corpo- papel

um estudo imagético sobre o acervo
Lux Vidal de pinturas kayapó-xikrin

Bruna Keese dos Santos

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e anuência do orientador. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 20 de junho de 2019.

**corpo-
papel**
um estudo imagético sobre o acervo
Lux Vidal de pinturas kayapó-xikrin

Bruna Keese dos Santos
Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury (orientador)

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Design e Arquitetura

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

São Paulo, 2019

A pesquisa que resultou neste trabalho contou com o apoio da CAPES pelo período de 12 meses.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora: bruna.keese.santos@usp.br

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Keese dos Santos, Bruna

Corpo-papel: um estudo imagético sobre o acervo Lux Vidal de pinturas kayapó-xikrin / Bruna Keese dos Santos; orientador Feres Lourenço Khoury. - São Paulo, 2019.
144 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design e Arquitetura.

1. Arte Indígena. 2. Kayapó-xikrin. 3. Pintura Corporal.
4. Imagem. I. Khoury, Feres Lourenço, orient. II. Título.

corpo-
papel
um estudo imagético sobre o acervo
Lux Vidal de pinturas kayapó-xikrin

Bruna Keese dos Santos

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Julgamento
Nome
Instituição
Assinatura

Julgamento
Nome
Instituição
Assinatura

Julgamento
Nome
Instituição
Assinatura

Julgamento
Nome (suplente)
Instituição
Assinatura

Julgamento
Nome (suplente)
Instituição
Assinatura

Agradecimentos

Agradeço a todos que me acompanharam ao longo deste percurso, sem os quais este trabalho não teria se concretizado.

Aos povos indígenas, que têm tanto a ensinar sobre a resistência e sobre outros mundos possíveis. Em especial aos Kayapó-Xikrin, agradeço pela forma de cuidar da vida que essas mulheres, pintoras, me revelaram.

À Lux Vidal, que permitiu que essa pesquisa acontecesse, esteve sempre disponível às minhas solicitações e aberta ao meu olhar. É emocionante poder realizar um estudo em contato com quem, há tantos anos, se dedica de modo intenso à pesquisa vinculada à ação.

Ao meu orientador Feres Khoury, que acolheu este trabalho de maneira tão generosa, com disponibilidade e confiança.

Aos professores: Chico Homem de Melo, pela ajuda e ensinamentos de sempre, e por me auxiliar a chegar ao tema da pesquisa; Klara Kaiser, pela leitura dedicada ao projeto de pesquisa; Pedro Cesarino, pelas conversas e referências fundamentais no decorrer deste processo; Artur Rozestraten e Giselle Beiguelman, pelas orientações preciosas na banca de qualificação; Karina Leitão, pelas observações cheias de vigor durante as disciplinas; Sara Goldchmit, que me recebeu para os estágios PAE, me colocando em contato com a atividade docente de modo tão inspirador; Carolina Junqueira, por me mostrar a sensibilidade presente na Antropologia Visual.

Ao LISA USP, sobretudo à Paula Morgado e à Mariana Baumgaertner, que me receberam no laboratório com todo auxílio e suporte que precisei.

À Luisa Destri, pelo trabalho cuidadoso com a revisão linguística do texto da dissertação.

Ao querido Daniel Pierri, por me disponibilizar a tradução de um importante texto para a pesquisa.

Aos colegas da pós-graduação, Fábio Mariano, Julia Contreiras, Laura Lotufo, Mariana Demuth, Paulo Chagas e Silvia Nastari, com quem compartilhei crises e risadas ao longo desses dois anos. A presença e ajuda de vocês foi essencial. Ao Thiago Benucci, pelas dicas delicadas e por compartilhar um lugar entre fronteiras.

Às meninas da salinha, minha segunda casa, que estiveram presentes em tantos momentos deste trabalho e trouxeram alegria ao meu dia a dia. Em especial à Julia Reis e Juliana Ronchesel, que estão comigo desde o início e fizeram brotar um compartilhar leve e bonito.

Aos amigos que estão sempre por perto, mesmo quando distantes: Barbara Cartaxo, Laura Lisboa, Renata Passos e Victor Campos. Em especial, agradeço aqueles que participaram de alguma forma deste caminhar: ao Victor Próspero, que desde o primeiro ano da faculdade compartilha da vida acadêmica, ouvindo tantas de minhas angústias; à Carolina Laiate, por ser tão companheira e generosa; à Sandra Javera, por todas as conversas de vida e pelas dicas para as ilustrações presentes neste trabalho; à Flora Belotti, pela amizade inspiradora que se intensificou nos últimos tempos e por quebrar a cabeça comigo em busca de soluções para concretizar a pesquisa; à Mariane Klettenhofer, pelo carinho, cuidado e parceria; ao Cadu Valadão, pelo olhar apaixonado ao mundo; ao Leandro Lopes, pelas tantas ajudas com este trabalho e por lidar tão bem com as demandas de

nossa amizade; à Julia Tranchesi, pela amizade cada vez mais (que) verdadeira, pelo fazer junto, neste trabalho e em tudo mais; à Joana Brasiliano, por ser amiga-irmã, amiga-casa, estar sempre próxima e com o Juba Machado compartilhar comigo um lar cheio de festa.

Às minhas pequenas e queridas sobrinhas Alice e Cecília, que tanto me ensinam e conseguem ancorar meu corpo à terra e me fazer sorrir até mesmo nos dias mais difíceis, enchendo meu coração. À Jera, por me ensinar sobre o ser forte e delicada. Ao meu irmão, Lucas, por me abrir caminhos, me mostrar mundos, e me ajudar em todas as minhas escolhas. À minha irmã, Carolina, por me revelar outras formas de cuidado e presença. Aos meus pais Antonio e Lilian, por me apoiarem sempre, com amor e liberdade.

Ao Vinicius, que não mediu esforços para fazer com que esta pesquisa se realizasse, pela ajuda imensa, pelo carinho e pela vida juntos. Sobre tudo, por me ver.

Agradeço a todos cujos corpos reverberam no meu.

Ce n’est pas un hasard si la métamorphose de la larve et de la nymphe en papillon adulte se nomme une imago. [...] Elle est affaire d’apparition visuelle et d’expérience corporelle en même temps.
(Georges Didi-Huberman)

A “obra de arte” que importa na Amazônia é o corpo humano.
(Anne-Christine Taylor e Eduardo Viveiros de Castro)

No seio do oceano de tinta, é preciso estabelecer firmemente o espírito.
Da ponta do pincel há-de afirmar-se e brotar vida.
Na superfície da pintura opera-se uma metamorfose completa.
(Shitao)

Resumo

Nesta dissertação me debruço sobre o acervo de pinturas kayapó-xikrin (grupo de língua Jê, habitante do Pará) coletado pela antropóloga Lux Vidal nas décadas de 1970 e 1980. Tal acervo é parte integrante da pesquisa da antropóloga e pertence hoje à coleção do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo. As pinturas foram elaboradas em papel por mulheres indígenas a pedido de Vidal, que tinha a intenção de compreender e documentar o processo da pintura corporal, produção artística de extrema relevância entre os Xikrin. Por meio de uma aproximação com os contextos social e cultural das pinturas, essencial para o entendimento de tais manifestações e suas funções, a análise proposta aqui tem como foco o aprofundamento nas questões formais, principalmente quanto às relações entre pintura e suporte. Por um lado, me aproximo de noções antropológicas que ajudam a compreender o lugar da pintura a partir do conceito de fabricação corporal. Por outro, centrando-me nas imagens, seus métodos e suas formas, procuro entender como o suporte é, por sua vez, também capaz de fabricar a pintura. Este estudo busca assim sublinhar a existência de modos específicos de manifestações visuais, suas intenções e processos, com o objetivo de contribuir para o pensamento e a prática nos campos das artes gráficas e da linguagem visual. A narrativa construída surge de um corpo a corpo com as imagens e do discurso presente em cada uma delas, possibilitando assim uma leitura centrada nas pinturas e no que elas podem revelar.

Palavras-chave Linguagem Visual; Pintura corporal; Kayapó-Xikrin; Arte ameríndia; Imagem; Corpo; Acervo; Lux Vidal.

body-paper a study through images on the Lux Vidal collection of kayapó-xikrin paintings

Abstract

In this dissertation I focus on the collection of paintings kayapó-xikrin (Jê language group, inhabitant of Pará) collected by the anthropologist Lux Vidal in the 1970s and 1980s. This collection is an integral part of the research of the anthropologist and belongs to the Laboratory of Image and Sound in Anthropology of the University of São Paulo. The paintings were elaborated on paper by the natives at the request of Vidal, who intended to understand and document the process of body painting, artistic production of extreme relevance among the Xikrin. By means of an approximation with the social and cultural contexts of xikrin body paintings, essential for the understanding of these manifestations and their functions, the analysis proposed here focuses on the deepening of formal issues, especially regarding the relationship between painting and support. On the one hand, I approach anthropological notions that help to understand the paintings from the concept of body fabrication. On the other hand, focusing on the images, their methods and their forms, I try to understand how the support is also able to transform the painting. This study thus seeks to emphasize the existence of specific modes of visual manifestations, their intentions and processes, with the aim of contributing to the thinking and practice in the fields of graphic arts and visual language. The constructed narrative arises from an approximation with the images and the discourse present in each of them, thus allowing an analysis centered on the paintings and on what they can reveal.

Key-words Visual Language; Body painting; Kayapó-Xikrin; Amerindian art; Image; Body; Collection; Lux Vidal.

apresentação	15
1	
papéis pintados como corpo	
uma aproximação ao acervo Lux Vidal	21
1.1 diante das imagens: uma metodologia	24
1.2 leituras e aproximações na elaboração de um olhar	32
2	
uma pintura que fabrica um suporte	
a construção do corpo	47
2.1 o corpo que pinta: breve contextualização sobre os Kayapó-Xikrin	47
2.2 modos de pintar o corpo: questões de estilo, técnicas e processos	51
2.3 a fabricação do corpo através da pintura	57
3	
um suporte que fabrica uma pintura	
a construção da imagem	69
3.1 linhas pintadas que seguem linhas do corpo	70
3.2 forma do corpo como forma do papel	88
3.3 outros casos de interações entre pintura e suporte	90
3.4 elementos de composição da pintura	94
considerações finais	107
referências bibliográficas	110
lista de figuras: as imagens continuam	116

O lugar desta pesquisa, em termos tanto de inserção quanto de ponto de vista, constitui um de seus aspectos relevantes. Parti de um desejo de desenvolver uma investigação no campo da Linguagem Visual, mais precisamente dos sistemas gráficos, em um lugar entre a comunicação e a arte. Ao chegar às manifestações gráficas ameríndias percebi que elas carregavam uma série de singularidades, que, atraindo-me de imediato, fizeram-me também entender que estaria entrando em um terreno desconhecido e incerto.

Desconhecido pois, para que fosse possível compreender tais manifestações, precisaria entrar em contato com a Antropologia, campo teórico em que as pesquisas acerca do tema tradicionalmente se inserem. Já a incerteza, por sua vez, decorria da localização da pesquisa em um entre fronteiras disciplinares, uma vez que a análise imagética e gráfica, vinculada aos campos da Linguagem Visual, da Estética e da História da Arte, não poderia se esquivar de uma compreensão de contexto, que dependeria do apoio da Etnologia e da Antropologia, de modo geral.

Ao mesmo tempo, esse caminhar incerto possibilitou uma série de descobertas, tanto a respeito da metodologia que eu precisaria desenvolver para me aproximar de tais imagens, como das questões próprias – e fascinantes – dos novos mundos com os quais entrava em contato. A aproximação com as diferentes áreas de conhecimento que tangenciam o tema da pesquisa não configura apenas uma comparação entre pontos de vista distintos sobre um objeto, mas é justamente desse (e nesse) encontro que nasce a possibilidade do estudo.

Ainda no sentido da delimitação da pesquisa, é importante mencionar que, embora em alguns momentos se faça necessário contrapor a arte ameríndia, de modo mais geral, à arte ocidental, é preciso ter em mente que cada povo guarda questões específicas em relação aos seus modos artísticos. Assim, procuro compará-los com cuidado, revelando algumas semelhanças e diferenças, mas tendo sempre como objeto central o acervo Lux Vidal de imagens kayapó-xikrin, principalmente as pinturas em papel, realizadas por mulheres xikrin a partir de padrões da pintura corporal, e coletadas pela antropóloga durante as décadas de 1970 e 1980.

A intenção deste estudo é, através do contato com as pinturas que constituem seu objeto central, investigar formas próprias de *conceber e operar* manifestações gráficas, apontando para a relevância das imagens como fontes expressivas de determinado contexto. Quais intenções e processos específicos, vinculados aos diferentes sujeitos e relações envolvidos, despontam das pinturas em papel kayapó-xikrin?

Em termos de procedimentos, a pesquisa passou por dois momentos paralelos que alcançaram um terceiro. De um lado, a fundamentação teórica, que consistiu no levantamento bibliográfico e na leitura centrada em dois grandes eixos: a antropologia e a teoria da imagem; de outro, o levantamento, a catalogação e a documentação do acervo de pinturas, que pertence ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA – USP). A partir das leituras e da aproximação com as imagens do acervo, cheguei ao terceiro momento, de análise das imagens, que contou com uma metodologia específica, pro-

curando investigar as questões formais e processuais envolvidas nessas manifestações visuais.

Em relação à conceituação teórica é interessante apontar que o fato da pesquisa surgir da aproximação de disciplinas distintas, tornou necessária a elaboração de revisões bibliográficas que sublinham questões relevantes desses encontros e estruturam o deslocamento proposto. O contato com as pinturas, e com um contexto específico, me levou a buscar caminhos que me ajudassem não apenas a discorrer sobre aquelas imagens, mas a abrir um caminho de pensamento para tal.

Embora esta seja a apresentação do trabalho, ele se inicia de fato com as imagens que abrem o presente caderno. As pinturas aparecem ali, antes de tudo, não apenas como um prólogo, que revela o tema a seguir, mas como o início de um discurso, seus primeiros argumentos, um capítulo zero. É nelas e em um olhar sobre elas, antes de um dizer, que está meu ponto de partida. Isso não significa que tomo as imagens como objetos independentes cujo entendimento se completaria em um olhar. Mas, levando em conta o contexto no qual essas imagens se inserem, a pesquisa não visa dar-lhes caráter ilustrativo, destinar-lhes um segundo plano, mas sim um lugar do qual elas possam, também, falar.

No discurso imagético deste capítulo zero, a narrativa se dá por meio da seleção e da forma de apresentação de cada uma das pinturas, corpos-papéis que estabelecem um confronto imediato com as imagens. As decisões em relação aos modos de edição, diagramação e impressão das imagens fazem parte da argumentação da pesquisa, tanto quanto o texto. Tendo o acervo como âncora, a dissertação caminha no seguinte sentido e em dupla direção: parte-se da pintura rumo ao corpo e depois, inversamente, caminha-se do corpo novamente para a pintura.

