade indígena, e, figurando como um dos entraves ao desenvolvimento da Comarca de Ilhéus, estavam os “índios bravos” ou a “tapuiada”, como eram conhecidos. Estes eram compostos por famílias do grupo Jê. Faziam suas cabanas no interior das matas de onde tiravam seu sustento. Com o povoamento da região e a intrusão de suas áreas, alguns destes passaram a mover ataques com roubo de viveres às fazendas, causando um clima de tensão e hostilidade. Os Camacã ou Mongoyó viviam entre o Rio de Contas e o Rio Pardo,

mas “somente aqui, no sertão da capitania da Bahia, pode-se ainda observá-los em seu estado primitivo, pois muitos deles nunca viram um europeu.”⁶⁸

Os Botocudo estariam mais ou menos divididos entre grupos que habitavam às margens do rio Belmonte e outros às margens do rio Pardo. Já os Pataxó, teriam alguns grupos “migrantes” situados próximo às margens do rio Comandatuba e nas matas da barra do Poxi, mas seria das margens do córrego da Piabanha de onde partiriam as incursões destes para o interior.⁶⁹

Para os nossos visitantes naturalistas haveria qualidades nestas sociedades indígenas, que eram relacionadas à “escala da civilização”, na qual se encontravam. Com base neste entendimento, acreditavam que os Camacã ou Mongoió estavam “um pouco acima dos Botocudos e Patachós.”⁷⁰ Entre as qualidades elegidas por estes homens, estavam o porte físico, centrado nas deformações faciais, tidas como aspecto negativo, além da prática da agricultura, frente às limitações da caça e coleta. Um percussor dessa visão do potencial dos Camacã em relação às outras etnias do grupo Jê foi Vilhena, que, ao tratar sobre os assédios à Vila de Camamu, cogitou sobre os benefícios que traria o estabelecimento dos índios Mongoió (Camacã) nessa área, para que se detivessem os Pataxó e demais grupos, caso fossem “subsidiados com munições, armas e ferramentas, distribuídas com prudência, e economia.”⁷¹ O ódio e a desconfiança para com os Pataxó e Botocudo deve-se muito aos ataques que estes fizeram à capitania de Ilhéus, nos séculos anteriores, que contribuíram com sua decadência e estagnação. Essa situação decorria, segundo Paraíso, por conta da região compreendida por Ilhéus, Porto Seguro e Espírito Santo ter sido utilizada como “zona tampão” ao acesso as áreas de mineração de Minas Gerais, favorecendo, até a segunda metade do século XVIII, um continuísmo de seus padrões sociais já que

tal região não havia sido devidamente ocupada pelos nacionais. Contudo, tal cenário mudaria a partir da drástica redução e, posteriormente, pela falência da mineração, provocando novas formas de investimento na região como a implementação de uma atividade agrícola mais desenvolvida e o escoamento da produção, que esbarrava na presença destes índios pelas matas e possíveis rotas. Por conta disso, e das represálias movidas pelos índios, decretou-se guerra justa aos Botocudo, que na Bahia e Minas Gerais e Espírito Santo ocorreu mediante as Cartas Régias de 13/05, 5/11 e 12/12 de 1808.⁷²

Essa política para com os grupos indígenas era baseada no jogo de interesses segundo o qual estes índios poderiam passar de inimigos a aliados, ou de aliados a inimigos. A fronteira que separava estas duas categorias poderia definir-se de acordo com as particularidades de cada região. Assim, uma etnia que em determinada vila fazia oposição aos moradores portugueses, em outra região poderia mostrar-se de forma um tanto favorável a estes. Oscilando entre estes interesses também estavam as rivalidades intertribais que favoreciam o relativo apoio de moradores e fazendeiros à algumas etnias contra seus inimigos em comum. Mas tais alianças ainda não seriam suficientes para apagar a desconfiança e o preconceito contra estes índios. Um exemplo que pode ilustrar isso é o desenho feitos por Koster, artista da expedição de Maximiliano, que retrata um Botocudo fazendo um Pataxó (Figura 05) prisioneiro que, por mais que represente uma relação opressor-cativo, contrasta com uma aquarela de Debret (Figura 06), na qual um grupo misto com índios Pataxó, Botocudo, dentre outros, aparecem de forma a diluir suas diferenças.

Não quero com isso ignorar o contexto destas representações, nem tampouco o processo particular destes grupos “retratados”, mas demonstrar que os

interesses não se sobrepunham à uma ótica depreciativa de muitos dos grupos Jê e, que. Aqui, temos, tanto nos relatos de Wied Neuwied quanto nos de Spix e Martius, informações que corroboram isso.



Figura 05 – “Botocudo e seu prisioneiro Pataxó” - Koester



Figura 06 – (Detalhe) “Botocudos, Puris, Patachos e Macharis” - Debret

Se sobram informações destes viajantes naturalistas sobre tantos aspectos da vida colonial, também não faltam aquelas relacionadas à contribuição deixada ao conhecimento sobre a pintura corporal destas sociedades indígenas do Sul da Bahia. Nelas, os Camacã aparecem, de certa forma, como privilegiados, pois, através do relato destes, obtemos informações que vão desde as técnicas de preparação das tintas até os aspectos formais da ornamentação corporal.

Uma índia havia desenhado, com tinta vermelha, arcos na testa e faces dos filhos e uma grande cruz no peito, porém o intérprete não conseguia saber o motivo da escolha deste último ornamento. Os camacãs, especialmente as mulheres, preparam essa tinta vermelha com as sementes de urucu (*Bixa orellana* L.), triturando-as, em água fria, até precipitar o tegumento colorido. Formam logo, com essa

substancia, a *orellana*, em pedaços quadrados, que expõem ao sol, para secar; a fim de utilizarem desta tinta como cosmético, trituram-na com óleo de rícino ou gordura animal.⁷³

Spix e Martius também se referem à pintura corporal de um grupo Camacã da aldeia de Berruga salientando que “estavam quase nus e tinham várias partes do corpo pintadas de vermelho e preto, com urucu e jenipapo.”⁷⁴

A prática da ornamentação corporal entre os índios do Sul da Bahia apresenta algumas distinções marcadas, sobretudo, pela dinâmica do contato. A vida nos aldeamentos e, depois, a transformação destes em vilas, acabou por reunir diversos grupos indígenas de modo a se produzir uma homogeneidade que, no caso dos índios de Olivença, se instaurou sob o etnônimo Tupinambá. Assim, as descrições sobre a pintura corporal, tanto dos Tupi do século XVI quanto dos grupos Jê do Sul da Bahia do século XIX, constituem-se apenas como referências para que se compreenda tal prática pictórica sem que se queira traçar continuísmos, pois as diferenças entre a pintura corporal destes com a dos atuais Tupinambá de Olivença são imensas, tanto no quesito técnico quanto formal. O convívio com colonos e fazendeiros e a ação missionária com suas proibições e imposições do repertório simbólico cristão, certamente alterou os modos de utilização e a lógica compositiva destas representações gráfico-pictóricas, de modo que houve uma descontinuidade da mesma. O abandono dessas práticas ornamentais diz respeito a uma operação maior, situada na dinâmica destas sociedades que foram adotando estratégias mais eficazes pela dissimulação, através da qual buscavam resguardar sua identidade étnica.

Essas estratégias entranham a história destas sociedades de modo a se perpetuarem até hoje, após uma série de transformações, com as quais o contato,

como marco determinante, acarretou não apenas as mutações culturais, mas constituiu, ele mesmo, suas formas de leitura. A oposição tupi-tapuia ou civilizado-selvagem, oscilava por meio de interesses dos colonos que atribuíam qualidades àqueles grupos mais hábeis ao convívio e defeitos aos menos favoráveis ao desenvolvimento. Assim, o elemento aglutinador da dispersão Tupi-Guarani na costa foi utilizado para levantar os alicerces da colônia, seja como escravo ou como caçador de braços, alterando-se a noção de cativo que era circunscrita à prática da antropofagia.

Com as guerras justas e os descimentos, esses grupos ficaram sujeitos a um mesmo espaço, proporcionando uma mistura interétnica que se tornou maior após as reformas pombalinas que ampliaram o perímetro de expansão dos colonos até as áreas dos antigos aldeamentos transformados em vilas. Em Olivença tal dinâmica proporcionou uma nova configuração da identidade Tupinambá, de modo que estes, atualmente, vivenciam um processo de afirmação étnica centrado na retomada das práticas culturais na qual a pintura corporal surge como emblema de sua indianidade.

NOTAS

¹ FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, p. 383.

² Id. *ibid*, p. 382.

³ URBAN, Greg. A história da cultura brasileira segundo as línguas nativas. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, p. 87.

⁴ Id. *ibid*, p. 88.

⁵ Embora este autor denomine a referida língua de Tupi-Guarani, outros autores denominam a mesma por Tupinambá. Foi considerando estes últimos que falou-se, no início deste capítulo, que o termo Tupinambá também poderia ser utilizado para tratar desta única língua da costa.

⁶ URBAN, 1992, p. 92.

⁷ CARVALHO, Fernando Lins de. **A pré-história sergipana**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2003, p. 121.

⁸ Id. *ibid*, p.122.

⁹ GUIDON, Niéde. As ocupações pré-históricas do Brasil (excetuando a Amazônia). In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, p. 52.

¹⁰ DANTAS, Beatriz G.; SAMPAIO, José Augusto L.; CARVALHO, Maria Rosário G. de. Os povos indígenas no Nordeste brasileiro – um esboço histórico. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, p. 124.

¹¹ Segundo Carvalho (2003, p. 122) “a ocupação total do litoral nordestino seria consolidada até o início do século XIII”.

¹² FAUSTO, 1992, p. 382.

¹³ Ver Fausto (1992, p. 386) e Paraíso (1994, p. 183).

¹⁴ FAUSTO, 1992, p. 382.

¹⁵ DANTAS, SAMPAIO, CARVALHO, 1992, p. 437.

¹⁶ Id. *ibid*, p. 435.

¹⁷ PARAISO, Maria Hilda Baqueiro. De como se obter Mão-de-obra Indígena na Bahia entre os Séculos XVI e XVIII. **Revista de História**, São Paulo, v. 129-31, 1994, p. 183.

¹⁸ FAUSTO, 1992, p. 384.

¹⁹ Id. *ibid*, p. 389

²⁰ Id. *ibid*, p. 390.

²¹ Id. *ibid*, p. 386

²² Para um maior aprofundamento sobre este assunto consultar a seguinte referência: CLASTRES, Hélène. *A Terra Sem Mal – o profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

²³ FAUSTO, 1992, p.385.

²⁴ CARVALHO, 2003, p.125.

²⁵ Manuela Carneiro da Cunha (1992) trata do “encontro” como um “eufemismo envergonhado” responsável pelo desaparecimento de diversos povos indígenas pelo contato europeu.

²⁶ Afonso Arinos (2000) trata deste como um “movimento intelectual que tendia para o internacionalismo cultural, adotando um só veículo de comunicação (a língua latina) e procurando o mais possível criar um clima universal para o jogo livre das idéias gerais”.

²⁷ SCHULLER, D. **Na conquista do Brasil**. São Paulo: Ateliê Editora, 2001, p.33.

²⁸ Id. *ibid*, p. 51.

²⁹ Através do sistema do Padroado o rei de Portugal exercia papel de destaque na hierarquia religiosa através de delegação papal que determinava seu apoio às ações da Igreja na Colônia, dentre outras.

³⁰ CAMINHA *apud* PEREIRA, Paulo. **Os Três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. 1999, p. 58.

³¹ Mais tarde essa visão se alteraria de tamanha forma que o Padre Manuel da Nóbrega em seu “Diálogo sobre a conversão do gentio”, escrito em 1557, ainda se perguntava se estes realmente teriam alma.

³² CAMINHA *apud* PEREIRA, 1999, p. 40.

- ³³ SCHULLER, 2001, p.53.
- ³⁴ A categoria de “roupas”, utilizadas pelos Waurá, se aproxima bem dessa noção, embora, de um modo mais extensivo, compreendendo a ornamentação como um todo.
- ³⁵ CAMINHA *apud* PEREIRA, 1999, p. 40.
- ³⁶ A figura 4a, que consta no livro de Claude d’Abbeville “História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças”, publicado em Paris em 1614, retrata Francisco Caripira, índio Tupinambá do Maranhão, que foi levado à França em 1612, onde faleceu. A figura 4b, a julgar pela disposição dos elementos, é, possivelmente, uma reinterpretação da figura anterior. Como ignoro, até o momento, a autoria desta representação, não farei maiores comparações.
- ³⁷ Tambetá (“pedra do lábio”, em Tupi Antigo), é um objeto decorativo que os Tupinambá usavam de modo a preencher uma pequena incisão na região abaixo do queixo.
- ³⁸ CAMINHA *apud* PEREIRA, 1999, p. 35.
- ³⁹ Em nota de Paulo Pereira (1999, p. 73), o pesquisador William Brooks Greenlee, atribui a identidade do piloto anônimo ao português João de Sá.
- ⁴⁰ PILOTO ANÔNIMO *apud* PEREIRA, 1999, p. 77.
- ⁴¹ MARCIS, Teresinha. **A “hecatombe de Olivença”**: construção e reconstrução da identidade étnica – 1904. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004. f.25
- ⁴² PARAÍSO, 1994, p. 188.
- ⁴³ Guaixará é tido nesta representação como o rei dos diabos que se opõe a São Lourenço e a São Sebastião.
- ⁴⁴ ANCHIETA. José de. **Auto de São Lourenço**. Pará de Minas: Virtual Books On Line M& M Editores. Disponível em: <www.virtualbooks.com.br>. Acesso em: 20 abr. 2003, p.6
- ⁴⁵ ANCHIETA *apud* NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Método moderno de tupi antigo**: a língua do Brasil dos primeiros séculos. 3ª ed. São Paulo: Global, 2005, p. 424.
- ⁴⁶ NAVARRO, 2005. p. 427.
- ⁴⁷ MARCIS, 2004, f. 25.
- ⁴⁸ MEM DE SÁ *apud* SILVA CAMPOS. **Crônica da Capitania de São Jorge dos Ilhéus**. Rio de Janeiro: MEC/Conselho Federal de Cultura, 1981, p. 42.
- ⁴⁹ PARAISO, 1994, p. 192-193.
- ⁵⁰ DIAMOND, Jared. **Armas, Germes e aço**: os destinos das sociedades humanas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ⁵¹ Descimento era o termo empregado para se referir ao deslocamento de grandes contingentes indígenas para aldeias próximas aos portugueses através do convencimento e persuasão, sem a necessidade de violência
- ⁵² MARCIS, 2004, f. 38.
- ⁵³ Id. Ibid, f. 38.
- ⁵⁴ WIED-NEUWIED, Maximiliano. **Viagem ao Brasil**. São Paulo, 1989. p.334.
- ⁵⁵ **OFÍCIO do Ouvidor da Comarca dos Ilhéus Domingos Ferreira Maciel para o Governador da Bahia, sobre os Índios da sua Comarca**. Cairú, 16 de outubro de 1803. Anais da BN. v. 37, 1915, p. 177. Disponível <<http://www.bn.br/fbn/bibsemfronteiras>>. Acesso em 20 jul. 2005.
- ⁵⁶ WIED-NEUWIED, 1989. p.335.
- ⁵⁷ Id. Ibid, p.335.
- ⁵⁸ SPIX e MARTIUS. **Viagem pelo Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, p. 177.
- ⁵⁹ MOTT, Luis. Os índios do Sul da Bahia: população, economia e sociedade (1740-1854). In: SILVA, Pedro Agostinho (org.) **Índios na Bahia**. Salvador: Cultura, n. 1, ano 1. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia/Museu de Arqueologia e Etnologia/UFBA, 1988. p.113.
- ⁶⁰ WIED-NEUWIED, 1989, p.335.
- ⁶¹ Id. Ibid, p.335.
- ⁶² SPIX & MARTIUS, 1976, p. 177.
- ⁶³ Id. Ibid, p. 177.
- ⁶⁴ VILHENA, Luís dos S. **A Bahia no século XVIII**. Notas e comentários de Braz do Amaral. Salvador: Ed. Itapuã, 1969, p. 507.
- ⁶⁵ Id. Ibid, p. 492.
- ⁶⁶ RIEDEL *apud* AUGEL, Moema Parente. **Ludwig Riedel – Viajante alemão no Brasil**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, p. 33.
- ⁶⁷ AUGEL, 1979, p. 35.
- ⁶⁸ WIED-NEUWIED, 1989, p.336.
- ⁶⁹ Id. Ibid, p.368.

⁷⁰ Id. Ibid, p.377.

⁷¹ VILHENA, 1969, p. 501.

⁷² PARAISO, Maria Hilda Baqueiro. Os botocudos e sua trajetória histórica. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, p. 415-416.

⁷³ SPIX e MARTIUS, 1976, p. 187.

⁷⁴ Id. Ibid, p. 386.

CAPÍTULO II (RE) ELABORAÇÃO CULTURAL

Há pelo menos 20 anos, muitas das sociedades indígenas do Nordeste brasileiro têm vivenciado o processo denominado por alguns autores como “etnogênese”¹ ou “viagem da volta”², quando se utilizam da reelaboração cultural para reforçar sua identidade étnica e distanciarem-se da imagem de “caboclos”, formada pelo progressivo afastamento de suas matrizes culturais e pela conseqüente introdução no processo civilizatório europeu. Esse reavivamento e revigoramento identitário têm, contudo, a resistência da sociedade envolvente instalada nas terras indígenas e, devido a isso, a mesma sente-se ameaçada por esse esforço de reconhecimento étnico. Esse embate cultural passa a basear-se, então, na imagem indígena, que deve ser cultivada, operando-se entre a reprodução de elementos tomados como tradicionais e a produção dos novos subsídios resultantes da dinâmica do contato e hibridizados em novos formatos, como no caso

da ornamentação corporal, que estampa na pele as posturas ideológicas frente o processo de (re)organização étnica que se põe em curso.

2.1. LEVANTANDO A ALDEIA: PROCESSO DE (RE)ORGANIZAÇÃO ÉTNICA

Levanta essa aldeia levanta, com a força de Deus.
Levanta essa aldeia levanta, olha Deus os filhos seus.
Levanta essa aldeia levanta, levanta sem demorar.
Levanta essa aldeia levanta, a aldeia Tupinambá.³

“Levantar a aldeia” é, segundo Arruti, uma expressão que remete ao “esforço e investimento de um determinado grupo em auxiliar a emergência de outro, independentemente de reivindicarem qualquer laço de parentesco.”⁴ “Levantar” coaduna-se, de certa forma, com o “Trabalhar”⁵, no sentido de realizar um esforço conjunto em torno de um único objetivo. Levantar e trabalhar são, portanto, atividades que remetem ao fortalecimento comunitário, a constituição de um corpo coletivo que se movimenta em um mesmo sentido. Neste movimento, tomam a frente àqueles personagens que, movidos pelo próprio processo dinâmico de pôr a cultura em marcha, instauram-se como pilares de construção. Contudo, esse movimento (levante), por seu caráter de emergência, traz consigo uma contribuição externa que se internaliza na formação de novas identidades étnicas. A contribuição passa, desse modo, a ser constituição, fortalecendo, não somente a união do grupo auxiliado, mas (re)configurando laços de afinidade com o grupo que presta auxílio.

É importante considerar que o motivo das escolhas daqueles que vão oferecer seus elementos culturais partem da imagem que os grupos ressurgidos buscam para espelhar-se, seja por um reconhecimento sedimentado a nível regional

ou nacional, pelo convívio prolongado entre famílias das duas comunidades, ou seja pela indumentária cultural que estes lhes oferecem.

No caso da “reelaboração cultural” dos Tupinambá de Olivença, que tem se consolidado mais fortemente a partir da década de 90, a escolha por uma maior aproximação com os grupos indígenas do Sul da Bahia parece atingir todos os aspectos citados. O convívio entre os diversos grupos indígenas no antigo aldeamento de Olivença, como tratamos no capítulo anterior, produziu uma sociedade hibridizada através de “um lento processo de individuação étnica” que reuniu pelo menos três “sociedades indígenas originárias” como os Baenã, Kamakã, Pataxó e Tupiniquim, da mesma forma como observado por Barretto Filho em relação aos Tapeba do município de Caucaia no Ceará.⁶ Dessa mescla cultural originaram-se, portanto, afinidades. e, da proximidade geográfica, identificações.

Assim, o contato entre os índios de Olivença e os grupos Pataxó e Pataxó Hã Hã Hãe, produziu ao longo do tempo, trocas simbólicas como a adoção de elementos gráfico-pictóricos, bem como de técnicas e procedimentos que passaram a ser empregados na produção artesanal, nas danças e nos cânticos que podem ser observados atualmente nas celebrações internas e apresentações públicas nas quais realizam o Porancim (Figura 07)⁷.

Mas, esse processo de mudança ou de retomada cultural entre os índios do Nordeste, não aconteceu de um momento para outro e sim através de uma revisão da política indigenista que envolveu pessoas e instituições comprometidas com a causa e que passaram a pressionar os órgãos governamentais, como a Funai, para que os “novos índios” tivessem seu reconhecimento efetivado.



Figura 07 – Porancim dos Tupinambá de Olivença (2005). A. P.

Barbosa trata bem dessa situação vivenciada pelos índios do Nordeste que retomaram suas práticas culturais favorecidos pela mudança de cenário, onde figura a criação do “Estatuto do Índio” (1973), do Conselho Indigenista Missionário, no âmbito da CNBB, e da União das Nações Indígenas.⁸

Nestes momentos, surge a necessidade de se adotar uma estratégia étnica específica de atuação política para cada uma destas esferas – local, regional e central – onde, de uma forma geral, a tônica tem sido a busca pelo reconhecimento da distintividade, através de uma estética de ‘ostentação signica’, contando com a invenção e reprodução de um acervo de itens materiais emblemáticos, terminologias e práticas que concorrem para a construção de uma diferença historicamente construída.⁹

No processo de “levantar a aldeia”, o contato se tornou maior para que estes elementos culturais pudessem se estabelecer de forma a serem configurados como sinais diacríticos da indianidade Tupinambá, com vistas ao reconhecimento étnico que passou a ser priorizado neste momento. Desse modo, pode-se encontrar,

durante pesquisas de campo, dois Pataxó de Coroa Vermelha que vivenciavam com os Tupinambá de Olivença tanto práticas artesanais, através da confecção de adereços e armas decorativas; quanto musicais, com o ensino de cânticos (toantes) e movimentos de dança que foram, logo, absorvidos e reelaborados de modo a assumir uma identidade Tupinambá. A ornamentação corporal, da mesma forma, foi outro elemento cultural que sofreu grande influência Pataxó e que compôs, com suas representações gráficas, o corpus utilizado pela maioria dos artistas-pintores de Olivença que ainda começavam a se re-familiarizar com a técnica e a poética ornamental.

Essa união com os “parentes” indígenas do sul baiano, não é, portanto, de forma alguma esporádica. Esses grupos étnicos passam a manter contatos e auxílios mútuos em situações de retomada de terra, de reivindicações perante os órgãos públicos e de integrações e celebrações festivas. Assim, este “rever-se” toma ares de um “reconfigurar-se”, como um intercâmbio de saberes onde se apreendem traços culturais de forma múltipla naquilo que é expresso, muito bem, por Oliveira.

Para que sejam legítimos componentes de sua cultura atual, não é preciso que tais costumes e crenças sejam, portanto, traços exclusivos daquela sociedade. Ao contrário, freqüentemente, tais elementos de cultura são compartilhados com outras populações indígenas ou regionais.¹⁰

Se por um lado o contato entre os Tupinambá de Olivença e os Pataxó do Sul da Bahia pode ser enquadrado no “levantar da aldeia”, por outro, não se subordina a uma relação de “troncos velhos” e “pontas de rama”¹¹, muito comum a outros grupos do Nordeste. Aqui, fica claro que tal processo parte de uma escolha e não necessariamente de uma relação causada por grandes migrações, subdivisões ou por fricção étnica¹². Estas escolhas condizem com estratégias muito bem

elaboradas, como a própria adoção de um etnônimo, que pode ser muito bem entendido como um emblema étnico.

Ao analisar-se este aspecto do processo de sua “reelaboração cultural”, pode-se observar que os índios de Olivença não figuram, em nenhum momento histórico, como Tupinambá, ao contrário, os relatos existentes informam que eram Tupiniquim, ambos de um mesmo tronco, mas também opositoristas se considerarmos as descrições dos primeiros séculos.

Segundo dados historiográficos, o território acima da Baía de Camamu seria habitada pelos Tupinambá, enquanto aquele abaixo deste marco divisor seriam Tupiniquim e, conseqüentemente, procedentes da mesma etnia relatada por Caminha ao tempo do “descobrimento”. Então, partindo-se para o cerne da questão: como estes índios sendo historicamente identificados por Tupiniquim, passaram, nos dias atuais, a reconhecerem-se como Tupinambá? A resposta decorre da própria inserção deles em nossa história, ou seja, da integração deles à sociedade não-indígena nestes séculos que se seguiram. Assim, buscaram o nome que melhor os caracterizasse em relação aos regionais.

O pesquisador Ricardo Pamfílio, como testemunha desse processo de definição de etnônimo, nos expôs o fato de que inicialmente estes eram classificados através de laudos antropológicos como Tupiniquim-Guêrem, ou simplesmente, Índios de Olivença, até que em agosto de 1999, após reunião na comunidade de Acuípe do Meio, onde esteve presente, surgiu a afirmação de que seriam realmente índios Tupinambá.

Contudo, no que tange outros aspectos dessa (re)organização étnica, os índios de Olivença já vinham produzindo alguns avanços através dos jovens educadores, resultando na criação de uma série de mecanismos, como celebrações

e mobilizações, a reintrodução de práticas consideradas tradicionais, como a pintura corporal, a utilização de indumentárias, a instauração de uma dança própria (Porancim) e a fabricação de artesanatos.

Por tudo o que foi expresso fica claro, portanto, que embora os índios de Olivença se autodefinam como Tupinambá, descendem dos Tupiniquim e de outros grupos com que se relacionaram. Entretanto, ao encarar-se a relação da “mistura” e a busca de reconhecimento da sua identidade étnica, percebe-se que estes passaram a utilizar a pintura corporal somente a partir da adoção do atual etnônimo. Seguindo tal reflexão, pode-se considerar que, após um longo período de descontinuidades da ornamentação corporal, os Tupinambá de Olivença retomaram esta prática a partir dos anos 90, com o intuito de fortalecer o grupo. Contudo, fica o questionamento sobre o que estes elementos gráficos nos comunicam e no que eles diferem dos de outras sociedades indígenas.

Nota-se que esse movimento de “reelaboração cultural” é muito comum a outros grupos indígenas do Nordeste, que se inserem no contexto tratado por João Pacheco de Oliveira, através de sua abordagem pela ótica da “territorialização” e de “situação histórica”, no qual o processo de aculturação é discutido como uma “fabricação ideológica e distorcida” por interesses da sociedade nacional que buscava integrar os índios a todo custo. Este autor deixa claro como estes grupos étnicos nordestinos diferenciam-se daqueles da Amazônia a partir da territorialização definida como

um processo de reorganização social que implica: 1) a criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora; 2) a constituição de mecanismos políticos especializados; 3) a redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; 4) a reelaboração da cultura e da relação com o passado.¹³

Trazendo a discussão para este ponto, pode-se entender a forma como a luta pela terra sempre esteve relacionada ao reconhecimento da identidade tupinambá e como, após terem sido forçados a deixarem suas propriedades e migrarem para outras áreas, fragilizaram-se pela dispersão que provocou a subtração de suas terras de modo a configurarem, atualmente, como diversos núcleos intercalados por áreas intrusadas de posseiros. Neste movimento “migratório”, partes dos indivíduos foram habitar nas zonas urbanas das cidades próximas a Olivença, como também em outras aldeias indígenas, passando a integrar-se e a serem reconhecidos pelas denominações desses grupos indígenas, a exemplo da família Muniz, remanescente Tupinambá, atualmente estabelecida entre os Pataxó Hã Hã Hãe, no município de Pau-Brasil (Figura 08).



Figura 08 – Naílton Tupinambá. Líder dos remanescentes dos índios Tupinambá estabelecidos entre os Pataxó Hã Hã Hãe (Pau Brasil). A. P.

É importante também considerar que tais dispersões ocorreram mediante fortes pressões como a revolta do caboclo Marcelino, na década de 30, tendo como

estopim a construção de uma ponte sobre o rio Cururupe, que levaria os fazendeiros da região a ocuparem as praias de Olivença como área de veraneio. O movimento que se seguiu a partir daí, com a perda da propriedade e a inserção sistemática na dinâmica da população regional, produziu não apenas o abandono de algumas das práticas culturais, mas também a adoção de elementos externos no decorrer do processo aculturativo, que, de acordo com Canevacci, “envolve a gama inteira das expressões explícitas e implícitas, os valores instrumentais e expressivos, os comportamentos racionais e os emotivos, as linguagens verbais e corporais do indivíduo e do grupo”¹⁴.

A utilização de representações gráficas vai, portanto, se perdendo quando não se dispõe de uma área para plena reprodução dos costumes e tradições, sem que haja represálias ou impedimentos. Isso, somado ainda às uniões multiraciais, foi motivo de estabelecimento de uma imagem reducionista deste grupo pelo olhar não-indígena, imagem esta produzida e cultivada com a finalidade de depreciá-los.

Na realidade, o índio do nordeste, como imagem de alteridade, não se enquadra confortavelmente nas representações mais genéricas de **índio**, reiteradamente acionada nas ações indigenistas, na mídia e em determinadas produções didáticas ou paradidáticas. Na maior parte dos casos o que se percebe é a “insatisfação”, no dizer de Oliveira. J. P. (1993:v), “do não-especialista” ou ‘cidadão comum’ com o uso técnico do termo “índio”, que não coincide com as suas representações culturais.¹⁵

O desaparecimento das características fisionômicas pela mestiçagem, juntamente com a apropriação dos valores da sociedade não-indígena, foi transformando-os, não tanto ao nível interno da compreensão do grupo que compreende a “mistura” sob outra ótica, mas no entendimento da população regional que passa a tê-los como caboclos integrados e daí isentando-se do respeito às

diferenças e aos seus direitos. Esse problema ocorre desde muito tempo e já se tornou fato comum, pois, “destituídos de seus territórios, não são mais reconhecidos como coletividades, mas referidos individualmente como ‘remanescentes’ ou ‘descendentes’”.¹⁶

Nesse processo de negação de indianidade, a ornamentação corporal passa a ter sua importância acrescida pois é ela que dá uniformidade a essa massa estigmatizada, aplicando sobre estes uma pintura que os padroniza, juntamente com os adornos e vestimentas.

A sua utilização como símbolo de alteridade, estabelece, desse modo, sua essencialidade, na medida em que identifica o indivíduo pintado, não como “caboclo” ou “descendente”, mas como índio. Aqui, já não importa a cor da pele ou os traços fisionômicos, mas a marca identitária que este porta como uma “pele social”, afirmando sua procedência.

Entre os Tupinambá de Olivença isso é facilmente notado, mas há também outras considerações: ainda que se trate desta sociedade como um grupo étnico homogêneo e plenamente constituído, há de se considerar, também, a sua divisão geográfica e administrativa em pequenos núcleos, alguns bem distantes, possuindo lideranças locais e, por vezes, significativas diferenças.

Os índios da costa (praia), localizados na área mais povoada do antigo povoamento de Olivença, mantêm um contato mais próximo com a sociedade não-indígena, os serviços públicos, o sistema de transporte e etc. Enquanto os índios das serras, devido à situação geográfica, habitam áreas de difícil acesso situadas na zona rural, onde não há muita assistência ou acesso aos serviços básicos. Assim, uma simples rivalidade já toma ares de um faccionalismo¹⁷ que amplia as diferenças

entre esses dois grupos, por isso, não se pode tomar por geral o que é particular na coexistência entre 23 núcleos comunitários tão diversos.

Os Tupinambá da Serra do Padeiro (Figura 09) já passam, portanto, a demonstrar uma atitude ornamental diferente dos Tupinambá de Olivença (considerando, aqui, a área urbana referente ao núcleo central) os quais reproduzem os padrões estéticos mais genéricos. Tais diferenças dizem respeito principalmente à indumentária, com uma grande utilização de dentes de animais na tanga, no cocar e nos braceletes, mas aparecem também na pintura mais marcada e expressiva, o que para eles seria uma demonstração de maior força e bravura.



Figura 09 – índia Tupinambá da Serra do Padeiro (2006) A. P.

Estas diferenciações têm por objetivo a afirmação do nível interno de qualidades particulares de determinados sub-grupos, cuja procedência étnica diverge das demais. Contudo, esta tênue distinção pode ser acentuada, provocando

discursos fundados em posições culturais contrárias, assemelhando-se aos apontados por Lévi-Strauss:

Para desenvolver certas diferenças, para que os limites que permitem distinguir uma cultura de suas vizinhas se tornem suficientemente claros, as condições são grosso modo idênticas àquelas que favorecem a diferenciação biológica entre as populações: isolamento relativo durante um período prolongado, ilimitados intercâmbios de ordem cultural e genética. Em certo sentido, as barreiras culturais são da mesma natureza que as barreiras biológicas. E isso é tanto mais verdadeiro porquanto todas as culturas imprimem a sua marca sobre o corpo: por via de um certo estilo de roupas, penteados e ornamentos, como mutilações corporais, comportamentos e gestos, operam diferenças comparáveis às que podem existir entre as raças.¹⁸

Para esses índios, os “outros” podem ser não apenas os não-índios mas também os índios com quem rivalizam, o que soma-se ao fato de muitos núcleos Tupinambá estarem situados em cidades diferentes, sob outra administração regional e, portanto, com mecanismos políticos específicos. Sendo que também apresentam trajetórias históricas e relações sociais particulares.

Assim, as diferenças político-ideológicas que passam a fracionar a comunidade em grupos contrários têm se mostrado visivelmente na pele, atestando a importância do corpo enquanto território da cultura.

2.2. CORPO ENQUANTO TERRITÓRIO DE IDENTIDADE

A construção da identidade cultural através do processo de reconhecimento étnico tem levado as sociedades indígenas, em suas “etnogêneses”, a produzirem uma série de sinais diacríticos que comprovam sua indianidade, frente a sociedade nacional (não-indígena). Tais elementos de

alteridade são estabelecidos entre os múltiplos aspectos da vida social e cultural de modo a transparecerem na visualidade que é projetada e com que esperam ser reconhecidos.

Neste domínio imagético, o corpo, como elemento plástico, tem sido utilizado também como espaço de configuração de identidade, no qual ele comunica, tanto por meio da ornamentação corporal quanto por meio das performances públicas das danças, a postura ideológica que o grupo defende. Tal fato instaura no corpo uma carga semântica que lhe confere importância enquanto elemento de comunicação, tornando-o território e fronteira da cultura. Portanto, ao se tratar, aqui, das mensagens visuais veiculadas por meio das representações gráficas no corpo-suporte, coaduna-se com o pensamento de Berta Ribeiro, segundo o qual

a transposição de motivos convencionais com conteúdo semântico a vários suportes, em princípio o próprio corpo, empresta uma homogeneidade visual ao ambiente cultural, reforçando a identidade étnica de um grupo, singularizando-o em relação aos demais. Isso lhe confere um sentimento de unidade, de origem e destinação comuns.¹⁹

Esta autora evidencia a relação entre tradição e contemporaneidade abordando a descontinuidade dos elementos da expressão gráfica, a partir da influência da catequização com a conseqüente “perda da simbologia original”. Este fato tem sido notado também por outros estudiosos como Canclini, que opõe o conceito de hibridização ao de mestiçagem, tratando dos empréstimos culturais como um mecanismo natural e comum que produz dinâmica e enriquece o diálogo cultural.

Essa produção do sujeito etnicamente diferenciado faz-se também, a partir da própria noção do corpo como constituinte de textualidades, tal como é abordado

por Campelo em seu estudo semiótico do corpo, que, tomando de empréstimo o pensamento de outros, afirma que,

a identidade cultural do indivíduo está inscrita no corpo e que esta identidade é visível, estampada às claras, através das informações que emanam deste corpo: gestos, danças, vestimentas, músculos trabalhados e expressão corporal, entre outras. O corpo de um indivíduo é depositário da cultura de que participa este indivíduo e, portanto, é depositário de informação, sendo, assim, no sentido de Lotman, um texto de muitos subtextos.²⁰

Esta noção de corpo é, assim, de grande relevância para compreensão das mensagens gráficas como textos visuais que transmitem a ideologia do grupo, pois a pintura corporal, hibridizada pelas incorporações simbólicas de tantas culturas, forma uma veste cultural que se estabelece enquanto identidade iconográfica.