O primeiro capítulo possui caráter introdutório. Nele, apresento o acervo Lux Vidal de pinturas kayapó-xikrin, a metodologia com que trabalhei nele e o embasamento teórico que formulou o olhar direcionado para as imagens. Além de descrever o contexto de coleta dos documentos que integram o acervo e fazem parte da pesquisa etnológica de Vidal, divido a exposição em relação à metodologia em duas partes. Na primeira delas, de caráter mais técnico, abordo o levantamento e a catalogação do acervo, enquanto na segunda revelo um contato mais subjetivo e empírico com as imagens, para o qual uma metodologia foi-se desenvolvendo de maneira quase experimental. Dessa forma, a metodologia não constituiu apenas um modo de pesquisar, mas parte da pesquisa em si. Paralelamente a ela, precisei buscar um embasamento teórico que desse sentido ao olhar proposto, delimitando a pesquisa ao mesmo tempo em que a inseria num campo interdisciplinar. Essa revisão bibliográfica ajuda a entender o lugar criado para que o objeto de pesquisa se concretize. No primeiro capítulo me dedico, portanto, à exposição do objeto de pesquisa e à construção de um olhar diante dele.

Em seguida, no segundo capítulo, busco fundamentação em referências teóricas do campo da antropologia, com a intenção de compreender o lugar da pintura corporal e as questões específicas dessas manifestações artísticas. Apresento uma breve contextualização do povo Kayapó-Xikrin, seus aspectos históricos, sociais e culturais, buscando sublinhar questões relacionadas à pintura corporal. A partir principalmente das etnologias de

Vidal (1977, 1992) e Cohn (2000, 2009), descrevo o processo e a função da pintura corporal entre os Xikrin, assim como questões de estilo e técnica. Aos poucos, amplio meu olhar para aspectos a respeito da arte de outros povos, estabelecendo diálogos com a pintura xikrin, com a intenção de alcançar uma das questões-chave da cosmologia ameríndia, que se relaciona diretamente com a pintura corporal, sendo essencial para sua compreensão: a fabricação do corpo.

Se no segundo capítulo procurei entender o lugar da pintura corporal segundo o conceito de fabricação do corpo, revelando a intensa relação entre pintura e suporte, no terceiro capítulo sigo uma busca ainda centrada nessa relação, mas agora de modo invertido, ou seja, na forma como o suporte produz a pintura. É a partir dessa inversão que proponho uma análise de cunho formal das pinturas, centrada nas imagens, e naquilo que elas podem revelar. Discorro ainda a respeito dos principais elementos gráficos que compõem a pintura, buscando sempre uma relação entre suporte e pintura, de forma a entender as operações formais envolvidas na transposição do corpo para o papel.

A análise se dá ainda de forma imagética, por meio do trabalho direto com as pinturas em papel e com as imagens feitas a partir das fotografias da pintura no corpo, processo descrito na metodologia apresentada no primeiro capítulo. As imagens não pretendem ilustrar o texto, e este, por sua vez, não tem a intenção de descrevê-las. O discurso presente nas diferentes linguagens propostas se complementa para compor a análise, formando um diálogo entre texto e imagem. A partir de um olhar que se concentra na relação entre pintura e suporte – revelando o fundamental lugar do corpo na pintura xikrin –, a dissertação chega ao fim, retomando o começo proposto pelo capítulo zero: o embate direto com as imagens.

*

Logo no começo da minha pesquisa, ainda muito incerta do caminho que percorreria, fiz uma viagem para o Piauí, com a intenção de visitar o Parque Nacional Serra da Capivara. Não fazia muito tempo que havia ouvido falar desse lugar, mas me sentia extremamente instigada a ver o tesouro que aquelas rochas guardavam: pinturas rupestres que datam de 6 a 12 mil anos atrás. Além de toda fascinação por trás da ideia de encarar pinturas feitas há tanto tempo, e ainda assim passíveis de compreensão, o mais deslumbrante dos sítios arqueológicos que se espalham pelo parque está na quantidade de pinturas. Rochas cobertas de centenas de seres pintados, algumas vezes sobrepostos em camadas de tempos distantes, outras lado a lado, encenando uma coreografia de dança ou guerra, faziam daquela experiência uma quase overdose imagética.

Ao deitar-me para dormir à noite, fechava os olhos e via as centenas de traços avermelhados, percebendo o quanto minha mente estava povoada por aqueles mundos. De pessoas todas iguais, mas ao mesmo tempo diferentes umas das outras; de animais; de gestos; de pensamentos. Embora seja uma afirmação arriscada, já que não tenho conhecimentos arqueológicos para fazê-la, minha impressão é de que aquelas pinturas eram marcas de corpos que viveram e refletiram, naquelas superfícies, a respeito da vida que viviam. Sobretudo, o que me ficou dessa overdose é

que a experiência com as pinturas – ou com imagens – deságua em algum outro lugar, que não apenas no consciente. Elas habitam os corpos. E neles reverberam.

Ao falar sobre a pintura de forma ampla e conectada com o corpo, Merleau-Ponty (2004 [1964], p. 20) conta como o

olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restituiu ao visível pelos traços da mão. Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça voltada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade.

Hoje, as pinturas que ressoam em meu corpo são estas das quais me aproximo neste caderno. Embora tenham um caráter muito diferente daquelas da Capivara – principalmente pois continuam em constante elaboração e transformação – existe em mim uma vinculação desses dois momentos. A sensação de volume, de uma *enxurrada de imagens* que se repetem sem se repetir, e *me habitam*, aproxima em mim a viagem ao Piauí e o contato com o acervo xikrin. Esse movimento do vibrar, procuro passar para as imagens, reunidas e ao mesmo tempo espalhadas, ganhando vida em corpos distintos, assumindo o protagonismo que merecem.

Aurinaciano
o corpo na pedra
a pedra na vida
a vida na forma
Aurinaciano
o desenho ocre
sobre o mais antigo
desenho pensado
Aurinaciano
touro de caverna
em pó de oligisto
lá onde eu existo
Auritabirano
(Carlos Drummond de Andrade)

1
papéis
pintados
como
corpo

uma aproximação ao
acervo Lux Vidal

[001]

[002]

[003]

Quando iniciou suas pesquisas junto ao povo Kayapó-Xikrin, no final dos anos 1960, a antropóloga Lux Vidal não foi a campo com o objetivo de estudar a pintura corporal. Seu trabalho publicado em 1977 a respeito dos Xikrin, *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*, constitui a primeira etnografia completa a respeito desse povo e teve como foco questões sobre sua organização social. A pintura corporal e sua relevância, porém, se impuseram. E, por meio de seu extenso trabalho etnográfico, Vidal desvendou o significado e o lugar da pintura corporal para essa sociedade (Silva; Gordon, 2011), organizando e publicando em 1992 o livro *Grafismo indígena*, marco do estudo da etnoestética, no qual apresentou um artigo sobre suas pesquisas junto aos Xikrin.

A pesquisadora foi uma das grandes responsáveis por promover o estudo da Antropologia Estética no Brasil e recebeu o título de Professora Emérita na Universidade de São Paulo em 2009. Mesmo com idade avançada, Vidal permanece ainda muito ativa e seu trabalho reverbera de maneira forte, seja na pesquisa dos muitos orientandos que formou, seja na ação indigenista junto a diversos povos com os quais mantém contato ou nos trabalhos a partir dos quais continua fornecendo sua colaboração. Sua contribuição é marcada pelo compromisso com os índios e pela compreensão da relevância das manifestações artísticas produzidas por eles, promovendo a afirmação de suas culturas.

Logo no início de suas pesquisas com os povos indígenas, quando foi a campo pela primeira vez, para estudar os Xikrin, Vidal percebeu a importância da arte dentro daquela cultura, principalmente em relação ao cenário de recuperação de um povo na época praticamente extinto:

Eu não fui a campo para estudar isso [as pinturas]. Ela se impôs. [...] A pintura foi fundamental e mais fundamental ainda porque eles estavam se recuperando de uma situação desastrosa. Então eu estava lá no meio, numa aldeia pequena, redonda, via isso [pinturas] todo o dia, não tinha como escapar. Isso era absolutamente fundamental. Depois, com um recuo [temporal], você vê que aquele momento foi um momento histórico.¹

Diante da força da presença da pintura já em suas primeiras visitas à comunidade, a antropóloga solicitou que as indígenas pintassem padrões da pintura corporal em papel, recolhendo um rico material etnológico. Todo o material de pinturas em papel coletado por Vidal durante suas pesquisas e utilizado posteriormente em suas análises foi trazido para São Paulo e hoje faz parte do acervo do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA – USP). O conjunto

¹ Depoimento de Vidal à autora desta dissertação, em 31/01/2018.

reúne todas as imagens vinculadas às pesquisas feitas pela antropóloga junto aos Kayapó-Xikrin, sendo formado por mais de 5 mil itens. O acervo conta também com fotografias, desenhos figurativos² e algumas fotografias de objetos³, constituindo assim uma extensa coleção imagética sobre este povo.

Essa coleção, sobretudo suas pinturas em papel, constitui o ponto focal da dissertação. A pesquisa surge do contato com essas imagens, fazendo com que o trabalho metodológico desenvolvido ao longo do processo, a partir do qual me aproximei do acervo, constitua etapa de extrema relevância. O presente capítulo, portanto, pretende construir a respeito desse acervo específico e do olhar direcionado a ele uma narrativa – elaborada sob duas perspectivas paralelas, de teor distinto, mas complementares: 1. o trabalho prático junto ao acervo de imagens e 2. o embasamento teórico que direcionou esse olhar.

Antes de adentrar esses dois pontos, porém, para apresentar o acervo se faz relevante explicitar algumas questões iniciais sobre a produção das pinturas. Em texto a respeito da curadoria da coleção etnográfica dos objetos xikrin, Fabíola Andréa Silva e Cesar Gordon discorrem sobre a necessidade de se contextualizar um acervo específico: “Entendemos uma coleção etnográfica como um documento que pode ter muitas possibilidades de leitura. Ela é formada a partir de uma determinada visão do coletor, em um contexto complexo de interação com os produtores, em um momento histórico particular” (2011, p. 19). No segundo capítulo da dissertação, abordarei questões sobre o contexto cultural e social em que essas imagens foram produzidas.

Como dito anteriormente, as pinturas levantadas e catalogadas são documentos integrantes da pesquisa etnográfica da antropóloga Lux Vidal. Elas foram coletadas na intenção de compreender melhor o processo de execução e o lugar das pinturas corporais para o povo Kayapó-Xikrin e constituem reproduções em papel de padrões de pinturas originalmente

2 Os desenhos figurativos ou, como chamou Vidal (1992), “desenhos espontâneos”, foram realizados apenas por homens, que nunca haviam desenhado, a pedido da antropóloga. É importante frisar que as manifestações artísticas ameríndias, tradicionalmente, quase nunca apresentam casos figurativos (Lagrou; Severi, 2013).

3 A coleção completa de objetos Kayapó-Xikrin de Lux Vidal foi doada ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Em 2011 foi publicado pela Edusp o livro *Xikrin: uma coleção etnográfica*, organizado por Fabíola Andréa Silva e Cesar Gordon, a respeito dessa coleção. “Para nós – antropólogos, arqueólogos e museólogos –, os objetos da coleção estão impregnados de valor histórico e etnográfico. Eles são o testemunho de uma parte da vida dos Xikrin, o que inclui sua relação com Lux Vidal e, portanto, com a antropologia” (Silva; Gordon, 2011, pp. 207-208). A elaboração do livro contou com a iniciativa de trazer os Xikrin ao Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP para discussões a respeito “das potencialidades dos museus e das coleções etnográficas para os projetos de interesse da comunidade xikrin, sobretudo aqueles voltados para os temas do resgate cultural, do patrimônio e da revalorização dos conhecimentos ditos tradicionais” (Silva; Gordon, 2011, p. 207). A intenção era também observar a reação dos Xikrin diante de seus objetos em um acervo de museu.

feitas no corpo. Foram pinturas realizadas pelas indígenas a partir de uma solicitação da pesquisadora, que forneceu papéis diversos e pediu que as mulheres os pintassem a partir das mesmas pinturas que executavam no corpo. Segundo Vidal (1992), esse movimento aconteceu de forma natural, e o papel, em vez de representar um suporte estranho, foi aos poucos se tornando uma superfície confortável para a execução das pinturas, que foram então trazidas para São Paulo, como parte do material etnográfico. É importante frisar que não se trata de objetos executados normalmente no contexto da aldeia, mas sim de uma produção em resposta a um agente externo que procurava não apenas documentar, como também entender o processo de desenvolvimento das pinturas. No artigo “A pintura corporal entre os índios brasileiros”, Vidal (1978, p. 92) escreve:

Durante o período de pesquisa pedi às mulheres que fizessem estas pinturas no papel, com jenipapo e pincel-lasca. [...] Tais desenhos levam a um outro tipo de análise [...], diz muito a respeito dos desenhos e da estrutura global da pintura, mas também releva algo que não poderia ter sido percebido apenas pela observação das mulheres, ou seja, como elas mesmas visualizam ou idealizam o que estão fazendo.

O ato de solicitar aos índios que pintem ou desenhem no papel com a intenção de observar o processo da pintura e possibilitar o seu registro em forma de documentos constitui um método específico da pesquisa etnográfica e faz parte dos trabalhos de diversos antropólogos⁴. No caso da experiência de Vidal com os Xikrin, a produção de pinturas em papel foi bastante intensa e contagiante, fazendo com que, por um tempo, a aldeia fosse uma espécie de ateliê, uma “verdadeira oficina de desenhistas” (Vidal, 1977, p. 9). Assim, a antropóloga coletou um número considerável de pinturas, nas quais procurava, no verso, fazer breves anotações de modo a sistematizar os registros, incluindo a data, o nome da autora e alguma observação a respeito do motivo pintado⁵.

4 Em depoimento à autora desta dissertação, em 31/01/2018, Vidal afirma que, embora tenha proposto um movimento inédito entre os Xikrin, ela não era primeira a solicitar que pinturas corporais indígenas fossem transpostas para o papel. “E como registrar tudo isso? Não apenas com fotografia. [...] Aí eu comecei a dar papel para eles. Mas eu não sou a primeira. O [Guido] Boggiani já fez isso, o [Karl] von den Steinen já fez isso, o [Claude] Lévi-Strauss já fez isso. Não tem nada de original. A Berta Ribeiro já fez isso. Todo mundo que pesquisou entre os índios deu papel para eles”. Lévi-Strauss (1957 [1955]) escreve um importante ensaio sobre a pintura entre os Kadiwéu a partir de uma análise de desenhos em papel. Dentre os antropólogos contemporâneos, destacam-se o trabalho de Els Lagrou (2007) junto aos Kaxinawá e as pesquisas de Pedro Cesarino (2012) entre os Marubo. Ambos possuem desenhos em papel como parte da pesquisa etnológica.

5 É interessante observar o rigor da pesquisa de Vidal também em relação à coleta das pinturas. Embora algumas pranchas não possuam informações anotadas, a grande maioria tem data e nome da autora no verso e, em alguns casos, outras informações relevantes. Essa ação de Vidal revela sua intenção em tratar as pinturas como documentos, apontando para seu ponto de vista relativo à preservação.

Amplas e organizadas, a pesquisa e a coleta permitiram que esse vasto material fizesse hoje parte do acervo de um laboratório da Universidade de São Paulo. A importância da manutenção e pesquisa desse acervo, a partir de diversos olhares, recai não apenas na necessidade de preservação, como também remete para o fato de que tais documentos podem revelar uma série de aspectos dos processos e meios envolvidos nessas manifestações visuais. Do ponto de vista das pesquisas em áreas relacionadas às artes e à linguagem visual, é extremamente estimulante poder entrar em contato com um acervo produzido de forma tão específica, cujas pinturas elaboram graficamente um modo próprio de pensar e ver o mundo.

1.1 diante das imagens: uma metodologia

Início a descrição da aproximação imagética proposta por esta pesquisa a partir do trabalho com as pinturas em papel, imagens nas quais investi meu foco. Essa narrativa será dividida em duas etapas: a primeira delas se dedica ao trabalho mais objetivo e técnico com o levantamento e a catalogação do acervo, enquanto a segunda aborda uma metodologia mais experimental, que adotei para a análise das pinturas. A essa segunda etapa relaciono o trabalho que realizei com as fotografias presentes no acervo. Feitas por Vidal durante suas viagens a campo, tornaram-se material imprescindível para o entendimento das pinturas, contribuindo de forma decisiva para a fase de análise. A metodologia diante das fotografias do acervo construiu-se ao longo do trabalho, a partir das necessidades encontradas no caminho, e será exposta aqui em uma sequência de três momentos.

levantamento e catalogação do acervo Lux Vidal – Kayapó-Xikrin
A primeira fase de trabalho com as pinturas se deu a partir do levantamento e da catalogação do acervo. Embora de cunho técnico, esse trabalho constituiu etapa essencial para a pesquisa, pois abriu espaço para um contato diário e intenso com as pinturas. Assim, além de aprofundar meu contato com o material, o levantamento e a catalogação possibilitaram a organização de um acervo de extrema importância, tanto por seu tamanho quanto por seu contexto de produção, reiterando seu valor de pesquisa.

A consulta, o levantamento e a catalogação do material foram realizados com a supervisão e o auxílio imprescindível de Paula Morgado, técnica especializada em documentação, e Mariana Baumgartner, estagiária na área de documentação. O trabalho foi também acompanhado pela

Como parte de seu acervo no LISA, Vidal doou uma carta que recebeu de seu orientando Gustav Verswijver, enquanto ele fazia pesquisa de campo entre os Kayapó Mekrãgnoti. Na carta, que data de 01/06/1976, o antropólogo escreve sobre a empreitada de coletar padrões de pintura corporal em papel, revelando a orientação de Vidal para que os nomes fossem registrados: “Pintura corporal: já tenho 40 pinturas feitas, junto com todos os nomes – como a Sra. queria [...]”. O material coletado por Verswijver também se encontra sob guarda do LISA – USP.

Profa. Dra. Sylvia Caiuby, coordenadora do laboratório. Em uma primeira busca no acervo documentado localizei cerca de 200 reproduções fotográficas de pinturas⁶ e cerca de 150 pinturas originais, em processo de catalogação⁷. As reproduções fotográficas das pinturas estavam todas numeradas e agrupadas em pastas segundo a lista abaixo:

- Pastas das reproduções fotográficas:
1. Técnica e corpo inteiro
 2. Pintura a dedo
 3. Pinturas a dedo e carimbo
 4. Pintura facial
 5. Casco de jabuti
 6. Pintura facial casco de jabuti borboleta (We We)
 7. Espinha de peixe
 8. Listras grandes hexagonais
 9. Listras pequenas hexagonais
 10. Caixinha de fósforo outras misturadas
 11. Aprendizagem
 12. Aprendizagem
 13. Pranchas de pintura corporal Bacajá 1985-86

As pranchas de pinturas originais estavam conservadas em sacos plásticos individuais e algumas delas montadas em uma moldura de *passee-partout*, todas identificadas segundo a numeração do acervo. O agrupamento entre pastas, feito provavelmente ao longo de períodos distintos, não trazia muita relevância, pois, embora identificasse alguns tipos de padrões, ora as pranchas eram divididas por padrão, ora por técnica e, ainda, por aldeia e período de coleta. Nenhuma outra informação a respeito das pinturas estava sistematizada. A grande maioria das imagens pertencentes ao acervo digital havia sido feita a partir de reproduções fotográficas, e não das pranchas originais.

Iniciei o trabalho mais direto com o acervo quando foram encontradas cerca de cem pranchas originais extras, que não possuíam numeração. Suas reproduções fotográficas estavam organizadas, numeradas e digitalizadas, porém a correspondente original, até então considerada perdida, não estava identificada. Nesse primeiro trabalho direto com as pranchas originais foi possível perceber que as pinturas tinham diferenças estruturais em relação às reproduções fotográficas e, por isso também, às imagens do acervo digital, uma vez que haviam sido digitalizadas a partir das reproduções fotográficas. Elas haviam sido tratadas em termos de imperfeições (respin-

⁶ As reproduções fotográficas das pinturas foram feitas para o livro *Grafismo Indígena* pelo fotógrafo Macedo, na época funcionário do Museu do Ipiranga (até a presente data, o LISA não possuía mais informações a respeito do fotógrafo).

⁷ O trabalho junto ao acervo se tornou possível graças a um processo que se iniciou muito antes e contou com a dedicação de pessoas que organizaram grande parte do material estudado. Além das já comentadas Paula Morgado e Mariana Baumgartner, Mariana Vanzolini, técnica especializada em conservação e restauro, também teve participação fundamental junto ao acervo de Vidal.

gos de tintas, pequenos borrões ou manchas) e de contraste e cores, com a intenção clara de tornar a tinta o mais escura e homogênea possível e o fundo bem branco. As diferenças entre as pinturas originais e as reproduções fotográficas fortaleceram o argumento da necessidade de se pesquisar a partir de documentos originais, quando se encontram disponíveis.

Finalizada a identificação dessa parte das pinturas, reorganizei todas as pranchas originais em quatro envelopes, sinalizando quais números da sequência não tinham original correspondente e quais estariam fora do envelope por se tratar de um formato maior. No total identifiquei 256 pranchas de pinturas originais. A partir da identificação completa e da organização foi possível iniciar o processo de catalogação das pinturas.

Para a catalogação segui as determinações do CDWA (*Categories for the Description of Works of Art*)⁸, uma série de diretrizes utilizadas para facilitar a catalogação e a descrição de trabalhos de arte, arquitetura ou cultura material. Essa estrutura pode ser usada para criar base de dados e facilitar o acesso à informação. Embora o CDWA inclua mais de 540 categorias e subcategorias de informação, a catalogação foi feita apenas a partir das categorias consideradas *core*, ou seja, o núcleo central de informações.

Assim, cataloguei a partir das seguintes informações: código de localização no acervo, dimensões do material e técnica, data de criação (quando a data não é identificada, uma data aproximada é indicada entre parênteses) e autor (quando identificado). Quanto à técnica utilizada, denominei-a de “tinta corporal”, designando o material utilizado para todas as pinturas: uma mistura de jenipapo com água e pó de carvão. Algumas das informações tidas como centrais pelo CDWA são comuns a todas as pinturas e por isso foram introduzidas no cabeçalho da tabela. A tabela contou ainda com duas colunas de informação extras, relativas ao tipo específico de material: 1. Informação sobre a existência ou não de escritos em língua indígena⁹ e 2. observações complementares. Nesse espaço são transcritos quaisquer tipos de texto em português presentes no material e outras breves informações que julguei relevante. Por fim, introduzi no catálogo o *thumbnail* (imagem em escala reduzida) de cada pintura, algo essencial para facilitar o uso e por fazer referência imediata à imagem em questão.

O trabalho de levantamento e catalogação junto ao acervo foi concluído com o registro fotográfico de todas as pranchas, possibilitando a criação de um acervo digital em alta resolução e fiel ao material original. Optei por digitalizar as pranchas por meio de registro fotográfico – e não escâner –, para que fosse possível preservar o maior número de informações de cada pintura, como textura do papel e da tinta, opacidade, relevos causados pela tinta e marcas no papel. Utilizei um reproduutor fotográfico, no qual é possível fixar a câmera e as lâmpadas para iluminação de modo

⁸ Mantido pelo Getty Vocabulary Program.

⁹ De início tentei transcrever todos os escritos que estivessem no verso das pranchas. Porém, no caso das palavras em língua indígena é muito difícil decifrar a grafia de Vidal e tive que abandonar esta iniciativa, que precisaria ser feita junto a uma pessoa que compreendesse a língua em questão. Assim, ao realizar o registro fotográfico das pranchas, fiz questão de fotografar sempre frente e verso, garantindo que os escritos também estivessem bem documentados.

que todas as pinturas sejam registradas do mesmo ângulo reto e sob a mesma intensidade luminosa, evitando assim distorções e variações. Cada pintura foi fotografada em sua frente e verso, uma vez que a grande maioria dos versos continha algum tipo de anotação da antropóloga. As imagens foram tratadas de modo superficial, garantindo que ficassem próximas às originais, e o acervo digital foi organizado na mesma terminologia já existente. As pinturas que estavam divididas em duas pranchas separadas foram compostas em uma só imagem, possibilitando a visualização da pintura completa.

A partir desse contato intenso com as pinturas e, sobretudo, por meio de um acervo catalogado e registrado, fez-se possível a pesquisa com foco no conjunto de imagens e nos aspectos que elas podem revelar. Além disso, enquanto trabalhava de forma objetiva, medindo cada pintura, fotografando-a ou copiando informações redigidas por Vidal no verso, aquelas milhares de linhas e texturas produzidas pelos mais diversos padrões se acumulavam em minha mente, passando a habitá-la de maneira intensa. Se uma análise mais subjetiva e aprofundada dessas imagens foi possível, ela está intrinsecamente ligada ao processo técnico de levantamento e catalogação realizado.

pinturas sobre a mesa

A segunda grande etapa de trabalho junto às pinturas se iniciou com a volta ao papel, quando imprimir todas as pinturas fotografadas. A decisão de imprimir as pinturas, uma a uma, fez enorme diferença no trato com o objeto de minha pesquisa. Por isso, dediquei algum tempo para garantir que as imagens fossem impressas da forma mais proveitosa possível, optando por fazer a impressão com certa qualidade, a partir das fotografias realizadas por mim e com tratamento mínimo, em um papel de gramatura alta, de modo a facilitar a manipulação, e de tamanho (12x16cm) suficiente para visualizá-las em seus detalhes, mas não muito grande a ponto de dificultar a apreensão do conjunto. Considerei relevante identificar cada uma das pinturas com seu código correspondente, de forma porém discreta, permitindo tirá-las constantemente da ordem sem perder sua referência e atrapalhando o menos possível a visualização da pintura.

Embora já tivesse ideia do volume do acervo das pinturas em papel, uma vez impressas e agrupadas esse volume se fez mais significativo. São 256 pinturas, todas diferentes umas das outras. Guardei todas elas em uma caixa mais ou menos do tamanho de uma caixa de sapato. Percebi que precisava delas sempre à mão, ou melhor, aos olhos, e de forma que bagunçá-las fosse quase que inevitável. Espalhava-as sobre a mesa e me punha a olhar, debruçada sobre elas – para usar a expressão do filósofo francês Georges Didi-Huberman (2015), em seu breve e tão belo ensaio, “Pensar debruçado”. Fazia anotações. Grudava pequenos marcadores coloridos identificando características em comum ou que me parecessem relevantes. Voltava a guardá-las, fora de ordem ou em uma nova ordem. Repeti o processo inúmeras vezes. E a (re)combinação das pinturas naqueles pequenos cartões me trazia cada vez novas considerações. Lado a lado elas criavam outras dimensões, aproximando-se ao mesmo tempo em que abriam distância umas das outras.

É o mesmo Didi-Huberman (2010, p. 4) que escreve, no texto de abertura da exposição organizada por ele no Museu Reina Sofia, intitulada “Atlas – Como levar o mundo nas costas?”:

Quando colocamos diferentes imagens – ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo – em uma mesa, temos uma constante liberdade para modificar sua configuração. Podemos fazer pilhas, constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos do pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição.

Lidando com um número grande de imagens, em certos momentos me senti quase afogando. Na produção do catálogo e no registro fotográfico de todas as pinturas do acervo o trabalho era mais sistemático e, embora eu pudesse perceber o volume, ele estava organizado. Quando passei para a fase de análise e imprimir todas as imagens, notei que talvez não estivesse tão claro para mim quantas de fato elas eram. Espalhadas, diante de mim, elas eram um mundo. E, por mais que as visse repetidamente, sempre parecia surgir uma nova, que nunca havia visto antes. A exposição de Didi-Huberman e a metodologia que emerge dela, através dos múltiplos “atlas de imagens” (2010), serviu de guia para o que eu me propunha fazer. Tanto a proposta desta exposição, quanto o *Atlas* imagético de Aby Warburg (Brink; Warnke 2003) – que, segundo Didi-Huberman (2010), inaugurou esse pensamento – como outros que seguiram caminhos análogos, como o do artista visual Gerhard Richter (Friedel, 2006) e do arquiteto Eduardo Souto de Moura (2011), inspiraram o processo metodológico diante das imagens. Embora tenham caráter bastante distinto, os processos explicitados nessas experiências mostraram ser possível dar prioridade às imagens em seu conjunto e, sobretudo, às relações entre elas.

A desorganização é também movimento, e foi a partir desse ato de espalhar, tirar da ordem, ver, rever e transver, que muitas das questões surgiram. Assim, fui chegando a uma nova organização. Que não é sistemática ou objetiva, muito pelo contrário, mas cria uma certa ordem a partir da formulação de conjuntos. Guiada pelo olhar, e seu pensar próprio, criei imagens compostas de imagens: algumas seleções são mais óbvias, outras, nem tanto. Essas aproximações foram a maneira como encontrei para lidar com o volume de imagens, que tanto me espantava. Ao mesmo tempo em que um mundo virou vários mundos, eles eram mais próximos de mim, mais habitados.

fotografias de corpos pintados

Primeiro momento

Quando comecei a frequentar o laboratório com a intenção de levantar o material existente no acervo, meu foco era entender a dimensão da coleção de pinturas em papel e verificar quais delas existiam apenas em arquivo digital e quais tinham o exemplar original. Sentei-me em frente a um dos computadores do LISA e abri a pasta que me foi disponibilizada, na qual estava todo o material digitalizado do acervo Kayapó-Xikrin de Lux Vidal. Uma vez que o material não estava dividido entre as pinturas em papel digitalizadas e as fotografias do processo etnológico feitas pela

antropóloga, meu olhar logo deparou com essas imagens, as quais não conhecia, a não ser por algumas que havia visto nos livros publicados por Vidal. A quantidade de fotografias, porém, é imensa, e aos poucos fui me perdendo naquele ambiente. Os registros belíssimos de Vidal revelam não apenas o potencial estético daquele cenário, como também seu talento como fotógrafa. As fotos me traziam novas informações, que, somadas às pinturas em papel, criavam um rico diálogo entre imagem, meio e corpo. Era possível reconhecer padrões repetidos nos diferentes suportes e vislumbrar um caminho para observar a transposição da pintura do corpo para o papel. À medida que compreendi a relevância dessas imagens para a pesquisa, comecei a fazer uma série de anotações a respeito daquelas que me chamavam atenção. Eram anotações pouco estruturadas, quase como registros das primeiras palavras que vinham à mente quando em contato com as fotografias. Em meu caderno, o código de identificação das imagens vinha acompanhado de palavras como: *mão massa*; *linha em si mesma*; *planos níveis escalas*; *os obstáculos do corpo*; *cheio e vazio*; *quinas*; *o desenho (des) formado nos músculos*. Outras vezes os escritos eram mais objetivos, como: *desenhando no papel*; *detalhe crianças*; *processo no rosto*. Essas informações, aparentemente confusas, constituíram meu primeiro contato com as fotografias e, de certo modo, com aquele contexto. Em uma tabela disponibilizada pelo LISA, na qual estavam sistematizadas algumas informações a respeito das fotografias (como código de localização no acervo, fotógrafo(a), *copyright*, data de criação, doação [ao LISA] e situação legal)¹⁰, inseri todas as minhas anotações e a partir delas fiz uma primeira seleção de imagens.