Tratando das modificações que ocorrem nestas vestes culturais, já se pode notar a variação gráfica que as pinturas dos Tupinambá da Serra do Padeiro utilizam para diferenciarem-se dos Tupinambá de Olivença, após recente faccionalismo. Contudo, há, ainda as diferenciações ao nível interétnico e cultural, pois a ornamentação do corpo deve marcar diferenças por meio da construção de uma nova pele social.

Segundo Barth, “grupos étnicos persistem como unidades significativas apenas se implicarem marcadas diferenças no comportamento, isto é, diferenças culturais persistentes.”²¹ A noção de “fronteiras étnicas”, então, se conserva, apesar do contato com outras culturas, consolidando suas escolhas frente a uma diferenciação cultural impressa na própria estratégia de organização social. Dentro dessa estratégia, a manipulação de símbolos de alteridade pode objetivar tanto o estabelecimento de diferenças entre dois ou mais grupos indígenas quanto destes

em relação aos não-indígenas, pois “a distinção do grupo enquanto tal depende dos outros grupos em presença e da sociedade em que se acham inseridos, já que os sinais diacríticos devem poder se opor, por definição, a outros de mesmo tipo”.²²

Noções de fronteira, território, corpo e pele operam em um semelhante patamar simbólico. O corpo como território, contudo, é autônomo perante aquele indivíduo que o manipula. Se por um lado ele se une ao corpo social, formando essa fronteira étnica, ele se configura, também, enquanto *persona*. Segundo Terence Turner, a pele é, ela mesma, uma fronteira na qual se desenrola o drama da socialização.²³

O indivíduo é, desse modo, uno e duo, vivendo seu processo de individuação e assumindo sua posição enquanto personagem social. Assim, a identidade divide-se em pessoal e étnica, como trata Berta Ribeiro, havendo, na categorização ou na personalização do corpo, algo que “distingue não só o indivíduo dentro de um grupo, como o próprio grupo frente aos demais”²⁴.

Essa capacidade do corpo expressar conteúdos pessoais e étnicos é, também, responsável pelo desenvolvimento contínuo da expressão gráfico-pictórica dentro de uma política identitária. A pele é sempre o fundo da figura que lhe vai impressa e, portanto, elemento constituinte da representação visual. A individuação na prática ornamental depende, tanto do artista-pintor, que cria novos elementos visuais através de sua poética, quanto do indivíduo que, por vezes, o direciona para dar-lhe um caráter particular, uma pintura própria e singularizada.

A estética do corpo pode, então, levar a discussão sobre identidade indígena para mais perto da arte uma vez que é nela onde se operam fatores de cunho mais artístico através da liberdade ornamental.

O corpo enquanto território de cultura é, portanto, objeto-suporte (pela ação do artista-pintor) e objeto-dinâmico (pela ação do indivíduo pintado), carregando consigo os símbolos que o singularizam, na busca de uma identidade individual, daquele que o configura como ator social, uniformizado pelo sentido de pertencimento étnico.

2.3. A EXPOSIÇÃO E O MANTO NAS CELEBRAÇÕES DO BRASIL 500 ANOS

O corpo dos Tupinambá de Olivença, hibridizado pela mistura étnica fundada nas contribuições culturais de diversos grupos indígenas e não-indígenas do Sul da Bahia e de outros lugares do Brasil, não é, contudo, território apenas da expressão gráfico-pictórica da ornamentação corporal. Ele é também suporte de uma identidade reivindicada sobre uma “indumentária cultural”, um elemento que congregaria uma suposta força espiritual capaz de restabelecê-los sobre um novo prisma. Trata-se do Manto Tupinambá, para eles considerado um manto sagrado que deve ser reincorporado a qualquer custo à dinâmica do grupo.

Contudo, a importância deste objeto de modo algum se restringiria a sua função enquanto indumentária ritual, mas, estaria para além disso, figurando como um símbolo de identificação e de reconhecimento aliado ao etnônimo adotado pelo grupo no final dos anos 90 e, desse modo, seria constituído como algo indissociável da identidade étnica Tupinambá de Olivença.

Os mantos de penas dos antigos Tupinambá, eram confeccionados através do entrecruzado de fibras vegetais com penas de aves. O manto sob a guarda do museu dinamarquês foi produzido com penas de Guará (*Eudocimus ruber*)²⁵, uma ave de muito valor entre estes índios devido a plumagem vermelho-

carmesim proveniente de um carotenóide²⁶ chamado *cantaxantina*, que pode ser encontrado nos crustáceos que fazem parte de sua dieta. Essa ave era muito admirada pelos Tupinambá que, suspeita-se, faziam grandes expedições para conseguirem suas penas, as quais assumem o vermelho característico após a idade adulta, já que seus filhotes nascem com uma penugem preta e as mais jovens apresentam a cor pardo-acinzentada nas penas superiores e esbranquiçadas nas inferiores.

Tais mantos cobriam o indivíduo aproximadamente até a altura do joelho e, provavelmente, eram utilizados pelas pessoas em posição de destaque na hierarquia social e nos rituais, como nas danças que antecediam a execução de prisioneiros, conforme as gravuras de De Bry (Figura 10), onde se pode notar a presença de pelo menos três personagens que participam ativamente do ritual. Embora essas informações iconográficas não sejam completamente seguras, servem como para ilustrar a dimensão que ocupavam na vida comunitária tupinambá.

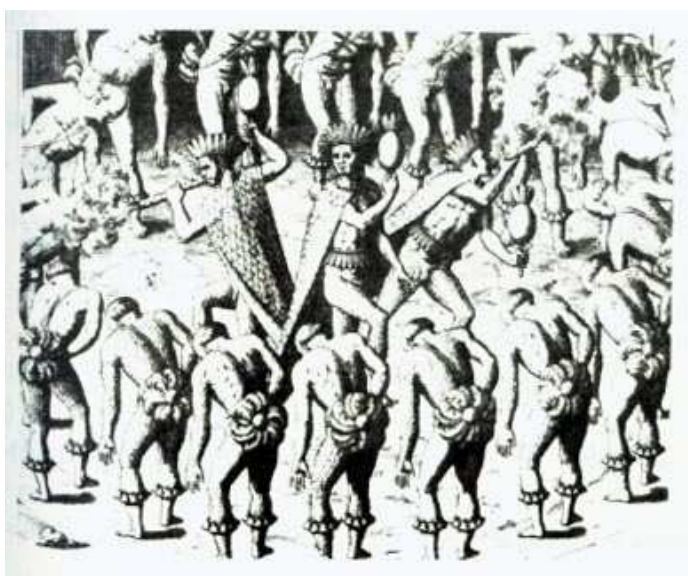


Figura 10a – Dança ritual realizada por pajés Tupinambá – Theodore De Bry



Figura 10b – Fabricação e consumo do Cauim na dança ritual – Theodore De Bry

Hoje existem apenas seis exemplares destes mantos de penas, que sobrevivem em museus europeus sob grande cuidado de conservação, devido a fragilidade do material e o desgaste do tempo. Assim, tais mantos podem ser encontrados no Museu do Homem (França), no Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia e Museu Setalla Del'Ambrosiano (Itália), no Musée Royal d'Art et d'Histoire (Bélgica), no Museum für Volkerkunde (Suíça) e no Nationalmuseet Etnografisk Samling (Dinamarca).

Entretanto, mesmo sabendo-se a localização destes exemplares ainda não há como saber com precisão quando estas peças foram transportadas para Europa. Há apenas algumas suspeitas baseadas em evidências documentais, como a de que o manto guardado no Museu do Homem teria sido levado para França em 1555 por, André Thévet²⁷.

Já o manto situado no Museu Setalla (Itália), que só em 1980 foi reconhecido como um manto Tupinambá, figura, no catálogo do denominado Códice Campário, como datado do século XVII. Do mesmo período tem-se ainda o manto existente em Copenhagem (Figura 11), cujo primeiro registro em 1690, aponta para um ilustre personagem da história do Brasil, o príncipe Maurice de Nassau, que levou consigo uma série de objetos do Brasil como parte de uma coleção particular²⁸.

Quanto ao manto guardado na Bélgica, a referência mais antiga está num inventário do ano de 1781, das coleções do acervo real feito por Georges Gerard, membro da academia de Ciências e Belas Letras de Bruxelas.

Apesar de todos estes exemplares serem, comprovadamente, mantos confeccionados e utilizados pelos Tupinambá que habitaram a costa brasileira, existem ainda algumas similaridades e diferenças entre eles. Quanto a semelhança,

pode-se notar o formato de capa, bem característico, com “borda inferior ligeiramente arredondada e mais larga que a parte superior”.²⁹ Por outro lado, há também a diferença quanto a coloração das penas, e, no caso específico do manto guardado no museu francês (Museu do Homem), conforme Grupioni, a diferença quanto a forma de capuz (Figura 12), que, segundo este autor, “demonstra que, possivelmente, ele tenha sido adquirido de índios que já mantinham relações de troca com europeus”³⁰.



Figura 11 - Manto Tupinambá
(Museu de Copenhague - Dinamarca)



Figura 12 - Manto Tupinambá
(Museu do Homem - França)

A reaproximação e reivindicação do Manto Tupinambá, sob a guarda do museu dinamarquês, ocorreu no ano de 2000 durante as celebrações dos 500 anos do “Descobrimento”. A visita a *Mostra do Redescobrimento Brasil+500*³¹ teria partido do convite de um jornalista sensibilizado pela história dos Tupinambá de Olivença que levou para São Paulo a Dona Nivalda Amaral e mais outro representante da

comunidade indígena. Ao chegar a exposição, segundo entrevista da cacique Valdelice, colhida por Ricardo Pamfílio, a Dona Nivalda ainda não tinha conhecimento da forma do manto, saberia apenas de relatos dos mais antigos que contavam-lhe as histórias do mesmo, contudo, como se estivesse sendo atraída, ela teria dito ao jornalista que a acompanhava: É esse!

Ela disse: É esse! Aí ela disse que quando tocou no vidro aí a lágrima desceu, ela chorou! Como uma voz dizia assim é esse, você achou! Eu [entrevistada] nem gosto de falar essas coisa assim... E aí ela chegou e disse é esse e chorou e cantou! E ele [jornalista] perguntou: A senhora tem certeza que é esse? E ela disse: É esse. E realmente era o manto Tupinambá. Aí ele tirou muitas fotos né, saiu no jornal, ela fez o depoimento, a gente deu entrada na procuradoria, mas até agora [...] ³²

O desejo de Dona Nivalda não era necessariamente que o Manto Tupinambá fosse levado para aldeia, mas que pelo menos retornasse ao Brasil, pois tinha consciência do devido cuidado que seria necessário para conservá-lo. Contudo, a reivindicação feita por ela acabou chamando a atenção para o fato de tamanho símbolo da cultura indígena brasileira estar em posse de um museu europeu (ANEXO C).

Mas, a história do manto teve lugar muito antes da *Mostra do Redescobrimento*. Quando da exposição *Índios no Brasil: alteridade, diversidade e diálogo cultural*”, realizada entre 14 de junho a 27 de julho de 1992 no pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera (São Paulo), estes mesmos museus europeus foram contactados para que disponibilizassem os mantos para a mostra, porém nenhum deles atendeu o pedido havendo o caso de um destes que, extra-oficialmente, manifestou sua apreensão de que, estando no Brasil, o manto poderia ser reivindicado por nacionalistas ³³.

De fato os administradores destes museus se anteciparam em anos, pois foi justamente o que ocorreu quando se deu a visita de Dona Nivalda Amaral a exposição do Brasil 500 anos. Segundo relatos colhidos por Sousa, os Tupinambá de Olivença teriam dito que perderam a força depois que o manto foi levado do Brasil já que ele era peça de extrema importância nos rituais. Portanto, queriam que o manto fosse devolvido para reconquistarem o fortalecimento que ele proporcionava.³⁴

A busca por elementos retirados de uma suposta “bagagem cultural” para promover o fortalecimento da identidade étnica, é fruto de um embate ideológico sobre as formas de instrumentalização da “tradição”, em relação à política de contraste que os grupos constroem para constituir seus sinais diacríticos.

Cunha expressa bem essa dinâmica ao tratar da recomposição e ressignificação dos elementos culturais pelas sociedades indígenas ao afirmar que

a etnicidade faz da tradição ideologia, ao fazer passar o outro pelo mesmo; e faz da tradição um mito na medida em que os elementos culturais que se tornaram “outros”, pelo rearranjo e simplificação a que foram submetidos, precisamente para se tornarem diacríticos, se encontraram por isso mesmo sobrecarregados de sentido. Extraídos de seu contexto original, eles adquirem significações que transbordam das primitivas. Um barrete frígio não é só para esquentar a cabeça. Polissemia que permite a existência de uma cultura de resistência operando com um discurso que é propriamente refratado. E isto nos dois sentidos, pois os símbolos distintivos de grupos, extraídos de uma tradição cultural e que podem servir para resistência, são freqüentemente abocanhados em um discurso oficial.³⁵

É assim que a Dona Nivalda Amaral ao retornar a sua comunidade em Olivença optou por reproduzir o manto que tomou conhecimento na exposição em São Paulo, mesmo tendo uma capacidade técnica bastante limitada para interpretar sua forma estrutural. Contudo, não se trataria apenas de um Manto Tupinambá, mas

seria, ele mesmo, o Manto Sagrado dos Tupinambá de Olivença, que passaria a atrair a força dos ancestrais da mesma forma que supunha que o anterior fizesse (Figura 13).



Figura 13a - Manto Tupinambá de Olivença (frente) A. P.



Figura 13b - Manto Tupinambá de Olivença (costas) A. P.

Entretanto, o sagrado não está somente na relação subjetiva com a crença no sobrenatural, mas na relação direta com cada membro da comunidade cuja união deve corresponder à um único corpo, capaz de por em marcha o interesse comum de reproduzirem-se social e culturalmente na terra que deve ser reconquistada. Toda a questão política está, portanto, fundada nesse desejo de adquirirem a terra que lhes foi tirada. Desejo esse que se condensa também na atribuição ao poder de fortalecimento comunitário que o manto exerce com sua força sagrada.

Contudo, deve-se levar em consideração que o Manto Tupinambá que Dona Nivalda tomou como modelo não corresponde àquele do seu discurso, segundo o qual seria o pertencente ao museu da Dinamarca. Ele se ajustaria bem mais ao que está sob a guarda do museu francês, diferente de todos os outros como dito anteriormente. Esse fato pode corresponder a duas possibilidades: ou o manto que Dona Nivalda se referiu não era o da Dinamarca, ou, a forma do manto reproduzida por ela, com a adição de um capuz, foi feita de modo que este artefato pudesse ser utilizado segundo uma finalidade previamente estabelecida.

O que parece mais óbvio é que o manto recriado por Dona Nivalda foi pensado desde o início para ocupar um papel de destaque na Peregrinação em Memória dos Mártires do Massacre no Rio Cururupe, um evento de grande mobilização da comunidade indígena Tupinambá de Olivença. No ano de 2002, durante a segunda edição deste evento, ainda era mantido o sentimento de reivindicação ocorrido na exposição em comemorações ao “Descobrimento”, como nos foi informado pelo pesquisador Ricardo Pamfílio, ao notar a presença de dois jovens que se alternavam na caminhada carregando uma fotocópia emoldurada como um pôster da matéria do jornal Folha de São Paulo, *Somos Tupinambá queremos nosso manto de volta*, com foto de Dona Nivalda defronte ao Manto Tupinambá, na exposição citada (Figura 14).

É neste ano que o Manto Tupinambá de Olivença, ou, Manto Sagrado, como eles se referem, é criado e incorporado a Peregrinação do Cururupe de modo a gerar uma transformação deste evento coletivo que agora seria ancorado em um objeto representativo da cultura.



Figura 14 – Foto da reportagem da Folha de São Paulo (2003) A. P.

O manto ganha vida, destaque e até mesmo uma música, constituindo-se como um elemento indispensável para visualização da nova imagem que constroem de si mesmos.

Com o manto sagrado nosso povo se anima
Com o manto sagrado nosso povo se organiza
Pois uma força divina que em nós se humaniza
Pois uma força divina que em nós se humaniza

O manto feito pela Dona Nivalda expressa, portanto, o desejo de reconstrução da identidade cultural e de retomada dos valores tidos até então como perdidos. Feito pelo entrecruzamento de fibras de palha em formato de capa com, aproximadamente, 1,5 metro de comprimento, foi recoberto com penas de galinha por toda superfície externa por meio de fixação e amarração à estrutura trançada.

Na realização da 2ª Peregrinação em Memória aos Mártires do Massacre no Rio Cururupe (2002), Pamfílio realizou entrevistas e gravações que dão conta da dimensão deste artefato no evento como a resposta transcrita abaixo na qual o índio Eugênio Crispim Tupinambá fala sobre a importância de carregar o manto.

É um dever uma ordem na qual eu sou nascido nessa tribo [...] a parte espiritual é que é importante [...] por isso a honra de carregar esse manto sagrado não depende só de mim, mas dos espíritos. Eu aqui agora nesse momento eu estou representando a aldeia que foi massacrada a muitos anos. É muito antes de Marcelino, quando chegou os Jesuítas tomando tudo e, a todos os Tupinambá, porque o Marcelino faz parte de nosso Cururupe, faz parte da nossa região, é nosso parente. Assim também como todos os outros espíritos que foram extinguidos do meio nosso por causa da violência que o povo vem trazendo e deixando nós assim, sem poder nem como nos defender porque para nós não existi justiça. Agora que Deus tá abençoando porque nós tamo encontrando a saída para tudo. É todo essa discriminação que eles já vinham trazendo a muitos anos e graças a Deus nós estamos sendo reconhecido e isso pra nós é que é importante.

Neste mesmo evento, Núbia Tupinambá, já na finalização das celebrações da Peregrinação, teria deixado sua referência à importância do manto.

[...] Porque Deus faz, Deus forma, Deus cria tudo e nos permite criar o Manto Tupinambá. Nesse momento eu convido as pessoas que não são índias que queiram chegar até o centro e procurar receber o Manto Tupinambá em sua cabeça... Cinco pelo menos cinco aqui presente venha até o parente e receba o manto simbolizando essa união, essa força que nós povo Tupinambá temos e estamos recebendo também de vocês. Cada índio e cada índia se alegra com essa decisão. Enquanto um ou outro não índio ou não índia chega ao centro vamos cantar a música do manto Tupinambá.

Nos anos seguintes, a importância do manto na peregrinação seria ampliada, sendo distribuído aos participantes um impresso contendo a programação do evento no qual era claramente incentivada a participação dos não-índios, para sensibilizá-los acerca da questão dos direitos indígenas.

Receber o Manto Sagrado é receber uma força Divina. A você que não é índio e quer publicamente numa relação de profunda espiritualidade assumir a causa da luta indígena, em especial da luta do Povo Tupinambá, venha receber o Manto Sagrado.

Outra referência na programação do evento, realizado em 2003, trata do seu aspecto sagrado com relação aos “encantados”³⁶.

O Manto Sagrado dos Tupinambá é um grande símbolo de espiritualidade presente em seus rituais. Com o Manto sagrado o povo se reúne para fortalecer-se enquanto Povo e na sua relação com o SER SUPREMO CRIADOR DE TODA VIDA. Este Deus que se manifesta de várias formas no encontro dos encantos de todos os seres vivos da terra, da água, do ar e do fogo, de toda energia.

Na 3ª Peregrinação do Cururupe, estivemos presentes, junto com professores e estudantes pesquisadores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, através da ACC - Atividade Curricular em Comunidade³⁷ denominada Arte Indígena na Bahia, quando fizemos uma série de registros e atividades em Olivença, como a realização de oficinas de cerâmica e serigrafia, além da coleta de entrevistas, gravações e registro de motivos gráfico-ornamentais (Figura 15).

Dessa integração entre saberes, produziram-se outras pesquisas, sempre acompanhando as transformações ocorridas nas celebrações do Cururupe até encontrar, no ano de 2006, um novo manto tupinambá substituindo o anterior.



Figura 15 – Atividade de campo. Serra do Padeiro (2003) A. P.

Este manto (Figura 16), de menor proporção, com aproximadamente 1 metro de altura, foi feito com pena de galinha tingida em tom vermelho-róseo e era utilizado por uma criança da comunidade que seguia a frente do grupo e das faixas de modo performático sendo rodeada por um casal de índios plenamente trajados e ornados que se alternavam de um lado a outro cantando e dançando com seus arcos e flechas empunhados (Figura 17).



Figura 16 – Manto Tupinambá durante a Peregrinação do Cururupe (2006) A. P.



Figura 17 – Grupo performático e o manto tupinambá. Cururupe (2006) A. P.

Essa nova mudança trata-se de uma grande alteração na relação do manto com a comunidade e do manto com o evento, pois, devido à sua pequena dimensão, ele deixou de ser utilizado por outros índios e convidados. De fato, esta manipulação do manto anterior foi um dos elementos prejudiciais que acabou causando sua destruição. Desde 2003, quando fizemos seu primeiro registro, já vínhamos notando que este apresentava sinais de deterioração, com perda significativa das penas que o ornavam. Na ocasião, a Dona Nivalda Amaral chegou mesmo a checar conosco a possibilidade de conseguirmos penas de guará para fazer um novo manto, mais próximo o possível do original.

A criação do novo manto evidencia esse interesse e disposição em se conseguir, pela semelhança, chegar a uma maior autenticidade. Mas, se a relação com o Manto Tupinambá da exposição é uma relação de modelo, a sua atribuição como Manto Sagrado parte de outros pressupostos. Como manto sagrado, o manto reproduzido pelos integrantes da comunidade de Olivença é um símbolo da retomada dos valores tidos por tradicionais que porventura lhes proporcionariam um maior contato com os encantados no sentido de fortalecê-los

Essa luta pela reconquista do manto, ou pela restauração sagrada do manto, relaciona-se intrinsecamente a luta pelo reconhecimento enquanto índios Tupinambá e pelo reconhecimento do seu direito a propriedade das terras que reivindicam. A constituição do etnônimo, neste caso, se apoiando em um referente material da antiga opulência Tupi que se instaurou na visita dos índios de Olivença a exposição “Brasil 500 anos”, fruto de longas negociações e de receios por reivindicações por parte dos museus.

O período das comemorações do “Descobrimento” foi de grande importância para muitos grupos indígenas no Brasil. Mas, para os Tupinambá de

Olivença, pode-se dizer que ele foi decisivo, pois marcou um momento de reavaliação e de reprodução cultural que seria ímpar na constituição de seus “emblemas étnicos” cujos referentes seriam explícitos no corpo e na pele, seja pelo (re)aprendizado das danças ou pela (re)utilização da pintura corporal.

NOTAS

¹ A etnogênese trata do ressurgimento de agrupamentos étnicos, considerados desaparecidos, assimilados ou extintos, e, também, pode referir-se ao surgimento de novas comunidades, cujos integrantes, que se apresentavam dispersos em outros meios, passam a se identificar e reivindicar uma determinada herança cultural, que os singulariza frente os demais.

² Viagem da Volta é um conceito utilizado por Oliveira (1994) para dar conta do retorno ao passado vivido pelas sociedades indígenas emergentes ou ressurgentes.

³ Música tupinambá catalogada durante a Caminhada em Memória dos Mártires do Cururupe no ano de 2003.

⁴ ARRUTI, José Maurício Andion P. Morte e vida do Nordeste indígena: a emergência étnica como fenômeno histórico regional. In: **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 15, 1995, p. 39.

⁵ O termo “trabalhar” também é empregado em muitas sociedades indígenas para se referir ao “trabalho”, a realização das práticas do culto religioso dentro do circuito interno da aldeia.

⁶ BARRETTO FILHO, Henyo Trindade. Invenção ou renascimento? Gênese de uma sociedade indígena contemporânea no Nordeste”. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). **A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. p. 98.

⁷ Dança dos Tupinambá de Olivença muito semelhante as praticadas pelas outras sociedades indígenas no Nordeste.

⁸ BARBOSA, Wallace de Deus. Globalização e etnogênese: os “novos” índios do nordeste e sua arte In: Concinnitas. **Rev. do Instituto de Artes da UERJ**, ano 1, nº 1, Rio de Janeiro: UERJ, ago/dez 1998, p. 155

⁹ Id. Ibid, p. 157

¹⁰ OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”: situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). **A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999. p.13.

¹¹ “Troncos velhos” e “pontas de rama” tratam, respectivamente, dos grupos mais antigos que conservariam a “tradição”, e os grupos novos ou emergentes, que se utilizariam do conhecimento dos anteriores para (re)criar sua identidade étnica.

¹² Fricção étnica é o processo de disputa política que envolve dois ou mais grupos de uma mesma sociedade que entram em conflito de interesses e que acabam por se dividir, formando grupos autônomos.

¹³ OLIVEIRA, 1999, p.20.

¹⁴ CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Tradução Julia M. Polinésio e Vilma de Katinsky B. de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 46.

¹⁵ BARBOSA, p. 156.

¹⁶ OLIVEIRA, 1999, p.12.

¹⁷ Faccionalismo é um termo que tem sido usado para tratar das mudanças na dinâmica sócio-política que ocorre em determinadas comunidades indígenas que passam a constituir-se em facções opositoras, assumindo novas configurações, frente às posições divergentes que cultivam

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. **A cor da pele influencia as idéias?** (Conferência realizada aos 28 de março de 1971, em Paris, sob os auspícios da UNESCO). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – USP, 1971. p. 19.

¹⁹ RIBEIRO, Berta. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. Lux Vidal (org.). 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 51.

²⁰ CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos - Um Estudo Semiótico do Corpo e Seus Códigos**. São Paulo : Editora Annablume, 1995, v.1. p.16.

²¹ BARTH, Fredrik. "Grupos étnicos e suas fronteiras". In: POUTIGNAT, P. & STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade**, seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras. São Paulo: Editora da Unesp, 1998. p. 196.

²² CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual, mas irreduzível. In: CARVALHO, Maria Rosário G. de (org.). **Identidade étnica, mobilização política e cidadania**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1990. p.45.

-
- ²³ VIDAL, Lux; MÜLLER, Regina A. Polo. Pintura e adornos corporais. In: RIBEIRO, Darcy (Editor et al.). **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Tecnologia Indígena, v.2. Petrópolis: FINEP: Vozes, 1987. p.147
- ²⁴ RIBEIRO, Berta. A linguagem simbólica da cultura material. Introdução. In: RIBEIRO, Berta (org.). **Suma Etnológica Brasileira**, v. 3. Petrópolis, Vozes/Finep, 1987. p. 23
- ²⁵ Guará, em tupi antigo, quer dizer "ave vermelha". É uma espécie de ave ciconiforme da família Threskiornithidae, que também é conhecida como íbis-escarlate e que, além do litoral brasileiro, pode ser encontrada em Trinidad e Tobago, na Colômbia, Venezuela e nas Guianas.
- ²⁶ Carotenóide (classe de moléculas oxidáveis) é um tipo de pigmento natural, disponível nos alimentos, responsável pela coloração vermelha dos flamingos e de outras espécies de aves.
- ²⁷ André Thévet (1502–1590), foi um famoso cosmógrafo e escritor francês que, esteve no Brasil durante ocupação francesa, fato que lhe possibilitou colher informações para publicação das obras *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommee Amerique: (et) de plusieurs Terres (et) isles decouvertes de nostre Temps* (1557) e *La Cosmographie Universelle* (1575).
- ²⁸ GRUPIONI, Luís Donisete B. Inventário dos Artefatos e Obras da Exposição "Índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural". In: GRUPIONI, Luís Donisete B. (org.). **Índios no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998. p.252.
- ²⁹ GRUPIONI, 1998, p. 251.
- ³⁰ Id. Ibid, p.251
- ³¹ A *Mostra do Redescobrimento Brasil+500*, foi inaugurada oficialmente em 23 de abril de 2000, e ocupou 60 mil metros quadrados, dentro do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, sendo dividida em 13 módulos temáticos, que puderam ser vistos por milhares de pessoas. A curadoria-geral ficou a cargo do historiador Nelson Aguilar.
- ³² Informação obtida de entrevistas gravadas e transcrita pelo pesquisador Ricardo Pamfílio.
- ³³ GRUPIONI, 1998, p. 251
- ³⁴ SOUSA, Ricardo Pamfílio de. Folguedos indígenas na Bahia. **Revista da Bahia**. Salvador. nº 38. Mai. 2004. p. 119.
- ³⁵ CUNHA, 1990. p. 47.
- ³⁶ Encantados são entidades sobrenaturais que não passaram pela experiência da morte e que são dotadas de poderes excepcionais sobre os índios e sobre a natureza.
- ³⁷ A ACC - Atividade Curricular em Comunidade, é um programa desenvolvido pela Universidade Federal da Bahia que articula o ensino, a pesquisa a ações voltadas para o desenvolvimento e a extensão, através de pesquisas de campo que têm por objetivo a promoção de diálogos com a sociedade, para reelaborar, produzir e compartilhar novas formas de conhecimento.

CAPÍTULO III

A LÓGICA DAS REPRESENTAÇÕES GRÁFICO-PICTÓRICAS

Elementos fundamentais da pintura corporal Tupinambá de Olivença, os motivos ou representações gráfico-pictóricas possuem uma natureza múltipla que se impõe como um desafio ao observador externo à dinâmica cultural deste grupo étnico. A questão maior situa-se, geralmente, no potencial que estas “mensagens visuais” teriam de comunicar-nos sobre a estrutura social, as distinções hierárquicas, ou sobre o sistema de crenças e de parentesco, como fizeram e ainda fazem a maior parte dos estudiosos que se aventuram na pesquisa sobre a pintura e ornamentação do corpo entre as sociedades indígenas. Contudo, a lógica que permeia a constituição do sistema gráfico de um grupo como os Tupinambá de Olivença, que passa por um período de (re)elaboração cultural, encontra-se bem mais inserida na política de afirmação identitária que na relação com categorias supra-humanas ou na ordenação de elementos distintivos no âmbito de um circuito interno. Os motivos gráficos da ornamentação pictórica destes índios constituem-se como sinais

diacríticos capazes de delimitar fronteiras e estabelecer a alteridade. É sobre esse prisma, portanto, que deve ser pensado o conjunto gráfico formado pelos motivos, padrões e composições da poética ornamental Tupinambá de Olivença.

3.1. ORNAMENTAÇÃO CORPORAL: DISTINÇÕES E REFLEXÕES

A ornamentação corporal, como traço cultural dos povos que a utilizam, é um elemento importante para se pensar a questão da identidade étnica e da produção ideológica, porém esta atividade apresenta uma estrutura complexa que não envolve apenas a pintura do corpo, mas também os modos de apresentação por meio de indumentárias, a decoração corporal pela fixação de penas com resinas, a utilização de uma gama variada de acessórios e as perfurações, tatuagens e escarnificações¹ que dão ao corpo um status de documento etnográfico.

Contudo, nem todas estas formas de ornamentação estão ou precisam estar presentes em um mesmo grupo. Sua utilização depende de uma série de relações que estes estabelecem para com a sociedade e para com seu sistema de crenças, de modo que são instrumentos para se relacionarem com o mundo.

Segundo Van Velthen, os estudos da estética corporal, incidiriam mais facilmente sobre os “aspectos cognitivos” como a noção de pessoa ou sobre “representações simbólicas” fundadas nas artes gráficas uma vez que

a maioria desses estudos elabora suas análises a partir da iconografia decorativa dos artefatos, a qual se revela um campo privilegiado para a visualização de sistemas representativos, notadamente de identidade étnica, de construção de mundo e das relações sociais.²

Decerto alguns tipos de grafismos ou motivos gráficos são freqüentemente notados na pintura corporal e nos objetos artesanais, entretanto, o sentido com que são utilizados pode ser bem diferente. As iconografias que cobrem os corpos, não estabelecem com eles uma relação apenas de suporte pictórico, mas, também se abrem a questões mais subjetivas e contingentes. Sendo assim, as iconografias são elementos de extrema importância para que se compreenda a relação da pintura corporal com as outras expressões culturais e sociais. É coadunando com este pensamento que Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva afirmam que os autores que tratam do grafismo indígena

consideram as manifestações visuais que analisam como sendo expressão estética gráfica de identidades étnicas e culturais dos povos indígenas confrontados com contextos econômicos e políticos de mudança, conduzidos principalmente desde fora, ou seja, desde o pólo das sociedades nacionais em que se encontram inseridos.³

Estas autoras criam um consenso também com o pensamento de Van Velthen, citado anteriormente, e, mais ainda, tratam da relação entre a produção gráfica, com qual os povos indígenas buscam imprimir sua identidade, e as pressões exercidas pela sociedade nacional, com quem tais grupos étnicos estabelecem alteridade.

Mas, o estudo da pintura corporal e de suas iconografias (grafismos), nem sempre seguiram esse curso. No Brasil as pesquisas tendo este foco foram adquirindo maior expressão apenas a partir da década de 70, através do trabalho de Baldus sobre os carimbos utilizados nesta atividade pictórica como portadora de “aspectos sociais e mágico-religiosos”⁴. Neste tempo, a pintura corporal dos Kadiwéu já era bem conhecida e ocupava papel de destaque neste tipo de pesquisa, tanto pela abordagem mais estética de Boggiani, quanto pela abordagem mais

sociológica de Lévi-Strauss. Darcy Ribeiro também já publicara o “Arte Kadiwéu”, de modo que os estudos sobre pintura corporal, embora insuficientes, já era bem nítidos nos anos 50.

Na década de 60 do século XX, obteve-se o reconhecimento do status da pintura dos Kayapó por Fuerst e Turner, e contribuições de novos pesquisadores como Victor Turner e Seeger. Este último, ao tratar da ornamentação corporal entre os Suyá, passou a analisá-la pela relação objectual do corpo e pela forma como ela se alia a identidade étnica do grupo.

Contudo, dentre estes autores acima, dois nomes se destacam levemente na contribuição aos estudos da estética corporal: Terence Turner, com a idéia de “pele social” e Mauss, com sua abordagem sobre a “noção de pessoa”.

Vidal e Muller analisam ambas contribuições ao tratar da importância destes autores para suas pesquisas sobre a pintura corporal dos Kayapó.

Segundo Terence Turner, a pele é a fronteira, o limite do indivíduo não somente na sua dimensão biológica e psicológica como também na social. Em certas sociedades, a superfície do corpo é o palco simbólico onde se desenrola o drama da socialização; e a ornamentação corporal, de modo amplo, torna-se a linguagem através da qual é expressado. No caso Kaiapó, é uma linguagem que informa sobre a estrutura dessa sociedade, incluindo os seus mais altos valores e seus pressupostos conceituais, os mais transcendentais. O que diferencia esta linguagem das outras, também utilizadas neste sentido, é que a ornamentação do corpo é a forma direta e concreta de comunicar *identidade pessoal e social*.⁵

De acordo com Vidal, os trabalhos de Turner dos anos 60, ao lado dos de Fuerst, são os que primeiro incidiram sobre os aspectos mais abrangentes da pintura corporal dos Kayapó. Para ela, uma das mais desenvolvidas esteticamente.⁶

Mas, em relação à contribuição de Mauss, a autora é mister em afirmar que este levou os estudos da pintura corporal para outro patamar como “uma

expressão concreta de valores culturais fundamentais”, onde o corpo, enquanto instrumento natural, é fator determinante para sua própria constituição social, quando a ornamentação, com seu significado simbólico, torna-se um daqueles “elementos que contribuem para que a sociedade molde e construa a humanidade de cada um de seus membros, tornando-o ‘pessoa’”.⁷

Nos anos 70, outros autores como Fénelon Costa (pesquisadora dos Karajá) e Pedro Agostinho (pesquisador dos grupos xinguanos), desenvolviam novas pesquisas sobre a ornamentação corporal. A primeira, tratando da relação entre os padrões ornamentais e a relação com grupos de idades e sexuais e, o segundo, estabelecendo as relações entre as pinturas e o ritual do *Kwaríp*.⁸ Thomas Gregor também se juntaria a estes pesquisadores ao tratar da atividade dos artistas-pintores Mehianáku como “atores sociais” que produzem, através das representações gráficas, uma linguagem que possibilita a comunicação sobre estados de espírito e posições comunitárias.⁹

Outros grupos como os Xikrin (Lux Vidal, Terence Turner) e os Xavante (Regina Müller) também seriam bem estudados através de uma leitura semiológica para tratar das mensagens visuais enquanto código simbólico capaz de fornecer informações sobre a organização social.