Essa seleção criou para mim uma atmosfera em torno do acervo, na qual eu adentrava. Poder ter contato com essas imagens foi de extrema importância para compreender o lugar da pintura no corpo, por meio do olhar de Vidal. Depois de minha primeira conversa com ela pedi autorização ao laboratório para utilizar algumas das fotografias em alta resolução. Vidal, no entanto, não autorizou que eu publicasse algumas das fotos de corpos e rostos na dissertação, por questões de exposição das pessoas fotografadas. Assim, enquanto continuava a trabalhar com as fotografias, em paralelo às pinturas em papel, busquei formas de apresentar as muitas questões que surgiram sem reproduzi-las diretamente. O modo que encontrei será descrito mais abaixo, no terceiro momento de aproximação com as fotografias. Por ora, ficarei no processo iniciado a partir das fotografias selecionadas neste primeiro momento.

Segundo momento

Num segundo momento do encontro com as fotografias de Lux Vidal pude me ater a um número menor de imagens, concentrando-me naquelas que já haviam suscitado alguma relevância para pesquisa. O vaivém entre fotografias e pinturas em papel havia me indicado pistas sobre o que deveria tentar focalizar, e as leituras da bibliografia relacionada à

¹⁰ O acervo de Vidal conta com fotografias de outros fotógrafos, que haviam sido doadas a ela e, portanto, faziam parte do seu acervo. Outros fotógrafos envolvidos são: Protásio Friel, Padre José Caron, René Fuerst, Claude Duménil, François Varin, Isabelle Vidal Giannini e Vincent Carelli (cinco imagens presentes na seleção que fiz têm autoria desconhecida).

antropologia haviam me aproximado daquele contexto. As imagens, no entanto – e sem que eu pudesse de fato prever –, ainda tinham muito a falar. Meu olhar, dessa vez, podia ser mais demorado. Enquanto percorria os corpos retratados, a partir dos traços pretos deixados como caminho pela pintura, eu tentava refazer de alguma forma o trajeto dos pincéis e dos dedos. As fotografias que registravam especificamente sequências de execução das pinturas vinham me auxiliar o percurso. Não demorou muito para que meus olhos não dessem conta e meus dedos se pusessem também a pensar. Tocar meu próprio corpo na tentativa de alcançar os pontos de referência daqueles traçados foi inevitável. Via um conjunto de linhas que descia do ombro em diagonal até chegar ao esterno, mas era ao tocar meu próprio ombro que sentia ancorar essa visão e entendê-la. Punha as mãos na minha escápula, que saltava no torcer do braço ao tentar alcançá-la, e ela parecia me dizer: “Sim, é aqui mesmo que o vértice dessa pintura em triângulo pontua”. Os ossos se mostraram importantes referências na tentativa de situar a formulação das pinturas no corpo. Algo que me pareceu razoável, pois são elementos que constituem uma estrutura.

Mas talvez minha familiaridade com o tema tenha também me empurrado um tanto nessa direção. Meu pai tem um esqueleto. Imagino que isso gere certo estranhamento, como gerou nos momentos durante a pesquisa em que disse a alguém: “Preciso ver uma coisa no esqueleto do meu pai”. Mas o fato é que se trata de um esqueleto de estudo, um modelo em tamanho real, feito de algo como uma resina, já um tanto antigo e com alguns muitos remendos, que serviu profissionalmente ao meu pai mas também para me assustar quando criança, e agora, vejam só, me serve para entender o caminho de uma linha que se pinta em um corpo. E, além disso, pensando de modo um pouco diferente do que pensamos e mais parecido com os povos que ensinaram tanto a esta pesquisa, é possível refletir se, a não ser em casos como o de meu pai (ou seja, de pessoas que usam modelos ou esqueletos reais para estudo ou trabalho), alguém poderia ter um esqueleto. Porque, de fato, somos um esqueleto. Como somos unha, pele, pulmão e tudo mais que somos. Por isso, quando digo que meu pai tem um esqueleto que me auxiliou durante essa pesquisa, não falo daquele que é meu pai. Falo de um esqueleto que ele tem.

Graças a esse esqueleto, tive a chance de ver, através dos músculos e da pele, a estrutura que parece guiar certas linhas das pinturas em questão. E assim, reconhecer corpos. Aqueles visíveis em fotografias de um lugar e tempo distantes, mas também o meu próprio corpo. Esse reconhecimento e essa metodologia do tatear uma volumetria trazida pela imagem foram essenciais ao que apresento no último capítulo desta dissertação. Pois guardadas as devidas, porém pequenas, diferenças de proporção e escala, somos todos corpos. E olhando corpos como o meu, procurando entendê-los, o corpo que sou se pôs a pensar.

Terceiro momento

O terceiro momento foi desencadeado pelas ilustrações produzidas a partir das fotografias dos corpos pintados e pelo olhar descrito acima. No início da pesquisa achei que poderia usar as próprias fotografias para exemplificar argumentos em relação à transposição da pintura corporal para o papel, mas, sem a autorização de Vidal para reproduzir imagens de

corpos e rostos, tive que propor uma maneira de trazer à tona questões que não poderiam ser esgotadas verbalmente. Assim como a sensibilidade tátil derivada do segundo momento com as fotografias, esta etapa também constitui uma metodologia experimental e, mais uma vez, sem que eu pudesse antever, gerou uma nova forma de aproximação em relação aos corpos e às pinturas. Algo que de início me parecia ser um movimento objetivo trouxe novas questões. À medida que decalcava a pintura dos corpos, refazia o trajeto da tinta, agora não mais a partir da volumetria registrada nas fotografias, mas da sua silhueta impressa no papel.

O redesenhar da pintura, mesmo que a partir de uma imagem, traz um novo modo de pensar em relação a ela. De um olhar que percorre as fotografias para o gesto de uma caneta na mão acontece um processo que Paul Valéry (2013 [1936], p. 63) chamou de “transformação de um traçado visual em traçado manual”, relembrando a imensa diferença que reside no processo de ver uma coisa enquanto é desenhada. E, nessa mesma toada, mas de um campo mais próximo a essas imagens, os dizeres da antropóloga Els Lagrou (2015) apontam para a importância de redesenhar padrões gráficos com a intenção de compreendê-los, tanto em termos de processo construtivo como de interação com o suporte.

Na intenção de recriar imagens a partir das fotografias, passei por alguns processos diferentes, até chegar ao resultado apresentado na dissertação. Elaborei uma série de testes que levaram em conta o uso ou não de luz e sombra – o que poderia permitir um entendimento maior da volumetria do corpo, uma aproximação mais ou menos realista, mais ou menos sintética. Por fim, optei por uma solução com menos informações, procurando dar destaque para o traçado e para o caminho das pinturas no corpo, que se revela a partir delas.

Ilustrações esquemáticas para exemplificar a pintura no corpo foram realizadas pelo ilustrador Odilon João Souza Filho a pedido de Vidal para serem incluídas em seu artigo publicado no livro *Grafismo indígena* (1992, pp. 160-167). Através de modelos estáticos e sempre na mesma posição, elas servem para revelar a disposição da pintura no corpo e os diferentes padrões produzidos, tendo, assim, natureza bastante distinta da que propus aqui. No registro que procurei realizar, por sua vez, decalcar a pintura do corpo fotografado trouxe questões de desenho, volume e movimento distintas, uma vez que ela pode ser vista moldada, torcida e destorcida, a partir de ângulos diversos, num corpo em ação.

É importante frisar ainda que, muitas vezes, nas fotografias, questões de luz e sombra dificultam a visualização da pintura – e, embora os esquemas apresentados no artigo de Vidal tenham-me orientando nesse sentido –, as ilustrações que apresento devem ser consideradas não como representações exatas de determinados padrões, mas aproximações ao modo como a pintura adere ao corpo, baseando-se e deformando-se nele. Ao mesmo tempo, as ilustrações procuram trazer à tona um corpo cuja forma pode ser identificada por meio das linhas da pintura. Ao executá-las e examiná-las elas pareciam me questionar constantemente: “Que corpo é esse que nasce da pintura? Que corpo é esse que se forma a partir das formas de tinta?”.

O trabalho gráfico realizado com as imagens, tanto com as pinturas quanto com as ilustrações das fotografias, faz parte da argumentação do trabalho, ou seja, procura dialogar com esses corpos, que são criado pe-

las pinturas ao mesmo tempo em que elas as criam. As aproximações e composições imagéticas, assim como as seleções, edições, disposição e diagramação, buscam articular e expressar também visualmente as questões que surgem das imagens e dos escritos sobre elas.

1. 2 leituras e aproximações na elaboração de um olhar

pensar com imagens

Na primeira parte deste capítulo, apresentei o acervo que constitui o objeto da pesquisa, assim como o processo metodológico em relação a ele, com a intenção de expor um caminho que fez das imagens, e das operações relacionadas a elas, fonte essencial de informação. De forma a seguir nesse sentido me dedico agora a escritos que reverberam questões relacionadas com essa metodologia. Quando lia um breve ensaio, já citado acima, deparei-me com a noção de que a palavra “teoria” era proveniente de um verbo grego que denota o exercício de olhar (Didi-Huberman, 2015, p. 8). Compreende-se assim que a própria origem do termo indica que é possível teorizar, refletir e pensar através do olhar e, portanto, das imagens.

Ao buscar uma abordagem que propõe trazer a imagem para um primeiro plano com a intenção de deixá-la falar, torna-se imprescindível evocar o legado teórico de Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte alemão que recentemente ganhou grande repercussão por meio de Didi-Huberman (2013). Segundo o dossiê dedicado ao pesquisador e organizado por Cezar Bartholomeu (2009, p. 118), “Warburg foi o primeiro historiador a fazer uso de imagens em suas aulas e palestras. A imagem, no entanto, não é algo que ilustre o pensamento, mas que o provoca a sair de si mesmo, a partir”. Nessa mesma publicação, o texto do filósofo Giorgio Agamben aponta para a atenção obsessiva de Warburg à força das imagens, de forma “quase iconólatra” (Agamben, 1975, p. 132).

Além da importância dada às imagens, a partir de um pensamento que não pretende opor forma e conteúdo, outro aspecto central na metodologia criada por Warburg torna-a relevante para a presente pesquisa: seu caráter transdisciplinar. Agamben (1975, p. 133) relaciona essa questão com alguns pontos-chave na formação acadêmica de Warburg:

O encontro com a cultura primitiva americana [...] o afastou completamente da concepção de uma história da arte como disciplina especializada, confirmando seu raciocínio, que ele amadureceu refletindo ao longo de todo o período de estudos de Usener e de Lamprecht cursados em Bonn.

Ao ler a obra do filósofo italiano Tito Vignoli, Warburg sublinhou energeticamente as passagens que enfatizavam “a necessidade de abordagem conjunta, pela antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia, dos problemas do homem” (Agamben, 1975, 2009, p. 133). A partir de questões nesse sentido, que dizem respeito à formação do historiador, Agamben (1975, p. 133) aponta para a formulação de uma disciplina, ou um campo, o qual chama de “ciência sem nome”, que, em sua visão, teria sido inaugurada por Warburg:

a obra inteira de Warburg “historiador da arte”, incluindo a célebre biblioteca que ele já havia começado a reunir em 1886, não tem sentido a não ser que a compreendamos como esforço, realizado através e além da história da arte, em direção a uma ciência mais vasta; se ele não lhe pôde jamais achar um nome definitivo, trabalhou com tenacidade, até a morte, em sua configuração.

Ao se centrar em imagens cujo entendimento depende de uma compreensão que transborda suas margens, a ciência de Warburg se faz precisa e necessária, tanto para justificar a metodologia utilizada como para inseri-la num campo que, mesmo ainda não exatamente nomeado, já revelou sua força. As pranchas imagéticas elaboradas para seu grande projeto, o qual não conseguiu finalizar em vida, o *Atlas Mnemosine*¹¹, revelam uma forma de pensamento através de imagens que, lado a lado, promovem o que pode ser considerado como o primeiro exemplo de uma “história visual da arte” (Agamben, 1975, p. 133). Nas palavras do próprio Warburg: “Antes de mais nada, *Mnemosyne* deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões” (Warburg, 2009, p. 128). Segundo Didi-Huberman, Warburg transformou o modo de compreender imagens e “*Mnemosyne* foi sua paradoxal obra-prima e seu testamento metodológico: reúne todos os objetos de sua pesquisa em um dispositivo de ‘painéis móveis’ constantemente montados, desmontados, remontados” (2010, p. 2).

Muito distinto do acervo específico de imagens para o qual esta pesquisa se volta, a coletânea proposta por Warburg tem um aspecto muitíssimo abrangente, além de anacrônico, uma vez que se trata de imagens de “inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento” (Warburg, 2009, p. 126). Contudo, e *mutatis mutandis* – para usar uma expressão do autor na abertura de seu *Atlas* – a formulação desse panorama visual inspirou a aproximação imagética proposta pela presente dissertação, permitindo a elaboração de um pensamento ancorado em imagens, pinturas, fotografias e desenhos. Tanto a justaposição de imagens, que dialogam entre si, como a reorganização constante de aproximações colaboram, a cada mudança, para uma nova conversa.

No sentido de elaborar teoricamente a metodologia apresentada, é importante retomar um nome que já foi citado acima, e, como dito, tem grande relevância na elaboração contemporânea a respeito da obra de Warburg. Trata-se do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, que aborda a história da arte a partir de uma visão anacrônica, repleta de referências artísticas e literárias e de diversos campos teóricos. O prefácio de seu livro *O que vemos, o que nos olha*, escrito por Stéphane Huchet, explicita sua posição em relação à disciplina: “Num anseio de vê-la romper com a sujeição do visível ao legível, ele denuncia o fecha-

¹¹ Em edição de 2003, a Akademie Verlag, de Berlim, apresenta o conjunto da obra de Warburg para o *Atlas* (1924-1929), com reproduções das pranchas, escritos completos do autor e textos de Martin Warnke e Claudia Brink.

mento espontâneo e irrefletido que ela realiza diante das aporias que o mundo das imagens propõe ao mundo do saber” (1998, p. 15).

Um pouco mais adiante, no mesmo livro, o autor discorre sobre o conceito do pensamento que se dá a partir do olhar – ideia que remete para a origem grega da palavra teoria e sua conexão com o ato de observar. Para tanto, o autor usa como referência os escritos de James Joyce: “Joyce nos fornece o pensamento, mas o que é pensado aí só surgirá como uma travessia física, algo que passa através dos olhos (*thought through my eyes*) como uma mão passaria através de uma grade” (Didi-Huberman, 1998, p. 29).