Os estudos da ornamentação corporal produzem-se, então, segundo uma linguagem capaz de conter conteúdos semânticos que, tanto informam sobre a estrutura social, quanto sobre a continuidade das práticas cosmológicas abordadas em diversas pesquisas que se desenvolveram: Van Velthem (Wayana), Gallois (Waiãpi), Barcelos Neto (Wauja), Peter Gow (Piro), dentre outros. Contudo, “apenas recentemente a pintura e os ornamentos do corpo passaram a ser estudados como material visual que constitui sistemas autônomos de comunicação”¹⁰.

Esse olhar científico direcionado para as representações gráficas buscava, portanto, aqueles grupos que não tivessem se esgotado pelo contato aculturativo, possibilitando o entendimento dos “significados simbólicos” através, principalmente, da cosmologia e da noção de pessoa. É nesse patamar que se encontram a quase totalidade dos estudos sobre a estética indígena.

Entretanto, por mais que estes estudos nos ofereçam referências importantes para abordagem da ornamentação corporal indígena, não podem corresponder claramente às sociedades indígenas situadas no Nordeste, que vivenciam um contexto histórico, geográfico e cultural muito diferente, como também muito desconhecido, pois até o momento, não há um estudo substancial desta temática entre os grupos étnicos da região nordestina.

As diferenças, contudo, apresentam-se mais ao nível das abordagens do que necessariamente das metodologias, pois se as sociedades indígenas no Nordeste que vivenciam o processo de “etnogênese” passam a instaurar a prática ornamental após uma descontinuidade, visivelmente marcada, grande parte das sociedades pesquisadas operam segundo uma prática contínua que incorpora lentamente os elementos gráficos não-indígenas a partir de contatos efetuados mais recentemente. Embora esse distanciamento espaço-temporal seja um determinante para a compreensão dos múltiplos aspectos da ornamentação corporal entre grupos integrados e aqueles grupos mais afastados, a catalogação, em todo o caso, segue a prática do desenho sobre o papel e o registro fotográfico. Sendo que passa a ser cada vez mais utilizado o recurso audiovisual.

A conceituação e o enquadramento dos motivos catalogados, por outro lado seguem opções de interesse pessoal e de melhor ajustamento à complexidade do grupo pesquisado. Assim, análises formalistas e estruturalistas centradas na

semiótica, florescem nestes estudos, devido ao caráter semântico destas representações gráficas que se intercalam entre códigos culturais.

Desse modo, pode-se traçar uma linha dos atuais estudos indo desde os documentos visuais dos primeiros séculos da ocupação portuguesa do Brasil, comportando as representações gráfico-pictóricas já suplantadas, aos registros contemporâneos efetuados em campo através de pesquisas etnográficas que relacionam estas expressões aos aspectos gerais da cultura em foco. Assim, pode ser construída não apenas uma imagem dos índios, mas também se chegar a uma auto-imagem deles.

3.2. O RETRATO ICONOGRAFICO DOS ÍNDIOS

As manifestações estéticas indígenas têm sido retratadas desde os primeiros séculos da conquista através de narrativas iconográficas. Este material, analisado a luz da teoria panofskiana¹¹, produz o entendimento das formas simbólicas como a perspectiva e a linha compositiva que, se não reproduzem a visão dos índios sobre si mesmos, ao menos possibilitam a compreensão da ótica com que estes tinham sua imagem apreendida pelos europeus.

Nesse sentido, cabe ressaltar a importância da iconografia em seu sentido amplo e todas as variações que a permeiam. Assim, as representações que retratam os índios e seus costumes tomam aquela dimensão textual que as denominaria “documentos visuais”. Contudo, sua análise vem permeada da mentalidade que as conformou em uma base técnico-estilística, própria de uma época (ou de determinadas épocas) a prevalecer o que Riegl denominou “Kunstwollen” (vontade

artística, querer artístico) na qual as formas aliam-se às manifestações culturais de um dado momento histórico através da “Weltanschauung” (visão de mundo).

A indissociável união entre esse “espírito da época” e seus artistas, torna a representação um registro da história e é esse registro que devemos buscar no entendimento da política visual que moldou o conhecimento ocidental, estabelecendo estereótipos que, de certa forma, perduram até hoje.

Dois passos podem ser dados em direção ao entendimento da constituição destas iconografias. A sua relação com os relatos e com as formas de apropriação e tradução em novas iconografias, ou seja, as ressignificações.

Ana Maria Belluzo, ao analisar estas “obras documentais”, as trataria mais como imagens do que como representações, visto que não correspondem à uma realidade, mas sim ao imaginário europeu sobre os povos e costumes do novo mundo. Assim, as divergências quanto à autenticidade destas representações são muitas, pairando dúvidas sobre estes “discursos visuais”, uma vez que as gravuras presentes na obra literária de Hans Staden só foram publicadas anos depois pelo seu editor, no que se suspeita terem servido de recurso para aumentar a vendagem dos exemplares. Então, como as gravuras de Jean Lery e Theodore De Bry foram feitas a partir destes tipos de inovações, ficam todas comprometidas, uma vez que são representações de representações, com acréscimos de outros elementos mínimos de ordenamento da composição e objetos de uma (re)valorização estética por variação de estilo.

O retrato iconográfico dos índios foi, portanto, moldado segundo o interesse de se estabelecer este outro como um ser exótico (ex-óptico), fora da realidade européia. Seriam habitantes de um mundo selvagem, deformados por

hábitos profanos e libidinosos, bem como por perfurações e escarnificações horrorizantes.

Belluzzo, trata de uma separação entre estas iconografias como “gravuras de ilustração”, representadas pela obra de Staden e, “gravuras de interpretação”, como as que se seguiram e que retiraram de outras tantas o modelo a ser reproduzido, sendo que “estas já praticadas no livro de Léry, apoiado em motivos visuais da obra de Thevet, caracterizam a obra gráfica de De Bry, que se vale [...] de ilustrações de Staden e Léry e de imagens de outras expedições a outros lugares da América.”¹²

Assim, das cinquenta e três gravuras contidas nas “Viagens ao Brasil” de Staden e, dos discursos visuais contidos nas edições da “Singularidade da França Antártica” (1557) e da “Cosmografia Universal” (1575) de Thevet, teriam surgido as interpretações iconográficas dos índios do Brasil que mais fortemente se imporiam ao texto, provocando um fascínio nos europeus através, principalmente, das “Grandes Viagens” (1592) de Theodore De Bry.

Na obra de De Bry, a fantasia dos relatos de memória pós-viagem, a livre manipulação das informações visuais de vários autores, o recorte e a montagem de material de várias proveniências irão se organizar dentro de um quadro geral. Assiste-se à passagem das imagens à forma coesa instaurada pela unidade espacial.¹³

No século XVII, as iconografias que retratavam as sociedades indígenas, ainda reproduziam a descoberta do “outro” como relata Porto Alegre. Eram representações mais fiéis que as do século seguinte e foram empreendidas principalmente pelos artistas holandeses da comitiva do Príncipe Maurício de Nassau que estiveram em contato com diversos grupos étnicos no Brasil, notando as

diferenças e retratando as mudanças sofridas, pela interação com o elemento europeu, como se pode notar na pintura de um Tupi e de um Tapuia por Albert Ekhout (Figura 18).



Figura 18a – Homem Tupi – Albert Ekhout (1643)



Figura 18b – Homem Tapuia – Albert Ekhout (1643)

Estes artistas, ainda segundo Porto Alegre, estariam situados na categoria de “pintores-viajantes”¹⁴ que atravessariam o século XVIII acompanhando as tendências provocadas pelo Iluminismo até o aparecimento dos “pintores-etnógrafos” no século XIX, influenciados, principalmente, pelas teorias racistas e pelo “realismo criativo”.¹⁵

O pintor-etnográfico do século XIX é um observador que classifica indivíduos a partir da morfologia do crânio, desenha corpos, sistematiza traços, investiga e constrói a representação da identidade através da aparência do corpo humano, buscando na sua superfície o sentimento da interioridade invisível.¹⁶

Neste novo momento, as expedições científicas estabeleceriam uma imagem cada vez mais particularizada destas sociedades indígenas com quem os artistas estrangeiros manteriam contato. Eram representações mais completas, onde determinado grupo étnico era retratado em seu contexto, de modo a fornecer informações sobre os amplos aspectos da sua vida social. É assim que as gravuras dos séculos seguintes dariam lugar a litografias e aquarelas, quando estes “pintores-etnógrafos” utilizariam como recurso visual as descrições naturalistas dos livros de viagens.

As expedições tornar-se-iam mais freqüentes após a instalação da corte portuguesa no Brasil, que possibilitou não apenas a vinda da expedição artística francesa, mas de tantas outras que refletiu, posteriormente, o próprio interesse e curiosidade dos membros da monarquia, como se pode notar nos desenhos que retratam os Botocudo, feitos pelo Imperador D. Pedro II quando da sua viagem ao Nordeste (Figura 19).



Figura 19 – Desenho dos índios Botocudo realizado pelo Imperador D. Pedro II

Mas, nem sempre eram necessárias grandes investidas as regiões habitadas por estes índios. O próprio Debret relata as visitas de índios ao Rio de Janeiro para solicitar do Imperador recursos para sua manutenção, quando, então, ele, como artista, tomava proveito da situação para fazer seus registros.

Dois dias apenas depois de nossa chegada, foi-nos dado ver indígenas botocudos recém-trazidos ao Rio de Janeiro por um viajante que me facilitou desenhá-los com cuidado, acrescentando a essa amabilidade informações tão fidedignas quão interessantes acêrca dos costumes dêsses índios entre os quais vivera.¹⁷

O valor dessas iconografias é, portanto, de grande auxílio à compreensão dos aspectos culturais de muitas destas sociedades indígenas, pois “a linguagem do desenho, com seus códigos próprios e seus significantes, revela-se como documento visual de uma temporalidade, como ‘arquivo de identidade’¹⁸, capazes de contribuir para compreensão da visualidade e da corporeidade indígena.

Porto Alegre¹⁹ produziu um quadro onde trata da contribuição dada pelas iconografias ao conhecimento destes povos, segundo quatro temas, que comportam as visões de época da nossa sociedade. São elas:

- a) as idealizações do bom e do mau selvagem
- b) a ordem do mundo natural
- c) imagens da diversidade
- d) corporeidade: arquivos de identidade?

O primeiro tema analítico, corresponde às visões divergentes entre civilização e barbárie, com as primeiras representações do Novo Mundo. O seguinte,

estaria situado entre a estética romântica e naturalista, com imagens mais atrativas e convidativas à contemplação paisagista. O terceiro tema singulariza as diversas sociedades indígenas, abandonando a imagem genérica com que anteriormente eram tratadas. Esta última contribuição era favorecida pelas observações *in loco* que os pintores obtinham ao participarem das expedições científicas pelo Brasil. Finalizando este quadro iconográfico e, se aproximando dos atuais estudos sobre a ornamentação corporal, estaria o corpo, que passou a adquirir status de documento etnográfico, fornecendo informações sobre a noção de pessoa.

Por meio da corporeidade indígena se estabeleceriam os “arquivos de identidade” que serviriam para reconstrução dos aspectos estéticos e sociais com seus significados simbólicos implícitos.

No caso dos Tupinambá de Olivença, que não teriam uma relação direta com os grupos representados nessas iconografias, este último foco temático é, certamente, o que mais parece ajustar-lhe. Contudo, a corporeidade deste grupo étnico não se estabelece segundo “padrões específicos de grupos de idades e sexo, diferenças de status e de atividades”²⁰. A ornamentação corporal Tupinambá de Olivença está indistintivamente vinculada a identidade étnica que estes transmitem através, principalmente, de suas performances públicas como as danças e celebrações coletivas que delimitam seu território cultural.

3.3. FESTAS, DANÇAS E CELEBRAÇÕES: PINTURA E APRESENTAÇÃO DO CORPO

Os eventos pictóricos, ou seja, aqueles em que os Tupinambá de Olivença utilizam a pintura corporal, são de extrema importância, não apenas a esta

prática gráfico-ornamental, mas também à reprodução cultural da comunidade. Eles são parte de uma política que visa, entre outras coisas, estabelecer a identidade étnica nos modos de apresentação como símbolos de alteridade e de expressão singularizada de valores particulares. São momentos de apresentação em que corpos e *corpus* formam um veículo único por meio do qual são transmitidas ideologias no plano discursivo das mensagens visuais que seguem em direção ao olhar do outro. São eventos de demonstração de um corpo social uniformizado por uma pintura estético-identitária que estabelece relações diretas entre a poética ornamental, a política imagética e a construção de sentido.

Entre os eventos nos quais a pintura corporal apresenta-se de forma mais expressiva estão as apresentações do Porancim, a Festa de São Sebastião (Puxada do Mastro) e a Peregrinação em Memória aos Mártires do Massacre no Rio Cururupe.

3.3.1. Porancim

O porancim é o toré dos Tupinambá de Olivença e como tal relaciona-se às outras experiências coletivas indígenas, onde as danças são realizadas em filas sob a forma de movimentos circulares com música geralmente cantada e respondida em coro e com o acompanhamento de, pelo menos, um maracá, idiofone indígena sempre usado em apresentações públicas. O toré é a dança-ritual de maior prestígio como símbolo de indianidade no Nordeste e é denominado por muitos antropólogos como sinal diacrítico.²¹

O porancim figura em todas outras as manifestações culturais dos Tupinambá de Olivença, principalmente em seus encontros nos vários núcleos e nos

eventos festivos como na Caminhada do Cururupe e na Festa de São Sebastião. Eles, como os demais povos indígenas da Bahia, sabem da importância do ritual, da dança e da música na união coletiva e no fortalecimento da cultura.

Apesar dessa dança-performance ser realizada por muitos grupos indígenas no Nordeste como uma forma de afirmação étnica, os Tupinambá preferiram transformá-la, de modo a expressar sua postura identitária. Para tanto, adotaram o nome de porancim, proveniente da palavra poracé “reunião para dançar” (Tupi antigo) que era a dança dos antigos Tupinambá, cujos relatos foram feitos nos primeiros séculos da colonização portuguesa. Mas, não foi adotado apenas o nome da antiga dança, eles começaram a reavaliar toda a cultura buscando um trabalho de resgate desta antiga língua e da estética tupi.

O porancim, desse modo, foi incorporando determinados elementos para diferenciar-se das danças de outros grupos. Porém isso não quer dizer que não tenha havido trocas culturais. Os Tupinambá, desde os primeiros momentos de retomada das práticas tidas por tradicionais, começaram a estabelecer uma relação com sociedades indígenas vizinhas, como foi dito aqui mais de uma vez. Assim, apreenderam, principalmente dos Pataxó de Coroa Vermelha (extremo sul da Bahia), alguns cantos ou toantes que reproduziram juntamente com os passos e movimentos da dança. Uma dessas pessoas que passaram por Olivença para dialogar com a dança dos Tupinambá foi o índio Pataxó conhecido por Gaivota (Figura 20), que deixou, também, contribuições à prática da pintura corporal.

Gaivota esteve, no ano de 2003, não somente em Olivença, mas também na comunidade de Acuípe de Cima e na Serra do Padeiro. Em Acuípe de Cima, ele trabalhou declaradamente na transmissão de passos e cantos das danças pataxó.

No entanto, os movimentos e cantos deste grupo já eram conhecidos pelos Tupinambá, pelo menos desde os anos 90 do século XX, quando vinham reconstruindo sua cultura com base em alguns dos seus elementos. Mesmo assim a passagem de Gaivota por Olivença foi algo bem marcante cuja dimensão pôde ser observada nas entrevistas realizadas com os alguns informantes-pintores que também lhe atribuíram o aprendizado da pintura ornamental.



Figura 20 - Índio Gaivota dançando o Porancim.
Serra do Padeiro (2003) Arquivo ACC

De fato, a relação entre pintura, canto, dança, instrumentos musicais e indumentárias é o que constitui o sistema cultural do porancim, mas é da relação com o público espectador que a dança tupinambá constrói muito do seu discurso.

Apresentado no circuito interno ou externo da área indígena, o porancim é o momento máximo de integração dos Tupinambá de Olivença. Ele é iniciado de forma muito semelhante ao toré dos Pataxó Hã Hã Hãe do município de Pau Brasil, região sul da Bahia, com a disposição das lanças e bordunas no centro do local em

que farão a dança (Figura 21). Para tanto, estas podem estar fincadas no chão e apoiadas uma às outras ou, simplesmente, sobrepostas de forma deitada. Uma das pessoas “puxa” a primeira toante, geralmente um canto-oração que abre a dança, da qual todos os demais participam, cantando de joelhos e cabeça baixa na roda em que será dançado o porancim.



Figura 21 – Iniciação do Porancim dos Tupinambá de Olivença.
Peregrinação do Cururupe (2005) A.P.

Após essa “abertura” os participantes levantam-se e seguem com seus movimentos ritmados sempre em forma de círculo e ao compasso das maracás que fazem a marcação. O canto é repetido por todos e então se produz a harmonia das canções no contraste entre os timbres femininos e masculinos. Segue, deste modo, o esquema do toré dos demais grupos indígenas, conforme descrição de Sousa:

Ele começa com o chocalhar do maracá (idiofone indígena considerado sagrado, que traz a força de transformação do negativo

para o positivo), um solista entoa uma frase melódica, que é respondida pelos demais participantes (coro). Musicalmente, temos frases seguidas em forma de pergunta e resposta, geralmente A (aba) B (b') prosseguindo A (a) B (b). O toré é dançado em fila, geralmente formando uma roda em sentido anti-horário, onde cada participante dança um atrás do outro, às vezes, dividindo-se em dois grupos e também em pares.²²

As canções do porancim são cantadas em português ou no Tupi Antigo por meio da tradução das palavras dos cantos já decorados. Outras canções são feitas diretamente nesta língua de retomada, assim como as orações que os Tupinambá cantam e que fazem referência às entidades cultuadas pelos antigos grupos Tupi como Tupã e Jacy, embora sejam carregadas de um sentimento de fé católica.

TUPI	PORTUGUÊS
AMA ABAÉ TABA AMA. ÇUPY ATÃ TUPÃ. AMA ABAÉ TABA AMA. UMAE TUPÃ PIAIN NDÊTÁ AMA ABAÉ TABA AMA. AMA PAUÍ BETÃ. AMA ABAÉ TABA AMA. TABA TUPINAMBÁ.	Levanta essa aldeia levanta com as forças de Deus. Levanta essa aldeia levanta, olha Deus os filhos seus. Levanta essa aldeia levanta. Levanta sem demorar. Levanta essa aldeia levanta. A Aldeia Tupinambá.

Os cantos abaixo foram coletados pelo pesquisador e etnomusicólogo Ricardo Pamfílio de Sousa na comunidade de Olivença e dão conta em muito do que se pode perceber da relação dos cantos do porancim com a cultura deste grupo étnico.

Canto 1:

Jacy é nossa lua, que clareia a nossa aldeia
Tupã ve arramiá, iluminá a nossa aldeia
Jacy é nossa lua, que clareia a nossa aldeia
Tupã ve arramiá, iluminá a nossa aldeia

Canto 2:

É Deus no Céu, os índios na terra
É Deus no Céu, os índios na terra
Bora vê quem pode mais? É Deus no Céu
Quero vê quem pode mais! É Deus no Céu.

Essas canções também carregam mensagens que visam fortalecer o grupo e dar esperanças de que, através da união, poderão conseguir recuperar seu valor e as coisas que reinvidicam. Neste caso tratam da terra e do sentimento de ser índio.

Outros cantos, que pudemos presenciar quando da pesquisa de campo, tratam das belezas da aldeia e fazem referência à geografia e a história local dos núcleos comunitários. Eles servem para dar uma característica mais particularizada destas comunidades onde se reproduz a sociedade indígena Tupinambá de Olivença.

Na Serra do Padeiro eu avistei o mar
Na Serra do Padeiro eu avistei o mar
Eu sou da aldeia, da aldeia Tupinambá
Eu sou da aldeia, da aldeia Tupinambá

Cantos que tratam da cultura e do artesanato, também são reproduzidos como marcas que identificam a sua procedência étnica. Estes são importantes para situar as pessoas nos aspectos gerais do grupo, pois colocam a questão da identidade na reprodução dos elementos mais característicos.

Na minha aldeia eu tenho
beleza de cantar eu trago arco, eu trago flecha
na aldeia Tupinambá

glória Jesus, glória Jesus, glória Jesus
que é a nossa luz

Alguns cantos, no entanto, tratam da força e bravura dos Tupinambá. Eles dão dimensão ao processo de mobilização na luta para “levantar a aldeia”, com o trabalho e a dedicação dos membros do grupo, que devem se envolver nessa política reivindicatória na qual se busca o reconhecimento dos seus direitos a terra e a sua fartura para reprodução social.

Trabalha, ô trabalha, ô trabalha guerreiro
Trabalha, ô trabalha, ô trabalha guerreiro
Ô trabalha guerreiro na aldeia real
Ô trabalha guerreiro na aldeia real

Em Salvador, ocorreu, em 17 de abril de 2000, a marcha indígena “Outros 500”. Esta marcha também percorreu outras capitais do país, chegando até Porto Seguro, cidade símbolo do “Descobrimento”. Cantando toantes do toré, cerca de 500 índios de várias comunidades do Nordeste saíram pelas ruas do centro da capital baiana vestidos de tanga e pintados com urucum ou jenipapo, e alguns maracás na mão.²³ Tal evento foi organizado por lideranças indígenas, CIMI e outros grupos, que seguiram caminhando, a passos de toré, do Sindicato dos Bancários em direção ao Campo Grande onde dançaram e cantaram circulando o monumento ao caboclo após o que seguiram para Praça da Sé. Com a ajuda do sindicato citado e de outras instituições, os índios puderam ainda discursar sobre seus direitos em cima de carro de som, denunciando a atitude de descaso das autoridades governamentais para com a situação indígena.

Foi uma passeata muito diferente dos protestos realizados em Salvador, e também diferente do toré, pois, a fila formada de um a um foi substituída por uma grande ala, onde aproximadamente dez

indígenas, lado a lado, se dispunham num bloco com mais de 600 pessoas ocupando o asfalto da Av. 7. Outras diferenças nos eram evidenciadas, como, por exemplo, a pintura corporal à base de urucum e jenipapo, diferente daquela feita de *foa*, uma rocha calcária com as cores branca, marrom avermelhada e preta, tradicionalmente usadas pelos Fulni-ô e também pelos membros da Águia Dourada.²⁴

Eventos de grande mobilização de grupos indígenas que compartilham cantos e danças do toré como esse da marcha indígena “Outros 500”, servem para demonstração da capacidade que estes grupos têm de transformar o caráter das manifestações em algo não apenas político-reivindicatório, mas também de rica expressão cultural.

A pintura corporal em manifestações deste tipo, apresenta-se em complementação ao caráter performático do evento, no qual a construção do olhar do outro recai sempre sobre os aspectos mais diferenciativos em relação aos não-índios e também aos outros índios pelas técnicas e matérias que utilizam em sua ornamentação. Na citação acima, por exemplo, isso fica claro quando o autor trata do contraste da pintura feita de *Foá* (Tauá) pelos Fulni-ô e as de urucum e jenipapo pelos demais grupos indígenas participantes da manifestação.

No caso específico da pintura corporal utilizada no porancim ela é feita unicamente do urucum e jenipapo e seus motivos geralmente são os mesmos que utilizam nos outros eventos. A diferença maior é que, neste caso, eles reproduzem os motivos gráficos mais simples, que muitas vezes ocupam apenas partes mais ilustrativas do corpo, mas não sua totalidade. Elas são feitas ao modo de elementos soltos de forma bem econômica. Devido a isso raramente será feita uma “composição gráfica” na região torácica ou nas costas do indivíduo, por não haver necessidade de uma ornamentação elaborada, a menos que se trate de uma apresentação pública fora do perímetro da aldeia. Neste caso, eles utilizam uma

pintura uniformizada que é feita em todos, sejam homens ou mulheres. Pode acontecer, também, uma separação entre uma pintura masculina e feminina, com alguns traços mais simples nas mulheres, dispostas na face e nos braços, e uma pintura mais forte e contrastante nos homens, nestas mesmas áreas, porém com um traço mais carregado e com um sentido mais ornamental.

A apresentação do toré tupinambá, ou porancim, é um grande atrativo para o público não-indígena, que encontra nele um elemento de relativa autenticidade. Por conta dessa qualidade que o porancim tem de agregar tantas expressões, ele é um instrumento muito utilizado em outros eventos como na Peregrinação em Memória dos Mártires do Massacre no Rio Cururupe e na Festa da Puxada do Mastro de São Sebastião, ambas realizadas em Olivença.

3.3.2. Festa de São Sebastião

A Festa de São Sebastião, diferente do caráter público dado ao porancim, é um evento mais interno, muito embora seja um atrativo turístico da região. Ela é realizada por muitos grupos indígenas na Bahia como os Pataxó Hã Hã Hãe (Pau Brasil) e os Pataxó meridionais no período compreendido entre 19 e 21 de janeiro (Figura 22). Tal festa consiste, inicialmente, no corte da madeira da qual será feita o mastro. Para tanto, os Tupinambá fazem a retirada e plantio de uma nova árvore no mesmo local, depois disso fazem o transporte e a colocação da bandeira com a representação de São Sebastião na parte superior, erguendo o mastro na praça de Olivença (Figura 23). Tudo é feito com muita música e alegria durante todo o trajeto em que o mastro é carregado.



Figura 22 – Mastro de São Sebastião erguido.
Pataxó Hã Hã Hãe – Pau Brasil (2004) A. P.



Figura 23 – Mastro de São Sebastião derrubado
Tupinambá – Olivença (2003) A. P.

Porém, no ano de 2003, houve uma reavaliação do evento por parte das lideranças Tupinambá, devido a um desacordo com a ILHÉUSTUR (órgão que cuida do turismo no município de Ilhéus), que fez com que eles tomassem a decisão de não realizarem a Festa de São Sebastião no distrito de Olivença pois esta, ao olhar dos índios, estava sendo descaracterizada pela presença de grande número de turistas na comunidade. Em contraposição a forma deste festejo, os Tupinambá reuniram integrantes de muitos outros núcleos comunitários e organizaram uma visita à comunidade de Serra do Padeiro, para comemorar a festa do santo. Durante este festejo, houve uma relação de aproximação para que essa comunidade, uma das mais distantes de Olivença, situada no município de Buerarema, se envolvesse mais efetivamente com os demais Tupinambá, para fortalecer as ações

reivindicatórias. De fato, a distância dos índios de Serra do Padeiro pode ser notada, não apenas na questão geográfica, mas também no que diz respeito ao tratamento das tradições. Neste caso, das tradições afro-brasileiras que estes compartilham com grande apreço (Figura 24).



Figura 24 – Festa dos Tupinambá da Serra do Padeiro (2003) A. P.

Deste modo a Festa de São Sebastião, não ocorreu com o levantamento do mastro do santo, ela seguiu a programação local, com a realização de um caruru e de uma celebração para o referido santo e seus caboclos, num sincretismo que envolvia a religião católica, práticas indígenas e o denominado candomblé de caboclo.²⁵

O Senhor Lírio, líder espiritual da comunidade de Serra do Padeiro, é quem relata o culto de São Sebastião.

[...] Eu conheço um bucado de coisinha aqui. Desde o tempo quando eu nasci, até aqui, nós ficuemo, o meu pai, a minha mãe e tudo. Aí entonçe eu conheço, aí meu pai passou essa obrigação de Rei São Sebastião com todos encante e todas aldeias eu mandar, eu comandar todas aldeias. Aí nós continua até o dia que Deus quiser.²⁶

Nessa relação com o culto a São Sebastião, pode-se notar uma vertente sebastianista que mistura a imagem do santo àquela do rei português D. Sebastião, cujo desaparecimento, na Batalha de Alcácer Quibir (1578), acabou provocando a ocupação do seu território pelos espanhóis, naquele que ficou conhecido como período filipino (1580-1640).

D. Sebastião jogou tudo na batalha de Alcácer Quibir e perdeu, talvez, mais do que tinha. Perdeu o exército. Perdeu a vida. Perdeu o reino. Desaparecido o rei sem deixar herdeiros, pois não se casara, Portugal foi anexado à Espanha e teria que aguardar sessenta anos para recobrar sua independência. Mas o corpo do rei jamais seria realmente encontrado ou, pelo menos, muitos se recusaram a crer que estivesse morto. D. Sebastião, rei desejado, passou a ser Sebastião, rei encoberto, cujo retorno libertaria o reino e traria a felicidade geral para os lusitanos.²⁷

Contudo, se no sebastianismo português esperava-se pelo retorno do rei para efetivar a restauração lusitana, devolvendo-lhe a glória perdida, no imaginário deste grupo indígena a imagem de São Sebastião e a do rei D. Sebastião, fundiram-se em um mesmo personagem, apresentando-se como uma entidade que figura, sincreticamente, como o rei dos encantados. Daí o Senhor Lírio tratá-lo por este título.

Para desenvolver a crença nesta entidade, o pai do Senhor Lírio, juntamente com demais moradores da Serra do Padeiro, criaram uma irmandade com um “vestuário de obrigação” e uma igreja onde foram colocadas, além da imagem do santo, as do mestre Sultão das Matas e a do mestre Sete Espadas, junto com diversas outras de santos católicos como São Jorge, Santa Luzia, Santo Antonio e São Cosme e Damião, dispostas pelos integrantes da “Irmandade” ou “Seita de São Sebastião”, como também se referem. Muitas destas participantes são tratadas por “média” (médiuns) que fazem a corrente e o “trabalho” com as

entidades. Todas vestidas de azul e branco, conforme ensinado pelo pai do informante e segundo relatos de sua esposa Dona Maria.

Meu sogro, quando a pessoa ia lá que rezava que queria freqüentar, ele dizia aí, vocês faz um vestido branco de cruz azul ou senão vestido azul das cruz branca naquele dia. Aí todo mundo fazia, agora só vestia aquela horinha depois guardava. Aí você tava em casa, queria fazer uma devoção pros caboco, aí a gente veste aquela roupa, faz os pedido pro caboco, torna a guardar. Aí fica toda vida assim.²⁸

A relação entre a crença dos Tupinambá que residem na Serra do Padeiro e daqueles que moram nos outros núcleos comunitários, embora seja algo que contribua para compreensão das diferenças entre os demais segmentos da sua sociedade, deve servir a esta pesquisa, apenas como algo complementar e ilustrativo, sem pretensões de se fazer uma abordagem aprofundada que fugiria do assunto central: a ornamentação corporal.

É importante considerar que, durante a celebração da Festa de São Sebastião na Serra do Padeiro, restrita a um circuito interno e sem a necessidade de mostrar-se ao “outro”, os Tupinambá puderam pintar-se de forma livre, de modo a possibilitar uma expressão corporal de nível experimental cujo grau de simplicidade apontou para muitas das contribuições de outros grupos que já vinham sendo trabalhadas.

Eram motivos e composições gráficas feitas basicamente pela disposição de linhas e pontos, constituindo variantes formais que seriam reproduzidas até hoje. A pintura corporal nesta época ainda era muito baseada no traço pictórico Pataxó, e o próprio Gaivota, índio da comunidade de Coroa Vermelha, esteve lá presente, dando suas contribuições e ensinando os primeiros passos aos artistas-pintores Tupinambá que hoje se destacam.

A ilustração abaixo apresenta alguns dos elementos gráfico-pictóricos da pintura pataxó e da pintura xukurú-kariri que foram absorvidos pelos Tupinambá de Olivença a partir de apreensões efetuadas quando desenvolviam atividades com estes grupos (Figura 25).

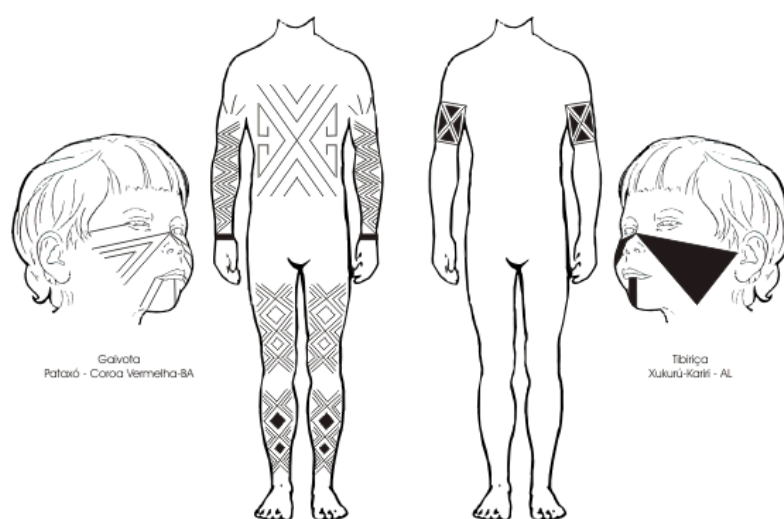


Figura 25 - Influências extratribais na pintura corporal Tupinambá de Olivença

A interpretação desses motivos segundo novas possibilidades combinatórias e compositivas fez com que o repertório gráfico tupinambá se ampliasse cada vez mais. Muito embora a quantidade de índios pintados durante a Festa de São Sebastião, realizada em 2003, na Serra do Padeiro, fosse bem inferior à da Caminhada do Cururupe, ocorrida no mesmo ano, isso não impediu que contribuições importantes fossem dadas à poética ornamental, principalmente com relação ao seu aspecto instrumental de fortalecimento identitário, a partir do qual seria distanciada progressivamente das demais poéticas indígenas, até assumir características bem particulares.

As representações gráfico-pictóricas da ornamentação corporal Tupinambá de Olivença apresentam, portanto, esse caráter de elemento identitário e se fortalecem através de sua expressividade cada vez que surge a necessidade deles afirmarem sua indianidade. Dentro de uma estratégia político-cultural estes elementos gráficos contribuem na produção de uma imagem uniformizada do grupo e, na flexibilidade do cotidiano vivido por eles, estas representações tornam-se mais singularizadas frente a individuação e estetização do corpo.

3.3.3. Peregrinação em Memória aos Mártires do Rio Cururupe

A “Peregrinação” ou “Caminhada” é o evento máximo da política de afirmação étnica Tupinambá de Olivença. Ela se refere tanto à resistência do “Caboclo Marcelino”²⁹, quanto ao massacre ocorrido no século XVI, na praia onde deságua o Rio Cururupe que foi relatado por Silva Campos nas Crônicas da Capitania de São Jorge dos Ilhéus.

Este evento teve início no ano de 2001 e segue até hoje, sendo realizado sempre no mês de setembro. Sua criação partiu da sugestão e do apoio expressivo da Diocese de Ilhéus, através do Bispo D. Mauro, mas os Tupinambá contaram ainda com a participação da FASE e do CIMI, bem como de alguns integrantes da FUNAI.

O objetivo evento era atrair a atenção para os problemas vividos em Olivença e também para sensibilizar a sociedade regional, de modo a se criar uma rede de apoio à questão indígena que proporcionasse a atração de novos mobilizadores sociais.

No que diz respeito à Igreja Católica, as bases de apoio já haviam se estabelecido há pelo menos um ano antes, através da Campanha da Fraternidade 2000 – *Dignidade Humana e Paz “Novo Milênio sem Exclusões”*, promovida pela CNBB. Nesta campanha a figura do índio ocupava destaque, correspondendo a importância que a questão indígena teria no ano da comemoração do “Descobrimento”. Contudo, não é de se estranhar essa forma de interação entre instituições religiosas e grupos indígenas do Nordeste. Barretto Filho, descreve uma situação muito semelhante ocorrida com os Tapeba do município de Caucaia, Estado do Ceará, que também contaram com apoio da Equipe Arquidiocesana de Fortaleza na concepção e organização da sua mais expressiva manifestação.

Em outro esforço no sentido de construir um princípio de unificação e um ponto de apoio objetivo para ação de mobilização, foi instituído o dia 3 de outubro (véspera do dia de São Francisco) como “Dia dos Índios Tapebas”, em virtude do falecimento nesse dia, em 1984, vítima de um ataque cardíaco, daquele que era tido como o último chefe indígena, o “cabo” Vítor, genro do “Perna-de-Pau”. Com essa “data de festa, missa e caminhada das comunidades ao cemitério”, a Equipe [Arquidiocesana] queria fortalecer os laços de “comunidade” tapeba, dando forma e instituindo uma data para mobilizar o sentimento que eles têm de constituir um todo.³⁰

A semelhança entre a mobilização Tapeba e a peregrinação Tupinambá de Olivença, não se restringe apenas ao apoio exercido pela Igreja Católica, mas também a forma de caminhada até um local representativo, a recordação à memória de um líder falecido, e a presença de uma missa ou celebração religiosa no decorrer do evento.

No caso dos Tupinambá a celebração rememora, entre outras coisas, os feitos e a bravura do Caboclo Marcelino e a “massacre” dos antepassados no Cururupe, com o encontro de dois grupos que partem em caminhada até as margens

do referido rio. A maior parte dos índios saem de Olivença com as lideranças e grande contingente de pessoas repletas de pinturas corporais e cartazes com reivindicações, percorrendo cerca de sete quilômetros. Outro grupo, bem menor, segue desde Ilhéus com alguns representantes da Igreja Católica e alguns índios Tupinambá (Figura 26).

Essa celebração é organizada relativa antecedência, quando as lideranças indígenas fazem solicitações e convites a outras comunidades, organizações não-governamentais e órgãos públicos.



Figura 26 - Peregrinação em Memória dos Mártires do Cururupe (2003) Arquivo ACC

Segundo observações fornecidas por Ricardo Pamfílio, na caminhada realizada em 2002, seguiam na frente da comitiva indígena, rodeados por dezenas de parentes Tupinambá, dois índios, segurando um cartaz em papel craft (manilha) de 1,5x2,0 metros, com muitas fotos dos trabalhos de educação, saúde e do porancim realizados pelos Tupinambá, no qual estava escrito com pincel atômico:

“Agradecemos a Dom Mauro por estar apoiando a nossa luta”, de modo a evidenciar o papel da Igreja neste processo de “reelaboração étnica”. Neste evento, também, pode notar-se a presença de grupos subseqüentes que traziam faixas com dizeres que evocavam o direito a terra e o fortalecimento da luta pela demarcação. As edições posteriores deste evento preservariam esse mesmo caráter de reivindicação fundiária.

Durante essa caminhada ao Cururupe ocorrem ainda performances individuais e coletivas com os índios que seguem cantando e dançando o porancim durante todo o percurso do evento com a maioria dos Tupinambá utilizando indumentárias feitas de caroá (*Neoglaziovia variegata*) e cocares de penas de galinhas, pavão ou palha, bem como colares e pulseiras, além das pinturas de jenipapo e urucum. Os homens geralmente carregando suas lanças, bordunas, arco e flechas, e as mulheres entoam os cantos com seus maracás.

O usuário do Manto Sagrado Tupinambá de Olivença, como exposto no capítulo anterior, também exerce certo fascínio durante a Peregrinação do Cururupe e se instaura, de modo performático, no cerne do evento, como um catalisador das forças envolvidas. Ele segue a frente da multidão, abrindo os espaços, e, é geralmente, o primeiro elemento a ser visto pelos espectadores locais.

As músicas cantadas são as mesmas do porancim, mas aqui é dada preferência às letras que tratam da força indígena, dos direitos à terra e da necessidade que eles têm de reproduzir sua cultura. A letra abaixo, ilustra bem isso.

Devolva nossa terra, que essa terra nos pertence
Devolva nossa terra, que essa terra nos pertence
Mataram, ensangüentaram, os nossos pobres parentes
Mataram, ensangüentaram, os nossos pobres parentes

Já a música seguinte funciona quase como o hino da Peregrinação e estabelece as mesmas relações citadas.

Vamos todos nessa marcha, pra lembra do que passou
Vamos todos nessa marcha, pra lembra do que passou
É do nosso antepassado, que seu sangue derramou
É do nosso antepassado, que seu sangue derramou

A caminhada segue nesse ritmo com aproximadamente duas horas de danças e discursos que finalizam no Cururupe com a realização de uma celebração ecumênica e com o pronunciamento das lideranças e convidados.

Neste evento, a apresentação do corpo é produzida de forma a estabelecer uma imagem uniformizada do grupo. Os artistas-pintores reproduzem elementos gráficos de forma repetitiva que delimitam de certo modo os papéis daqueles que terão participação na celebração. Os homens são os mais uniformizados com uma pintura carregada, denotando bravura. Já as mulheres apresentam-se mais simples com a pintura distribuída nas partes do corpo mais visíveis.

Como essa mobilização reúne grande quantidade de participantes, a pintura é um elemento de convergência e unidade, sendo objeto de uma relativa obrigatoriedade, já que as pessoas buscam a todo custo quem lhes faça uma pintura, seja qual for a dimensão. Ocorre, porém, que na ânsia de pintar tão grande número de pessoas, os poucos artistas-pintores passam a fazer um ou dois motivos gráficos nos indivíduos (geralmente nos lugares de melhor visibilidade como rosto e braços), reservando apenas para poucos uma pintura sofisticada com traços múltiplos em contornos variados que são dispostos nas costas, no peito e no abdômen. No entanto, alguns índios sem muito domínio técnico-estilístico chegam

até a apelar de vez à praticidade, utilizando-se de tintas feitas sem um cuidado especial ou, como já dito, de acessórios como pincéis atômicos de cor preta para simular a tinta de jenipapo.

Devido à essa pressa, pôde ser vista, durante a Peregrinação em Memória aos Mártires do Massacre no Rio Cururupe, muitos índios com pinturas mal feitas ou incompletas. Em outros eventos, que não necessitem de tão grande volume de pessoas, as pinturas corporais tendem a uma melhor qualidade, como ocorre durante algumas apresentações públicas, realizações do porancim ou exposições de artesanato.

Os corpos e o *corpus* dos Tupinambá de Olivença são, portanto, elementos inseparáveis da sua noção de visualidade. Na relação entre ambos, mediada pelo caráter do evento pictórico, se produz a lógica da imagem que eles imprimem a si e aos outros. É pela pintura corporal e pela indumentária indígena que primeiramente se estabelece a alteridade para com o que lhe é alheio, pois se muitas vezes falta o fenótipo a ornamentação assume o papel de comunicar a diferença no corpo apresentado. Por conta disso, corpos e *corpus* estão sempre em constante produção numa dinâmica que permeia todos aspectos da vida social deste grupo étnico e que por isso mesmo conforma ideologias em imagens e imagens em identidade.

NOTAS

¹ Escarificação é o tratamento do corpo por meio de incisões simultâneas e superficiais na pele provocadas por uma cuia ou objeto de madeira, com dentes afiados e enfileirados com a forma de um pente, que são utilizados para fazer escorrer o sangue, deixando marcas ou desenhos após a cicatrização.

² VELTHEN, Lucia Hussak van. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, Luís Donisete B. (org.). **Índios no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998. p. 87.

³ VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena: estudos da antropologia estética**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 280.

⁴ VIDAL, Lux; MÜLLER, Regina A. Polo. Pintura e adornos corporais. In: RIBEIRO, Darcy (Editor et al.). **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Tecnologia Indígena, v.2. Petrópolis: FINEP: Vozes, 1987, p. 119.

⁵ Id. Ibid, p. 147.

⁶ Id. Ibid, p. 143.

⁷ VIDAL; SILVA, 1987, p. 287.

⁸ *Kwarip*, também conhecido como *Kuarup*, é um ritual praticado pelos povos indígenas do Alto Xingu como uma homenagem os mortos.

⁹ VIDAL; SILVA, 1987, p. 287.

¹⁰ VIDAL; MULLER, 1987, p.120.

¹¹ Panofsky é o grande nome dos estudos iconográficos e foi o responsável pela reunião dos estudos de Cassirer sobre as “formas simbólicas” ao método iconológico, que estuda a transmissão das mensagens através dos ícones artísticos fundados no tema, no conteúdo e na forma, donde provem a interpretação iconológica.

¹² BELUZZO, Ana Maria de M. A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo. In: GRUPIONI, Luís Donisete B. (org.). **Índios no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998. p. 47.

¹³ Id. Ibid, p. 51-52

¹⁴ Muitos pintores-viajantes, de acordo com pesquisas de Thekla Hartmann, não utilizaram da observação direta, mas da imaginação por uso de manequins que compromete seu valor enquanto documento visual, pois não retrata os atributos indígenas devidos, mas lhes adaptam a curiosidade do público europeu.

¹⁵ PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Imagem e representação do índio no Século XIX. In: GRUPIONI, Luís Donisete B. (org.). **Índios no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998. p. 59.

¹⁶ Id. Ibid, 1998, p. 67.

¹⁷ DEBRET, Jean Baptiste. **A viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Todas as ilustrações originais devidamente explicadas. São Paulo: Martins Fontes, 1940. p. 7

¹⁸ PORTO ALEGRE, 1998, p. 60.

¹⁹ Id. Ibid, p. 68

²⁰ Id. Ibid, p. 71.

²¹ Sinais diacríticos são elementos demarcadores de identidade, capazes de conferirem marcas de distinção.

²² SOUSA, Ricardo Pamfílio de. Reavivamento do toré na região metropolitana de Salvador. **Revista CEPAIA: Realidades Afro-Indígenas**. Universidade do Estado da Bahia/Centro de Estudo das Populações Afro-Indo Americanas. Salvador, v. 1. dez. 2001, p. 99.

²³ Id. Ibid, p. 102.

²⁴ Id. Ibid, p. 105.

²⁵ Candomblé de Caboclo é um culto religioso que toma por base as influências indígenas e mestiças, resumindo-se aos hinos especiais de cada encantado ou caboclo, cantados em português, a uma declaração de seus poderes sobrenaturais.

²⁶ Entrevista colhida na Serra do Padeiro em 2003.

²⁷ HERMANN, Jacqueline. **No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal** (séculos XV e XVII). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 12.

²⁸ Entrevista colhida na Serra do Padeiro em 2003

²⁹ O caboclo Marcelino foi um importante líder dos índios de Olivença que, em 1929, lutou contra os interesses dos coronéis de cacau que pretendiam construir uma ponte de ligação de Ilhéus a Olivença. Ao final muitos revoltosos foram presos, entre eles, o próprio Marcelino.

³⁰ BARRETTO FILHO, Henyo Trindade. Invenção ou renascimento? Gênese de uma sociedade indígena contemporânea no Nordeste". In: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). **A viagem da volta:** etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. p. 123.

CAPÍTULO IV

CORPOS E CORPUS DA POÉTICA ORNAMENTAL TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA

A discussão sobre a relação entre corpos e *corpus* no seio de uma abordagem, com aquilo que denominamos poética ornamental entre os Tupinambá de Olivença somente adquire fundamento dentro de uma discussão ampla na qual o objetivo maior reside na capacidade que os elementos gráfico-pictóricos inscritos no corpo têm de funcionar como sinais comunicadores da condição indígena, possibilitando a relação intrínseca entre uma política imagética e uma política de fortalecimento e afirmação identitária. O corpo, entendido como suporte, serve como mecanismo de promoção e difusão desta identidade, enquanto os grafismos, são agentes de constituição e transformação de repertório, através das buscas, apreensões e ressignificações de tipologias e, por vezes, da simbologia de elementos de outros grupos indígenas ou da própria sociedade envolvente que participa desta construção simbólica quando, se produz alteridade em favor de uma identidade.

Os elementos que compõem este corpus gráfico da pintura corporal Tupinambá de Olivença, apresentam, entretanto, uma estrutura compositiva baseada em determinadas técnicas e materiais que os tornam inseridos em uma linguagem artística, na qual a poética individual de cada artista-pintor produz elementos esteticamente comprometidos ao caráter decorativo e frutivo. A arte reside, assim, na poética e o resultado, na política ideológica. *Corpos* e *corpus* tratam da relação de construção do processo operativo tupinambá, que visa compreender os modos de formação de identidade como a constituição de uma unidade na visualidade pictórica.

4.1. O CORPUS GRÁFICO

O *corpus* gráfico da sociedade indígena Tupinambá de Olivença, em seu sentido material, deve ser entendido como o conjunto formado pelas iconografias, representações, estilizações e grafismos que compõem a sua cultura visual e que se inscrevem na cestaria, na cerâmica, nas armas, nos objetos e também no próprio corpo. Em um sentido imaterial, este *corpus* gráfico corresponde às possibilidades oferecidas pela liberdade imaginativa do artista-pintor frente aos elementos gráficos existentes. Quer-se com isso chamar atenção à sua amplitude e ao seu caráter dinâmico que se expande constantemente na absorção de novos elementos sem imposições rígidas ao processo criativo.

Já o *corpus* gráfico a que este trabalho se refere, diz respeito unicamente ao conjunto formado pelas amostras coletadas em campo, sem querermos estendê-lo a uma noção geral que dê margem ao seu entendimento como a soma dos inúmeros motivos e variantes utilizados pelos artistas-pintores tupinambá de seus 23

núcleos comunitários. Este trabalho focaliza-se apenas nos motivos gráficos das pinturas corporais e faciais coletadas nas festas e celebrações deste grupo étnico, de modo a produzir uma identidade visual.

Entre estes eventos estão a “Peregrinação em Memória dos Mártires do Cururupe”, a “Festa da Puxada do Mastro de São Sebastião” e as apresentações do Porancim pesquisados entre os anos de 2003 e 2006. As outras pesquisas de campo tiveram por objetivo a produção de entrevistas e o confronto dos dados frente aos repertórios individuais e coletivos dos artistas-pintores, utilizando-se, para isso do desenho livre com a coleta e comparação de amostras entre os próprios executores.

As pesquisas foram realizadas em observação às produções gráfico-pictóricas de 15 artistas-pintores (APÊNDICE A) nos núcleos de Serra do Padeiro, Acuípe de Cima e Olivença, quando se buscou, entre outras coisas, a denominação e o significado dos motivos gráficos, reunidos quantitativamente em 45 amostras (APÊNDICE B), registradas através de fotografias e de blocos de notas para prévia catalogação, segundo um sistema próprio (APÊNDICES C e D).

Observou-se que os desenhos coletados (APÊNDICES E a I), tanto nas apresentações públicas quanto nas sessões de desenho, eram os mesmos ou semelhantes e que os repertórios individuais eram releituras dos principais motivos em uso pela comunidade. Tais grafismos, contudo, se apresentavam segundo tipologias bem distintas cuja função ornamental vinculavam-nas a determinadas classes diferenciadoras que optou-se por enquadrar segundo os seguintes tipos e definições:

- “Composições gráficas”: são pinturas elaboradas através da organização plena dos elementos compositivos com um sentido

fortemente estético, de modo a produzir uma diversificação frente aos demais. Estas pinturas são feitas sobre as costas por oferecer um maior campo para expressão pictórica e por isso mesmo é mais praticada entre os homens. Outra característica é que elas não se repetem sendo únicas e efêmeras, ocupando lugar de destaque dentro deste corpus gráfico.

- Padrões ornamentais: são pinturas que têm por base um desenho homogêneo de pouca variação gráfica e que geralmente são aplicadas sobre áreas extensas do corpo de modo uniforme.
- Motivos gráficos: desenhos de pequenas dimensões formados pela junção de formas básicas ou unidades mínimas com estruturas compositivas, de modo que correspondem à abstrações geométricas ou simplificações naturalistas de cunho figurativo.

Estas três categorias, embora sejam citadas por alguns autores, apresentam, aqui, neste trabalho, uma diferenciação bem clara quanto à conformação entre suporte pictórico (corpo) e elemento gráfico (*corpus*). No geral, as pesquisas até hoje feitas no Brasil tratam de motivos e padrões quase como sinônimos devido ao processo de referenciação e nominação que determinam muito claramente o lugar da representação gráfica no plano da pintura corporal.

Como esses elementos são dispostos segundo determinadas regras (flexíveis ou invariáveis), eles passam a constituir-se como padronagens cujas variantes são absorvidas pelo esquema geral que se encontra instaurado na atividade pictórica. No caso dos Tupinambá de Olivença, não há padrões fortemente consolidados, apenas tendências.

Os motivos tupinambá são desenhos que apresentam determinada autonomia. Podem ser feitos como unidades ou serem incorporados a outros motivos até formarem as “composições gráficas”, cujo termo é grafado para não desconsiderar o caráter de composição das outras categorias citadas. Os padrões, sendo algo alheio à dinâmica pictórica tupinambá, só podem ser entendidos como apropriações de outros grupos que desenvolvem tal expressão de modo completo e abrangente no seio de uma identidade visual bem construída. Assim, as “representações gráficas” mais solidificadas serão sempre parte de um processo de busca do estabelecimento dessa mesma identidade com a identidade étnica.

É importante considerar ainda que as apropriações feitas pelos artistas-pintores tupinambá de elementos de outros grupos indígenas, não se resumem à formas padronizadas da pintura corporal, mas também estendem-se à determinados motivos, formas de enquadramento e de definição de estruturas compositivas. Essas apropriações vão além, não só das influências indígenas, mas também da sociedade envolvente, já que estes fazem uso de materiais e acessórios heteróclitos na prática da ornamentação corporal.

Situações semelhantes à esta são notadas em diversas sociedades indígenas devido a dinâmica cultural que lhe são próprias. Berta Ribeiro trata claramente dessas interferências quando, ao estudar as manifestações pictóricas dos Dêsana, um grupo indígena dos Uaupés, informa que estes tomam “empréstimo de normas de expressão gráfica vistas nos livros, nas fotografias – talvez até mesmo no cinema e na televisão – com o recurso à perspectiva, ao movimento, ao close”.¹

Em relação aos aspectos técnicos, a mesma autora cita Lévi-Strauss dizendo que “no seio dessas sociedades surgem pintores e escultores que utilizam determinadas técnicas próprias aos artistas ocidentais, as quais coexistem com a

manutenção de uma inspiração autêntica e específica”.² Observações como essas são bem recorrentes em se tratando das mudanças sofridas na pintura corporal indígena e determinam o processo de contato e de trocas simbólicas em desenvolvimento.

No caso das influências indígenas é fato marcante a apropriação de elementos da pintura pataxó feita pelos Tupinambá de Olivença, desde os primeiros momentos da retomada dos valores culturais, no processo de busca pelo seu reconhecimento étnico. A proximidade territorial com os Pataxó sempre foi algo proveitoso na realização de mobilizações coletivas de caráter político-reivindicatório e nas celebrações internas através das festas e participações no porancim (toré), no qual já foram notadas a presença de índios Pataxó (Coroa Vermelha-BA), Pataxó Hã Hã Hãe (Pau Brasil-BA) e Xukurú-Kariri (Palmeira dos Índios-AL), trocando experiências de cantos, danças e de pinturas corporais.

Nestas “trocas culturais”, a questão da significação também pode ser trabalhada, havendo a renomeação de elementos que são inseridos no repertório gráfico, do mesmo modo que ocorre com elementos gráficos não-indígenas. Essa busca por grafismos, mesmo visando a manutenção de uma prática pictórica dinâmica, não é capaz de estabelecer um contato direto entre a mensagem visual e a interpretação. Sendo assim, uma constatação que logo aparece é aquela de uma visível perda ou ausência da simbologia destes motivos gráficos que passavam a ter uma função cada vez mais ornamental.

A diferença crucial passa a ser dada na determinação do que vem a ser símbolo ou ornamento, ou seja, do que comunica ou do que somente expressa. Tais distinções podem ser atribuídas à muitas das representações gráficas Tupinambá de

Olivença sem qualquer detrimento de uma em relação à outra, mas cada qual adquire sua funcionalidade no contexto em que se apresenta.

Assim, ao tratar-se muitos destes grafismos como ornamentação não se tem a pretensão de limitá-los à esta forma de expressão, mas apenas situá-los nesse parâmetro da relação corporeidade x alteridade, onde por si só poderia caber uma análise apurada da vestimenta que compõe o conjunto ornamental. Propõe-se a análise destas representações gráficas, de modo a favorecer a compreensão, não somente estético-formal, mas também identitária. A ornamentação, aqui, serve como uma referência conceitual da estética visual indígena e o *corpus* gráfico como sua estrutura dinâmica que, independente de qualquer limitação espaço-temporal, apresenta-se inserida em um novo contexto, agregando novas aquisições simbólicas da estética corporal Tupinambá de Olivença.

Os motivos gráficos (grafismos) são, desse modo, formados através de linhas, retângulos, losângulos, pontos e círculos, agrupados ou combinados que veiculam mensagens ao nível de fortalecimento interno. Os significados simbólicos de determinados elementos gráficos ou o significado genérico que lhes são atribuídos não diminuem a carga semântica do conjunto ou a importância do corpo pintado. A relação entre corpo e *corpus* refere-se, portanto, à ampliação da estrutura sógnica em seu suporte plástico (elemento plástico, segundo Lévi-Strauss) em uma relação intrincada entre forma e suporte, de modo que, se tal *corpus* gráfico é um conjunto ordenado de elementos visuais, o corpo corresponde à “pele social” que constitui um uniforme único: um emblema étnico-cultural.

Assim, Terence Turner, ao criar tal termo, refere-se ao processo de socialização cujo embate se dá na pele, transmitindo, portanto, ideologias que evidenciam a condição destes índios como atores sociais, relações estas muito

próximas da abordagem de Campelo³, que trata do corpo como texto e sub-texto da cultura, visto que gestos e representações podem ser traduzidos através de uma análise fundada na sua capacidade comunicativa.

A classificação desses motivos obedece, contudo, algumas distinções devido a natureza dos mesmos. A tabela abaixo demonstra isso.

	FIGURATIVO-NATURALISTA	ABSTRATO-GEOMÉTRICO
FORMA	Concreta	Abstrata
FUNÇÃO	Comunica	Expressa
SIGNIFICADO	Imediato	Intermediado
TIPO	Fitomórfico, Antropomórfico, Zoomorfico, outros.	Formas geométricas, elementos básicos.

No grupo figurativo-naturalista, tem-se uma relação de referenciação direta posto que o objeto representado identifica-se com o representante pela clareza da expressão gráfica (Figura 27). Os abstrato-geométricos, por outro lado, partem ou de um processo de simplificação e subtração de linhas até a abstração, ou de processos puramente abstratos, sem a desconstrução de uma forma inicial (Figura 28).

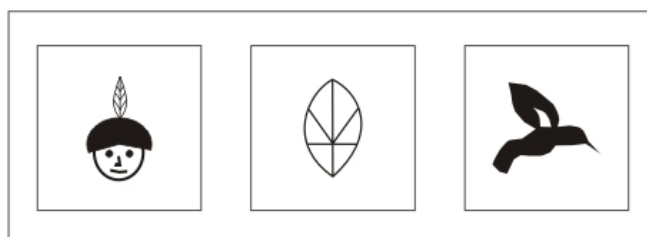


Figura 27 – Alguns motivos figurativo-naturalistas recolhidos entre os Tupinambá de Olivença

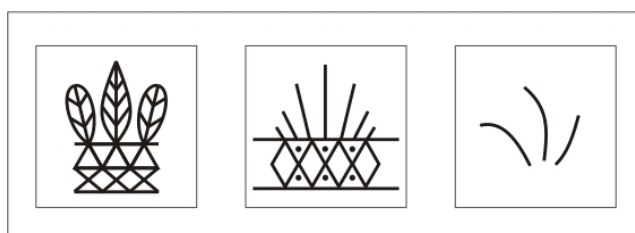


Figura 28 – Exemplificação resumida do esquema abstrato-geométrico Tupinambá de Olivença

Há elementos gráficos, entretanto, que não têm qualquer relação de figuração e que fazem parte da expressão gráfico-pictórica tupinambá. Trata-se dos signos verbais (não icônicos) que são “escritos” no corpo, de modo a estabelecer uma relação direta com o público.

Estes podem ser divididos segundo dois tipos: etnônimos (Figura 29) ou textos discursivos (Figura 30).

Os textos discursivos tratam de valores indígenas e visam fortalecer o sentido de união do grupo. Muitas vezes, têm relações com os textos das faixas e cartazes que são utilizados nas manifestações públicas.

O etnônimo é marcado pela pintura para caracterizar o indivíduo como índio tupinambá, fortalecendo sua identidade étnica. A grafia do etnônimo “Tupinambá” ou “Tupinambá de Olivença” pode ser notada também em outros objetos artesanais como arcos, bordunas, e maracás, assim como fazem outros grupos indígenas no nordeste. Essa “escrita”, por vezes, pode ser complementada com a adição do nome no núcleo comunitário ao qual pertence, ficando exposto, por exemplo: “Tupinambá, Águas de Olivença”. Assim, se fortalece tanto a identidade étnica quanto a identidade local, comunitária.



Figura 29 – Pintura corporal tupinambá com etnônimos (2004) A. P.



Figura 30 – Pintura corporal tupinambá com texto discursivo (2003) A. P.

O *corpus* gráfico tupinambá é, pois, o conjunto dos elementos pictóricos inseridos na sua ornamentação com o objetivo macro de configurar a alteridade e sua condição indígena enquanto sociedade plenamente constituída. Ele se refere à uma estrutura em plena transformação, na qual elementos tradicionais mesclam-se com símbolos de outros grupos e culturas produzindo novos significados que contêm, na sua interpretação enquanto identidade iconográfica, a naturalidade de um processo comum à outras sociedades indígenas americanas, que resistem com sua cultura visual, no contínuo diálogo com o presente, através do desenvolvimento de poéticas ornamentais que lhes conferem sentido e valor.

4.2. POÉTICA ORNAMENTAL TUPINAMBÁ

A poética ornamental corresponde à prática fundada na experiência estética, por meio da qual o artista-pintor se vale de procedimentos artísticos que se vão aprimorando no desenvolvimento da práxis gráfico-pictórica de forma conjunta

ao desenvolvimento intelectual. Essa poética do ornamento não se isenta de influências extra-estéticas, nem mesmo, se confunde com a estética em si, mas tem sua autonomia assegurada no processo de diálogo entre os motivos gráficos que configuram a ornamentação corporal tupinambá.

Pareyson é um dos autores que melhor trata da separação entre o campo da poética e o da estética. Para ele, a estética pertence ao domínio da filosofia e, portanto, parte de um “plano especulativo” que mesmo dependente da “proveniência pessoal e mentalidade” dos artistas, historiadores e críticos, não impede que venha se distinguir, tanto da crítica e teoria da arte, quanto da poética, sendo que esta última é fundada na construção da experiência estética, e que, portanto, não se confunde com a Estética, da qual é objeto de reflexão. A poética para Pareyson é, desse modo,

programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.⁴

Segundo esta definição, a poética reflete tanto aspectos individuais quanto coletivos, abrindo-se à uma relação da arte como fato social, pois como parte integrante da cultura e sociedade, a arte pode também motivar-se por poéticas que visam imprimir uma determinada posição em relação às coisas. Esta é uma posição não puramente estética, já que “não há valores de arte que não impliquem outros valores nem outros valores presentes de outro modo, senão contribuindo para o valor artístico”.⁵

A poética, como programa de arte, não exclui de si a transmissão dos conteúdos extraestéticos, uma vez que o artista, enquanto sujeito social, opera por meio de um repertório que inclui a comunicação de sua postura social.

Com efeito, não é possível identificar a obra com o estado de ânimo do autor, porque ela é comunicável dentro de uma sociedade e, portanto, deve conter elementos aceitos por esta: deve ser um signo, especificamente estruturado para ser o produto do imaginário social. Nesse sentido, a obra funciona como uma espécie de mediador entre o autor individual e a coletividade.⁶

Enquanto “expectativa de arte”, a poética converte-se em um mecanismo de intervenção social que parte do particular para o coletivo e vice-versa, de modo a comunicar fatos e estabelecer posturas que remetem à um determinado contexto de produção. Assim, “podemos propor o programa de uma arte impregnada de sentidos morais, ou dirigida ao ensinamento do bem, ou marcada por uma determinada concepção filosófica, política ou religiosa”.⁷

A poética ornamental alia-se ao *corpus* gráfico no sentido das interações entre os processos técnico-operativos da atividade pictórica e a busca de uma identidade iconográfica. Ou seja, da relação direta entre estilo e repertório. Essa interação ou inter-relação, por si só, diverge, ao se tratar de sua *práxis*. Assim, também, se estabelece uma separação dicotômica entre a prática ornamental e a poética ornamental.

A poética ornamental trata-se dos aspectos técnicos, mas também subjetivos que envolvem o processo pictórico que determinam o desenvolvimento gráfico a partir da reavaliação e recomposição criativa e inventiva, com acréscimos ao repertório comunitário (coletivo). Dentro deste processo, está a leitura do artista-pintor frente ao *corpus* que lhe é apresentado e sua postura artística fundada na

liberdade com que propõe novas soluções gráfico-pictóricas. Já a prática ornamental, trata da reprodução dos motivos gráficos, sem uma reavaliação dos seus aspectos artísticos e sem a contribuição considerável ao repertório existente. É prática formal, sem atenção à valorização gráfica.

A poética e a prática ornamental, aqui, são singularizadas para tratar da atitude inventiva e da atitude reprodutiva com que um ou outro grupo de artistas se vale na pintura corporal.

Ambos os processos utilizam as mesmas formas de criação gráfica, entretanto, uma maior ênfase é dada na relação de mediação com os elementos gráfico-pictóricos da pintura corporal.

Na atitude inventiva, direcionada à poética ornamental, os artistas-pintores exercem maior liberdade, criando ou reinventando novos elementos junto com seus significados simbólicos ou genéricos. Novas formas de “escrita pictórica” podem ser propostas e a combinação dos motivos gráficos visa o aprimoramento da sua qualidade estética. O artista-pintor reconhece seu valor enquanto mediador entre a expressão gráfica e os valores étnico-culturais agregados.

Na atitude reprodutiva, geralmente aliada à prática ornamental, não há um interesse maior na capacidade inventiva e o artista-pintor repete os motivos do repertório consolidado (coletivo), propondo, quando muito, soluções despretensiosas face à ornamentação corporal.

Tanto a distinção entre prática e poética ornamental quanto a distinção entre atitude inventiva e atitude reprodutiva derivam do reconhecimento do artista-pintor por parte do valor desta atividade pictórica no sistema comunitário, no qual serve como instrumento de fortalecimento identitário. Esse reconhecimento é indispensável na mudança de postura dos artistas-pintores de uma atitude “passiva”

para uma “ativa”. Daí, a maior parte das pessoas comprometidas com a atividade ornamental serem os professores ou jovens envolvidos na vida política da comunidade.

A diversidade do público indígena e a formação dos artistas-pintores é um ponto relevante na compreensão da ornamentação corporal. Nesta tarefa, muitos tomam parte sem uma orientação para os elementos que devem ser reproduzidos. Já os professores indígenas e jovens lideranças, que desenvolvem tal atividade, seja na sala de aula ou nas sessões coletivas de pintura, desempenham um papel de disseminadores de alguns motivos tidos como mais representativos. Eles participam mais ativamente das reuniões e viajam para outras comunidades e outros estados para representar as lideranças em congressos, em tomadas de decisões ou para fazer demonstrações culturais com apresentação de toré (porancim) e venda de artesanato. Tal contato proporciona uma reavaliação da política visual fundada na ornamentação corporal, que tanto absorve elementos da cultura nacional quanto à sua forma de apresentação. Do mesmo modo, vemos alguns artistas-pintores que praticam o surf nas praias de Olivença e que se apropriam de marcas da sociedade não-indígena para serem reproduzidas no corpo. Outros artistas-pintores absorvem os motivos gráficos de grupos indígenas do sul da Bahia, como os Pataxó, e, acredita-se, também de grupos xinguanos, de modo que, nestes últimos anos, uma mudança pode ser notada em relação à ordenação destas contribuições, segundo distinções classificatórias baseadas na divisão entre padrões masculinos e femininos, dentre outros. Entretanto, não ocorrem separações distintivas rígidas nesta divisão de gênero. No mais das vezes, a diferença maior reside no ordenamento do corpo e na preferência por determinados motivos, como a grega entre as mulheres e a pintura fechada entre os homens. Outras distinções como as

da pintura corporal em relação às peças artesanais não foram notadas de forma significativa.

A poética ornamental pode assumir, portanto, funções das mais diversas, transformando o modo de apresentação do corpo, de acordo tanto com os conteúdos mais genéricos, compartilhado com o montante do grupo, quanto com os individuais, remodelados a partir do que consideram suas matrizes tradicionais, ou mesmo, da apropriação de formas exteriores. A busca pelo estabelecimento de um repertório que congregue estes símbolos já estabelecidos e os signos em plena elaboração é o que converge, no *corpus* gráfico, em um conjunto formado pelos diversos elementos da poética pictórica indígena que caminha por si, em paralelo ao estabelecimento da marca tribal, último estágio da produção gráfica identitária.

Para isso os esforços tendem a concentrar-se tanto na questão da forma quanto no quesito técnico, possibilitando a compreensão sobre seus usos. Aliando-se a isso, a ordenação do corpo se apresenta em meio ao patamar técnico enquanto espaço passível de arte, que tem, nos motivos gráficos selecionados pelos artistas-pintores, sua compreensão enquanto elemento fundamental da plástica pictórica.

Neste aspecto, a questão central passa a ser a relação entre estilo e repertório, considerando como parte desse auto-reconhecimento enquanto artista e ator social, a capacidade destes ampliarem seu repertório gráfico através do desenvolvimento cognitivo individual na produção de novas formas visuais. Para isso, estes artistas-pintores mais envolvidos buscam, dentro e fora da comunidade, informações que proporcionem uma melhor compreensão das possibilidades pictóricas da poética ornamental sobre o corpo. Entre estas informações, estão aspectos técnicos da pintura e, até mesmo, estético-formais com a apreensão de motivos gráficos não-indígenas.

As técnicas, para tanto, carecem de maior descrição, levando sempre em consideração que é o desenvolvimento dos repertórios individuais que proporcionam o desenvolvimento do repertório coletivo. São elas:

- **Produção:** Atividade criativa, na qual o artista-pintor inventa novos motivos gráficos, novas formas de estruturação compositiva e novas técnicas pictóricas. Diz mais respeito à poética que à prática.
- **Reprodução:** Ação prática de repetir formas, motivos e técnicas de ornamentação corporal já consolidadas, porém sem gerar contribuições significativas ao repertório coletivo. Diz mais respeito à prática que à poética.
- **Apropriação:** Utilização de elementos ou técnicas pictóricas de outras sociedades indígenas ou não-indígenas para ampliação do repertório gráfico coletivo, em conjunto com os motivos apreendidos.
- **Ressignificação:** Nomeação e atribuição de novos significados simbólicos à motivos tomados de empréstimo de outros grupos étnicos. A resignificação dos elementos gráficos da pintura corporal geralmente relaciona-se com a reprodução quando se mantém a forma e altera-se o conteúdo; e, da apropriação, quando propõe novos significados às variantes gráficas.

Portanto, assumindo seu papel como um sujeito social, o artista tupinambá interfere na dinâmica do seu grupo com a revisão de elementos gráficos interétnicos,

produzindo signos de função estética-identitária relacionados ao processo cognitivo de busca e apreensão imagética.

A poética ornamental pode assumir, portanto, funções as mais diversas, transformando o modo de apresentação étnica, de acordo tanto com os conteúdos mais genéricos, compartilhado com o montante do grupo, quanto com os individuais, remodelados a partir inovações das matrizes gráficas e da apropriação de formas e significados que lhe são alheios. A busca pelo estabelecimento de um repertório que congregue estes símbolos, já estabelecidos e signos em plena elaboração, é o que converge no *corpus* gráfico, um conjunto formado pelos diversos elementos da poética pictórica indígena que caminha por si, em paralelo ao estabelecimento da marca etnocultural, último estágio da produção gráfica identitária.

4.3. PINTURA CORPORAL

A pintura tupinambá, entendida como campo de interação dinâmica entre poética ornamental e um *corpus* gráfico, está fundada na técnica (ornamentação pictórica), na expressão (corpo-suporte) e na simbolização (motivos estético-identitários). Esses três pontos básicos caracterizam a pintura corporal tupinambá como um misto indissolúvel. De fato, os artistas-pintores desta sociedade constantemente referem-se aos motivos gráficos como “pintura”. A técnica alia-se, portanto, à representação gráfica sobre um mesmo foco de compreensão que expressa no corpo, enquanto veículo de idéias, sua postura frente a identidade visual com que buscam ser reconhecidos. No entanto, ao se falar em corpo, que se entenda também a face, comumente distinguida na separação que se faz entre pintura facial e pintura corporal. Do mesmo modo que se deve subtrair, deste recorte

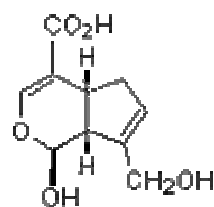
conceitual, a pintura aplicada sobre os objetos artesanais, pois não é objetivo deste trabalho descrevê-la. A pintura tupinambá corresponde ao domínio técnico-artístico-expressivo e será, aqui, descrita de modo a possibilitar a compreensão dos aspectos estratégicos e identitários que lhe conformam.