A imagem, portanto, reitera esse movimento de pensamento, no qual observar, examinar e experienciar *através* dos olhos torna-se imprescindível na tentativa de compreender o que se vê. Esse processo foi essencial para a presente pesquisa, uma vez que o ato de olhar para as pinturas e fotografias trouxe muitas das questões expostas, que, por sua vez, são também elaboradas em uma dinâmica visual. Didi-Huberman evidencia o poder contido nas imagens também destacando que, a partir delas, muito se desdobra, não apenas no sentido temporal – marcando o anacronismo das imagens – mas também simbólico. “A imagem é altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo” (1998, p. 24). De forma análoga, em um pequeno e potente ensaio, o autor afirma: “Mostro imagens porque as imagens são como cristais que concentram muitas coisas” (2016, p. 35).

É a partir desse viés que recorro a tais autores, na tentativa de fundamentar teoricamente uma abordagem metodológica talvez pouco empregada, mas que julguei coerente para a presente pesquisa. O intuito aqui, porém, não é desenvolver em profundidade os conceitos elaborados por eles, algo para o qual, diante o nível de complexidade, não haveria espaço ou tempo suficiente. Além disso, suas abordagens têm temáticas particulares que não condizem necessariamente com o objeto da pesquisa¹². O que interessa é a possibilidade aberta por esses teóricos para um método que aqui se aplica.

O pensar *debruçado* descrito por Didi-Huberman diz respeito a esse olhar de um corpo afetável. Ao contrário do que ocorre ao olhar afastado, elevado, chamado por ele de “vista sobrepujante”, ao debruçar-se, a “vista abrangente [...] deixa assim o objeto olhado subir em direção ao olho, quaisquer que sejam os riscos ou as consequências aferentes” (2015, p. 11) O corpo, assim, faz parte do que é olhado. A imagem reverbera

¹² Embora tanto Warburg como Didi-Huberman tenham escritos sobre objetos e imagens do campo da antropologia e da arqueologia, a atenção está mais direcionada, de fato, para uma releitura da história da arte ocidental – e, por mais que quebrem muitos paradigmas em relação a essa disciplina, o objeto e as referências provêm, de modo geral, desse contexto. Sinalizo dois escritos que, no entanto, abordam com mais ênfase a temática da antropologia e arqueologia: o texto de Warburg, já mencionado, “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte, cuja tradução foi publicada no periódico *Concinnitas* (Warburg, 2005) e o texto “O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”, escrito por Didi-Huberman e publicado na revista *Porto Arte* (Didi-Huberman, 1998).

em mim e quase sinto o pincel suave percorrendo a curva de minhas clavículas, de tão penetrante que é olhar para uma curva que sempre existiu também em meu corpo, mas que só enxerguei através daquele traço negro.

Já quase no final do ensaio ele escreve: “Olhar debruçado, é pensar e imaginar-se, é quase sempre esperar alguma coisa, estar à espera de qualquer coisa. É um tempo psíquico configurado em posição espacial, em postura corporal e em sensações visuais concomitantes” (Didi-Huberman, 2015, p. 34). Além do estado temporal de um corpo que olha, a passagem do tempo se revela na imagem através de múltiplas camadas. No livro intitulado *Diante da Imagem* (2017), Didi-Huberman formula o conceito de imagem como manifestação do tempo. Nas pinturas que observo, o tempo também se revela por trás da tinta.

Algumas parecem inacabadas. Com a intenção de registrar o processo, Vidal (1992) pedia que as pintoras parassem antes que chegassem ao fim, e elas, por sua vez, não entendiam e nem gostavam do resultado de uma folha meio pintada, denunciando um trabalho que não fora finalizado. Quando observo uma dessas pinturas, preciso estar atenta às nuances desse tempo, do branco de um papel que não se queria branco, mas nasceu na interrupção. As camadas do tempo se revelam também no próprio papel, que já possui um tom particular trazido pelos anos que se passaram, manchas e uma leve névoa de carvão que se desprende pouco a pouco. O tempo que surge nas pinturas está, sobretudo, na consciência de que tais manifestações não podem ser congeladas como expressões rígidas de uma determinada cultura, que, como todas aquelas que vivem, está em constante transformação. E assim também está sua arte. Os contatos entre diferentes povos a partir dos deslocamentos territoriais ao longo do tempo são visíveis nas pinturas. Ao observar diferenças formais nas pinturas de dois grupos Xikrin separados, àquela época, por pouco mais de 50 anos, Vidal aponta para o fato de que as pinturas já apresentavam variações mais características de cada um desses grupos. Aproximações com outros povos também são capazes de alterar a produção de pinturas, como quando aspectos de estilo desconhecidos, mas considerados atraentes, são absorvidos (Vidal, 1992, p. 185).

Para além de todas as camadas que emergem da imagem em si, é preciso ter em mente aquela proveniente do olho que observa – não só durante o tempo contido nessa ação como também nas projeções de um olhar: “Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada e aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor” (Didi-Huberman, 1998, p. 77). O ato de olhar está impregnado com uma experiência, que se faz a partir de tempos, relações e sujeitos.

Nesse sentido, o pensamento do francês tem conexão com outro importante teórico da imagem estudado aqui. O historiador da arte alemão Hans Belting, em seu clássico *Antropologia da Imagem* (2014 [2001]), elabora a noção de imagem com um enfoque medial, ou seja, ela depende de um meio do qual nunca se separa, uma vez que precisa dele para se corporalizar. Desse modo, e de maneira próxima a Didi-Huberman, o

autor relaciona a imagem à percepção sensorial, trazendo o corpo para o centro do debate (Belting, 2014, p. 24-25).

Ao aproximar imagem e meio e, nesse sentido, imagem e corpo, Belting coloca o foco da produção imagética no espaço social, relacionando-a a todas as culturas e, assim, inserindo-a num olhar antropológico. Essa perspectiva é interessante para esta pesquisa não apenas pela conexão óbvia com seu objeto central, mas também pelo caráter transdisciplinar que estabelece: “a menção da antropologia não constitui referência a uma determinada disciplina, mas expressa o desejo de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem” (Belting, 2014, p. 21-22).

Além disso, a partir do sentido antropológico as imagens ganham uma posição de relevância e autonomia na relação com a humanidade: “no olhar antropológico o homem não surge como senhor de suas imagens, mas – o que é bem diferente – como ‘lugar das imagens’, que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las” (Belting, 2014, p. 21-22). Para o autor, ao se considerar o corpo como lugar das imagens, a pintura corporal torna-se o testemunho mais antigo dessa ideia (Belting, 2014, p. 48). A imagem da pintura corporal se relaciona com o corpo em diversos níveis, não apenas por estar impressa nele e ser executada por ele, mas também pela íntima relação entre pintura e corpo, que, como discutirei mais adiante, se produzem mutuamente.

A partir das imagens e do modo de observá-las, busco a aproximação com o corpo e um sentido antropológico que fundamenta o olhar proposto nesta pesquisa. De forma a seguir na construção teórica que delimita o lugar deste estudo, é importante entender o ponto de intersecção entre as disciplinas que o balizam: a história da arte e a antropologia. Essa aproximação, que dá continuidade a um processo de revisão bibliográfica, é essencial para uma pesquisa que se coloca em um lugar entre fronteiras, no sentido de compreender as necessidades, possibilidades e potências desse ponto de inserção.

aproximações entre a história da arte e a antropologia

Por meio das teorias relacionadas ao estudo da imagem apresentadas acima, foi traçada uma linha de contato entre a arte, mais precisamente a história da arte, e a antropologia. Gostaria de seguir este caminho, com a intenção de compreender ainda mais uma aproximação central para a pesquisa. Embora por muitos anos essas disciplinas tenham se colocado de forma um tanto distante, hoje o panorama é outro. Na abertura de uma edição da revista de cunho antropológico *L’Homme* dedicada a pesquisas a respeito de Aby Warburg, Carlo Severi, antropólogo italiano, escreve sobre a importância da vinculação dessas áreas, a qual Warburg decerto explorou. Por meio dos escritos de Severi, simples porém precisos, é possível perceber a potência dessa conexão – para então, a partir dela, explorar algumas visões antropológicas da arte.

Severi constrói sua argumentação apresentando casos que exemplificam a aproximação progressiva de caminhos antes distantes. Cita, por um lado, historiadores da arte que se colocaram questões do campo antropológico, como Belting, Freedberg e Baxandall, e, por outro, etnólogos, como A. Forge, D. Newton ou Susanne Kticer, que, em análises

sobre o uso ritual de objetos, se propuseram leituras de imagens com uma abordagem estética (Severi, 2003). A partir dessas referências, o autor argumenta estar distante o momento em que objetos de civilizações não-ocidentais eram analisados de forma a não se mencionar o contexto etnográfico em que foram produzidas – assim como estariam igualmente distantes afirmações que um dia propuseram “uma distinção entre o estudo ‘científico’ e o estudo ‘estético’ dos objetos”¹³ (Severi, 2003, p. 8, tradução minha).

Assim, o autor conclui:

Tanto nas sociedades tradicionais como nas sociedades contemporâneas, não podemos mais conceber uma antropologia de imagens sem a construção paralela de uma estética. Por outro lado, nenhuma estética agora parece possível sem as questões colocadas pelo estudo de imagens ultrapassarem o modelo tradicional da história da arte para que ele possa se tornar plenamente antropológico¹⁴ (Severi, 2003, p. 8, tradução minha).

Alguns estudos abordados aqui já cruzavam essa fronteira muito tempo atrás. O antropólogo Claude Lévi-Strauss, desde sua obra clássica *O pensamento selvagem*, publicada primeiramente em 1962, faz diversas referências à arte como um importante tema de reflexão antropológica. Em texto anterior, “Uma sociedade e seu estilo”, publicado no livro *Tristes Trópicos*, a respeito das pinturas Kadiwéu, o próprio título e a primeira linha – “O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; eles formam sistemas” (Lévi-Strauss, 1957 [1955], p. 186) – sugerem uma forma de pensar sobre arte e estética como objetos de relevância primordial para o entendimento de um povo, tanto quanto o mito, o jogo ou o ritual (Severi, 2011, p. 53). Em uma análise a respeito do antropólogo – e mais particularmente sobre a abordagem teórica da arte proposta por ele – Severi (2011, p. 59) escreve:

Lévi-Strauss propõe interpretar paralelamente, no interior de cada universo cultural, as coordenadas constitutivas da imagem e as operações mentais que essas coordenadas implicam. Em lugar do olhar imediato, apelando para um lirismo sem análise, do conhecedor primitivista, Lévi-Strauss propõe, portanto, avaliar, para cada invenção de imagem, a operação mental que ela implica. [...] [O antropólogo] queria mostrar que o que é verdadeiro num ídolo africano ou numa maça polinésia pode também esclarecer, de maneira inesperada, a arte europeia. Uma inversão de perspectiva, cuja repercussão se conhece hoje, tornava-se assim possível.

¹³ No original: “Une distinction entre étude ‘scientifique’ et étude ‘esthétique’ des objets”.

¹⁴ No original: “Dans les sociétés traditionnelles comme au sein de nos sociétés contemporaines, on ne peut donc plus concevoir une anthropologie des images sans la construction parallèle d’une esthétique. Inversement, aucune esthétique semble désormais possible sans que les questions posées par l’étude des images dépassent le modèle traditionnel de l’histoire de l’art pour devenir pleinement anthropologiques”.

A proposta de Severi tece desenvolvimentos possíveis para temas artísticos abordados por Lévi-Strauss, revelando que, embora não se encontre o conceito de “antropologia da arte”, como compreendido hoje, na obra do antropólogo, a arte foi um tema presente em sua obra de forma intensa, como próprio objeto da antropologia (Severi, 2011). Se a fronteira entre arte e antropologia parecia tênue ou existia de maneira muito particular nos escritos de Lévi-Strauss, hoje, mais de cinquenta anos depois, a abordagem antropológica contemporânea da arte a dilui cada vez mais, dando centralidade à capacidade de ação da arte e inserindo-a numa discussão interdisciplinar (Gell, 1998; Demarchi, 2009; Lagrou, 2011; Lagrou; Severi, 2013).

Ao propor um enfoque etnológico para as artes indígenas, a antropóloga Els Lagrou revela a importância de inverter o olhar, no sentido de não usar como referência definições prévias do campo da arte – como a estética, a interpretativa ou a institucional¹⁵ –, que podem não trazer as questões mais relevantes à tona. No centro dessas inversões estaria a definição do que é ou não arte: “se olharmos para a arte como uma arte de construir mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato – uma esfera do fazer associada ao extraordinário –, a relação cognitiva é invertida” (2011, p. 748).

A definição do objeto artístico constitui um aspecto central da discussão proposta por Alfred Gell em seu livro póstumo *Arte e agência*. Embora o espaço e também a complexidade do tema não me permitam adentrar em profundidade a obra de Gell, alguns pontos trazidos pelo autor são de grande relevância para a discussão sobre o olhar antropológico para a arte. Logo no início de seu livro, com a intenção de definir o problema proposto, Gell afirma como as teorias da arte devem poder ser aplicadas à arte de todas as culturas e, portanto, se faz de extrema relevância a contextualização antropológica. Tal abordagem teórica se relaciona também ao que o autor define como objeto artístico: aquilo que se insere e mobiliza relações sociais. Nesse sentido, a teoria de Gell (2018 [1998], p. 31) sugere que a arte consiste no fazer:

¹⁵ Segundo Lagrou (2011, p. 747), “A definição estética de arte segue critérios formais, enquanto a definição interpretativa segue critérios de discurso, é arte aquilo que se produz em diálogo com a história da arte ou que se destaca de alguma maneira do fluxo cotidiano, enquanto a definição institucional define como arte aquilo que foi reconhecido como tal pelas instituições competentes”. Tais conceitos derivam da leitura de Lagrou das análises de Alfred Gell e Howard Morphy. No livro *Arte e Agência*, Gell busca uma solução para o problema de definição sobre o objeto de arte. Para tanto, apresenta o estudo de Morphy, o qual rejeita a definição institucional da arte e propõe uma definição baseada em propriedades semânticas e/ou estéticas. Tais definições também são questionadas por Gell, que propõe uma abordagem centrada na ação, segundo ele, “inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica, já que se preocupa com o papel prático de mediação exercido pelos objetos de arte no processo social, e não com a interpretação dos objetos ‘como se’ eles fossem textos” (Gell, 2018, p. 31).

em vez de enfatizar a comunicação simbólica, concentro-me nas ideais de agência, intenção, causalidade, resultado e transformação. Vejo a arte como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas acerca dele.

Ao analisar os escritos de Gell a partir de seu livro e outros dois textos de referência¹⁶, Lagrou discorre a respeito da abordagem polêmica do autor em relação à sua recusa extrema em tratar a arte segundo um parâmetro semiótico, ou seja, como uma linguagem ou como um sistema de comunicação. A questão parece exagerada do ponto de vista da antropóloga, que defende ser possível ver a arte conforme um modelo simbólico e/ou linguístico e ao mesmo tempo compreendê-la de forma não representativa e sim a partir de sua ação, como queria Gell. Nessa argumentação Lagrou cita o exemplo de Lévi-Strauss, que enfatiza o aspecto comunicativo da arte, porém sem separá-la da sua possibilidade de agir (2003, p. 100).

Mais adiante em sua análise, porém, Lagrou sinaliza o que para ela foi a principal contribuição de Gell: a significativa ampliação da categoria de objetos que podem ser tratados como arte. Nas palavras do próprio autor:

qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas, porque a teoria antropológica da arte (que podemos definir de forma aproximada como “as relações sociais que acontecem no entorno dos objetos que atuam como mediadores da agência social”) se ajusta perfeitamente à antropologia social das pessoas e seu corpo (Gell, 2018, p. 32).

Acerca das potencialidades da teoria antropológica da arte proposta por Gell, Lagrou (2003, p. 102) ainda escreve: “é na relação entre o esquema conceitual de um povo, suas interações sociais e a materialização destes em artefatos que se encontra a fertilidade do novo método proposto”. Em outro escrito, a antropóloga fala que a fascinação pela arte, nossa, no sentido de arte ocidental, e também dos outros, está fundada na possibilidade de transformar e criar mundos, olhar muito próximo daquele proposto por Gell (Lagrou, 2003, p. 105).

Em um sentido próximo ao proposto por Gell e Lagrou, ou seja, compreendendo a necessidade de um olhar invertido, o antropólogo Peter Gow, um dos primeiros a centrar suas análises nos grafismos indígenas, revela a busca pelo entendimento da arte ameríndia a partir de questões pertinentes a um modo próprio de operar artisticamente. Em seus textos sobre a arte piro, Gow (1999a) revela como durante muito tempo parece ter feito as perguntas erradas ao procurar compreender tais sistemas visuais. Questões como “quem fez?”, “como se chama?”, “com o que se parece?” ou “o que significa?” não o teriam levado muito à frente em suas investigações.

A solução para o problema de Gow foi desenvolver as análises sobre estética em relação com outros processos simbólicos, procurando

¹⁶ Os dois textos em questão são: “Wrapping in images: tattooing in polynesia” (Gell, 1993) e “Vogel’s net: traps as artworks and artworks as traps” (Gell, 1996).

entendê-la segundo um sistema de pensamento específico e abdicando de questões que serviriam para um modelo estético ocidental (Gow, 1999b). Para isso, sua abordagem antropológica se fez essencial:

Através do trabalho etnográfico de campo, a antropologia permite confrontar nossa estética com outras, as dos povos que estudamos. Nesse confronto, passamos a entender o que são outras estéticas, como puderam se constituir de modo a ser o que são. Começamos a enxergar as categorias pelas quais outras pessoas pensam seus próprios sistemas estéticos, o que desperta o seu interesse naquilo que fazem. Nesse processo, a estética ocidental deixa de ser o universal estético e se torna apenas uma estética humana entre muitas. É claro que ela não deixa de existir [...]. Em vez disso, a estética ocidental é enriquecida pelo reconhecimento de suas fronteiras com outras estéticas humanas: ela se torna menos solitária (Gow, 1999b, p. 301).

Essa visão de Gow, que procura trazer para a análise estética questões envolvendo processos de conceber e operar, se relaciona com uma bela afirmação de Lagrou sobre a proposta de outro antropólogo¹⁷ para o estudo estético: “a arte como materialização não do que se pensa, mas de como se pensa” (Lagrou, 2003, p. 107). Na medida em que aponta para a possibilidade de as pinturas e suas construções gráficas revelarem operações mentais, essa formulação é essencial a este trabalho – que, ao observar uma pintura em papel transposta de um padrão de pintura corporal, intenta compreender visualmente, graficamente, pensamentos envolvidos no processo. Quando o modo de pensar ganha evidência a partir da arte, de uma arte capaz de transformar, é possível entender que ela se aproxima do que se vê hoje na arte contemporânea, possibilitando um rico debate entre as áreas¹⁸ (Demarchi, 2009, p. 186).

Esses diferentes pontos de vista da antropologia contemporânea – especialmente os de Gell, Gow e Lagrou – têm em comum a ideia de que o relevante no estudo das artes, sejam elas quais forem, é observar suas relações, intenções e ações. Se propõe, no clássico *O pensamento selvagem*, um olhar para o conhecimento estético como uma possibilidade de agir sobre o mundo, Lévi-Strauss igualmente mostra como essa forma de ação, conectada a um conhecimento fundado no caráter sensível e, portanto, também nos modos artísticos, está no cerne do pensamento indígena (Lévi-Strauss, 1989; Lagrou, 2011). E, assim, um olhar criado a partir de uma mão dupla – em que a abordagem da arte é enriquecida por preceitos antropológicos e o estudo etnológico leva em conta questões e análises estéticas –, faz-se não apenas necessário como coerente.

Como revela Severi, a beleza desse jogo de relações está justamente na possibilidade de se potencializar uma determinada abordagem, expandindo seus limites. Enquanto “o exercício do olhar [...] permite uma leitura de imagem, uma interpretação de formas em termos de coerência

¹⁷ Lagrou se refere a Clifford Geertz (1998 [1983]) e sua “etnografia do gosto”, em “A arte como um sistema cultural”.

¹⁸ Regina Müller (2010), propõe questões acerca desse debate em um texto intitulado “As artes indígenas e a arte contemporânea”, principalmente pelo viés da performance e da arte cênica.

interna”¹⁹ (2003, p. 8, tradução minha), as implicações de um processo etnológico ampliam a direção, o sentido e as fronteiras desse olhar. Embora exista um risco de entrar num terreno um tanto instável, trata-se também de, como chamou Severi, uma “desordem feliz”²⁰ (2003, p. 7, tradução minha).

uma questão terminológica

A terminologia utilizada ao longo da dissertação em relação às pinturas pede uma breve consideração. O uso de termos como *imagem*, *pintura*, *desenho*, *grafismo*, *padrão* e *motivo gráfico* pode gerar certa confusão, principalmente no que diz respeito a termos mais amplos como *imagem*, *pintura* e *desenho*, cujo significado pode variar de maneira mais significativa de acordo com seu uso.

A diferenciação destes dois últimos conceitos ao longo da história da arte ocidental é de alguma forma variável de acordo com a época e o estilo artístico considerado, porém está mais vinculada a uma distinção **técnica**. Segundo dicionários de termos artísticos, *desenho* tende a ser descrito como uma técnica em que predomina o uso de linhas e materiais secos. A *pintura* é, geralmente, caracterizada por meio do uso da cor e de manchas. Outra diferenciação possível é a de que o desenho precederia a pintura, ou seja, teria um caráter de estudo. Essas definições podem, no entanto, ser problematizadas a partir de diversos pontos, uma vez que um desenho pode ser feito com nanquim, usar técnicas secas com cor, por exemplo, e ser uma obra em si, acabada²¹.

O objetivo aqui, porém, não é entrar em uma discussão de terminologia artística a partir de um ponto de vista técnico, algo de pouca relevância para o objeto de estudo. Mas é preciso entender o porquê da escolha dos termos, a partir da bibliografia estudada. O termo *pintura corporal* é empregado nos textos sobre arte indígena de maneira geral para designar a realização de motivos gráficos com tintas e resinas vegetais diversas na superfície do corpo. Os termos *arte gráfica* e *grafismos* também são bastante utilizados, e de forma mais ampla, uma vez que designam ainda os motivos aplicados aos artefatos, como cerâmica e cestaria, e se relacionam de maneira mais direta com o caráter geométrico dos padrões (Ribeiro, 1989).

Em texto sobre a arte gráfica do povo Piro, intitulado “Piro designs: painting as meaningful action in an amazonian lived world”, Peter Gow elabora a questão da terminologia e utiliza o conceito de *painting with design* (pintura com *design*) para designar os motivos geométricos aplicados às superfícies. A palavra *design* é empregada por ele ao longo de todo texto, a fim de qualificar a palavra *painting* e diferenciar os termos indígenas “*yona-ta* (pintura com *design*)” e “*sagata* (outra forma de pintura que consiste em

¹⁹ No original: “L’exercice du regard [...] permet une lecture d’image, interpretation des formes en termes de coherence interne”.

²⁰ No original: “[...] un heureux desordre”.

²¹ Diferentes dicionários de termos artísticos foram consultados. Mesmo quando provenientes de contextos similares, entre os publicados entre as décadas de 1960 e 1980 as definições têm variações (Grassi, 1978; Haggard, 1962; Lucie-Smith, 1988).

cobrir uma superfície com uma cor uniforme)”²² (Gow, 1999, p. 230, tradução minha). A intenção do autor é expor a elaboração gráfica da pintura *yonata*, e para isso o termo *drawing*, por exemplo, seria insuficiente, uma vez que está mais relacionado a uma questão técnica.

Em relação aos escritos de Lux Vidal (1978, 1992) sobre a pintura kayapó-xikrin, em diversos momentos, porém, aparece o termo *desenho*. Ele é empregado quando a antropóloga se refere aos padrões gráficos e ao que chama de “motivos decorativos”. Vidal também o utiliza no caso das pinturas em papel. No entanto, a diferença entre os termos *desenho* e *pintura* não fica muito clara. Els Lagrou (2013a), em seu livro *Arte indígena no Brasil*, utiliza o conceito de desenho de forma análoga a Vidal, ou seja, o termo diz respeito aos padrões gráficos e motivos, e não a uma determinada técnica que se opõe à técnica da pintura. Ao citar o conceito kaxinawá de *kene* ela utiliza as palavras *grafismo* e também *desenho*, especificando que o conceito se refere a um “traçado de caminhos”. No mesmo livro, Lagrou faz referência aos escritos de Peter Gow e traduz o conceito de *design*, utilizado pelo autor, por *desenho*.

Aqui cabe lembrar uma questão etimológica em relação à palavra *design*, para a qual não há, em português, termo equivalente. Enquanto em inglês e espanhol, por exemplo, existem os termos *design* e *drawing* e *diseño* e *dibujo*, em português não se faz tal distinção. Embora sejam termos equivalentes, *design* e *diseño* têm uma ideia de concepção projetual ausente de *drawing* e *dibujo*. Já Gow (1988) utiliza o termo *design* no sentido de criar uma oposição com *imagem* e argumentar a “compulsão visual” presente nos padrões gráficos criados em diálogo com as superfícies. A ideia empregada nessa elaboração justifica a escolha do termo, no qual está imbricado uma noção de projeto, concepção, pensamento. Portanto, a tradução do termo *painting with design* para a palavra *desenho* pode ser um movimento arriscado, uma vez que não tem a mesma conotação e, por isso, torna necessária uma explicação mais precisa.

A diferenciação proposta por Gow e lembrada por Lagrou deriva de uma ideia já anterior, que estabelece a “arte ornamental versus uma arte expressiva, representativa ou simbólica” (Lagrou, 2013a, p. 97), ou seja, uma separação entre grafismo (*design*) e figura (*image*). Mesmo assim, Lagrou (2011) mostra que, embora alguns povos façam essa distinção de conceitos, outros utilizam apenas um termo para se referir tanto a um padrão gráfico como a uma decoração figurativa. Assim, em muitas culturas amazônicas existe mais de uma palavra para *imagem*, sendo que uma delas é aquela que designa a imagem no espelho, em foto ou filmagem, sendo a mesma para designar a própria alma.

No caso dos Kayapó, André Demarchi (2013, p. 250) observa que:

se por um lado conceituam de modo diverso os grafismos (‘ók) das figuras (*karō*), por outro, parece haver também uma continuidade conceitual entre decoração abstrata e decoração figurativa. Existem nomes de motivos gráficos que se referem diretamente a animais, como por exemplo: *kapran* ‘ók (pintura do jabuti),

kangan ‘ók (pintura da cobra), *apiêti* ‘ók (pintura do tatu canastra); mas existem também motivos gráficos, cujos nomes se referem às técnicas e performances empregadas em sua realização.

Porém, mesmo quando se referem a animais ou objetos, as denominações usadas para os diferentes motivos gráficos, no caso dos Kayapó-Xikrin e de outros povos, funcionam apenas como uma referência e não têm função representativa, no sentido de que, mesmo tendo o nome de um animal, o desenho não necessariamente o representa de forma figurativa (Vidal, 1992; Gow, 1999; Barcelos Neto, 2002).

O ponto mais relevante dessa questão, portanto, não é chegar a uma definição precisa em relação a esses complexos conceitos, até pelo fato de que, em decorrência da complexidade, são termos cuja compreensão depende do determinado contexto em que se inserem. Mas é preciso, entretanto, entender de onde se parte ao usá-los e qual a motivação para tal. Três questões, a partir do que foi colocado acima, se fazem então centrais. A primeira delas é a importância de diferenciar a *pintura corporal* com aplicação de padrões, traçados e motivos geométricos daquela em que a tinta é aplicada uniformemente na superfície. Parte-se da premissa de que o último caso será designado como *tintura*, termo utilizado tanto por Lux Vidal (1977, 1978, 1992) como por André Demarchi (2013) em textos mais recentes, que abordam o tema da tintura de forma mais profunda. A segunda questão diz respeito ao uso da palavra *desenho* como sinônimo de *padrão gráfico*, *motivo gráfico*, *grafismo* ou *traçado de linhas*. Assim, quando utilizado aqui, o termo terá a mesma conotação empregada por Vidal e Lagrou, na tentativa de traduzir o termo de Gow (1988) *painting with design*, e por isso não fará referência à técnica nem oposição ao termo *pintura* ou *pintura corporal*. Ou seja, dirá respeito ao pensamento envolvido em uma pintura cuja elaboração está intimamente relacionada à sua superfície. Por fim, a terceira questão se prende à palavra *imagem*, que será muito utilizada ao longo do texto, porém a partir de seu amplo sentido, “enquanto ato e enquanto processo” (Didi-Huberman apud Samain, 2014, p. 52), e não apenas em referência a uma representação figurativa e em oposição ao padrão gráfico. Assim, engloba fotografias, desenhos e pinturas de qualquer natureza.

Ainda no campo terminológico, gostaria de salientar que a noção de arte empregada ao longo do texto, e vinculada às pinturas estudadas, diz respeito àquela apresentada por Lagrou em sua leitura da obra de Gell, *Arte e Agência*. Um fenômeno vinculado aos processos e relação envolvidos na construção de mundos, que não depende de uma validação institucional ou estética. A arte que examino aqui carrega a pluralidade da palavra *imagem*, e, sobretudo, a corporalidade de *manifestações visuais*, onde mão e olhos se fazem presente e se relacionam com o mundo a sua volta.

²² No original: “yonata (painting with design)” e “sagata (another form of painting which is the covering of a surface with a uniform colour [...])”.