4.3.1. Tintas, Materiais e Pigmentos

Os Tupinambá de Olivença pintam seus corpos geralmente com as tintas vegetais de jenipapo e de urucum, muito comum a outras sociedades indígenas brasileiras. A tinta, proveniente da rubiácea do jenipapo (*Genipa Americana*), é obtida de um iridóide que tem por nome *genipina* (Figura 31) e que, ao ser extraído em ~1% de rendimento do fruto verde do jenipapeiro, resulta numa substância líquida incolor que passa gradativamente ao negro-azulado ao entrar em contato com as proteínas da pele.⁸



Figura 31a – Jenipapo (*Genipa americana*)



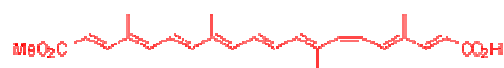
Genipina

Figura 31b – Formula química da *Genipina*

O urucum (uruku, em tupi antigo), tem por nome científico *Bixa Orellana*, em homenagem ao espanhol Francisco Orellana, que primeiramente cruzou o Amazonas. Desta bixácea podem ser isoladas duas substâncias; a *Bixina* ($C^{28}H^{34}O^5$), um narcatenóide de cor avermelhada que se constitui como principal corante obtido do urucum, e a *Orelina*, uma substância amarelada que, além de ser solúvel no álcool e no éter como a *Bixina*, pode ser solvida também na água (Figura 32).⁹



Figura 32a – Urucum (*Bixa orellana*)



Bixina

Figura 32b – Fórmula química da *Bixina*

Nota-se, na pintura corporal tupinambá, a ausência de pigmentos minerais como o denominado tabatinga (taba-tinga, barro branco em tupi antigo) e os óxidos denominados tauá (taguá, variedade de barro amarelo em tupi antigo). Também não utilizam resinas fixadoras nesta prática pictórica.

A tecnologia de fabricação das tintas naturais apresenta-se de modo simplificado, sem a necessidade de muitos acessórios ou materiais e sua produção tem um aumento gradativo a partir da aproximação dos eventos festivos, pois, no geral, a maioria deles não se pinta cotidianamente.

A tinta a base de jenipapo, mais preferida pela comunidade, é feita por meio de dois processos diversos: um perdurável e outro perecível.

No processo perdurável, ela é produzida de modo a servir para pintura de um grande número de indivíduos, ou mesmo, para muitas pinturas de um único indivíduo, a saber, o próprio artista-pintor. Assim, a atenção maior é dada à preparação de uma tinta de boa qualidade, cuja aplicação resista ao maior tempo possível na superfície da pele. Tal substância deve ter uniformidade e possibilitar, durante a atividade ornamental, um traço contínuo e ritmado já que se constituem como elementos definidores de pintura de qualidade. No processo perdurável a tinta é produzida a partir da extração do sumo do jenipapo verde, através da raspagem sobre uma vasilha ou recipiente até a máxima retirada do líquido incolor, responsável pela tinta do mesmo. Após a extração do líquido e a retirada da massa formada pelo restante não aproveitável (sementes e o bagaço), segue-se com a adição de uma carga de carvão vegetal triturado que servirá para “engrossar” a tinta tornando-a mais manuseável. Autores como Monod-Becquelin¹⁰, no entanto, vêem na união do carvão ao sumo de jenipapo uma forma de produzir uma melhor visualização da tinta durante a aplicação do desenho sobre a pele, uma vez que, sem este componente, a tinta transparece por um breve tempo até adquirir seu tom negro azulado característico. De qualquer modo, o carvão é um componente indispensável da tinta de jenipapo produzida pelos Tupinambá de Olivença.

No processo perecível, a tinta produzida serve, apenas, para pintura de um ou de poucos indivíduos. A quantidade é ínfima e a qualidade é bastante inferior. A tinta é produzida sem necessidade de qualquer recipiente. O artista-pintor recolhe um fruto de jenipapo verde e faz uma pequena abertura em um dos lados para, com um pequeno bastão, espremendo seu conteúdo interior até produzir o líquido

necessário a tinta. Descartando com o mesmo bastão as sementes, ele adiciona uma quantidade proporcional de carvão moído e mistura às substâncias até obter a tinta. Esse método visa uma produção rápida, para a satisfação de uma necessidade imediata. Embora pouco recorrente, é bem praticado entre aqueles que buscam uma pintura singela de fácil elaboração.

A diferença que se estabelece, ao propor-se a diferenciação entre processo perdurável e processo perecível, diz respeito unicamente à conformação dos fatores que determinam a produção da tinta de jenipapo, por meio do ajustamento de determinado processo técnico ao tempo que se tem disponível, mas sem querer dar um falso entendimento de que os Tupinambá de Olivença compartilham do mesmo ponto de vista, pois, para estes, a maior preocupação recaí na técnica de pintura e não na técnica de fabricação das tintas, embora o tempo, tanto em uma, quanto na outra técnica, seja um fator determinante de êxito.

Se, contudo, na produção da tinta de jenipapo pode-se valer de mais de um processo técnico, isso não ocorre em relação à tinta de urucum feita a base de uma técnica pouco variável. Para prepará-la, recolhe-se as sementes do interior do urucum, abrindo-lhe a parte que as cobre. Em seguida, reúne-se este material na quantidade desejável, em vasilha ou recipiente, para macerar as sementes até adquirir plasticidade. Por fim, adiciona-se uma quantidade de água ao pigmento obtido e tem-se a tinta preparada.

As diferenças entre as tinta de urucum e a de jenipapo referem-se principalmente à sua substancialidade, pois, enquanto uma é extraída em forma líquida (jenipapo), a outra constitui-se em forma meio pastosa (urucum), precisando cada qual da adição de um elemento complementar. Desse modo, enquanto a semente macerada do urucum recebe uma pequena quantidade de água (Figura

33), o líquido resultante da extração do jenipapo verde recebe uma carga de carvão moído (Figura 34), seguindo logo após com sua aplicação ao corpo.



Figura 33 - Preparação da tinta de urucum. Acuípe de Cima (2003) A. P.



Figura 34 - Preparação da tinta de jenipapo. Acuípe de Cima (2003) A.P.

No momento da pintura, tanto a tinta de urucum quanto a de jenipapo são postas sobre um recipiente quer seja plástico, metálico ou cerâmico. Na maioria dos casos, ele é o mesmo em que foi preparada a tinta. Em outros casos, tais recipientes unem-se a vasilhas menores, nas quais pequenas quantidades são despejadas conforme a extensão ou a quantidade de pinturas que serão realizadas. Assim, podem ser utilizados pequenos pires, para facilitar o manuseio, ou mesmo, a mistura consecutiva do líquido com o carvão, como no caso da tinta de jenipapo. Desse modo, a mistura entre ambos é feita no momento da pintura, quando se pretende

obter um melhor domínio da uniformidade da tinta que, a depender da atenção no seu preparo original, pode ter uma boa ou má qualidade.

As tintas de urucum e de jenipapo, mesmo sendo produzidas com base em uma mesma técnica de preparo, possuem qualidades variadas que dependem do conhecimento do artista-pintor a respeito da mistura proporcional dos elementos necessários e do tempo corrente da sua produção até a aplicação pictórica. Isso quer dizer que uma boa tinta depende do domínio técnico, por parte do artista-pintor, e da resistência ao tempo, por parte dos elementos utilizados na produção da tinta. Embora este último fator também esteja ligado ao primeiro, há de se levar em consideração que as propriedades da tinta diminuem gradativamente após um período prolongado de uso.

Em se tratando da pintura de jenipapo nota-se claramente que sua utilização se estende durante um período considerável. Como método de conservação, alguns destes artistas-pintores têm o hábito de guardar os recipientes com esta tinta em refrigeradores, para assegurar que a mesma resista por maior tempo. Não houve, entretanto, qualquer estudo que confirmasse a eficácia desta prática. O que parece mais óbvio é que a tinta de jenipapo não consegue garantir sua qualidade após constantes manuseios. Isso pode ser inferido em consideração às observações feitas em campo, quando os Tupinambá utilizam uma quantidade maior de carvão para realçar a cor que a tinta vai perdendo.

Sobre a questão da contribuição do artista-pintor na qualidade da tinta produzida, vale ressaltar que esta se dá através do domínio técnico, obtido a partir da periodicidade com que este manipula os materiais e do modo como ele o faz, respeitando as proporções entre o líquido-base e a carga-complemento, no caso da tinta de jenipapo, ou entre a substância-base e o líquido-complemento, em se

tratando da tinta de urucum. Este aspecto é importante para que se tenha uma boa pintura, pois, em alguns casos, a carga do carvão pode sobrepor-se à tinta e dar lugar a uma pintura de baixa qualidade, que desaparecerá tão logo o corpo seja lavado, fato que contraria uma das características principais da tinta de jenipapo que é a de permanecer durante 7 a 10 dias impregnada no corpo. Já a tinta de urucum possui uma capacidade mais limitada que esta, uma vez que a pele não a absorve com a mesma facilidade. Entre os problemas que a atingem, em relação ao aspecto técnico de sua feitura, pode-se citar a fraca densidade, devido à adição exagerada de água ao pigmento-base.

O bom artista-pintor é, portanto, aquele que exerce um domínio tanto da produção da tinta quanto da aplicação da pintura, pois dificilmente haverá uma boa pintura sem uma boa tinta. Entretanto, devem ser levadas em consideração determinadas práticas alternativas, realizadas através uso de materiais heteróclitos, ou seja, alheios à técnica de pintura. Trata-se da utilização de hidrocores e pincéis atômicos na ornamentação pictórica (Figura 35).



Figura 35 – Hidrocores utilizados pelos Tupinambá de Olivença na pintura corporal (2004) A.P.

Durante os eventos em que a pintura corporal faz-se mais contundente, como na Peregrinação em Memória dos Mártires do Cururupe, os artistas-pintores mais solícitos ficam sobrecarregados e outros indivíduos acabam assumindo a atividade ornamental frente ao público excedente que se vê impelido a utilizar a pintura para uniformizar-se junto a coletividade. Como eles não dispõem dos recursos necessários, ou mesmo, do tempo necessário, são impelidos a utilizar materiais estranhos à técnica ornamental, inserindo, principalmente, hidrocores para simular a tinta de jenipapo insuficiente. Essa prática acaba gerando um distanciamento técnico que se estende à qualidade gráfica, depreciada em função da descontinuidade do traço, da assimetria e da visibilidade, de modo a evidenciar um detrimento dos aspectos estéticos da pintura corporal tupinambá em relação aos aspectos políticos que a envolve e sobrepõe. Entretanto, em outros momentos, materiais diversos também passam ser incorporados à atividade da pintura corporal com o objetivo de possibilitar um domínio maior sobre o manuseio da tinta no corpo. Trata-se dos pincéis de diversos tamanhos de que esses artistas-pintores fazem uso nas sessões de pintura (Figuras 36-37).



Figura 36 – Pincéis utilizados pelos Tupinambá de Olivença. Cururupe (2003) A.P.



Figura 37 – Pincéis utilizados pelos Tupinambá de Olivença. Cururupe (2004) A.P.

Usados com o objetivo de contribuir no desenvolvimento qualitativo da técnica pictórica, estes acessórios servem como um índice demonstrativo do domínio técnico, pretendido, uma vez que possibilita versatilidade, contigüidade e manuseabilidade na transposição dos motivos gráficos para o corpo. A crescente substituição da haste de madeira pelo pincel pode ser notada a partir da observação direta das pinturas corporais feitas entre os Tupinambá de Olivença já que se distinguem claramente daquelas feitas por meio deste acessório industrializado.

A diferença maior reside na uniformidade do traço proveniente da utilização do pincel. Não que a pintura feita com a haste de madeira seja incompatível com um bom resultado pictórico, mas simplesmente diverso daquela outra. Para se chegar à mesma uniformidade, a pintura feita com a haste leva um tempo bem maior de feitura, pois o traço é limitado à dimensão da mesma (Figura 38).



Figura 38 – Pintura corporal produzida com haste de madeira.
Cururupe (2004) A.P.

Tal situação não ocorre com o pincel, que possibilita a variação do traço conforme a tensão dispensada pelo artista-pintor sobre a superfície pintada. O detalhamento técnico-formal é bem superior na pintura corporal tupinambá, quanto à

utilização de pincéis. As tintas, materiais e acessórios que estes utilizam na ornamentação do corpo são, portanto, determinante para a consecução de uma boa técnica pictórica que se faz constante na prática da atividade ornamental.

4.3.2. Técnicas pictóricas

Do mesmo modo que a técnica de fabricação de tintas naturais, as técnicas pictóricas entre os Tupinambá de Olivença não divergem muito daquelas utilizadas pelos outros grupos indígenas no Brasil. A atividade ornamental é realizada de modo livre, sem que haja a determinação de pessoas do grupo como as únicas responsáveis, e sem que haja também diferenciação de gênero, embora haja uma quantidade bem maior de indivíduos do sexo masculino que lhe fazem uso. Geralmente, estes artistas-pintores são jovens da comunidade, que, por iniciativa própria, prestam-se à esta função e vão, através do desenvolvimento obtido pela familiarização técnica, adquirindo reconhecimento local.

As técnicas pictóricas tupinambá são fundadas em dois princípios: o de ordenamento do corpo e o de ordenamento da pintura. Em ambos, pré-existe uma relação central de figura-fundo (o corpo e o *corpus*) que rege toda a composição, de modo que não se trata de uma separação dicotômica, mas apenas de uma distinção conceitual.

Com relação ao ordenamento do corpo, pode-se considerar as divisões espaciais na superfície a ser pintada, de modo a possibilitar o ajustamento harmônico da pintura ao seu suporte. Embora outros autores considerem aspectos subjetivos deste ordenamento com regras hierárquicas, comportamentais, etc, não se almeja, nesta pesquisa, a conformidade com estas outras abordagens.

O corpo tupinambá, tratado aqui, é um corpo-suporte dividido em áreas mais atraentes à transposição dos motivos gráfico-estéticos e em áreas mais atraentes à uma demonstração de sinais diacríticos de indianidade centrada nos motivos gráficos. Nesse fracionamento entre uma pintura estética e uma pintura identitária (aqui só se faz essa distinção para uma melhor abordagem), o corpo, enquanto suporte, apresenta tendências e não determinações. É como um fracionamento autodeterminante da natureza interior da representação pictórica. Sendo assim, o corpo tupinambá não está sujeito a nenhuma política castrante ou qualquer norma rígida de configuração. Ele atende ao pleno ajustamento do espaço circundante com o momento de instauração performática, ou seja, ele alia-se a situação do sujeito-sociedade.

O corpo tupinambá tende, portanto, a ser pintado nas áreas de maior visibilidade para dar vazão à informação visual. Contudo, separando equitativamente essas áreas, devido a presença de características bem distintas, estão o corpo, em si e a face (rosto), cujas descrições devem ser singularizadas. Sendo assim, na pintura facial, embora se tenha uma área de expressão gráfico-pictórica bem menor, em comparação ao corpo, a visibilidade é plena e imediata. A divisão e ordenamento da área do rosto dizem respeito às linhas de composição seccionadas por planos que delimitam determinados espaços configurados pelos órgãos sensoriais. São elas:

Plano horizontal

1. Linhas extensivas dos olhos ao centro da orelha (Figura 39a).
2. Linhas extensivas do nariz a base da orelha (Figura 39b).
3. Linhas extensivas da boca (Figura 39c).

Plano vertical

1. Linha de divisão simétrica da face (Figura 39d).

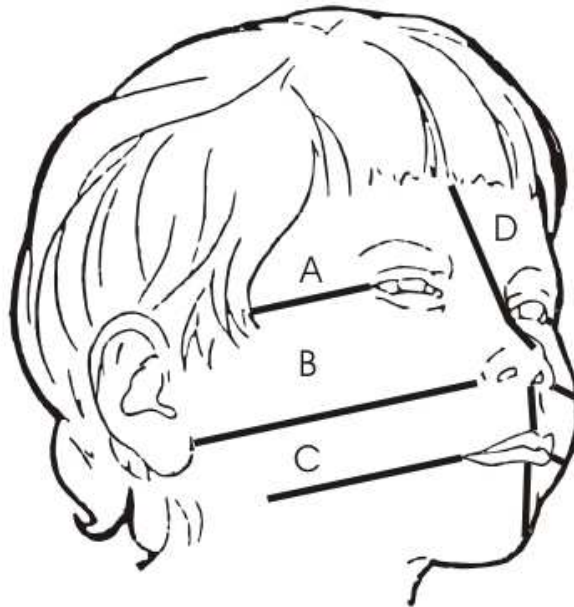


Figura 39 – Linhas de ordenamento da pintura facial

Já o corpo, enquanto área máxima de formulação de um espaço pictórico, pode ser dividido entre tronco (peito, barriga e costas), membros superiores (braço, antebraço e mãos) e membros inferiores (perna, coxa e pés).

O ordenamento, tanto do corpo quanto da face, por sua vez, está sujeito a outras interferências que alteram o seu sentido e lhe conferem valor: o vestuário e os adornos.

Peças integrantes da ornamentação corporal, o vestuário e os acessórios (brincos, colares, pulseiras, cocá, dentre outros), muitas vezes, encobrem áreas do corpo interferindo significativamente na pintura a ser realizada. A depender do tipo de interferência, a pintura poderá ser uma “composição gráfica”, com padrões bem

elaborados ou simples motivos isolados. Para tanto, o modo como os indivíduos apresentam-se para as sessões de pintura traduz muito do que eles desejam que seja feito. As mulheres geralmente utilizam na indumentária, alguma blusa pequena (bustiê), parte de cima do biquíni ou maiô, acompanhado da saia de caroá (*Neoglaziovia variegata*), que denominam cataioba (Figura 40). Quanto aos acessórios que geralmente os acompanham, têm-se as pulseiras e colares feitos com penas, sementes e ossos, bem como cocares de penas de aves (galinha, pardal, peru, dentre outros). De acordo com o vestuário utilizado, surgem, ainda duas novas caracterizações: a parte inferior à cintura fica coberta, impossibilitando a visualização de qualquer grafismo que tenha sido feito nessa região e, segundo, a escolha da parte superior do vestuário, que possibilita que se pinte a costa ou não, já que a utilização de uma blusa ou a cobertura de um maiô poderia impedir o artista-pintor de preencher estas áreas. Devido a isso, são raras as ocorrências de pintura nas pernas e nos pés quando se utiliza a cataioba. Mas, se a preferência é dada ao short ou a similares, em detrimento do vestuário indígena, pode-se dispor de uma área suficientemente capaz tanto de ser pintada quanto de ser visualizada. Outra situação a ser levada em conta e que reúne ambos aspectos dessa relação, é a das mulheres que se apresentam com shorts para serem pintadas, colocando, logo depois a cataioba (saia). A visualização precária dos motivos gráficos, neste caso, não possibilita uma leitura eficiente da mensagem visual que se queira transmitir, considerando, mais uma vez, a determinação de que o aspecto fundamental da pintura tupinambá é prezar pela sua visualização, no contexto da apresentação do corpo pintado, frente aos membros do grupo, criando uma uniformidade, e, estabelecendo distinções e alteridades aos não-índios.

Do mesmo modo que as mulheres, os homens utilizam, como acessórios do vestuário, seus colares, brincos e pulseiras, complementando-se, ainda, com bordunas, arcos e flechas que utilizam em suas apresentações públicas (Figura 41).



Figura 40 – Cacique tupinambá com pintura, vestuário e acessórios (2004) A.P.



Figura 41 – Jovem Tupinambá com pintura, vestuário e acessórios (2004) A.P.

Diferentemente das mulheres, os homens participam das sessões de pintura, quase sempre sem camisa, oferecendo uma grande área para expressão pictórica ao artista-pintor que fará a ornamentação corporal. Este, por sua vez, utiliza-se principalmente do peito e das costas, para fazer seus motivos. Barriga, braços e mãos também são áreas muito utilizadas na pintura masculina. Entre as mulheres, a pintura é dada principalmente na barriga e nos braços, pelos motivos já expostos, e pode apresentar-se ainda, de modo parcial ou integral, nas costas.

Nisso, fica claro que as áreas preferíveis são aquelas onde o traço pode adquirir melhor projeção.

O princípio de ordenamento do corpo depende, portanto, do artista-pintor e de sua habilidade técnica, a qual utiliza na busca da flexibilidade do traço, característica fundamental de uma pintura bem elaborada.

O ordenamento da pintura é, por isso, procedente dessa divisão do corpo, o qual lhe confere um espaço de reprodução. Tal ordenamento da pintura refere-se ao ajustamento das técnicas pictóricas ao corpo-suporte para transposição e adaptação dos motivos gráficos. Entre essas técnicas, podemos considerar as de ampliação, extensão, repetição e recorte que foram relatadas por Muller¹¹, em sua pesquisa sobre os Assuriní.¹² Entretanto, dar-se-á uma definição mais ajustada ao modo como estas técnicas estão presentes na atividade pictórica Tupinambá de Olivença:

- a) Ampliação: refere-se ao aumento do desenho, em conformidade com o espaço plástico. É muito utilizado na relação entre alguns motivos da pintura facial e corporal (Figura 42).
- b) Estiramento: o desenho é ajustado ao espaço através do rompimento da simetria e proporção original. Essa técnica pode apresentar distorções capazes de causar um estranhamento do motivo para com seu modelo. É bem comum na pintura do peito e barriga (Figura 43).
- c) Repetição: elementos gráficos são repetidos através de um ritmo ditado por determinada área do corpo-suporte, técnica mais presente na pintura de braços e pernas (Figura 44).

d) Junção ou Combinação: unem-se diferentes motivos gráficos para obter-se uma composição complexa. Geralmente usada nas “composições gráficas” mais elaboradas (Figura 45).



Figura 42 – Técnica de Ampliação

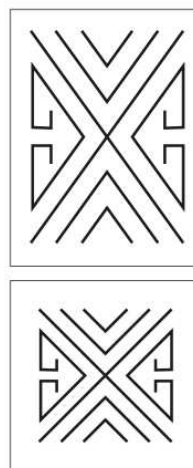
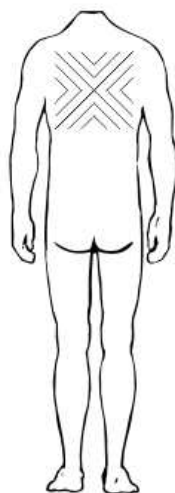


Figura 43 – Técnica de Estiramento

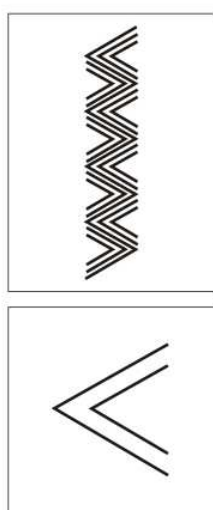
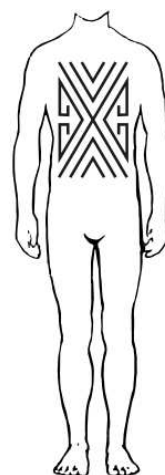


Figura 44 – Técnica de Repetição

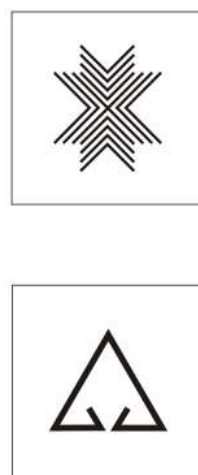
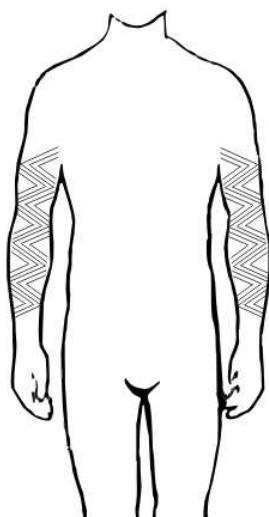


Figura 45 – Técnica de Combinação



Essas técnicas são as mais básicas, em se tratando do ordenamento da pintura ao corpo. Outras relações técnicas, contudo, caracterizam os motivos

gráficos segundo suas especificidades e tipologias. São elas: figura-fundo e positivo-negativo.

A relação técnica figura-fundo (Figura 46) caracteriza-se pela disposição de elementos gráficos como configuradores de elementos tangíveis do suporte, em que se inserem. Nessa relação, o corpo é fundo e a pintura é figura. Em casos raros, em que a pintura de jenipapo se sobrepõe à pintura de urucum, essa relação pode ser puramente de suporte, pois a figura passa a ter seu complemento que o encerra dentro da própria composição. Nesse caso, pode-se utilizar a mesma abordagem que Dominique Gallois utiliza sobre os Waiãpi, informando que a pintura de jenipapo decora, enquanto a de urucum cobre.¹³ A distinção, aqui, dá-se no fato de que a pintura de jenipapo sobrepõe, com seus traços gráficos, a cobertura de urucum na superfície da pele. A pintura de urucum nem sempre é relegada a uma forma complementar da de jenipapo, mas por vezes, ela se instaura de forma autônoma representando os mesmos motivos daquela outra.



Figura 46 – Exemplo de pintura de jenipapo sobre decoração de urucum

Na relação gráfica positivo-negativo da pintura corporal tupinambá, está presente uma definição própria que fazem os artistas-pintores dessa mesma sociedade ao diferenciarem pintura aberta (Figura 47) de pintura fechada (Figura 48). A pintura aberta (positivo) corresponde aos motivos gráfico-pictóricos dispostos sobre o corpo de forma singular, sem o realce do traço, já a pintura fechada (negativo) corresponde a áreas bem preenchidas com a pintura, com o encerramento dos motivos dentro de um esquema compositivo que não permite a definição de seus traços. Ela é fechada porque se encerra em si mesma. Os Tupinambá recorrem a esta opção gráfica sempre que almejam configurar um novo esquema visual que vá para além da transposição de motivos convencionais. É uma nova relação de representação do corpo. Exemplo disso, são as pinturas fechadas representando roupas que foram bem solicitadas no ano de 2005.



Figura 47 – Exemplo de pintura aberta (2004) A.P.



Figura 48 – Exemplo de pintura fechada (2006) A.P.

Durante as manifestações nas quais a utilização das pinturas faz-se mais contundente, a dizer os momentos festivos, de retomadas, de celebrações e de reivindicações, fica claro como a composição gráfica está relegada a uma certa “obrigatoriedade” da apresentação coletiva. O indivíduo trajado e pintado representa a aldeia, pois porta os símbolos definidores de alteridade, ou seja, ele marca, por meio destes mecanismos, sua especificidade étnica. Já o índio desprovido dessa vestimenta simbólica não é identificado pelo “outro” e, de certo modo, colabora inconscientemente para formação de estereótipos do grupo, enquanto caboclos. Por isso, essas manifestações públicas têm grande caráter cenográfico e performático, que visam imprimir a imagem do grupo, enquanto índios “legítimos” perante a massa não-indígena.

A demanda compulsória pela ornamentação sobrecarrega, assim, os poucos artistas que, devido ao pouco tempo disponível até a saída do cortejo, como na Peregrinação em Memória aos Mártires do Cururupe, passam a operar por subtrações, simplificando primeiro os desenhos, para depois abandonarem por completo a técnica gráfica no uso improvisado de pincéis atômicos, que simulam a tinta de jenipapo insuficiente. Desse modo, pode ser visto um sem número de índios com pinturas incompletas, com grande assimetria, descontinuidade e variação do traço pictórico que evidenciam o quanto o tempo influencia na qualidade da ornamentação.

Em momentos de festas de circuito mais interno, podemos notar que a quantidade de índios pintados é bem menor, assim como é indiscutível o apuro técnico, se comparado aos exemplos citados anteriormente. Aqui, já não há uma “necessidade”, mas apenas a livre iniciativa produtora de belos resultados.

Com maior disposição de tempo cada traço é tecnicamente elaborado, reproduzindo-se uma quantidade maior de motivos, e tendo-se espaço para criação individual. Nestas sessões, uma pintura pode ter aumentado em até três vezes seu tempo de feitura, com a preparação da tinta em pequenas porções, para manter sua conformidade e os elementos gráficos ocupando quase todos espaços visíveis do corpo.

Algumas vezes, podem ser produzidas molduras que encerram o conjunto gráfico em um espaço compartilhado com padrões isolados, figurando entre lacunas que comprimem ou alargam suas unidades gráficas, de modo que sua tipologia se altera tanto que fica difícil comparar a variável com o modelo.

Através das técnicas pictóricas, um pequeno repertório de motivos ornamentais pode produzir uma combinação única através da rotação e associação de elementos gráficos. Nisto, dá-se vazão a categorias distintas, como “composições gráficas”, motivos e padrões ornamentais.

4.4. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A análise iconográfica ou interpretativa que se pretende discutir, aqui, visa a compreensão dos aspectos múltiplos derivados dos motivos gráficos, padrões ornamentais e “composições gráficas” da pintura corporal dos Tupinambá de Olivença, de forma integrada à síntese iconológica, ou seja, trata-se não apenas da análise dos elementos gráficos, mas também da descrição, classificação e interpretação. Essa análise iconográfica, portanto, não deve ser confundida com uma forma simplificada da segunda categoria panofskyana, na qual busca-se a pura identificação de assuntos e conceitos fundados em imagens e alegorias. Mesmo

porque, tais categorias, no contexto da pintura corporal tupinambá, não encontram correspondências nem funcionalidade (carecem mais de um ajustamento que de uma assimilação). Essa análise interpretativa, trata da relação direta entre expressão gráfica e valores simbólicos, sem abandonar a relação iconografia-iconologia estabelecida por Panofsky, segundo o qual, a iconografia descreve e a iconologia interpreta.

Para compreender essas relações, se partirá da idéia de que, “quanto mais a proporção de ênfase na ‘idéia’ e ‘forma’ se aproxima de um estado de equilíbrio, mais eloqüentemente a obra revelará o que se chama ‘conteúdo’”.¹⁴ Desse modo, a constituição da forma é determinante para a obtenção do seu significado. Entretanto, de tal situação acarreta o problema da figuração, pois os elementos gráficos da pintura corporal geralmente não estabelecem ou não têm uma relação direta com o referente, mas transita entre formas naturalistas portadoras de significado factual, e formas geométricas, portadoras de significado genérico. Essa análise iconográfica opera, portanto, na relação de análise estrutural dos motivos gráficos com a síntese interpretativa dos seus conteúdos simbólicos. Para tanto, fez-se uma divisão em três categorias analíticas que serão investigadas a seguir.

4.4.1. Unidades Mínimas de Significação

Unidades mínimas ou unidades mínimas de significação correspondem aos elementos representativos da estrutura gráfica utilizada na pintura ornamental. São, quase todas, constituídas por pontos, linhas retas, curvas ou quebradas, como também por formas básicas; círculos, losângulos, triângulos, dentre outros. O

tratamento destas formas como unidades mínimas equivale ao modo como são facilmente reconhecíveis dentro de uma análise primária.

É de conhecimento geral que do ponto surge o traço e que, a partir do direcionamento dado ao traço, diversas qualidades de linhas, seja qual for a medida angular, se originam. Desse conhecimento, *a priori* pode estabelecer, de imediato, um conceito sobre a natureza formal do elemento gráfico. Essa natureza, que é parte essencial do signo, provem de uma dimensão factual que identifica suas características primárias como contidas em uma leitura inicial, preparando o leitor (receptor) para o discurso interno do signo. Contudo, embora as linhas, pontos e formas básicas (unidades mínimas) representem elementos reconhecíveis dentro de uma análise formal, o seu conteúdo interior sempre aponta para algo mais, por vezes, além do seu contexto gráfico. É por meio da relação entre estes dois discursos que se atribui a significação: um de cunho formalista e outro de cunho conteudista.

Tratando-se especificamente do aspecto formalista das unidades mínimas determinantes de significados primários, podem-se observar as relações configuradoras e suas formas de adaptação às técnicas pictóricas, quando a distorção de suas partes elementares pode dar-lhes características de variantes gráficas. Para tanto, deve-se compreender que a classificação destes elementos mínimos é algo indispensável a uma análise formal.

Ao se fazer uma pequena observação sobre os elementos ou unidades mínimas dos grafismos tupinambá, fica claro que trata-se de formas abertas ou fechadas, cuja identificação se expressa pela sensibilidade com que são reconhecidas, ou seja, como elementos configuradores. Desse modo, o reconhecimento da linha como pré-requisito do triângulo ou do quadrado é imediato,

bem como o reconhecimento de que uma linha quebrada em um ângulo de 90° se identifica com um triângulo partido ou incompleto.

As formas abertas como os pontos e diversos tipos de linhas isoladas ou ritmadas, paralelas ou perpendiculares, tem um caráter complementar mais acentuado. Ficam sempre ocupando a periferia. Já as formas fechadas, apresentam maior autonomia no corpo gráfico, no qual são destacadas, por meio do contraste de cor ou pelo dimensionamento em relação à estrutura. Claro que a característica fundamental das unidades mínimas é a de complementar uma estrutura compositiva que determina o motivo gráfico. Essa característica não é reservada às formas abertas, nem subtrai-se das formas fechadas, já que a sua natureza pode dar margem a formas particularizadas de aplicação.

Segundo determinados ajustamentos, uma forma aberta pode ser adicionada a uma forma fechada, dando-lhe novo sentido. Pela ampliação de uma forma fechada, elementos como pontos ou linhas quebradas em seu interior podem ser multiplicados para dar equilíbrio ao conjunto, e assim são criadas formas de associação das unidades mínimas (periféricas) à estrutura compositiva (central). No entanto, o caráter primordial relegado ao ponto, e, a linha, por ser determinante de qualquer elemento gráfico, é parte integrante das estruturas internas que compõem os motivos. Devido a isso, formas abertas derivadas do cruzamento de linhas como cruzes e “X” podem corresponder, tanto a unidades mínimas quanto a estruturas compositivas.

A natureza das unidades mínimas é múltipla e variável, seja devido a sua natureza elementar ou às técnicas associativas que proporcionam seu ajustamento ao motivo gráfico. Entretanto, se as unidades mínimas são elementos básicos dos motivos e alguns motivos formam padrões e “composições gráficas”, as unidades

mínimas tornam-se dependentes, tanto das técnicas de associação aos motivos quanto das técnicas pictóricas, que tratam do ajustamento da pintura ao corpo-suporte. Para compreender melhor essa questão, carece-se de uma definição das técnicas associativas destas unidades elementares. São elas: rotação, ampliação e combinação.

Pela rotação, os elementos mínimos são ajustados através da mudança angular de suas dimensões. Essa variação, em sentido horário ou anti-horário, não segue uma formatação rígida, mas corresponde ao movimento da estrutura ao qual está incorporada ou ao seu dinamismo característico. Assim, a rotação pode acompanhar o eixo da estrutura compositiva na relação dinâmico-dinâmico, ou, pode ser indiferente a este em uma relação dinâmico-estático (Figura 49).

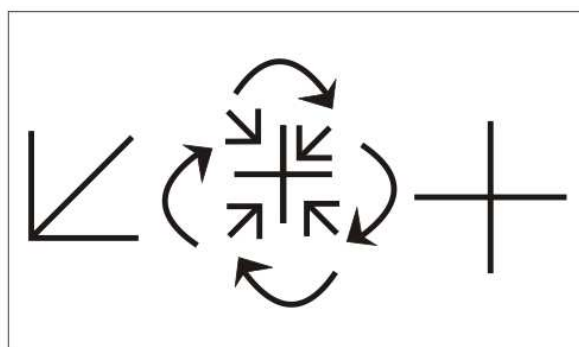


Figura 49 – Exemplo da técnica associativa de rotação

A ampliação, por outro lado, ocorre quando as unidades ou formas básicas são redimensionadas em função da estrutura gráfica que permanece estática. Ela se aproxima, mas não se confunde com a relação dinâmico-estática da rotação, uma vez que a estrutura central permanece a mesma, enquanto as unidades periféricas

são ampliadas, sem alterarem seu sentido original. Este é um aspecto técnico muito influenciado pelas técnicas pictóricas e pela dimensão do suporte já que visa resolver um problema espacial com uma solução formal (Figura 50).

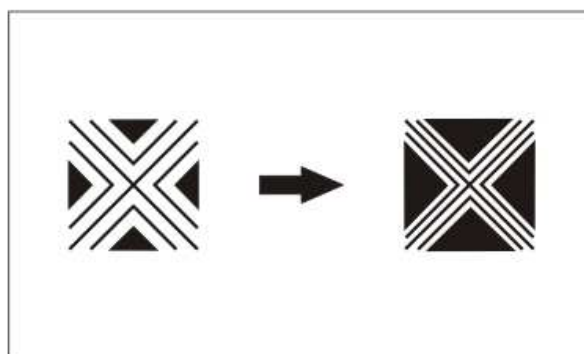


Figura 50 – Exemplo da técnica associativa de ampliação

A combinação, diferente das outras duas técnicas associativas, que tratam do movimento ou da relação centro-periféria da estrutura compositiva, se estabelece na mescla harmônica de elementos mínimos para produzir novas relações gráficas (Figura 51). Desse modo, uma forma aberta como uma linha-seta pode ser colocada em uma forma fechada como um triângulo. Formas de combinação são estabelecidas na relação entre unidades mínimas de categorias iguais ou diferentes, bem como unidades mínimas e estrutura compositiva, pois a partir da escolha de determinado elemento periférico uma forma central pode apresentar ou não uma boa unidade gráfica.