[004]

[005]

[006]

[007]

[008]

[009]

2.1 o corpo que pinta: breve contextualização sobre os Kayapó-Xikrin¹

Os Kayapó-Xikrin, povo de língua kayapó, família linguística Jê, ocupam uma área do sudoeste do Pará, entre os rios Xingu e Tocantins. Assim como os diversos grupos kayapó, eles se autodemominam *mebêngôkre* e descendem do grupo ancestral comum Goroti-Kumrem. Deste grupo derivaram os Gorotire e os Pore-kru; este último deu origem aos que hoje se conhece como Xikrin (Vidal, 1977; Cohn, 2000). Eles passaram a ocupar a região dos rios Itacaiúnas, Cateté e Seco, a partir do início do século XX, porém nos anos de 1920 se transferiram para a região do rio Bacajá devido a conflitos com o povo kayapó-gorotire. Parte do grupo retornou logo em seguida, assentando novamente na região do rio Cateté. Aqueles que permaneceram na região do rio Bacajá estabeleceram novas aldeias e hoje são conhecidos como o grupo xikrin do Bacajá. A maioria das pinturas coletadas por Vidal foram realizadas na região do Cateté, porém, algumas delas, em particular aquelas produzidas durante pesquisas na década de 1980, são da região do Bacajá. Embora similares, as pinturas possuem algumas diferenças formais consideráveis, sendo muitas vezes possível identificar a qual momento se referem. Ambos os agrupamentos se encontram em terras demarcadas: a Terra Indígena (TI) Xikrin do Cateté (439 mil hectares), demarcada desde 1981 e homologada em 1991, e a TI Trincheira Bacajá (1,6 milhão de hectares), que fica a cerca de 50 quilômetros ao norte da primeira e foi demarcada em 1993 e homologada em 1996². Mesmo habitando terras distintas, os dois grupos consideram-se um mesmo povo, de mesma origem, e mantêm relações sociais frequentes (Silva; Gordon, 2011).

Hoje, são cerca de 1.800 habitantes no total, sendo a maioria (1.183) habitante da Terra Indígena Xikrin do Cateté³. O crescimento populacional dos Xikrin nas últimas três décadas é relevante: entre os anos de

¹ Essa contextualização a respeito do povo kayapó-xikrin foi feita a partir da leitura de autores como Vidal (1977), Giannini (1991, 2001), Cohn (2000, 2009), Silva e Gordon (2011), Demarchi (Lagrou; Severi, 2013). Porém, como não se trata de um estudo antropológico, para o qual seria necessário outro olhar e outra profundidade, este trabalho não discorre a respeito de questões etnológicas, mas apenas apresenta um breve panorama do contexto histórico, social e cultural desse povo, com foco nas questões ligadas à pintura corporal, essenciais para sua compreensão. Para mais informações, ver os autores citados acima. (Em relação à grafia de termos indígenas, observei algumas variações na bibliografia citada. Nesses casos, optei pelo uso da grafia mais recente).

² Dados a respeito da demarcação e homologação retirados do portal Terras Indígenas.

³ Dados a respeito da demarcação e homologação retirados do portal Terras Indígenas.

[010]

[011]

[012]

1985 e 2001 a população dobrou. Essa situação já havia sido descrita por Lux Vidal em seu livro *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*, no qual a autora aponta para o processo de recuperação de um grupo que havia chegado a menos de cem pessoas. Quando iniciou suas pesquisas com os Xikrin, Vidal presenciou parte desse processo de recuperação e relaciona-o com a importância da produção artística e ritualística:

Eles estavam no Itacaiúnas, estavam morrendo como moscas, foram recuperados e levados ao Cateté pelo Padre Caron e fizeram algumas casas, três casinhas só, fizeram sua aldeia e ficaram se recuperando. E a recuperação foi dada através de um exagero, digamos, de rituais, não inteiros, pois eles não tinham nem a condição de fazer, mas de segmentos, de pedaços e de pintura também o tempo todo.⁴

Ainda como parte relevante dessa recuperação Vidal evidencia o caráter decisivo do isolamento do grupo, assim como da vigilância em relação à invasão de terras, como forma de se fortalecerem. Porém, ao explicitar a complexa condição de uma população que havia sido vacinada, cuidada e salva do risco de desaparecimento por missionários e médicos brancos, Vidal (1977, p. 9) escreve:

O único consciente desta situação ambígua era Bemoti [chefe de uma das aldeias, foi quem abrigou Vidal em suas idas a campo]; encontrava-se à frente de um grupo hoje numeroso, sadio, totalmente exótico e irremediavelmente dependente, uma situação trágica e além das forças de qualquer homem.

Ao finalizar seu livro, Vidal (1977) deixa clara a necessidade de uma política indigenista rigorosa, que ajude a comunidade indígena a ter autonomia e assumir sua própria gestão, sem a qual não seria possível sobreviver às pressões cada vez mais intensas da sociedade envolvente. O prognóstico da autora foi preciso: com um território que sofreu com desmatamento – principalmente de madeiras nobres como cedro e mogno –, exploração de minérios e aberturas de estradas, a população xikrin precisou se fortalecer e se organizar politicamente para tomar controle de suas terras (Giannini, 2001). Mais recentemente, os Xikrin passaram por um processo jurídico envolvendo uma empresa de mineração da Vale S. A. que desde 2010 extrai níquel de duas serras vizinhas à TI Xikrin do Cateté. A atividade passou a contaminar o rio Cateté e prejudicar radicalmente a vida dos indígenas. Em novembro de 2018, a Justiça decidiu pela indenização das comunidades afetadas em valor calculado considerando os prejuízos desde 2015 e que ultrapassa R\$100 milhões⁵.

Como a grande maioria dos povos indígenas do Brasil, os Kayapó-Xikrin se mantêm através de uma luta constante e árdua. É assim hoje, talvez seja ainda pior num futuro próximo e já era assim há mais de 40 anos, quando Vidal redigiu seu relato. Em suas últimas linhas, ao citar a capacidade extraordinária de recuperação e adaptação desse povo, a autora escreve: “Não se deixam, porém, enganar pela aparência. Sempre

⁴ Depoimento de Vidal à autora desta dissertação em 31/01/2018.

⁵ Dados retirados de notícias do portal de notícias do Ministério Público Federal, em publicação realizada em 16/11/2018.

atentos, sempre desconfiados, cientes desde milênios de que o mundo é uma mistura de verdade (*ramre*) e mentira (*nheti*), pressentem o possível destino de seu povo [...]” (Vidal, 1977, p. 201).

Embora o livro seja finalizado com certo pesar, a autora atribui essa carga a uma visão que se pretende não ingênua, mas é, ao mesmo tempo, otimista. Com essa consciência, Vidal não limitou seu trabalho com os Xikrin à pesquisa acadêmica e atuou junto a eles, como indigenista, durante vários anos, estando presente em muitas das ações relativas aos conflitos citados acima. Hoje, mesmo apesar da idade avançada, ela não cessa sua atuação e luta junto também a outros povos com os quais trabalhou, como os do Baixo Oiapoque, para onde viajou recentemente. A antropóloga planeja ainda uma nova viagem às terras xikrin.

Voltando ao seu livro, a obra se centra na organização social e política dos Xikrin, que estrutura uma série de outros aspectos, inclusive a pintura corporal. Os Xikrin têm um rígido sistema de classificação social, baseado em faixas etárias: “As categorias de idade constituem também as unidades básicas para a formação dos grupos ligados às atividades econômicas e à esfera política e desempenham papel importante durante os rituais” (Vidal, 1977, p. 87).

O fato de as categorias de idade constituírem parte essencial da organização social xikrin é também evidenciado por Fabíola Silva e Cesar Gordon, na apresentação do livro a respeito do acervo de objetos xikrin: “Dividem-se em categorias de idade e sexo fundamentais no processo gradativo de inserção dos indivíduos na sociedade e na sua construção como pessoa e como um ser socialmente pleno” (2011, p. 33). A mudança de uma categoria a outra acontece por meio de acontecimentos biológicos e sociais, como menarca, casamento, nascimento de um filho, e é evidenciada por meio dos rituais. Dentro da atividade ritual, que é muito intensa, destacam-se como mais relevantes os rituais de nomeação e iniciação.

Segundo Isabelle Giannini, antropóloga que possui extensa pesquisa junto ao povo xikrin, especialmente em relação à prática ritualística, “durante os rituais, os indivíduos tomam conhecimento das relações de parentesco, das relações de amizade formal, das propriedades-herança de cada indivíduo, isto é, de aspectos da organização e reprodução social” (Giannini, 2011, p. 60). As redes de relações são extremamente complexas, e a própria terminologia destinada a nomear cada um dos parentes formais ou informais é bastante densa. A partir dessas redes de relações e das ações que cada uma delas implica, a pessoa se constitui como indivíduo inserido em uma sociedade: “a construção da pessoa, o processo de elaboração da identidade social e humana, dá-se lentamente, elaborada no ritual através de fases diferenciadas, tal como durante o ciclo da vida do indivíduo desde a concepção (início do processo) até a morte” (Giannini, 2011, p. 67).

Essa elaboração, presente nos rituais e durante toda a vida, leva à noção de beleza (*mejx*⁶) para os Xikrin, conceito também importante para

⁶ A palavra *mejx*, *mebêngôkre* (kayapó), tem caráter abrangente, podendo ser traduzida para “beleza, belo, bonito, bom, bem, correto, perfeito, ótimo”, e designa coisas físicas mas também

compreender o lugar da pintura corporal nessa sociedade. A beleza física é um dos pontos diretamente relacionados com a construção contínua do indivíduo. Segundo o antropólogo Cesar Gordon (2011, p. 219), ela

depende de uma série de processos de “fabricação” corporal a cargo dos pais e parentes próximos de uma criança, desde seu nascimento até a puberdade [...]. A boa aparência corporal é um índice de uma correção sociológica, ética e moral. A beleza, portanto, não é inata. Ela é resultado de um encadeamento de procedimentos sociais.

O autor frisa a importância do belo para essa sociedade e aponta para o modo como os Xikrin reconhecem beleza nas pessoas, conectando-a a aspectos como harmonia, simetria e proporção, fatores extremamente relevantes na concepção da pintura corporal. A adequação a determinado padrão, tanto na pintura como na produção de adornos, está relacionada com esses rígidos critérios da noção de beleza.

A importância do belo está presente em todo e qualquer processo produtivo no universo xikrin, visto que o belo é percebido como o produto final de um longo e complexo encadeamento de relações sociais [...]. A beleza, assim, poderia ser vista como a ponta de uma trama em que se tece uma estética, uma ética e uma ontologia indígenas (Gordon, 2011, p. 219).

A noção de beleza vinculada à pintura corporal pode ser bem ilustrada por dois relatos de Lux Vidal sobre a época de suas primeiras pesquisas de campo com os Xikrin. Em um deles, a antropóloga revela como as índias xikrin se comportaram à chegada de um médico à aldeia, que antes havia estado junto aos Mekrãgnoti⁷ e teve lá seu corpo pintado. “A primeira coisa que as mulheres fizeram, antes dele tomar água, ou um café, foi levá-lo para aldeia, sentá-lo e completar a pintura. Elas ficaram doentes de ver aquilo, aquelas formas grandes, tudo vazio. Elas sentaram e começaram a preencher tudo”⁸. O segundo caso no qual Vidal expõe um ideal de beleza relacionado às pinturas está registrado em seu artigo no livro *Grafismo indígena*. Ao comentar o processo de pintura em papel, a antropóloga chama a atenção para a avaliação das próprias mulheres em relação ao trabalho produzido: “comparavam e comentavam entre si os desenhos e, quando um deles era considerado bonito, a tendência era copiá-lo” (1992, p. 147).

imateriais. Refere-se a valores tanto estéticos como morais e éticos (Gordon, 2011, p. 209). Algumas fontes (Vidal, 1992; Cohn, 2000) usam a grafia mex. Adoto aqui a grafia utilizada por Gordon, por ser mais recente.

⁷ Outro subgrupo kayapó, cuja pintura corporal difere consideravelmente em estilo da dos Xikrin. Este grupo foi extensamente pesquisado por Gustav Verswijver, orientando de Vidal, que por sua vez recolheu uma série de pinturas em papel que também se encontram sob guarda do LISA. Utilizo algumas delas, a título de comparação, no capítulo 3 da dissertação.

⁸ Depoimento de Vidal à autora desta dissertação em 31/01/2018.

A pintura corporal é, para os Xikrin, a maneira bela (mejx), dentro de um padrão estético reconhecido, de se apresentar (Vidal, 1992; Cohn, 2000). É extremamente valorizada pelos índios, como um “recurso para a reafirmação constante de uma ideia e de um ideal” (Vidal, 1992, p. 144). Em uma passagem de um artigo escrito por Vidal a respeito da pintura corporal entre os índios brasileiros, a autora exemplifica essa ideia com um relato que complementa aqueles apresentados acima, no qual cita uma situação vista como constrangedora de se expor publicamente. Ao discorrer sobre o tempo levado para se concluir uma pintura e a possibilidade de interromper a atividade no meio, Vidal comenta como isso poderia ocorrer a crianças pequenas, mas não a um adulto: “isto não acontece com crianças maiores ou com adultos, que não se submeteriam ao ridículo de perambular pela aldeia meio-vestidos” (1978, p. 90).

O produto final da pintura corporal é valorizado pelo seu caráter técnico e estético: “uma obra de arte culturalmente orientada, na qual o ideal está relacionado à perfeição da técnica e ao prazer estético intimamente ligado a um sentimento de valorização pessoal e grupal” (Vidal, 1992, p. 147). Desse modo, a aplicação correta da pintura, ou seja, dentro dos padrões adequados, é essencial para que ela cumpra sua função. O conhecimento técnico para tanto depende de muita prática, desenvolvida ao longo de vários anos, possibilitando um domínio que permite a aplicação correta no corpo.

2.2 modos de pintar o corpo: questões de estilo, técnicas e processos

Do ponto de vista formal, as pinturas obedecem regras bem estabelecidas de estilo. Questões de proporção, simetria, paralelismos, espessuras de linhas e preenchimento do suporte configuram diretrizes que guiam as pintoras. A pintura, portanto, deriva de uma escolha de padrões pré-estruturados, compostos do que Vidal chamou de um “desenho-base (conjunto de traços paralelos)” (1992, p. 146), que pode ou não ser acompanhado de um motivo gráfico. As possibilidades de padrões são numerosas, mas não infinitas, e não variam conforme o indivíduo, uma vez que dependem de regras bem estabelecidas. “Entre os Xikrin as regras são muito rígidas. Na pintura corporal feita com jenipapo os desenhos são estritamente estruturados de acordo com o sexo, idade ou ocasiões rituais e são propriedade de todos” (Vidal, 2017, p. 30).

As denominações dadas aos diferentes motivos referem-se a algum aspecto do meio ambiente mas também a objetos do uso cotidiano, como borboleta, casco de jabuti, vértebra de cobra, espinha de peixe, caixinha de fósforos. Os nomes funcionam como referências ao determinado motivo, o que não significa que, por exemplo, o motivo “casco de jabuti” esteja representando o animal. Este motivo de fato se parece com o casco de um jabuti – a referência ao traçado é clara –, assim como o padrão “espinha de peixe” carrega semelhanças com esta parte do animal. Importa salientar que, embora o nome e a aparência façam referência a esses elementos, a pintura não tem a intenção de representá-los de forma

figurativa, como mencionado no capítulo anterior, em relação às artes ameríndias em geral.