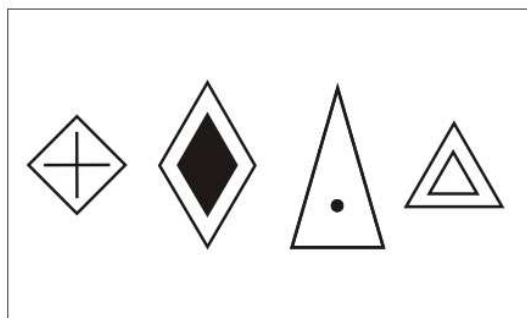


Figura 51 – Exemplo da técnica associativa de combinação

Contudo, fica claro que a escolha das unidades mínimas na maioria dos casos obedece à forma da estrutura central, a qual será associada, e, por conseguinte, ao suporte em que serão conformadas. Daí, procede que as técnicas de associação das unidades mínimas são subordinadas às técnicas pictóricas de elaboração dos motivos e composições, pois o princípio de ordenamento do corpo e o princípio de ordenamento da pintura, regem todo o processo de ornamentação gráfico-pictórica corporal. Algo que exemplifica essas relações pode ser dado no exemplo abaixo (Figura 52), no qual uma pintura feita nas costas de um homem teve sua estrutura central redimensionada pela técnica de estiramento, provocando, conseqüentemente, a ampliação dos elementos periféricos que preenchem seus espaços vagos.

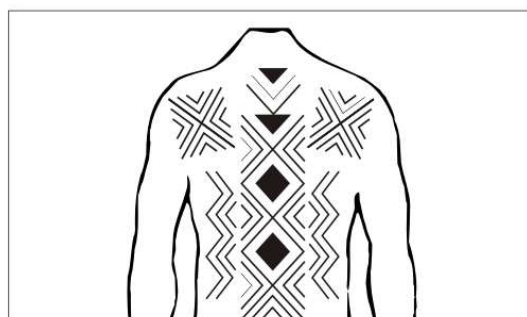


Figura 52 – Exemplo de pintura corporal por estiramento

Mas, se as técnicas e os aspectos gerais descritos, que dizem respeito à dimensão formal das unidades mínimas tratam especificamente das características abstrato-geométricas, ainda resta tratar daquelas de aspecto figurativo-naturalista.

Ocorre que o nível de simplificação ou tratamento de formas de um certo elemento gráfico pode passar claramente de um dado figurativo para um abstrato. Entretanto, a natureza de um ou outro será sempre diversa. O fato é que, se um elemento geométrico se associa a uma estrutura geométrica, tem-se, quase de forma imediata, a percepção, tanto da estrutura quanto do elemento. Porém, se um determinado observador fica de posse de um elemento, cujo teor figurativo remete quase automaticamente ao seu conteúdo, pela identificação sensível do tema primário, a unidade mínima seria pouco destacada da estrutura, já que remeteria a algo completo e perfeitamente reconhecível. Um exemplo disso são as variadas formas de braceletes que compõem a pintura corporal. Tomando por exemplo a figura abaixo (Figura 53), pode-se observar que as formas reconhecíveis são bastante claras.

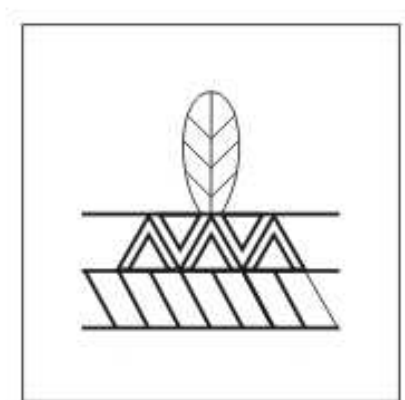


Figura 53 – Exemplo de pintura corporal em forma de “bracelete”

Vê-se uma pena encimando uma tira de modo a configurar um bracelete. Essa dedução, parte de um lado, da forma característica do objeto ao qual a representação se refere e, de outro, a localização do elemento que ocupa a área do objeto referenciado. Mas, o sentido do bracelete não requer algo fragmentado (penas sobre uma tira), mas algo concreto (tira com penas). Aqui, se retoma uma questão, tratada no início, quando se afirmou que é do estado de equilíbrio, dado na relação entre “idéia” e “forma”, que se obtém mais claramente o “conteúdo”.¹⁵

Essa relação entre figuração e referenciação, frente a dimensão conteudista do elemento gráfico, é objeto de grande manipulação, pois, daí, derivam os consensos ou as divergências, em relação à operacionabilidade destes signos visuais.

Dentro de contextos diferentes, um mesmo elemento pode ter um significado adaptável em função de uma necessidade conceitual. Isso ocorre principalmente, quando se trata dos elementos abstrato-geométricos, cujos significados variam de acordo com a dimensão do evento em que se apresentam, seja ele uma apresentação do porancim (toré) ou uma manifestação pública de caráter reivindicatório.

As unidades mínimas de significação, portanto, são elementos indispensáveis aos motivos gráficos da ornamentação pictórica, mas a significação só deve ser entendida aqui como algo para qual estes elementos apontam, mas que não portam. No que diz respeito ao discurso formalista, o elemento gráfico possui forma e identificação formal, ou seja, um ponto é sempre um ponto, segundo as características que lhe conformam. Já no discurso conteudista, o elemento gráfico passa a representar algo que lhe é atribuído por uma convenção, assim, o ponto continua a ser um ponto, porém passa a representar, por exemplo, uma casa. É da

relação de construção do significado destes elementos que sua funcionalidade se caracteriza. Por conta disso, alguns elementos podem ter preferência dentro do contexto ornamental, já que comportam determinados significados simbólicos. Entretanto, tais significados podem ser atribuídos, segundo o conjunto gráfico, ao evento pictórico, à política imagética, como também podem não estar consolidados, provocando interpretações diferenciadas ou até mesmo divergentes. O problema da significação das unidades mínimas, é, por isso mesmo, um problema do elemento gráfico como um todo, já que ele se estende ao motivo, ao padrão e a composição. Problema esse cuja causa se dá na questão central da identidade étnica que o utiliza como instrumento de fortalecimento cultural.

4.4.2. Estrutura Compositiva

Estrutura compositiva é, tanto a parte interna do motivo gráfico, determinante do seu dimensionamento espacial, quanto a parte central das “composições gráficas” e padrões ornamentais, determinantes do seu ajustamento ao corpo-suporte. Ela apresenta variadas formas, segundo a aplicabilidade técnica e o espaço plástico, no qual será realizada a pintura. Por apresentar diversas tipologias, a análise da estrutura compositiva dos motivos gráficos, padrões e “composições” deve atender à especificidade de cada uma destas categorias, de modo a apresentar uma noção clara de suas regras de formatação.

Segundo tais considerações, pode-se tomar por base não apenas a relação entre estrutura e representações gráficas, mas também a existente entre estrutura e técnicas pictóricas e entre estrutura e suporte, como também a relação

entre uma e outra forma categórica, já que pré-existe uma relação de interdependência entre cada parte com o conjunto.

Pensando a respeito da relação entre estrutura e unidades mínimas, abordada anteriormente, segundo a ótica desta última, a questão centro-periféria é determinante da harmonia visual. As técnicas associativas dos elementos mínimos se ajustam às técnicas pictóricas da representação, no sentido de um movimento, simulado entre partes dinâmicas e outras estáticas conforme a natureza da pintura e do suporte. Do mesmo modo, ao tratar da relação de aplicação dos motivos gráficos, à estrutura compositiva de uma determinada “composição gráfica”, nota-se que é da dimensão do suporte plástico que se originam as escolhas técnicas que darão a conformação final.

Em síntese, o natural destas representações gráficas é que elas tenham o formato de uma estrutura interna, seguida da incorporação de elementos compositivos ou de outros motivos, de modo a formar um agrupamento até preencher o espaço do corpo desejado. Um desenho, segundo esse esquema, pode preencher tanto áreas menores, como as mãos e o tórax, através de um estiramento. Neste caso, em seu formato menor, haveria uma tendência à simetria e ao equilíbrio, estampada na proporção do quadrado e, no formato maior, uma forte tendência verticalizante, causada pelo alongamento das bordas e pela adaptação dos elementos mínimos a esta estrutura central. Assim, o que era um quadrado vira retângulo e o que era um círculo vira uma elipse, mas de modo algum, tais motivos têm seu sentido diminuído. Por vezes, outra estrutura gráfica pode manter-se inalterada na sua ampliação sobre uma área do corpo e ter um elemento central inserido. Neste caso, também não ocorre uma alteração do sentido expresso pelo

motivo, mas este apenas se subdivide em determinadas variantes a fim de obter-se um melhor impacto estético.

Contudo, convém estabelecer a relação estrutural de cada categoria gráfica separadamente, para que melhor se compreenda as escolhas técnico-operativas que os artistas-pintores utilizam na ornamentação pictórica.

4.4.2.1. Motivos gráficos

A estrutura dos motivos gráficos é variável, segundo a relação entre as unidades mínimas que lhe são agrupadas. Tal estrutura pode variar também em função do quadro gráfico-ornamental, se este motivo estiver inserido em uma composição ou padrão, em vez de tratar-se apenas de um motivo isolado. Neste caso, como foi dito, as técnicas associativas das unidades complementares e a estrutura central constituída podem sofrer alterações devido a relação macro, estabelecida com a dimensão pictórica do ornamento. Um caso que pode ilustrar bem isso é o do motivo MT11VR01, formado por uma estrutura compositiva em forma de “X”, cujas unidades mínimas em forma de linha angular em 90° (forma de “V”) preenchem as partes vagas nas bordas (Figura 54).

Este é um motivo básico muito representativo da ornamentação pictórica tupinambá e que é freqüentemente utilizado na pintura corporal e facial seja masculina ou feminina. Na pintura facial, este elemento é aplicado sem deformações. Sua forma permanece inalterada, pois a estrutura permanece a mesma, em relação às unidades mínimas que lhe são associadas.

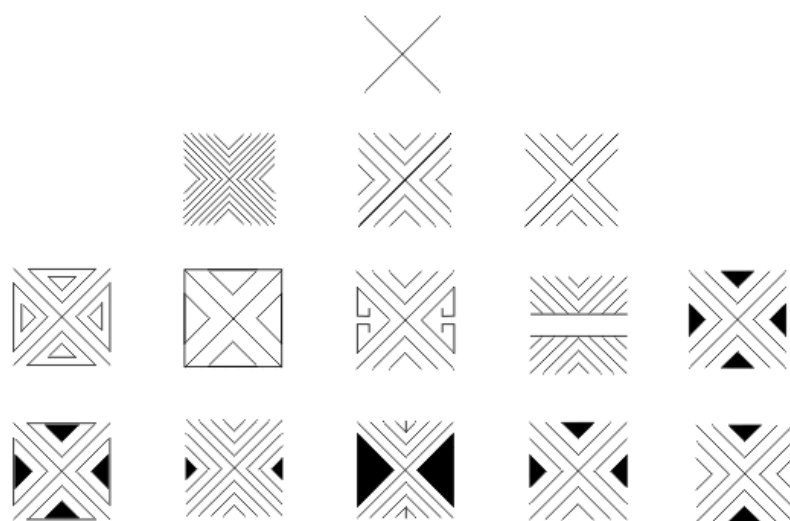


Figura 54 – Variantes do motivo do “cruzeiro”

O traço é plenamente simétrico, as partes harmônicas e as linhas bem constituídas, pois a natureza do suporte (face) não exige uma revisão da proporção através de estiramento. O máximo que poderia haver seria a ampliação ou redução proporcional do seu tamanho, conforme o desejo de se obter uma maior ou menor clareza. Contudo, se este mesmo motivo fosse aplicado sobre o tronco (peito e barriga) de um indivíduo, certamente ele teria de ser esticado verticalmente, pois a dimensão espacial do suporte torna necessário que a pintura seja estendida na maior área possível, para dar-lhe conformidade. Como essa pintura se estabelece numa relação de maior dialogo para com o suporte, a sua estrutura compositiva será alterada, alterando a relação com as unidades mínimas, que passa a ter uma forma mais ampla nas laterais e uma forma bem menor nos pólos (parte superior e inferior). O artista-pintor, assim, preenche as áreas maiores com a adição de outras unidades mínimas até dar uma idéia de equilíbrio entre os espaços laterais e polares. Mas, mesmo corrigindo o problema do peso e equilíbrio, o motivo gráfico

resultante desse ajustamento passará a ter outra relação com seu modelo. Se tornará variantes gráficas.

Portanto, a depender da estrutura compositiva, as unidades mínimas serão incorporadas às áreas das bordas ou até mesmo à parte central da estrutura, com variações formais em cada uma das áreas. Isso caracteriza, então, um processo próprio da estrutura compositiva, que se altera apenas em função da adaptação técnica a um determinado suporte, enquanto suas unidades mínimas são alteradas em função do potencial expressivo das variantes que agregam valor ao motivo gráfico. Porém, é a partir da escolha da estrutura compositiva que se dá a possibilidade de liberdade expressiva dos elementos mínimos que caracterizam o motivo.

Essa escolha, entretanto, é feita com base em dois tipos de estruturas compositivas (Figura 55): uma, possuidora de espaço central (centro ativo), que possibilita a inserção de unidades gráficas, e outra, sem esta qualidade, sendo uniforme e contígua (centro inativo ou descentralizada).

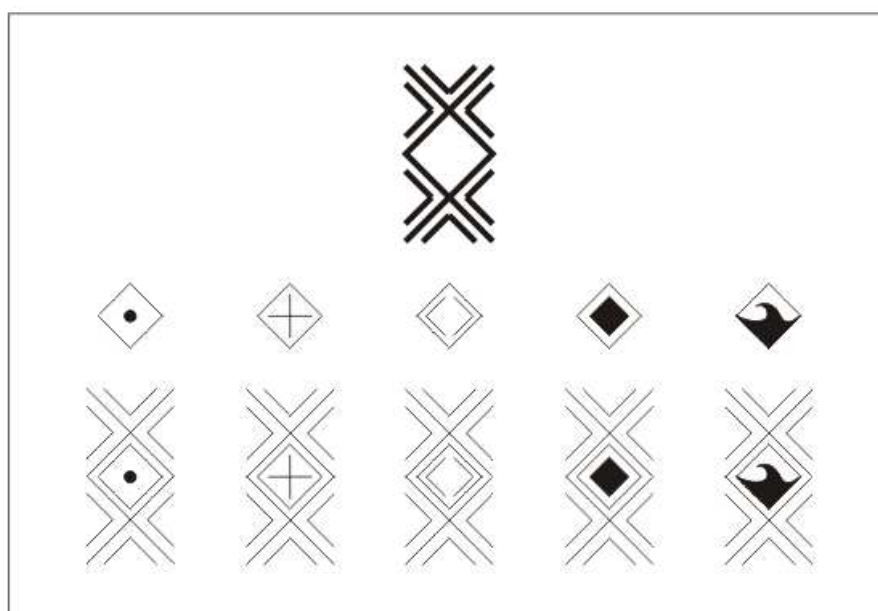


Figura 55a – Estruturas de centro ativo

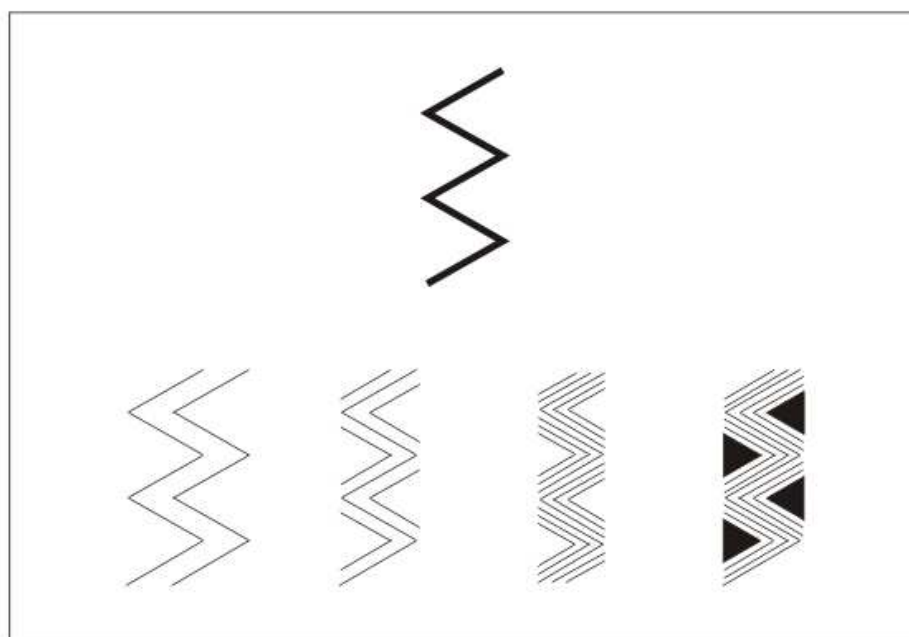


Figura 55b – Estruturas de centro inativo

As estruturas com centro ativo estabelecem uma relação direta com as unidades mínimas em formas abertas, localizadas na área periférica do motivo e também com as formas fechadas, que ocupam basicamente seu espaço central. Elas são feitas, principalmente, nas áreas onde se pretende dar maior expressividade pictórico-ornamental, como o tórax e as costas.

As estruturas de centro inativo relacionam-se com unidades mínimas de formas abertas e fechadas, porém seu aspecto geral não possibilita a inserção de elementos centrais, assim como não impede que, em alguns casos, sejam feitas referências a sua centralidade. Uma dessas estruturas de centro inativo é a proveniente do cruzamento de duas diagonais (forma em “X”), as quais se pode adicionar, na proximidade do ponto de intersecção, pequenos elementos como pontos, linhas ou setas, proporcionando maior valorização do seu aspecto central. Essa estrutura compositiva, como dito a pouco, é uma das mais utilizadas e é feita praticamente em todas partes do corpo, sendo um caso especial nesta relação com

as unidades complementares, pois as demais estruturas de centro inativo são feitas, geralmente, nos braços e pernas.

Pelo que foi exposto, deduz-se que é da estrutura que provém o valor do motivo. Um valor que não é apenas formal, mas também simbólico já que, sendo parte fundamental do motivo, a estrutura compositiva passa a determinar o real sentido do elemento produzido. Entretanto, há motivos que não necessitam de uma estrutura central para serem feitos e que portam um significado mais explícito. Tratam-se dos motivos figurativo-naturalistas. Estes são feitos de forma unitária, tendo por base um referente que direciona o traço gráfico-pictórico, segundo a liberdade compositiva. São, desse modo, constantes e somente podem ser desfragmentados pela leitura analítica dos elementos representativos do desenho. Um exemplo claro disso é o que foi citado sobre as formas de braceletes.

Os braceletes são tipos bem característicos de motivos gráficos. Têm uma tipologia própria e uma localização espacial que são qualidades imutáveis. Por meio da sua referência ao objeto “bracelete”, essa pintura ocupa sempre a parte superior do braço, sendo construída por meio de uma faixa horizontal, que pode ser ou não decorada ao modo de frisos, e pelos elementos encimados como folhas ou penas estilizadas, que dão a forma final do objeto referenciado. Por vezes, essa tipologia pode ser alterada em função da liberdade criativa e do apelo estético, como no caso (Figura 56a) onde um índio de cocá passa a figurar no local onde, geralmente, é representada a pena do bracelete. Isso evidencia o potencial desta forma gráfica, pois os braceletes assumem variações que vão desde o figurativo ao abstrato e deste último à simplificação e economia do traço gráfico, de tal modo que subtrai-se os elementos tipológicos, sobrando apenas a referência ao objeto sintetizado (Figura 56b).

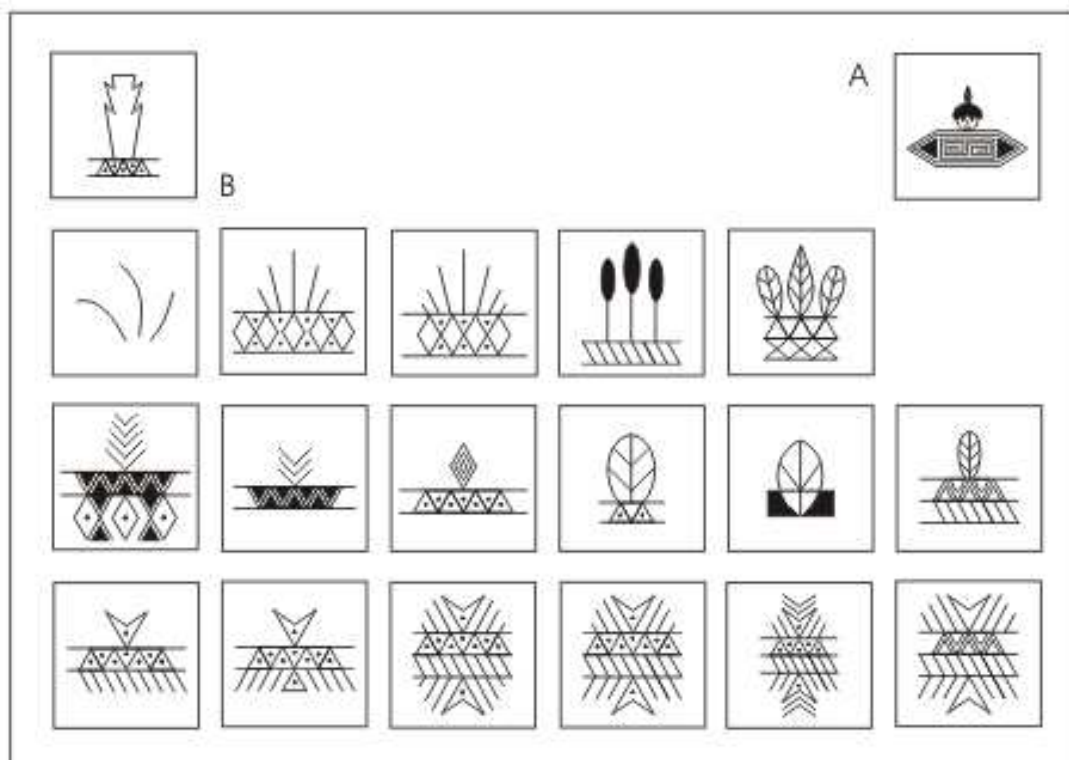


Figura 56 - Motivos gráficos ao modo de braceletes

Os motivos gráficos e suas estruturas compositivas, são elementos portadores de idéias, que ocorrem, muitas vezes, no ato da pintura. Seja devido a um momento festivo ou reivindicatório, a pintura deve estar sempre de acordo com a mensagem visual que se pretende transmitir e esta mensagem preza sempre pela identidade e pela estética corporal que o indivíduo objetiva. Separar estes elementos entre estéticos e identitários seria ignorar essa dupla natureza (estético-identitária), pois, por mais que o momento da pintura ou o evento para o qual a pintura aponta possua um caráter estritamente político, como a retomada de terras, não se pode, no entanto, subtrair da fórmula gráfico-ornamental da pintura, o conteúdo estético que parte da relação do artista com a representação e do indivíduo pintado com a pintura que lhe é impressa. Do mesmo modo, a pintura feita em um evento festivo, realizado apenas dentro do perímetro da área indígena, não deixará jamais de expressar uma

relação com a identidade étnica. Ambas as características são fundamentais para a ornamentação corporal tupinambá. Claro que poderá haver a ênfase de determinado aspecto em relação ao outro, mas nunca subtração. É dentro dessa política imagética de caráter estético-identitária que a pintura deriva e tal política é regulada pelo sentimento de pertencimento dos membros do grupo, por servir de instrumento para afirmação da sua condição indígena. Quando esta pintura instrumentalizada adquire maior estabilidade dentro do repertório coletivo, ela passa a constituir-se como padrão ornamental e torna-se, internamente, um elemento de uniformidade e externamente, um elemento de reconhecimento.

4.4.2.2. Padrões ornamentais

Os padrões ornamentais são motivos ou composições que adquiriram uma estabilidade dentro do corpus gráfico, os quais são utilizados para marcar, principalmente, diferenças entre pessoas de um mesmo grupo e deste grupo para com outros diferentes. Ou seja, ele marcam diferenças, não apenas dentro da própria comunidade, como pintura masculina e feminina, mas também difere a pintura “verdadeiramente” tupinambá da pintura pataxó, da pintura kiriri, dentre outras.

Mas o processo, pelo qual uma pintura corporal adquire a identidade tupinambá, não é simples, nem casual. Ele passa por uma reavaliação da pintura dentro de uma política interna, empreendida principalmente pelas pessoas mais inseridas na tomada de decisões. Devido a isso, será estabelecida, aqui, a distinção entre pintura aberta e pintura fechada que caracterizam os padrões ornamentais.

Pintura fechada (Figura 57) é um padrão, sem motivos soltos, que preenche grande parte do corpo. Essa pintura, muito semelhante a dos Kayapó, é utilizada unicamente pelos homens e cobre um grande espaço, ocupando, principalmente a área do tórax e das costas. Ela forma quase uma veste, acompanhando o corte da gola e das mangas com um vazado em forma de “X” mostrando o tom da pele. O desenho se apresenta todo marcado em preto pela tinta do jenipapo.

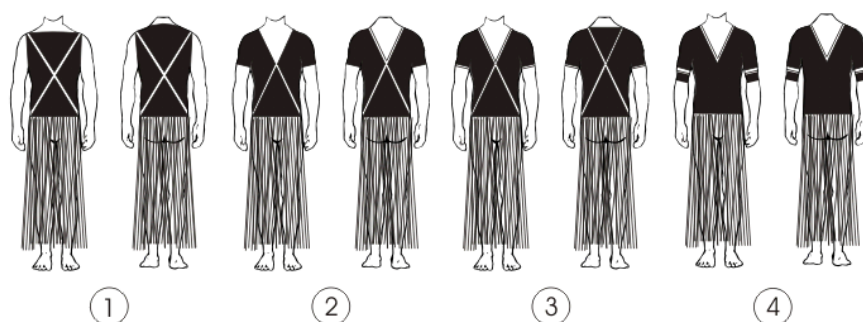


Figura 57 – Pintura corporal fechada.
(Possível influência da pintura kaipó)

Pintura aberta, de modo diferente, é a categoria que os Tupinambá de Olivença criaram para tratar dos motivos gráficos que utilizam, soltos ou associados que reproduzem, pelo menos, desde a retomada destas práticas culturais, nos anos 90. É utilizado tanto por homens quanto por mulheres e podem aparecer em diversos lugares do corpo. Entre a pintura aberta, podemos classificar as gregas (Figura 58) que, em contraposição à pintura fechada, que descrevemos brevemente,

apresenta-se como pintura estritamente feminina. As pinturas em gregas são formadas por um conjunto de linhas em sinuosidade retangular que se agrupam em paralelas, indo dos pulsos até os cotovelos ou ombros e que, segundo entrevistas que realizamos, é baseada na decoração das cerâmicas Tupi-Guarani. O pensamento é de uma lógica singular: como eram as mulheres que fabricavam a cerâmica, logo, seus motivos ornamentais são motivos femininos.

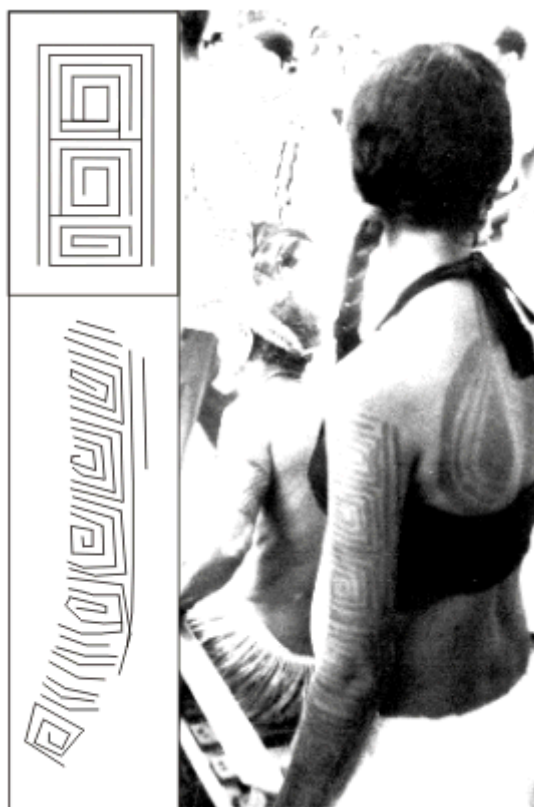


Figura 58 – Pintura corporal aberta (Gregas).
(Suposta influência da cerâmica Tupi-Guarani)

Tanto a pintura fechada masculina quanto esta pintura aberta feminina foram adotados a partir de 2005 e demonstram uma tentativa de (re)organizar os elementos gráfico-pictóricos em uma categoria de gênero. Essas pinturas demonstram, ainda, uma prática de apropriação frente a busca dos elementos, tidos

como parte do resgate de uma tradição antiga, baseada na ornamentação cerâmica dos antigos tupinambá, e no traço marcado da pintura masculina de grupos indígenas, cujo reconhecimento nacional favorece um espelhamento.

Fica claro que é da apropriação de elementos da pintura corporal destes outros grupos indígenas e de elementos gráficos das antigas cerâmicas que os Tupinambá de Olivença reformulam sua pintura corporal de modo a expressar distinções de gênero que condiziriam com uma padronização e uniformização da sua expressão pictórico-ornamental. Entretanto, outros elementos podem juntar-se a eles e assumir a mesma importância, não tomando por objetivo a distinção entre feminino e masculino, mas entre indivíduos de um mesmo grupo. Esse é o caso do senhor Alício Tupinambá da comunidade de Acuípe de Cima, que utiliza sempre uma pintura padronizada pela repetição ritmada de cruzes, para diferenciar-se daqueles que dizem utilizar pinturas sem significados ou funcionalidade (Figura 59).



Figura 59 – Pintura em forma de cruces dispostas nos braços. Sr. Alício Tupinambá (2004) A.P.

Ele dá, portanto, outra dimensão aos padrões ornamentais, criando um padrão individualizado em função da sua utilização constante e do reconhecimento dos outros sobre sua pintura instituída. Os padrões podem ser, então, criados do plano individual ao coletivo ou do coletivo ao individual até o seu estabelecimento como uma convenção.

A distinção entre pinturas abertas e pinturas fechadas, que representa, em si, uma convenção, surgiu de um pequeno grupo até atingir toda a comunidade. É claro que o estabelecimento de padrões femininos e padrões masculinos não é feita de modo imediato, ela depende da aceitação e reprodução por parte dos membros do grupo. Porém, mesmo aceitando esta convenção, não quer dizer que haja uma barreira que venha impedir a utilização de padrões, tidos por femininos, pelo público masculino. Muito menos, o contrário. A capacidade de recriarem-se os elementos gráficos é constante no processo pictórico da ornamentação corporal tupinambá.

Analisando esse aspecto criativo dos padrões ornamentais, pode-se considerar a estrutura compositiva como algo simulado. Para tanto, deve-se considerar que há padrões derivados de motivos gráficos e padrões uniformes sem relação direta com os motivos já consolidados.

A estrutura dos padrões derivados de motivos, como as gregas, é constituído pela própria grega que compõe o motivo. Ou seja, este padrão é caracterizado pela determinação da grega como estrutura compositiva associada a linhas que encerram as laterais, formas que podem ser adicionadas à parte superior, como braceletes e faixas horizontais ou ainda pode haver a ocorrência de faixas negras nos pulsos ao modo de pulseiras (Figura 60).



Figura 60a – Exemplos de revisão do padrão “grega” nos braços (2006) A.P.



Figura 60a – Exemplos de revisão do padrão “grega” nas costas (2004) A.P.

A estrutura de padrões uniformes como aqueles da pintura masculina apresenta uma estrutura central vazada em positivo contribuindo com o resto da pintura em negativo. Essa estrutura encontra correspondência com a forma em “X” de muitos motivos gráficos, mas não possui a mesma função, já que a ela não são adicionadas quaisquer unidades mínimas, servindo, apenas, como referência ornamental ao conjunto gráfico.

Os padrões ornamentais possuem estruturas compositivas cujo valor restringe-se ao ordenamento visual, mas que está longe da determinação técnica dos motivos mais representativos e da complexibilidade estrutural das “composições gráficas”, que é determinante da orquestração dos motivos gráficos, por meio de soluções únicas e extremamente práticas.

4.4.2.3. “Composições gráficas”

As estruturas centrais das “composições gráficas” são objetos de grande valorização estética. Elas não carecem de uma forma rígida, cuja variação fica relegada às técnicas pictóricas, mas sobrepõe-se a estas através da liberdade com que o artista-pintor transforma o conjunto gráfico sem a preocupação de fazer referência aos elementos já consolidados do repertório coletivo. De fato, as “composições gráficas” são agrupamentos de motivos, cuja estrutura é esteticamente trabalhada e indissolúvelmente incorporada ao conjunto ornamental.

As estruturas das composições mais simples podem manter um aspecto comunal, mas, geralmente, elas são variadas em função de um esquema mental totalmente flexível que se realiza no decorrer da atividade pictórica. As tidas por simples são aquelas iguais ou semelhantes às que portam os motivos. São linhas entrecruzadas cujas áreas periféricas recebem as unidades mínimas como pontos, linhas ou formas básicas. Diferem um pouco, na questão técnica, pelo fato de receberem, além destas unidades mínimas, outros motivos gráficos que dão corpo a estrutura, até se expandir pelo espaço plástico.

As estruturas das composições mais complexas são aquelas completamente alheias às que se vêem nos motivos gráficos usuais, com uma forte assimetria evidenciando sua construção como algo que ocorre em paralelo a incorporação dos elementos combinatórios. Estas estruturas são feitas por etapas no revezamento com os motivos e, portanto, são influenciadas pelo dimensionamento dos elementos agregados. A imagem abaixo é um exemplo claro disso (Figura 61), nela, faixas paralelas, preenchidas ao modo de frisos decorativos com elementos triangulares seqüenciados, partem em diagonais, tomando como referência um

motivo localizado quase no centro da coluna. Pode-se perceber uma forma de aleatoriedade, no modo como alguns motivos foram colocados, surgindo a necessidade de produzirem-se linhas para encerrá-los no conjunto gráfico. Por conta disso, as formas apresentam certa unidade, mas não há uma estrutura rígida e antecipada que determine a localização dos elementos gráfico-ornamentais.



Figura 61 – Exemplo de uma “composição gráfica” com estrutura complexa.

As “composições gráficas” são produzidas em função de uma valorização estética de caráter experimental, por conta disso, são efêmeras e não necessitam estabelecer uma relação maior com a identidade, como fazem os padrões ornamentais e alguns motivos mais consolidados. Estas composições são feitas para fazerem referência, mais ao corpo do que às ideologias.

Devido ao seu caráter efêmero, elas não se repetem. O artista-pintor, que cria a composição, exerce todo seu potencial técnico de combinação das unidades com a estrutura, de contraste da cor vermelha (urucum) e preta (jenipapo) e da modelação do corpo por meio da conformação da pintura a dimensão do suporte. A estrutura não é simplesmente determinante da composição, mas é determinada pelas relações combinatórias entre a decoração que melhor equivale ao aspecto geral da pintura.

A questão estrutural das “composições gráficas” da pintura corporal tupinambá é, portanto, bem diferenciada daquela dos motivos e dos padrões. Ela se faz na relação de desenvolvimento técnico-expressivo, durante a sessão ornamental, quando se produz uma equivalência entre a qualidade estética desejada pelo indivíduo, a liberdade poética do artista-pintor e a valorização artística, dada pela comunidade a estas criações. Dessa relação trina, advém o reconhecimento do artista-pintor, que passa a ser solicitado por mais e mais pessoas a cada evento, o que demonstra seu potencial ornamental.

Nestes eventos, o corpo cuja pintura apresenta-se esteticamente enriquecida, passa a ser alvo de apreciação. Sua capacidade expressiva passa a ser regulada pela disposição dos elementos que são fundamentais para uma comunicação visual efetiva.

4.4.3. Disposição dos Elementos

A questão da disposição dos elementos gráficos da pintura corporal tupinambá diz respeito, tanto aos elementos básicos (unidades mínimas) quanto à pintura em si (ornamentação gráfica), e, por isso, trata diretamente da relação de ordenamento ao corpo e do corpo ao evento pictórico.

Seja uma simples apresentação do porancim (toré), uma ação de retomada ou uma celebração coletiva, a pintura obedecerá a relação de visualidade, segundo a qual é expressão de uma postura identitária. Servindo como sinal diacrítico de indianidade, a pintura tupinambá é instrumentalizada para reproduzir o sentimento de unidade do grupo e contribuir para o seu fortalecimento e enraizamento. Por conta disso, a disposição dos elementos gráficos no corpo não é feito de forma gratuita, ou puramente estética, mas também de acordo a uma política imagética.

Tratando do ordenamento do corpo como pré-requisito para disposição dos elementos, pode-se considerar a relação entre vestes e acessórios utilizados pelos homens e mulheres. Estes elementos seriam delimitadores do espaço plástico da pintura e, como tal, estabeleceriam referências com as áreas ornamentadas. Estas referências da pintura seriam como um complemento da indumentária ou como uma simulação de indumentária.

Como complemento da indumentária, a pintura corporal tupinambá é produzida entre os espaços vagos deixados pela veste, porém adquire forma contrastante ao ser disposta na face, nos braços, nas pernas, etc, pois fica desfragmentada, na maioria dos casos, já que a pintura do braço, por exemplo, não teria unidade para com a pintura das costas ou da barriga. Não haveria correlação, portanto, já que seriam motivos isolados, sem visão de conjunto.

No caso da pintura como simulação de indumentária, a disposição dos elementos seria a equivalência mesma da disposição do vestuário, correspondendo a determinada camisa ou camiseta conforme a Figura 57 (p. 184).

Nesta forma de simulação, a pintura não cobre, mas veste o indivíduo, que não necessita de qualquer outro elemento para dar-lhe unidade. Contudo, este

padrão representa um caso especial da relação entre pintura, ordenamento e disposição, enquanto todas outras categorias gráficas necessitam de um outro tipo de ajustamento ao corpo-suporte.

As “composições gráficas”, por exemplo, geralmente são feitas a partir do estabelecimento de um centro geométrico no meio do tórax ou da coluna. Deste ponto, partem as linhas no sentido diagonal em direção aos ombros e às extremidades da cintura, no qual são dispostos elementos concêntricos, sendo que a parte periférica da composição é preenchida com motivos soltos ou interseccionados a estrutura central (Figura 62).



Figura 62 – Exemplo de “composição gráfica” . (2004) A. P.

Em outros casos, o centro da pintura coincide com o centro da coluna, tornando-se o centro de fuga da composição, que se expande para todos os lados

até preencher ao máximo o espaço das costas. Já em casos mais específicos, a pintura feita nas costas pode ser apenas um motivo gráfico, expandido através da técnica de estiramento até apresentar o aspecto de uma faixa diagonal. A pintura feminina, na qual mais raramente se pode notar uma “composição gráfica”, quando não dispõe do acesso a toda superfície das costas, pode apresentar o preenchimento apenas da parte superior da mesma, sem assegurar-lhe uma utilização integral do suporte. Neste caso, a pintura pode ser uma composição proveniente do agrupamento de diversos motivos e elementos gráficos ou, apenas, um motivo estirado sobre a área delimitada pelo vestuário.

É possível perceber que a disposição das “composições gráficas” geralmente ocorre nas costas, trate-se de mulher ou homem, pois o seu aspecto relativamente plano permite um melhor resultado pictórico, sem a necessidade de grandes deformações por meio das técnicas de ajustamento. Mas a dimensão unitária das “composições gráficas” faz com que determinados elementos sejam agrupados, de modo a estendê-las também aos braços. Assim, os motivos que poderiam figurar como soltos ou isolados passam a fazer parte do conjunto gráfico, tendo por base as marcações do corpo. Para isso, é feita uma ligação pelos ombros, que dimensiona a composição das costas ou do tórax para braços e mãos, com soluções técnicas interessantes para qualificação estética. Essa atenção é dada também na passagem de uma pintura do braço para o antebraço, que deve manter a contigüidade do motivo sobre o dobramento causado pela rotação do membro. Essa área do cotovelo passa, então, a ser dobra também da pintura, como no caso da ilustração abaixo (Figura 63), cuja pintura acompanha a marcação do corpo.



Figura 63 – Exemplo da relação entre a pintura de braço e dobra do membro (2004) A.P.

A elaboração de pinturas dos braços, constituída basicamente por motivos, chama a atenção por não ter de corresponder a um aspecto plano, mas circular. Contudo, os Tupinambá de Olivença utilizam-se também de uma solução bem prática, que torna desnecessário o preenchimento de toda a circularidade do braço. Eles traçam duas linhas de repartição, uma seguindo da extremidade esquerda do pulso a protuberância do cotovelo, e, outra, da extremidade direita do pulso ao centro de junção do braço com o antebraço, então, pintam apenas essa área de maior visibilidade.

Essa alternativa pictórica é bem praticada, mas não substitui a qualidade estética de uma pintura que preencha todo o braço, do mesmo modo que uma pintura que preencha as áreas laterais do tronco difere, em muito, daquela formada pela separação entre a pintura das costas e da pintura do tórax, que ficam sem

qualquer ligação. Neste caso específico, os Tupinambá têm poucas soluções, geralmente deixam lacunas ou junções incorretas entre uma e outra pintura. Isso só é evitado no caso da pintura fechada masculina, que por ter um caráter de veste cobre, de modo uniforme, todos os espaços do tronco e, por vezes, dos braços.

Em se tratando da pintura em grega, que constitui um padrão em si, a disposição dos elementos corresponde às descritas anteriormente, sobre pinturas do braço, porém esse padrão pode ocupar apenas uma parte ou a totalidade do membro. De forma reduzida, ela pode ser feita sobre a parte superior do braço indo até a junção com o cotovelo. Para tanto, dividem-se suas partes unitárias, para corresponder às outras unidades, que podem ser adicionadas ao longo antebraço. Porém essa reprodução das unidades da pintura em grega é feita conforme ritmo, mas não proporção, já que é dimensionada de acordo com o suporte.

Contudo, se as composições gráficas correspondem, basicamente, à pintura de costas, e, o padrão em grega corresponde, geralmente, à pintura dos braços, convém tratar da pintura das mãos, pés e pernas, feitas com os motivos mais isolados da ornamentação corporal tupinambá.

A pintura das mãos e pés, geralmente, são soltas e ilustrativas, mas se a pintura das mãos pode, em determinados casos, encontrar-se com a dos braços, a pintura dos pés jamais, pelo menos que se tenha notícia, figuraria como extensão da pintura das pernas.

Os motivos gráficos inseridos nas mãos são feitos de modo a complementar uma pintura mais extensiva. Eles são motivos já consolidados no repertório geral e não apresentam muitas variações. Ou seja, são grafismos bem reconhecíveis que se identificam, na maioria das vezes, com outros motivos pintados na região do tórax (peito e barriga). Entretanto, apesar da mão ser uma área de boa

visibilidade para pintura, ela não é pintada com muita frequência e quando isso é feito, não ocupa toda a sua totalidade.

Os motivos são aplicados nas mãos quando se tem interesse na ampliação espacial de uma pintura que pretende contemplar todo o corpo. Devido a isso, ela é sempre complementar à pintura do braço ou do tronco, embora não esteja necessariamente ligada a ela. A pintura sobre as mãos, que não é isolada da pintura dos braços, é feita como um prolongamento e não apresenta autonomia. Para fazê-la o artista-pintor estende o motivo do braço, pintando a região do pulso e a parte superior da mão, para dar o fechamento da ornamentação corporal (Figura 64). Por conta disso, esta não é uma pintura de mãos, mas sim uma pintura nas mãos.

Uma pintura de mãos, se é que pode-se falar nisso, é uma pintura que se conforma nas mãos, de modo a reproduzir os mesmos motivos que são utilizados em outras áreas do corpo, só que, nesse caso, devido o ajustamento a dimensão da área pictórica, ela é reduzida em traços menores (Figura 65).



Figura 64 – Exemplo de pintura nas mãos.
Pelourinho - Salvador (2006) A.P.



Figura 65 – Exemplo de pintura de mãos.
Oliveira (2004) A.P.

A pintura dos pés e pernas seguem a mesma relação da pintura sobre as mãos, porém a diferença está na relação entre ambas, já que não há uma continuação do traço pictórico do motivo representado, mas a singularização dos motivos que ocupam uma e outra área.

Nos pés, raramente pintados, são reproduzidos os mesmo grafismos das mãos. O motivo gráfico principal, do mesmo modo, é o cruzeiro, que ocupa destaque no repertório da ornamentação corporal tupinambá.

A pintura sobre as pernas obedece a noção de visibilidade pictórica do ordenamento do corpo, segundo a qual não é disposta abaixo de indumentárias (por isso não pintam as coxas), podendo ser produzida em acompanhamento com seu contorno ou, apenas, ocupar as áreas laterais mais visíveis. A pintura que contorna a perna é feita com traços que seguem paralelamente a divisão com os joelhos (parte superior) e com os pés (parte inferior). Nesta área delimitada, são aplicadas linhas diagonais que se encontram, dando uma forma característica de zigue-zague, ou é feito um enquadramento com a inserção de triângulos na parte interna de modo a formar uma estrutura em “X” (Figura 66).

Já a pintura sem contorno é feita na mesma área que a anterior, porém é disposta de forma solta, sem ligação direta com a circularidade do membro. Um dos elementos gráficos mais presentes na pintura das pernas é o motivo MT06VR04, semelhante aos da pintura dos braços que melhor se adaptam ao seu suporte (Figura 67).



Figura 66 – Exemplo de pintura disposta nas pernas (com circularidade) A.P.



Figura 67 – Exemplo de pintura disposta nas pernas (sem circularidade) A.P.

Se a pintura das mãos pode apresentar um caráter extensivo e a pintura das pernas pode, por sua vez, apresentar um caráter de circularidade, haveria, ainda, uma pintura que apresenta esse duplo caráter. Trata-se da pintura feita na barriga e no peito, que constituem a pintura do tronco. Essa pintura relaciona-se com a pintura das costas, por meio da ligação com a parte lateral da cintura (como foi visto anteriormente); com a pintura dos braços, através da ligação que pode ser feita na região dos ombros; e, na relação entre suas partes, ou seja, da pintura da barriga com a pintura do peito, que pode apresentar unidade ou não.

Quando a pintura do tronco é parte de um padrão ou de uma a "composição gráfica" bem dimensionada ao corpo, ela encontra unidade entre todas as partes pintadas, por meio de junções e combinações que ligam toda a pintura. Entretanto, se esta pintura não é feita com esse objetivo, ela é tão solta como os motivos gráficos dispostos nas mãos, pés e pernas, não estabelecendo relações

com as outras pinturas. O sentido de unidade da pintura do tronco pode, então, perder-se na separação entre uma pintura feita na barriga e uma pintura feita no peito. O exemplo abaixo (Figura 68) demonstra isso, indicando que a pintura do homem à esquerda não apresenta motivos que liguem a barriga ao peito, mas sim elementos bem dispostos no espaço pictórico. Embora esta pintura demonstre uma relação de identificação por meio do motivo gráfico que compartilham, não deixam de apresentarem-se fragmentados. No caso da pintura do homem à direita, ocorre o inverso, pois o motivo ocupa tanto o peito quanto a barriga. Em síntese, no primeiro exemplo, o peito e a barriga são ligados pela identificação entre os motivos gráficos, já no segundo, estas mesmas áreas são ligadas pela disposição central do motivo gráfico, sendo a pintura do tronco, isolada ou unida.



Figura 68 – Exemplo de pintura corporal no tronco.
(2002) Arquivo ACC

A pintura facial, que corresponde a um caso específico da ornamentação pictórica, traria outras relações quanto à disposição dos elementos. Ela não necessita de uma relação direta com a pintura de outras áreas do corpo. Sua característica maior reside na capacidade de simplificação (Figura 69).

Pelo ordenamento da pintura na face, conforme a Figura 39 (p.158), pode-se ver que pré-existe uma relação de horizontalidade referente à disposição dos seus elementos. É claro que a pintura pode se sobrepor a isto com a simples inserção de motivos isolados no rosto, ou com a utilização de linhas diagonais, mas a divisão entre os espaços ainda continuaria presente na pintura.



Figura 69 – Pintura facial tupinambá mais utilizada entre mulheres (2004). Arquivo ACC

Para uma análise mais apurada da pintura facial tupinambá, pode-se classificá-la quanto à forma, quanto ao cromatismo e quanto ao gênero.

A pintura facial em linhas curvas ou retas são puramente expressivas. Como as outras, não têm, na maioria das vezes, uma relação direta de significação, e são atribuídas a onças e animais por um ou outro artista-pintor, mas sem um

consenso geral. Elas acompanham as divisões horizontais dos órgãos sensoriais através de traços retos ou diagonais, ou limitam-se entre uma e outra divisão como motivos gráficos ou elementos soltos (Figura 70).

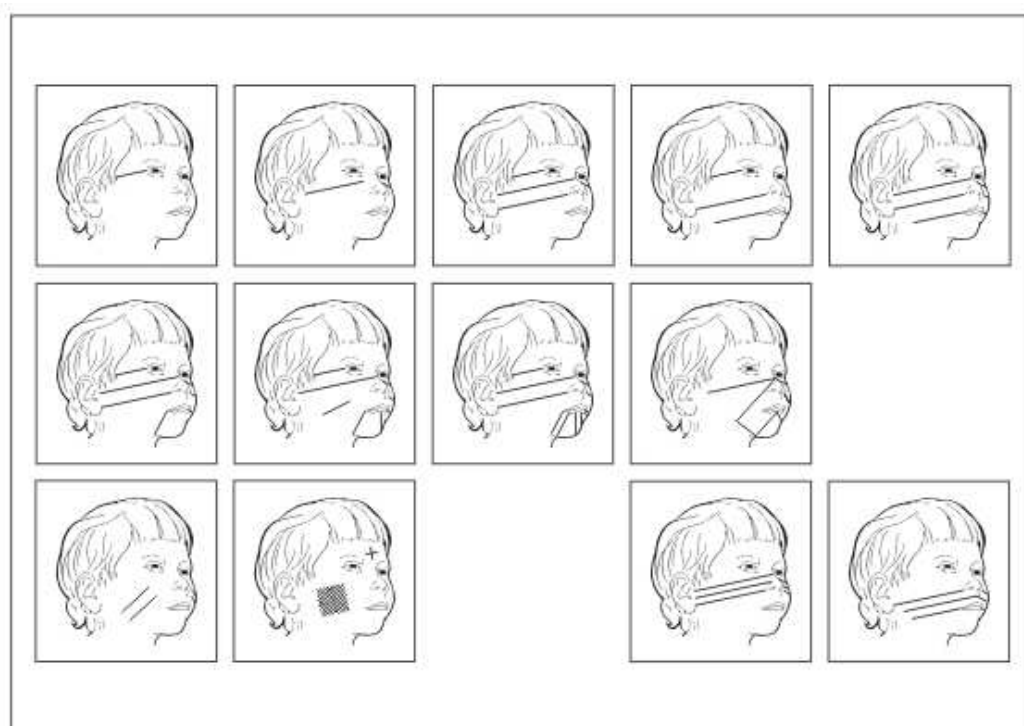


Figura 70 – Pintura facial classificada quanto a forma (Traços)

Quanto ao cromatismo, a pintura facial pode ser toda feita com a massa tintorial do urucum ocupando a metade superior da face (linha do nariz a testa), a metade inferior (linha do nariz ao queixo), ou ainda pode tratar-se apenas de motivos gráficos comuns. Caso a pintura facial seja feita com a tinta de jenipapo, ela corresponderá a linhas ou motivos, mas dificilmente preencherá uma grande área do rosto como ocorre com a pintura de urucum. Contudo, a pintura mista, decorrente da associação das duas tintas, poderá dividir a face em zonas com a ocupação de partes específicas com cada tinta (Figura 71).

O natural da relação pictórica entre a tinta de jenipapo e de urucu é que a primeira sobrepõe a segunda. Assim, muitas vezes pode-se observar os artistas-pintores tupinambá, preenchendo de urucum as áreas que receberão o motivo gráfico feito com a tinta de jenipapo. Houve apenas um caso observado, em que um indivíduo recebeu uma pintura de jenipapo e, poucos dias depois, sobrepôs parte dela com tinta de urucum, mas esse não é algo recorrente.

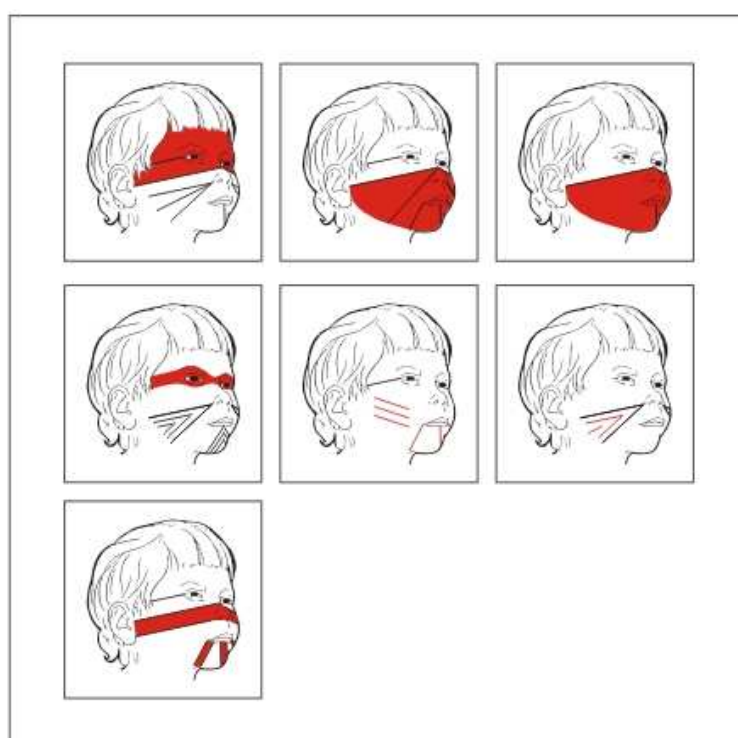


Figura 71 – Pintura facial classificada quanto ao cromatismo (Urucum e jenipapo)

Por fim, no que diz respeito ao gênero, a pintura facial pode ser masculina, feminina ou infantil, mas isso não se trata de separações rígidas, apenas de tendências e preferências, conforme observado e informado pelos informantes-pintores.

A pintura dita masculina apresenta traços complexos que envolvem o jogo de diagonais ascendentes e descendentes de forma a criar intersecções com linhas horizontais, podendo haver, ainda, a adição de linhas verticais na testa e no queixo (Figura 72). Homens, geralmente, pintam-se pouco com urucum, pois o traço deve ser forte e contrastante, característica que o urucum não possui, por ser mais contido e suave.

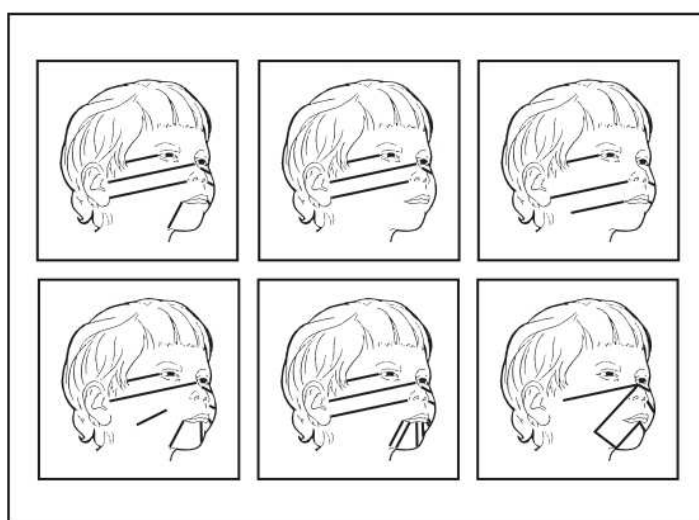


Figura 72 – Pintura facial classificada quanto ao gênero (masculina)

A pintura dita feminina é semelhante à masculina, porém é um pouco mais simplificada, havendo uma economia dos traços e geralmente a presença de motivos isolados. Também é feita mais com o jenipapo que o urucum, muito embora esta última seja mais freqüente entre mulheres que entre homens, devido os motivos já expressos.

A pintura feita nas crianças é a mais diferente dentre as pinturas faciais, pois geralmente possui caráter experimental. Os pais, na maioria dos casos, são os responsáveis pela pintura dos filhos e as fazem sem a necessidade de se recorrer a

motivos já estabelecidos. A tabela abaixo exemplifica bem isso, ao demonstrar essa diferença formal (Figura 73).



Figura 73 – Pintura facial em crianças

Uma atenção, no entanto, deve ser dada ao motivo do canto inferior à direita, também utilizado por homens. Esse motivo corresponde a uma faixa preta em jenipapo que simula um visor ou óculos, tanto pela forma quanto pelo local onde está disposto. Ele foi coletado entre alguns jovens artistas-pintores tupinambá que praticam surf nas praias de Olivença e que estabelecem grande contato com seus freqüentadores, sejam turistas ou regionais.



Figura 74 – Pintura facial em forma de visor

Por conta destas relações, estes jovens passaram a incorporar diversos elementos ao repertório gráfico da ornamentação pictórica, incorporando desenhos de marcas, de instituições e também adquirindo uma nova visão sobre o corpo e a pintura, passando a comercializar a pintura indígena nas praias, ao modo como é feito nos centros urbanos com a tinta de henna¹⁶.

Por conta deste público externo que determina mais firmemente a dimensão da pintura e a sua localização, eles passaram a levar para a comunidade inovações como a pintura na região do pescoço (nuca) e na parte inferior das costas, rente ao quadril. Nestas áreas, a pintura feminina vem tomando cada vez mais forma, sendo feita em formato reduzido e disposta de forma horizontal, como referência a pequenas tatuagens (Figura 75).

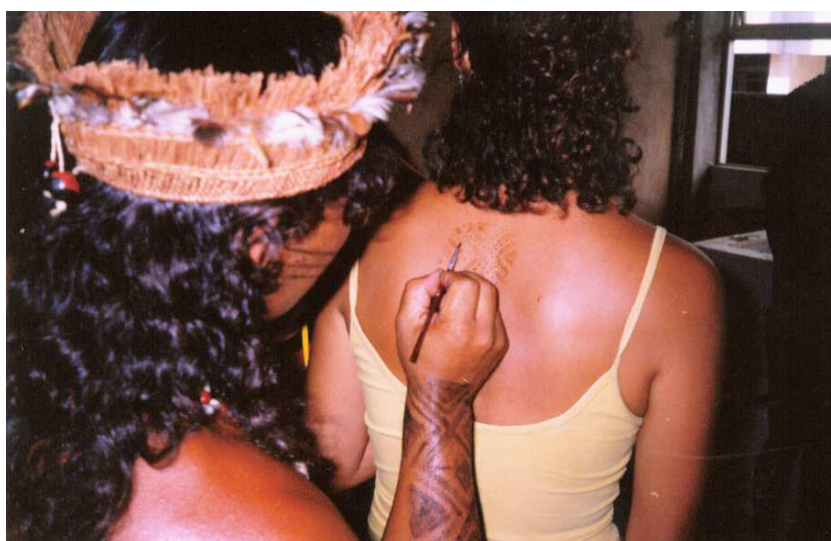


Figura 75 – Novas disposições da pintura feminina (2004) A.P.

Claro que estas modificações poderiam ter surgido do contato já estabelecido com a sociedade local, onde os Tupinambá de Olivença residem em comunhão com muitas práticas não-indígenas na vida cotidiana, já que trabalham em áreas urbanas ou estudam em colégios fora da área indígena. Porém estas

inovações foram comprovadamente postas em prática pelo pelos artistas-pintores praticantes de surf, cuja liberdade criativa transpõe os elementos repetitivos do repertório local. Entre estas incorporações ou apropriações estão aquelas da marca da thydêwá e do símbolo da paz (Figura 76).

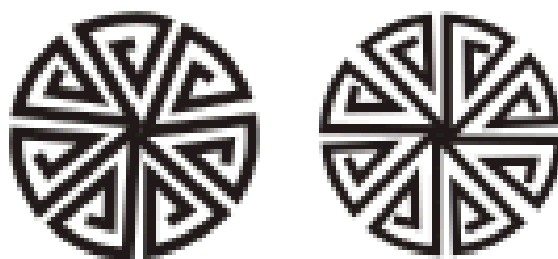


Figura 76 - Motivo da Thydêwá e sua variante gráfica

O símbolo da paz, muito utilizado pelos hippies na década de setenta do século XX, e o símbolo do yin-yang, que representa o equilíbrio entre os opostos na filosofia oriental, foram incorporados pelo contato desses jovens artistas pintores e surfistas com um público também jovem de praticantes de surf ou pelo contato com um outro público com quem se relacionam através de outras situações. Já o símbolo da Thydêwá (Memória da Terra), Organização Não-Governamental localizada em Salvador, foi apropriado, pelo que se tem notícia, após um trabalho que eles realizaram em Olivença pelo projeto “Índio quer respeito” e que resultou na produção de camisetas, das quais os artistas-pintores absorveram o elemento gráfico renomeando-o de “mundo dos índios”.

Essas incorporações passaram a figurar principalmente nas “composições gráficas” feitas nas costas, cuja melhor expressão estética é proveniente do trabalho destes jovens. Isso evidencia o quanto a relação com os eventos, sejam aqueles

organizados pela comunidade ou os realizados por ong's e instituições públicas, interferem na ornamentação gráfica corporal.

O ordenamento do corpo ao evento pictórico, como foi estabelecido no início é, portanto, um aspecto de extrema importância para pintura tupinambá, por ser parte de sua conformação. A política imagética, no caso, serve como ideologia pois traz sua instrumentalidade, por meio do qual se produzem as interações deles consigo mesmos (circuito interno da aldeia) e deles para com os outros (circuito externo). Daí advém uma mescla cultural entre o que lhe é próprio e o que lhe é alheio, no sentido das interações, no qual se produz uma síntese, a partir destas influências externas, com a apropriação não apenas de elementos gráficos de outras sociedades, mas também, tratando particularmente da arte gráfica, de acessórios e equipamentos que auxiliam o desenvolvimento dessa expressão visual. Assim, passa a ser comum a utilização de símbolos não-indígenas como logotipos de roupas e instituições ou signos ideológicos. Fatos que ocorrem, de forma semelhante, com artesãos indígenas e índiodescendentes em grande parte da América, como quando “tecedores de Oaxaca incorporam desenhos de Escher e Picasso em suas almofadas e vendem-nas junto com desenhos tradicionais de figuras astecas”¹⁷.

Essas incorporações estão, muitas vezes, ligadas à expectativa dos não-índios em relação ao artesanato indígena que comercializam e, no caso da pintura corporal, à imagem com que estes índios esperam ser identificados, pois

O ponto de partida das buscas de identidade individuais ou coletivas é o fato de que somos sempre o outro de alguém, o outro de um outro. É necessário, então, pensar-se a si próprio a partir de um olhar externo, até mesmo de vários olhares cruzados¹⁸.

Esse contínuo produzir-se, revestindo o corpo de elementos gráficos, é parte do exercitar da identidade, na busca por uma marca que sintetize e agregue o conteúdo interior (idéia de si) com o conteúdo exterior (forma reconhecível), criando uma linguagem visual.

Essa linguagem, por sua vez, é produzida também no diálogo com a sociedade regional, através dos eventos mais significativos, como as apresentações do Porancim e a Peregrinação em Memória aos Mártires do Cururupe.

Nas apresentações do porancim, acompanhada não somente da pintura, mas também da indumentária indígena (cataioba, cocá) e dos acessórios (borduna, lanças), a ornamentação corporal apresenta um caráter de comunicação da condição indígena, neste caso, da condição de serem Tupinambá de Olivença, o que é notado até na denominação do seu toré como porancim, justamente para promover a diferenciação dos outros grupos étnicos. A pintura é feita, de modo a expressar a identidade, contudo, não existe a obrigação de estarem todos pintados. Ela não é pré-requisito para participarem da dança. Todos a fazem pintados ou não.

Como as apresentações do porancim são realizadas, geralmente, na área indígena, o público participante e o circundante são praticamente os mesmos. Eles estão em casa, por assim dizer, e o uniforme étnico que a pintura representa não é necessário para vesti-los. Basta a utilização da cataioba (saia) ou das lanças e bordunas. Mas, para uma apresentação do porancim em uma área externa, seja em outra cidade ou num contexto de reivindicação política, a pintura certamente se fará notar de forma mais contundente, pois o público deve perceber as qualidades do grupo que se põe a sua frente e isso é feito pelo signo de alteridade que a pintura representa, assim como os outros elementos que a ela se relacionam.

Com a Peregrinação em Memória aos Mártires do Cururupe ocorre o mesmo. Há uma necessidade da pintura para marcar a diferença e fortalecer a identidade. Como nem todos possuem a saia característica da indumentária, ou bordunas, lanças e maracás, é a pintura que uniformiza o grupo, dando-lhes unidade.

A disposição dos elementos mínimos do motivo à pintura (ordenação do corpo) e da pintura ao corpo (ordenamento da pintura ao evento pictórico) é a parte central da análise iconográfica da ornamentação pictórica tupinambá, pois é dela que partem as convenções e interpretações acerca da natureza estético-identitária dos motivos consolidados (padrões ornamentais) e dos motivos agrupados (composições gráficas). Estes se reproduzem em diversas variantes e tipologias, determinantes para a constituição e ampliação de um repertório gráfico, capaz de favorecer a leitura das transformações ocorridas na retomada cultural e na reivindicação da sua condição, enquanto sociedade diversificada e portadora de valores singulares. É por meio do diálogo entre unidades mínimas, estrutura compositiva e das formas de disposição dos elementos que toma forma a identidade visual Tupinambá de Olivença, expressão de um sentido de unidade que marca o corpo e que porta ideologias.

NOTAS

¹ RIBEIRO, Berta. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena: Estudos de Antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 50.

² LÉVI-STRAUSS, 1982 *apud* RIBEIRO, 2000, p. 51.

³ CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus textos. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 1995.

⁴ PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 11.

⁵ Id. *Ibid*, p. 205.

⁶ CALABRESE, Omar. **A linguagem da Arte**. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 2002. p. 85.

⁷ PAREYSON, 1989, p. 15.

⁸ PINTO, Ângelo da Cunha. Corantes naturais e culturas Indígenas. **Histórias Interessantes sobre Produtos Naturais**. Nov. 1999. Disponível em: <<http://www.sbg.org.br/PN-NET/causo9.htm>>. Acesso em: 20 abr 2005.

⁹ CAVALCANTI, Lauro Pereira. Plantas tintoriais usadas na cosmetologia indígena. **Separata dos Anais do I Congresso Brasileiro de Ensino Farmacêutico**. Rio de Janeiro. 15-20 Jan. de 1971. p. 9.

¹⁰ MONOD-BECQUELIN, Aurore. O homem apresentado ou as pinturas corporais dos índios Trumais. In: PENTEADO, Vera Coelho (org.). **Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993. p. 526.

¹¹ MULLER, Regina Pólo. **Os Assurini do Xingu**: História e Arte. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993, p. 233

¹² Assurini é um grupo da família lingüística Tupi-Guarani, cuja aldeia se localiza à margem direita do Rio Xingu, onde fica a Terra Indígena Koatinemo, homologada em 1986.

¹³ GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte Iconográfica Waiãpi. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 226.

¹⁴ PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 33.

¹⁵ Id. *Ibid*, p. 33.

¹⁶ Henna é o termo utilizado para denominar tanto o corante quanto a tinta produzida da *Lawsonia inermis*, uma planta muito comum no Norte da África e na Índia, onde são utilizados para fazer pinturas corporais, principalmente nas mulheres, que chegam a durar, aproximadamente, uma semana na pele.

¹⁷ BERND, Zilá; DE GRANDIS, Rita (orgs). **Imprevisíveis Américas**. Questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre: Sagra/DC Luzzatto / ABECAN, 1995.

¹⁸ AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Revista Mana**, Out. 2001, v.7, nº2, p.9.

CONSIDERAÇÕES

A relação entre corpos e *corpus* numa abordagem da pintura corporal indígena aborda não apenas as técnicas pictóricas e os materiais e acessórios, ou mesmo, a simples caracterização da arte gráfica e a delimitação do papel dos artistas-pintores. Ela trata também dos aspectos sócio-culturais que imprimem no corpo-suporte do indivíduo ideologias em imagens que servem de instrumento ao fortalecimento da identidade étnica. Com vista a estes múltiplos olhares que este trabalho buscou se concentrar. Não na simples definição dos possíveis conteúdos semânticos dos elementos gráfico-pictóricos, mas no entendimento de como estas expressões artísticas servem de substrato à uma política visual centrada no discurso identitário. Discurso este fundado em trocas culturais com outras sociedades indígenas e até mesmo com a sociedade regional onde pode notar-se a apreensão e ressignificação de elementos gráficos que são inseridos ao repertório coletivo e que se constituem como indicadores desse processo de construção de uma poética ornamental.

Para que se fizesse essa leitura foram pesquisados outros autores, mas não se encontrou nenhum estudo satisfatório sobre a poética da pintura corporal dos índios do Nordeste que possuem uma dinâmica singular no cenário nacional e que muito contribuiria para que fosse traçada uma análise comparativa. Contudo, isso não comprometeu o trabalho que poderá servir de questionamento a outros autores interessados pela temática com novas interpretações já que é um campo relativamente novo se for considerada sua aplicação a grupos indígenas ressurgidos.

Outro ponto importante de ser abordado é o que se dá na reconstrução da história dos Tupinambá da costa e da história dos Tupinambá de Olivença. Com isso não se buscou o estabelecimento de uma relação direta que desse margem a falsas interpretações dos últimos como sendo procedentes dos primeiros. O que se buscou foi a reconstrução do cenário em que os Tupinambá foram contactados, passando a corresponder a imagem do índio brasileiro com a propagação do seu “retrato iconográfico” pela Europa, e com isso, determinar a forma como o status destes contribuíram para que os índios de Olivença assumissem seu etnônimo e sua herança cultural com a apropriação dos motivos gráficos da cerâmica Tupi-Guarani, a criação de cantos em Tupi Antigo e mesmo a reivindicação do Manto Tupinambá sob a guarda do governo dinamarquês. Essa reelaboração cultural vivenciada pelos Tupinambá de Olivença ainda encontra-se em curso e este trabalho não se esgota nesta pesquisa que terá continuidade sob outros formatos.

Em se tratando ainda dos aspectos históricos envolvidos é importante ressaltar que procurou-se abordar mais o período entre a ocupação portuguesa e a transformação do aldeamento de Olivença em vila, passando-se em seguida ao período de reorganização étnica no final do século XX sem que fossem tratados

todos os eventos ocorridos no decorrer do século citado. Isso se deve a um recorte que considerou desnecessário uma longa dissertação sobre o assunto já que a abordagem principal, efetuada pelas pesquisas de campo, corresponde ao início do século XXI e que o mais importante seria uma breve contextualização dos principais fatos históricos que servissem à compreensão das ideologias impressas no material gráfico-pictórico coletado.

Esta pesquisa incidiu mais diretamente sobre o resultado visual da poética ornamental, suas técnicas, materiais e processos e com isso objetivou a construção de uma nova ótica sobre esta expressão pictórica. Desse modo foi comprovada a relação intrínseca entre ornamentação do corpo e identidade étnica que pode ser notada em muitas sociedades indígenas no Brasil. Tal fato demonstra a dinâmica da pintura corporal e da arte gráfica que é produzida segundo um diálogo contínuo entre o artista-pintor com a sociedade em que vive. Uma relação que vai tanto do particular ao coletivo (maior valor estético), quando do coletivo ao particular (maior valor identitário), através da política imagética que se impõe a esta expressão artística.

Esta política imagética centrada na visualidade visa não apenas o reconhecimento da diferença e a valoração dos aspectos culturais, mas também a retomada das terras do antigo aldeamento. Essa constatação procede tanto das observações efetuadas em campo, por meio de entrevistas, quanto do registro das faixas e cartazes que estes transportam em suas manifestações públicas, de modo que demonstra o quanto a questão fundiária está presente na vida desta sociedade indígena. Entretanto, tais manifestações também possuem um caráter performático que não foi aprofundado nesta pesquisa por corresponder a etnocenários que vão além da temática desenvolvida. Mais isso não diminui a qualidade do trabalho que

abordou a natureza dos eventos pictóricos dos Tupinambá de Olivença que poderão ser objeto de novas análises por parte de outros pesquisadores.

Também carecem de maior definição o papel desempenhado pelas ordens religiosas instaladas em Olivença na transmissão das práticas artesanais que, mesmo não sendo objeto de interesse desta pesquisa, se constitui como importante tema de pesquisa.

A análise da semiose dos índios Tupinambá de Olivença na construção do discurso visual da ornamentação gráfico-pictórica é outra contribuição importante que poderá ser dada por pesquisadores interessados pela arte gráfica e pintura corporal deste grupo étnico. Assim, poderá ser construída uma base estrutural mais sólida capaz de determinar as múltiplas formas de interação entre os elementos gráficos e os outros segmentos culturais.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Revista Mana** v.7, n.º.2, Out. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010493132001000200001&lng=en&nrm=isso>. Acesso em: jun. 2006.

ANCHIETA, José de. **Auto de São Lourenço**. Minas Gerais: Virtual Books On Line M & M Editores. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/Auto_de_Sao_Lourenco.htm>. Acesso em: Ago. 2005.

ARRUTI, José Maurício Andion. Morte e vida do Nordeste indígena: a emergência étnica como fenômeno histórico regional. **Revista Estudos Históricos**, n.º 15, 1995. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=33>. Acessado em: jun. 2006.

AUGEL, Moema Parente. **Ludwig Riedel – Viajante alemão no Brasil**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

BARBOSA, Wallace de Deus. Globalização e etnogênese: os “novos” índios do nordeste e sua arte. Concinnitas. **Rev. do Instituto de Artes da UERJ**, ano 1, n.º 1, Rio de Janeiro: UERJ, ago/dez, 1998.

BARRETTO FILHO, Henyo Trindade. Invenção ou renascimento? Gênese de uma sociedade indígena contemporânea no Nordeste". In: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). **A viagem da volta**: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

BARTH, Fredrik. "Grupos étnicos e suas fronteiras". In: POUTIGNAT, P. & STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade**, seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

BELUZZO, Ana Maria de M. A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo. In: GRUPIONI, Luís Donisete B. (org.). **Índios no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998.

BERND, Zilá; DE GRANDIS, Rita (orgs). **Imprevisíveis Américas**. Questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre: Sagra/DC Luzzatto / ABECAN, 1995.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da Arte**. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus textos. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 1995.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Tradução Julia M. Polinésio e Vilma de Katinsky B. de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CARVALHO, Fernando Lins de. **A pré-história sergipana**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2003.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. Plantas tintoriais usadas na cosmetologia indígena. **Separata dos Anais do I Congresso Brasileiro de Ensino Farmacêutico**. Rio de Janeiro. 15-20 Jan. de 1971.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual, mas irreduzível. In: CARVALHO, Maria Rosário G. de (org.). **Identidade étnica, mobilização política e cidadania**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1990.

DANTAS, Beatriz G.; SAMPAIO, José Augusto L.; CARVALHO, Maria Rosário G. de. Os povos indígenas no Nordeste brasileiro – um esboço histórico. In: CUNHA, Manuela carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

DEBRET, Jean Baptiste. **A viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Todas as ilustrações originais devidamente explicadas. São Paulo: Martins Fontes, 1940.

DIAMOND, Jared. **Armas, Germes e aço**: os destinos das sociedades humanas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte Iconográfica Waiãpi. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena**: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GRUPIONI, Luís Donisete B. Inventário dos Artefatos e Obras da Exposição “Índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural”. In: GRUPIONI, Luís Donisete B. (org.). **Índios no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998.

GUIDON, Niéde. As ocupações pré-históricas do Brasil (excetuando a Amazônia). In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

HERMANN, Jacqueline. **No reino do desejado**: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A cor da pele influencia as idéias?** (Conferência realizada aos 28 de março de 1971, em Paris, sob os auspícios da UNESCO). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – USP, 1971.

MARCIS, Teresinha. **A “hecatombe de Olivença”**: construção e reconstrução da identidade étnica – 1904. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.

MELLO FRANCO, Afonso Arinos. **O índio brasileiro e a revolução francesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

MONOD-BECQUELIN, Aurore. O homem apresentado ou as pinturas corporais dos índios Trumaís. In: PENTEADO, Vera Coelho (org.). **Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.

MOTT, Luis. Os índios do Sul da Bahia: população, economia e sociedade (1740-1854). In: SILVA, Pedro Agostinho (org.) **Índios na Bahia**. Salvador: Cultura, n. 1, ano 1. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia/Museu de Arqueologia e Etnologia/UFBA, 1988.

MULLER, Regina Pólo. **Os Assurini do Xingu: História e Arte**. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2005.

Ofício do Ouvidor da Comarca dos Ilhéus Domingos Ferreira Maciel para o Governador da Bahia, sobre os Índios da sua Comarca. Cairú, 16 de outubro de 1803. **Anais da BN**. Vol. 37, 1915. Disponível em: <<http://www.bn.br/fbn/bibsemfronteiras>>. Acesso em: jul. 2005.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”: situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). **A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PARAISO, Maria Hilda Baqueiro. De como se obter Mão-de-obra Indígena na Bahia entre os Séculos XVI e XVIII. **Revista de História**, São Paulo, v. 129-31, 1994.

_____. Os botocudos e sua trajetória histórica. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEREIRA, Paulo. **Os Três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. 1999.

PINTO, Ângelo da Cunha. Corantes naturais e culturas Indígenas. **Histórias Interessantes sobre Produtos Naturais**. Nov. 1999. Disponível em: <<http://www.sbgq.org.br/PN-NET/causo9.htm>>. Acesso em: 20 abr 2005.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Imagem e representação do índio no Século XIX. In: GRUPIONI, Luís Donisete B. (org.). **Índios no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998.

RIBEIRO, Berta. A linguagem simbólica da cultura material. Introdução. In: RIBEIRO, Berta (org.). **Suma Etnológica Brasileira**, v. 3. Petrópolis, Vozes/Finep, 1987.

_____. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SCHULLER, D. **Na conquista do Brasil**. São Paulo: Ateliê Editora, 2001.

SILVA CAMPOS. **Crônica da Capitania de São Jorge dos Ilhéus**. Rio de Janeiro: MEC/Conselho Federal de Cultura, 1981.

SOUSA, Ricardo Pamfílio de. Folguedos indígenas na Bahia. **Revista da Bahia**. Salvador. N°38. Mai. 2004.

_____. O reavivamento do toré na região metropolitana de Salvador. **Revista CEPAIA: Realidades Afro-Indígenas**. Universidade do Estado da Bahia/Centro de Estudo das Populações Afro-Indo Americanas. Salvador, v. 1. dez. 2001.

SPIX e MARTIUS. **Viagem pelo Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

WIED-NEUWIED, Maximiliano. **Viagem ao Brasil**. São Paulo, 1989.

URBAN, Greg. A história da cultura brasileira segundo as línguas nativas. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

VELTHEN, Lucia Hussak van. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, Luís Donisete B. (org.). **Índios no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena: estudos da antropologia estética**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VIDAL, Lux; MÜLLER, Regina A. Polo. Pintura e adornos corporais. In: RIBEIRO, Darcy (Editor et al.). **Suma Etnológica Brasileira**. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. Tecnologia Indígena, v.2. Petrópolis: FINEP: Vozes, 1987.

VILHENA, Luís dos S. **A Bahia no século XVIII**. Notas e comentários de Braz do Amaral. Salvador: Ed. Itapuã, 1969.

Apêndice A – Relação dos artistas-pintores Tupinambá de Olivença entrevistados

01	Crispim Santos Pacheco	Olivença
02	Edvaldo Ribeiro Lucena (Coroa)	Serra do Padeiro
03	Gerson Amaral de Jesus (Gersinho)	Olivença
04	Gilcélia Ferreira	Serra do Padeiro
05	Gildo (Olandi)	Sapucaieira
06	Jerbertson Lisboa de Jesus (Timbau/Kwati)	Olivença
07	Leandro Amaral	Acuípe de Cima
08	Leandro Santana (Poran Gaturama)	Olivença
09	Leonardo Gonçalves de Jesus (Leo/Tamanduá)	Olivença
10	Magno Tupinambá	Serra do Padeiro
11	Marcelo de Sá e Silva (Jaguatêi)	Olivença
12	Nádia Batista da Silva (Acauã)	Olivença
13	Rosenilton Amaral	Olivença
14	Rômulo Santos Pinheiro	Olivença
15	Edna Amaral	Acuípe de Cima

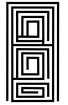
Apêndice B – Listagem das amostras gráficas dos Tupinambá de Olivença

	FORMAS BÁSICAS	MOTIVOS GRÁFICOS	VARIANTES									
			VR01	VR02	VR03	VR04	VR05	VR06	VR07	VR08	VR09	VR10
01		MT01										
		MT02										
		MT03										
		MT04										
02		MT05										
		MT06										
		MT07										
		MT08										
03		MT09										
		MT10										

Apêndice B2 – Listagem das amostras gráficas dos Tupinambá de Olivença

	FORMAS BÁSICAS	MOTIVOS GRÁFICOS	VARIANTES									
			VR01	VR02	VR03	VR04	VR05	VR06	VR07	VR08	VR09	VR10
05		MT11										
		MT12										
		MT13										
06		MT14										
		MT15										
		MT16										
		MT17										
		MT18										
		MT19										
		MT20										

Apêndice B3 – Listagem das amostras gráficas dos Tupinambá de Olivença

	MOTIVOS GRÁFICOS	VARIANTES									
		VR01	VR02	VR03	VR04	VR05	VR06	VR07	VR08	VR09	VR10
MT21											
MT22											
MT23											
MT24											
MT25											
MT26											
MT27											
MT28											
MT29											
MT30											
MT31											

Apêndice B4 – Listagem das amostras gráficas dos Tupinambá de Olivença

	MOTIVOS GRÁFICOS	VARIANTES									
		VR01	VR02	VR03	VR04	VR05	VR06	VR07	VR08	VR09	VR10
MT32											
MT33											
MT34											
MT35											
MT36											
MT37											
MT38											
MT39											

Apêndice B5 – Listagem das amostras gráficas dos Tupinambá de Olivença

	MOTIVOS GRÁFICOS	VARIANTES									
		VR01	VR02	VR03	VR04	VR05	VR06	VR07	VR08	VR09	VR10
MT40											
MT41											
MT42											
MT43											
MT44											
MT45											

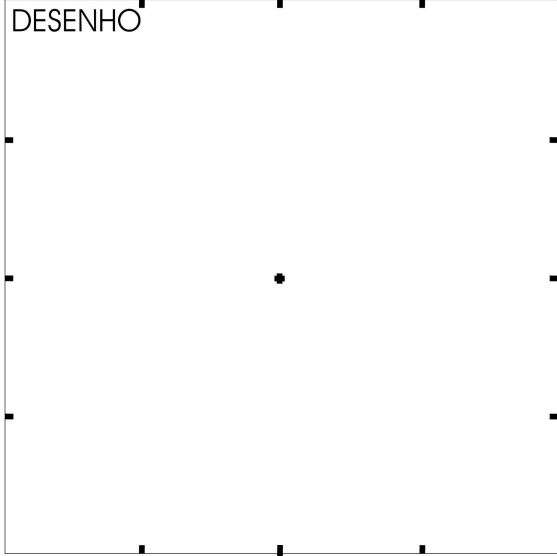
**Apêndice C – Sistema de classificação dos elementos gráficos da pintura corporal dos Tupinambá de Olivença
(Siglas e Abreviações)**

PARTES DO CORPO	ELEMENTOS GRÁFICOS	ALDEIAS - AL	NÚCLEOS COMUNITÁRIOS - NC
ANE - ANTEBRAÇO ESQUERDO	MT - MOTIVO	TAM - TUPINAMBÁ DO ACUIPE DO MEIO	
AND - ANTEBRAÇO DIREITO	VR - VARIANTE	01.ACM - ACUIPE DO MEIO	
BRE - BRAÇO ESQUERDO	EM - ELEMENTO MÍNIMO		
BRD - BRAÇO DIREITO		TSP - TUPINAMBÁ DA SERRA DO PADEIRO	
COS - COSTAS	CG - COMPOSIÇÃO GRÁFICA	01.SPD - SERRA DO PADEIRO	
FAC - FACE	PD - PADRÃO ORNAMENTAL		
OLH - OLHOS		TOL - TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA	
RST - ROSTO			
MAE - MÃO ESQUERDA		01.ACB - ACUIPE DE BAIXO	12.OLV - OLIVENÇA
MAD - MÃO DIREITA		02.ACC - ACUIPE DE CIMA	13.PXI- PIXIXICA
NUC - NUCA		03.AGO - ÁGUAS DE OLIVENÇA	14.SP1 - SAPUCAIEIRA 1
ONE - OMBRO ESQUERDO		04.CSP - CAMPO DE SÃO PEDRO	15.SP2 - SAPUCAIEIRA 2
OND - OMBRO DIREITO		05.CRP - CURUPITANGA	16.SNT - SANTANA
PEE - PÉ ESQUERDO		06.CRT - CURURUTINGA	17.SNH - SANTANINHA
PED - PÉ DIREITO		07.CJ1 - CAJUEIRO 1	18.SSR - SERRA DO SERROTE
PNE - PERNA ESQUERDA		08.CJ2 - CAJUEIRO 2	19.SNG - SERRA NEGRA
PND - PERNA DIREITA		09.GRV - GRAVATÁ	20.SRT - SERRA DAS TREMPES
CXE - COXA ESQUERDA		10.MAM - MAMÃO	21.SRN - SERRA DO RONCA
CXD - COXA DIREITA		11.MRU - MURUIM	
TRC - TRONCO			
BAR - BARRIGA			
PTO - PEITO			

**Apêndice D – Sistema de classificação dos elementos gráficos da pintura corporal dos Tupinambá de Olivença
(Estrutura de classificação)**

SIGNOS FIGURATIVO-NATURALISTAS		SIGNOS ABSTRATO-GEOMÉTRICOS	SIGNOS NÃO-VERBAIS
SIGNOS ANTROPOMORFOS	SIGNOS ZOOMORFOS		
I - Figura de índio A - Face B - c/ cocá	I - Cobra II - Pássaro III - Beija-flor IV - Pena A - Isolado B -c/ folha	I - Horizontais II - Verticais III - Centrais A - Centro ativo B - Centro inativo C - Isolados D - c/ etnônimo	I - Etnônimo (Denominação étnica) II - Texto discursivo A - Isolado B - c/ motivo gráfico C - c/ nome do núcleo comunitário
SIGNOS FITOMORFOS			
I - Flor II - Folha A - Isolada B - c/ pássaro C - c/ faixa	OBJETOS I - Bracelete II - Borduna III - Cruz IV - Crucifixo V - Fita VI - Faixa VII - Flecha A - Isolado B - Incompleto		
SIGNOS DA NATUREZA			
I - Sol II - Lua III - Estrela IV - Onda A - Isolado B - c/ pássaro C - c/ folha			

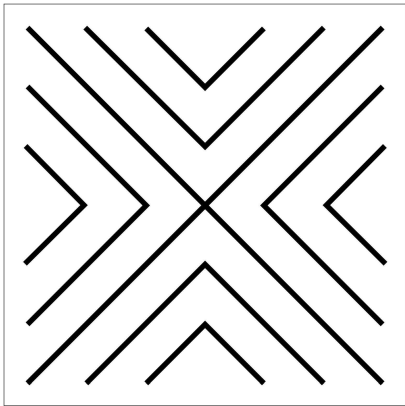
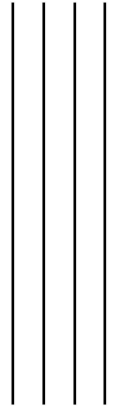
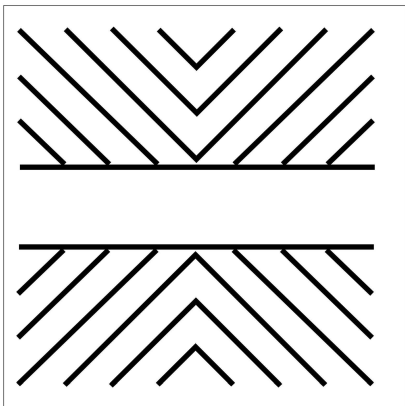
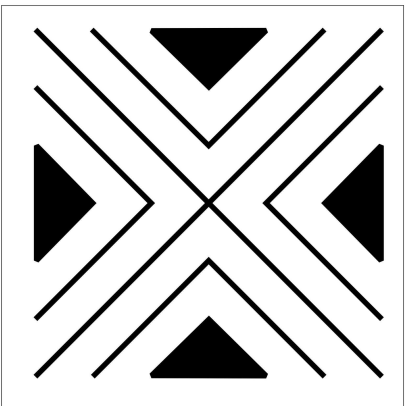
**Apêndice E – Ficha de coleta dos grafismos dos Tupinambá de Olivença
(Modelo)**

ÁLBUM: A F	DATA: / /
DESENHO 	
IDENTIFICAÇÃO: -I F	DISPOSIÇÃO: _____
CÓDIGO: MT -VR	AUTOR: _____
SIGNIFICADO: _____	
Pg. 	

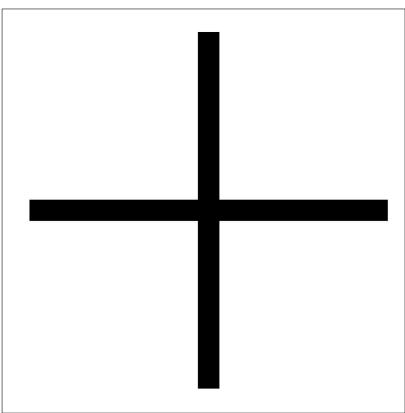
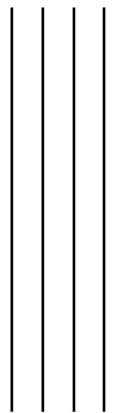
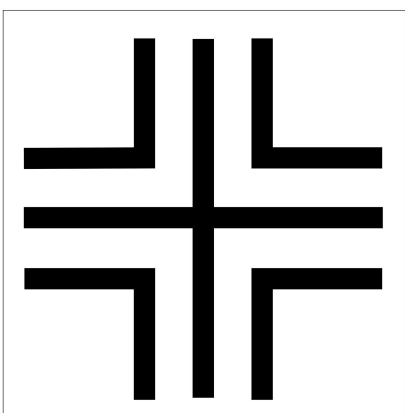
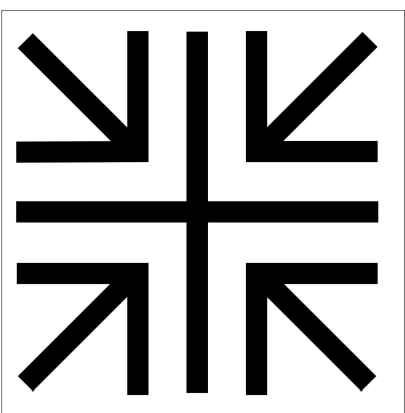
**Apêndice F – Ficha de catalogação dos grafismos dos Tupinambá de Olivença
(Modelo)**

FICHA DE CATALOGAÇÃO		CÓDIGO / REGISTRO:	FOTO (ID):	
AUTOR DA AMOSTRA: _____ DATA DO REGISTRO: ____/____/____ DESCRIÇÃO: _____ _____ _____ _____ _____ SITUAÇÃO DA OCORRÊNCIA: _____ _____ _____ SIGNIFICADO(S): _____ _____ PRINCIPAIS OCORRÊNCIAS (COMUNIDADES): _____ _____	FOTOGRAFIA			
AMOSTRA DESENHO	OBSERVAÇÕES:		VARIACÕES:	CÓDIGO: V1 CÓDIGO: V2

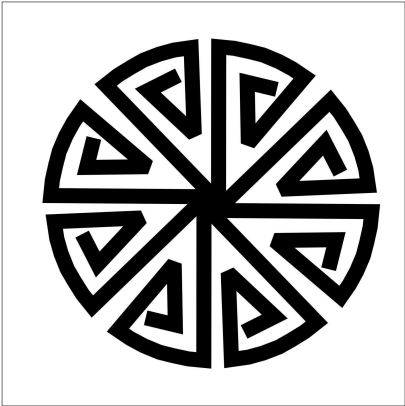
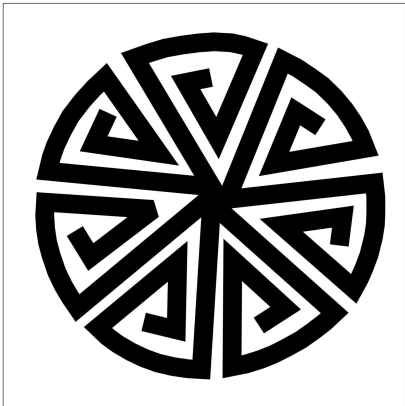
Apêndice G – Ficha de catalogação dos grafismos dos Tupinambá de Olivença

FICHA DE CATALOGAÇÃO		CÓDIGO / REGISTRO: MT11-VR01	FOTO (ID):
AUTOR DA AMOSTRA: <u>Anderson Paiva</u> DATA DO REGISTRO: <u>23 / 09 / 04</u> DESCRIÇÃO: <u>Elemento com duas linhas de igual proporção cruzadas em diagonal acompanhado por 4 formas em "V" dispostas nos espaços vazados.</u> _____ _____ _____ SITUAÇÃO DA OCORRÊNCIA: _____ <u>Caminhada em Memória dos Martíres do Cururupe</u> _____ SIGNIFICADO(S): <u>Força do índio / terreiro da aldeia "Cruzeirinho"</u> _____ PRINCIPAIS OCORRÊNCIAS (COMUNIDADES): <u>Olivença</u> <u>Todos núcleos comunitários.</u>			
AMOSTRA  OBSERVAÇÕES: 	VARIAÇÕES: 	CÓDIGO: MT11-VR03 CÓDIGO: MT11-VR06 	

Apêndice H – Ficha de catalogação dos grafismos dos Tupinambá de Olivença

FICHA DE CATALOGAÇÃO		CÓDIGO / REGISTRO: MT09	FOTO (ID):
AUTOR DA AMOSTRA: <u>Anderson Paiva</u> DATA DO REGISTRO: <u>23 / 09 / 04</u> DESCRIÇÃO: <u>Elemento em forma de cruz com duas linhas de igual proporção.</u> SITUAÇÃO DA OCORRÊNCIA: <u>Caminhada em Memória dos Martíres do Cururupe</u> SIGNIFICADO(S): <u>Cruz</u> PRINCIPAIS OCORRÊNCIAS (COMUNIDADES): <u>Olivença</u> <u>Acuipe de Cima</u>			
AMOSTRA 	OBSERVAÇÕES: 	CÓDIGO: MT09-VR01 	CÓDIGO: MT09-VR02 

Apêndice I – Ficha de catalogação dos grafismos dos Tupinambá de Olivença

FICHA DE CATALOGAÇÃO		CÓDIGO / REGISTRO: MT01-VR01	FOTO (ID):
AUTOR DA AMOSTRA: <u>Anderson Paiva</u> DATA DO REGISTRO: <u>23 / 09 / 04</u> DESCRIÇÃO: <u>Motivo com oito elementos com linhas abertas em forma triangular disposto através de um centro, assumindo uma forma circular.</u> SITUAÇÃO DA OCORRÊNCIA: <u>Caminhada em Memória dos Martíres do Cururupe</u> SIGNIFICADO(S): <u>Mundo dos índios</u> PRINCIPAIS OCORRÊNCIAS (COMUNIDADES): <u>Olivença</u>			
AMOSTRA  OBSERVAÇÕES: 	CÓDIGO: Mt01  VARIações:	CÓDIGO: V2	

Anexo A – Núcleos comunitários Tupinambá de Olivença (Bahia)

Povo Indígena	Terra Indígena e Comunidades	Município	Situação Jurídica	Área (ha)	População
Tupinambá de Olivença	Tupinambá de Olivença	Buerarema	Em identificação	—	371
	Comunidade Serra Negra				*109
	Comunidade Serra das Trempes				*262
	Comunidade Serra do Padeiro				—
	Comunidade Serra do Ronca				—
	Comunidade Serra do Serrote				—
Tupinambá de Olivença	Tupinambá de Olivença	Ilhéus	Em identificação	—	2.831
	Comunidade Cururupe				—
	Comunidade Olivença				1.293
	Comunidade Campo de São Pedro				47
	Comunidade Curupitanga				—
	Comunidade Cururutinga				—
	Comunidade Gravatá				83
	Comunidade Mamão				—
	Comunidade Pixixica				—
	Comunidade Sapucaieira				390
	Comunidade Santana				196
	Comunidade Santaninha				—
	Comunidade Águas de Olivença				117
	Comunidade Serra Negra				**
	Comunidade Serra das Trempes				**
	Comunidade Serra do Padeiro				—
	Comunidade Serra do Ronca				—
	Comunidade Serra do Serrote				—
	Comunidade Acuípe de Baixo				*251
	Comunidade Acuípe do Meio				*83
	Comunidade Acuípe de Cima				—

Tupinambá de Olivença	Tupinambá de Olivença	Una	Em identificação	—	
	Comunidade Acuípe de Baixo				**
	Comunidade Acuípe do Meio				**
	Comunidade Acuípe de Cima				—
	Comunidade Maruim				—
	Comunidade Maruinzinho				—

Fonte: ANAÍ - Ba, 2003; DSEI/FUNASA, 2003.

Nota: A Terra Indígena (área em ha) e População (em número), podem abranger dois ou mais municípios.

* Área ou População que abrange mais de um município.

** Área ou População representada em outro município.

Anexo B – Localização de Olivença – Município de Ilhéus-Ba



Localização do município de Ilhéus - BA

Anexo C – Reportagem da Reivindicação do Manto pelos Tupinambá de Olivença (Bahia)
Folha de São Paulo, 1 de junho de 2000

ESCALA DE AVALIAÇÃO

★★★★ Ótimo

★★★ Bom

★★ Regular

★ Ruim

× Pessimo

FOLHA ILUSTRADA

Tel: 011/224-7842

E-mail: ilustrad@folha.com.br

Fax: 011/224-2284

Serviço de atendimento ao assinante: 011/224-1090

PÁGINA E 1 ★ SÃO PAULO, QUINTA-FEIRA, 1º DE JUNHO DE 2000

© 2000 Folha de São Paulo

Editor: de Periodicos

Índios de Ilhéus dizem pertencer à etnia considerada extinta e reivindicam peça do século 17

“Somos tupinambás. Queremos o manto de volta”

Ilustração do século 16 mostra tupinambás usando mantos

O objeto, que está na Mostra do Redescobrimento, em SP, integra acervo de museu dinamarquês

ARMANDO ANTENORE
DA REPORTAGEM LOCAL

Uma modesta comunidade em Olivença (distrito de Ilhéus, no litoral sul da Bahia) está tentando mudar a história oficial do Brasil. São aproximadamente mil pessoas, a maioria lavradores, que

mos. Se precisar de uma ação judicial, moveremos”, diz Núbia.

Coronéis

Temor e resistência marcam a trajetória dos habitantes de Olivença. O distrito compõe-se de um pequeno centro urbano, que no verão se transforma em balneário turístico, e de 11 núcleos rurais, onde mora a maior parte dos que reivindicam a condição de tupinambá. A região toda soma quase 44 km².

Documentos do período colonial informam que, em 1680, missionários jesuítas fundaram uma aldeia indígena na área hoje ocupada pelo centro urbano. Utilizando mão-de-obra nativa, erigiram lá uma igreja, a de Nossa

Flávio Florido/Folha Imagem

Descendentes se emocionam com o artefato

DA REPORTAGEM LOCAL

Logo que chegaram perto do manto tupinambá na Mostra do Redescobrimento, Nivalda Amaral de Jesus e Aloísio Cunha Silva choraram. Depois, permaneceram longo tempo em silêncio.

“Foi um remorso que eu senti”, tentou descrever dona Nivalda. “Escutei uma voz não sei de onde, que me disse: ‘É este. Não tem outro. Toda a história do nosso povo está aqui.’”

Aloísio surpreendeu-se com o formato da peça.

“Não conseguimos fazer mais nada assim, uma veste que cai pelas costas. Agora entendo: quando os colonizadores levaram o manto, tiraram nosso poder — e, fracos, perdemos tudo.”

No fim-de-semana que passaram em São Paulo, os dois quase não usaram co-
ra. São nossos direitos

Anexo C – Reportagem da Reivindicação do Manto pelos Tupinambá de Olivença (Bahia) Folha de São Paulo, 1 de junho de 2000 (Continuação)

não querem mais receber o tratamento de "cabocos" ou "pardos", como ocorre há pelo menos seis décadas.

Dizem-se índios tupinambás —etnia que a literatura especializada julga extinta desde o século 17— e exigem, agora, que o governo os reconheça assim. Nos últimos 18 anos, discutiram a questão de identidade sem estardalhaço, quase às escondidas. Em janeiro, porém, sentiram-se maduros para torná-la pública e lançaram uma carta "à sociedade nacional", explicando o que desejam.

Convidados pela *Folha*, dois líderes da comunidade —Nivalda Amaral de Jesus, 67, e Aloísio Cunha Silva, 41— visitaram São Paulo no dia 20 de maio, um sábado. Domingo de manhã, foram à Mostra do Redescobrimiento, que ocupa três edifícios do parque Ibirapuera. Não conheceram praticamente nada da maior exposição de arte já promovida no país. Interessaram-se apenas em olhar o módulo indígena, com 600 peças.

A estada, ali, é um manto tupinambá de penas vermelhas, que os holandeses tiraram de Recife por volta de 1644 e que atualmente integra o acervo do Nationalmuseum, em Copenhague (Dinamarca). Não há, nas coleções etnográficas brasileiras, nenhum objeto do gênero. Os outros cinco de que se tem notícia encontram-se em instituições europeias.

Dona Nivalda e Aloísio lembram-se de ouvir "parentes mais velhos" contarem histórias sobre os mantos sagrados dos tupinambás, mas não sabiam que a mostra iria exibir um exemplar.

Quando o avistaram dentro de uma redoma, protegido por um segurança, logo manifestaram a ideia de não permitir que a reliquia "retorne para o estrangeiro".

Na tarde do mesmo domingo, voltaram à Bahia, levando um catálogo da exposição. Uma semana depois, reuniram-se com a comunidade e chegaram a um consenso: irão pedir que o artefato permaneça no Brasil. "Estamos vivendo um processo de resgate cultural. Recuperar o manto significa trazer a memória de nossos ancestrais para mais perto", explica a pedagoga Níbia Batista da Silva, 30, outra líder local.

A comunidade ainda não resolveu de que modo solicitará a peça. "Vamos decidir em breve. Se precisar de abaixo-assinado, fare-

Senhora da Escada.

Em 1756, os jesuítas são expulsos do país. O aldeamento ganha o título de vila e passa a abrigar também moradores brancos. No início do século 20, surge entre os índios um líder de nome Marcelino, que combate o domínio político dos coronéis. A imprensa da época o retrata como um bandido e o compara a Lampião.

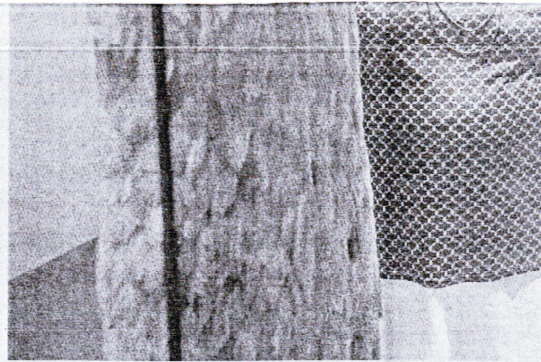
Ele é preso em 1937. A partir daí, Olivença presencia uma expansão turística que, incentivada pelo coronelato, joga os indígenas para a zona rural, não raro com violência. A essa altura, jornais e cartórios da Bahia já não os tratam como índios. Prefere chamá-los de "cabocos" ou "pardos". A comunidade começa, então, a agir paradoxalmente. Por um lado, temendo perseguições, rejeita as origens. Por outro, ainda de maneira discreta, vai preservando traços ancestrais.

Perde a língua tupi, converte-se ao catolicismo, mas não deixa de produzir artesanatos nem de se organizar territorialmente conforme regras herdadas dos antepassados. "O mais importante é que não abdica da memória índia, transmitida de uma geração a outra", destaca a antropóloga portuguesa Suzana Matos Viegas, estudiosa do assunto.

Em 1982, a comunidade realiza os primeiros debates sobre a retomada oficial do status indígena. A discussão, entretanto, só ganha corpo no fim da década de 90, sobretudo porque a atual legislação garante terras e assistência médico-educacional para os índios (muitos dos lavradores de Olivença trabalham em propriedades alheias e recebem R\$4 por dia).

Até agora, apesar das solicitações, o governo federal não iniciou o processo de reconhecimento do grupo. Povos indígenas de vários pontos do país, contudo, já o consideram tupinambá.

"Toda a documentação dos séculos 16, 17 e 18 sobre os índios de Ilhéus identifica-os como tupiniquins", afirma o antropólogo José Augusto Laranjeiras Sampaio, professor da Universidade do Estado da Bahia. "Mas isso não impede que os moradores de Olivença julguem-se tupinambás. Eles se apoiam em relatos orais de seus avós e bisavós, enquanto os documentos disponíveis se baseiam nas observações de colonizadores e viajantes brancos."



Nivalda Amaral de Jesus, 67, líder da comunidade de Olivença (BA), vê manto tupinambá em SP

TRECHOS

"Nós, representantes legítimos da comunidade indígena tupinambá de Olivença, queremos falar, cantar, dançar, celebrar a vida em memória dos nossos antepassados. Estamos vivendo graças à sabedoria e à coragem de nossos pais, que, para garantir a sobrevivência, foram entrando mata adentro e negaram-se a si mesmos (...)."

"Exigimos o direito de resgate da nossa cultura e o reconhecimento étnico e geográfico."

Trechos da carta que a comunidade de Olivença (BA) endereçou "à sociedade brasileira" em 31 de janeiro de 2000

Dois museus podem conservar a peça

DA REPORTAGEM LOCAL

Poucos museus do país preenchem os requisitos para abrigar o manto tupinambá que a comunidade de Olivença (BA) está reivindicando. Com 1,2 m de comprimento, a peça do século 17 é constituída de penas vermelhas do guará, que se fixam em uma trama de fibras naturais.

Conservá-la exige um rígido controle de temperatura ambiente, umidade do ar e iluminação. Entre as principais instituições brasileiras do gênero, somente duas têm hoje condições de suprir tais necessidades: o Museu do Índio, no Rio de Janeiro, e o Museu de Arqueologia e Etnologia da

USP (Universidade de São Paulo).

A avaliação é da antropóloga Lucia Hussak van Velthem, uma das responsáveis pelo módulo de artes indígenas da Mostra do Redescobrimiento. "Técnicamente, ambos os museus podem guardar não apenas o manto, mas qualquer objeto etnográfico."

A pesquisadora diz que só se conhecem mais cinco peças semelhantes à que veio para a exposição. Três se encontram na Itália, uma na Bélgica e a outra na Dinamarca.

Quase nada se sabe sobre o significado dos mantos. Iconografias do período colonial, porém, permitem supor que pajés tupinambás os usavam nos ombros, cain-

do pelas costas, em rituais xamânicos. A indumentária funcionaria como uma espécie de elo a que os índios recorriam para se aproximar do universo metafísico.

A veste que está no parque Ibirapuera deixou o Brasil por volta de 1644, durante a ocupação holandesa, quando o administrador Maurício de Nassau a retirou de Pernambuco. Após passar pela Holanda, a peça chegou às mãos do rei dinamarquês, que a recebeu de presente e a colocou no Gabinete Real de Curiosidades.

A organização da mostra não informa quanto custou o seguro do manto. A *Folha* apurou, contudo, que a cifra supera os US\$ 100 mil. (AA)

Grécia e Nigéria pedem retorno de obras

PAULO DANIEL FARAH

DA REDAÇÃO

Países como Grécia, Egito e Nigéria também reivindicam a restituição de objetos exibidos em museus europeus, especialmente britânicos.

Múmia egípcia, cálices e coroas etíopes, representações divinas do antigo Reino de Benin (hoje em território nigeriano) e o dia-

manite Koh-i-Noor, que pertenceu ao último marajá de Punjab (Índia) e que agora faz parte da coroa da rainha-mãe, integram a lista de objetos cuja "transferência" à Europa é contestada.

Uma das principais contendas, em torno dos Mármores de Elgin (ou do Parthenon, segundo os gregos), deve chegar ao fim neste mês. Entre 1799 e 1802, as reliquias (56 frisos e 19 estátuas do sé-

culo 5º a.C.), que faziam parte do complexo religioso, foram retiradas e levadas ao Reino Unido pelo conde de Elgin, embaixador britânico no Império Otomano, que dominava a Grécia.

A partir da metade do século 19, o governo grego passou a pedir o retorno das peças, que representam cenas mitológicas. Os depósitos britânicos vão definir se os objetos serão devolvidos à Grécia.