Em termos de suporte, as pinturas são tradicionalmente realizadas sobre o corpo e, diferentemente do que ocorre entre outros povos, como se verá mais adiante, não são aplicadas a artefatos ou outros objetos. A pintura nas crianças difere em vários sentidos da pintura nos adultos, para a qual os padrões são mais rígidos, e o número de motivos possíveis, menor. Outra diferenciação importante é a dos motivos utilizados no corpo e na face, que são independentes entre si. Vidal descreve (1978, 1992) uma única parte da pintura corporal que dialoga com a pintura da face: a pala. Seria a pintura da região entre a base do pescoço e o osso esterno, seguindo as clavículas, de ombro a ombro. Segundo ela, essa

é a única parte da pintura do corpo relacionada com a pintura facial: quando a pintura do corpo é feita com pala, aplica-se na face o que eu chamo de desenho-base de duas faces; quando a pintura do corpo não inclui a pala, o desenho da face é atravessado com dois traços no nariz e testa. E isso é uma regra sem exceção (Vidal, 1978, p. 89).

As pinturas em papel, que serão analisadas de forma mais profunda no terceiro capítulo da dissertação, foram realizadas de forma um pouco mais livre, com algumas variações, às vezes provenientes de um maior domínio da técnica ou de estilo próprio mais definido. “No papel as mulheres desenvolveram uma criatividade, não inventando propriamente novos motivos, mas, dentro de certos limites estruturais, criando uma variedade de novas combinações que, por razões de tradição cultural, não são aplicados no corpo” (1978, p. 92).

De modo a compreender esse sistema visual rigidamente estruturado, Vidal elaborou um modelo de leitura da pintura corporal kayapó-xikrin a partir de extensas observações, organização de dados e análise. No artigo escrito para o livro *Grafismo indígena*, a autora apresenta esse modelo a partir de alguns exemplos. Um deles diz respeito à ordenação visual e à sequência gráfica presentes no nascimento do primeiro filho de um casal.

O resguardo e o fim do resguardo pelo nascimento do primogênito de um casal afeta um certo número de pessoas da aldeia durante um período de tempo. Esse fato se expressa na pintura do corpo, pois cada pessoa recebe uma pintura diferente, obedecendo-se a uma sequência própria a cada categoria e com duração variável de acordo com o grau de proximidade com o recém-nascido. Cada cor ou substância (jenipapo, urucum, carvão e resina) possui, em dado contexto e momento, um significado particular. Assim, estabelece-se um quadro, ao mesmo tempo, sincrônico e diacrônico do acontecimento pictórico e de seu desenvolvimento que esclarece aspectos cruciais da dinâmica social (Vidal, 1992, p. 158).

O modelo de Vidal é esquematizado a partir das variáveis de sequência – ou seja, acontecimento em ordem temporal – e pessoa, que inclui seu tipo de relação com o evento em si, por exemplo, mãe, filho, pai, avó materna etc. A partir desses parâmetros, Vidal organiza os diferentes tipos de pintura (tinta, técnica e padrão) aplicados. Assim, seu modelo pode ser utilizado para o entendimento de outros conjuntos e eventos, como

nominação, iniciação, casamento, funeral, restrições pós-guerra, festa do milho, etc.

Em termos técnicos, a pintura corporal xikrin é realizada com tintas de diferentes matérias-primas vegetais, como carvão, urucum, jenipapo, resina e até o pó da casca de ovo do pássaro azulão. A mais utilizada é feita de uma mistura de cinza de carvão, água e jenipapo, que fica contida em um recipiente de ouriço de coco inajá **figura [011]**⁹. Os artigos de Vidal a respeito da pintura corporal se concentram principalmente na pintura com jenipapo, a qual, por ser a técnica exclusiva utilizada nas pinturas em papel, receberá aqui mais atenção.

A tinta pode ser aplicada no corpo de algumas maneiras distintas: com uma espécie de pincel feito da lasca de nervura da palmeira babaçu, que tem sua espessura ajustada dependendo do motivo escolhido; com os dedos (ou a palma da mão) seguidos de um pente riscador; ou com a utilização de carimbos, feitos normalmente de frutos cortados ao meio, como o coco de tucum e o caroço de inajá, ou de pedaços de madeira. Uma vez que as sessões de pinturas são frequentes e regulares e a tintura do jenipapo duradoura, a mão usada para a atividade tem uma cor preta contínua: “as mulheres se apresentam sempre com uma mão preta (a mão paleta) e uma mão branca (aquela que segura). Conduzem, assim, no próprio corpo, além da pintura, a marca indelével de sua condição de pintoras” (Vidal, 1992, p. 146).

A pintura corporal é uma atividade majoritariamente feminina. São poucas as ocasiões em que os homens se pintam¹⁰ e, quando isso acontece, eles nunca manipulam a tinta de jenipapo, apesar de sempre serem os responsáveis por colher a fruta. Segundo Vidal (1978, 1992), a pintura é realizada em momentos ritualísticos ou que envolvem mudanças de categorias de classificação, mas também de maneira cotidiana. As mulheres pintam seus filhos e seus maridos e podem pintar um irmão ou pai, caso sejam viúvos. Suas próprias pinturas são realizadas mutuamente em sessões de pinturas coletivas, que acontecem a cada oito dias, aproximadamente. Embora não tenha dedicado muito espaço à questão da pintura corporal em seu primeiro livro *Morte e vida de uma sociedade indígena*, Vidal (1977, p. 167) apresenta uma descrição detalhada das sessões de pintura coletiva:

⁹ As figuras sinalizadas ao decorrer do texto remetem às imagens apresentadas no caderno da seguinte forma: aquelas em números romanos (de I a X) se referem às pinturas na abertura do caderno. Todas as outras (fotografias ou reproduções de pinturas) estão numeradas de 001 a 267, sendo que a partir da 089 as imagens estão reproduzidas nas pranchas que compõe a lista de figuras.

¹⁰ O texto escrito por Andre Demarchi “Figurar e desfigurar o corpo”, presente no livro *Quimeras em diálogos: grafismo e figuração nas artes indígenas* (2013), organizado por Els Lagrou e Carlo Severi, aborda mais profundamente um caso de pintura feita pelos homens. Vidal, por sua vez, aponta para o caso da pintura dos “homens onça” (1992, p. 170), no qual os homens se pintam eles mesmos na casa dos homens, e da pintura de jenipapo escorrido, que, na mata, os caçadores espremem no corpo (1992, p. 166). Enquanto as pinturas em papel foram todas executadas por mulheres, os desenhos figurativos coletados por Vidal (1992) são de autoria masculina.

As pinturas começam a partir das dez horas da manhã, depois de reunidas todas as mulheres e após terem chegado a um acordo quanto ao motivo a ser usado neste dia. Frequentemente fuma-se um cachimbo. É necessário criar o clima propício antes de dar início às atividades estéticas. Nestes dias, as meninas, e até mesmo um irmão ou o pai, ficam tomando conta das crianças. As sessões de pintura coletiva se desenvolvem de modo bem ordenado e segundo regras bem estabelecidas. A pintura é a mesma, sem exceção, para todas as mulheres, tanto a do rosto quanto a do corpo. A pintura é realizada em três fases sucessivas: pintam o rosto de todas as mulheres com pincel; seguem-se o colo e os braços, aplicando a tinta com a mão e passando em seguida o pente para formar as listas; finalmente o resto do corpo, segundo a mesma técnica.

As pinturas coletivas, que podem durar o dia todo, são realizadas por duplas ou trios que se pintam mutuamente e pertencem à mesma categoria de idade. “Desse modo, as mulheres formam grupos relativamente estáveis de dois ou três elementos, embora toda mulher possa integrar-se em seu grupo de idade caso sua companheira falte à reunião” (Vidal, 1977, p. 167). O motivo escolhido nas pinturas coletivas é relacionado ao grupo de idade do qual as parceiras fazem parte¹¹. Outro momento particular em relação à pintura corporal que recebe atenção de Vidal é a atividade de pintura do bebê, realizada sempre por sua mãe. Ela descreve essa ação como algo que envolve muito prazer:

Dedicam-se horas a fio a essa atividade. As mães pintam seus bebês dentro de casa e geralmente enquanto estão adormecidos. Se a criança desperta, a mãe emite um ruído que a embala. A criança habitua-se rapidamente a este tratamento e à carícia do pincel, submetendo-se com prazer ao procedimento (Vidal, 1977, p. 102).

A pintura do bebê pela mãe configura um ato de carinho e conexão, que pode durar muitas horas. É pintando seu bebê que a mulher inicia sua prática como pintora, de forma totalmente livre em relação à escolha dos padrões: “É usando e reusando o corpo de seu filho que a mulher ensaia, aprende e se qualifica como pintora” (1992, p. 146). Além da importância desse momento quanto ocasião em que a mulher nasce como pintora, tendo no corpo de seu bebê uma tela de treinamento, a pintura do recém-nascido traz um aspecto importante em relação ao seu caráter humanizador, uma vez que simboliza sua integração à sociedade (Cohn, 2009, p. 2). Tal caráter é também evidenciado a partir

¹¹ Em depoimento à autora desta dissertação em 20/12/2018, Ana Blaser, antropóloga que realizou pesquisa de mestrado entre os Xikrin do Bacajá (2013), conta que, durante seu trabalho de campo, houve certa dificuldade entre as mulheres em decidir qual seria o padrão apropriado para pintá-la. Embora ela pertencesse a uma categoria de idade em torno dos 30 anos, não possuía filhos, fator que a relacionaria à categoria das meninas novas. Após alguma discussão, optaram por pintá-la de acordo com a categoria das mulheres mães jovens, mesmo sem ter filhos.

do mito “A estrela do céu”, transcrito por Vidal, no qual uma estrela desce do céu, trazendo consigo “filho de banana, abóbora, inhame, batata, macaxeira, para plantar” (1977, pp. 233-235), e se casa com um jovem índio. A mãe e a irmã do jovem pintam sua noiva “para ficar bonita” e a enfeitam com os adornos que uma jovem usa depois do casamento.

No mito da Mulher Estrela, heroína cultural responsável pela origem das plantas cultivadas, a transformação de estrela em ser humano se efetua por meio da pintura e da ornamentação corporais. E assim também, o recém-nascido, após a queda do cordão umbilical, é, logo em seguida, pintado de jenipapo, reconhecimento de seu status de pessoa humana (Vidal, 1992, p. 144).

É interessante observar como até mesmo uma boneca branca recebe a pintura para que, através dela, ganhe status de bebê humano **figura [012]**. O processo de pintura no recém-nascido tem a particularidade de não empregar pincel ou outros utensílios, que podem machucar a pele frágil do bebê. Com o passar do tempo, a pintura da criança vai ganhando outras possibilidades, tendo, como apontado acima, sempre mais opções de padrões que a pintura dos adultos. Assim, é possível notar que a pintura corporal opera como um sinalizador de tempo – uma passagem do tempo que se dá de forma concreta, por meio da pele, do corpo. Tal pensamento é evidenciado por Clarice Cohn (2009, p. 26) em seu artigo sobre a pintura corporal xikrin na infância:

Além de expressar status e situação de quem a utiliza, a pintura corporal atua como um marcador temporal. Isso é claro quando se pensa na diferenciação de categorias de idade, pelas quais as pessoas passam ao longo da vida, ou quando se analisam os momentos de transição, como o fez Vidal (1992) para o nascimento do primeiro filho, que, como sugere, fornece um modelo que pode ser aplicado em outros eventos que envolvem transição.

No modelo de Vidal, por exemplo, o período de dois meses a partir do nascimento do primogênito do casal é assinalado por uma série de diferenças na pintura corporal, que são como um relógio de sol ou uma ampulheta de areia, e tornam visível e sensível a passagem desse tempo particular. O fator temporal é também evidenciado pela duração do jenipapo na pele, cerca de oito dias. Esse tempo determina o encontro para pinturas coletivas e a mudança para um novo padrão.

Os Xikrin descrevem as fases de um evento ligado à transição de acordo com a pintura corporal adequada, e marcando sua passagem pela expressão “quando a pintura desse motivo acabar (*apex*)”, sendo, portanto, o período de validade da ação do jenipapo no corpo o referencial para o fim de cada uma dessas etapas (Cohn, 2009, p. 26).

o lugar da pintura corporal
A pintura corporal tem a função de inserir os indivíduos não apenas no tempo mas também no espaço, promovendo a construção de uma identidade e de uma alteridade, à medida que se estabelece conforme questões

relacionais entre diferentes pessoas. Vidal chama a atenção para o fato de que transformações de caráter individual e social são marcadas e reveladas pela pintura, a partir de características específicas. Chega-se assim a uma importante função da pintura corporal: a de, segundo Vidal, estabelecer correspondência entre o ético e o estético. A antropóloga escreve: “a decoração é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste” (1992, p. 144). Para elaborar esse argumento Vidal faz referência ao trabalho de outros antropólogos, como Lévi-Strauss e Terence Turner.

Em relação ao primeiro teórico, seus escritos a respeito da pintura kadiwéu são de extrema relevância no estudo das artes indígenas. No ensaio intitulado “Uma sociedade e seu estilo”, Lévi-Strauss (1957 [1955]) vê a arte como sistema estrutural de uma sociedade, capaz de manifestar complexos aspectos do plano social. Em outro texto a respeito do tema, publicado em seu livro *Antropologia estrutural*, o antropólogo escreve como a ornamentação atribui “seu ser social, sua dignidade humana, seu significado espiritual” (2008 [1958], p. 281).

Em um sentido próximo, a análise de Turner (1980), um dos primeiros estudiosos a se dedicarem à questão da pintura corporal kayapó, cunha o termo “pele social”, que ganhou considerável relevância no campo ao evidenciar a importância da pintura no âmbito social. É importante observar que Turner coletou seus dados em um subgrupo distinto daquele estudado por Vidal, os Kayapó Gorotire, e que a separação ao longo do tempo estabeleceu diversas diferenças entre os grupos. Mesmo assim, suas considerações se fazem relevantes não apenas para o grupo específico ao qual o antropólogo dedica sua pesquisa, como também para o estudo de outras manifestações artísticas indígenas.

Segundo o autor, a pintura corporal deve ser vista como um meio pelo qual a sociedade “socializa” os indivíduos, isto é, uma linguagem que expressa a socialização (Turner, 1980, p. 486). Também nas palavras de Vidal, essa “segunda pele” constituída da pintura corporal “exprime simbolicamente a ‘socialização’ do corpo humano: a subordinação dos aspectos físicos da existência individual ao comportamento e aos valores sociais comuns” (1992, p. 143). A análise de Turner aborda a ornamentação corporal de forma mais ampla, descrevendo questões de outros tipos de pintura corporal, como a tintura, assim como os adornos corporais e a ornamentação em geral.

Em relação à bibliografia mais recente sobre a pintura corporal kayapó, o texto de André Demarchi “Figurar e desfigurar o corpo: peles, tintas e grafismos entre os Mebêngôkre (Kayapó)” (2013), procura inserir a discussão no debate contemporâneo em relação às artes indígenas¹². Partindo da retomada das análises feitas por Turner (1980), Vidal (1992) e Cohn (2000), o autor propõe um passo além, voltando-se para a noção de agência e eficácia da pintura corporal. Ainda que tenha como foco casos particulares de pinturas corporais, discorrendo sobre a questão da

¹² No primeiro capítulo da dissertação aponte questões em relação a esse debate, utilizando como base autores como Gell (2018 [1998]), Lagrou (2003, 2011, 2013a, 2013b), Demarchi (2009) e Lagrou; Severi (2013).

desfiguração momentânea em processos específicos, como o resguardo e o luto, Demarchi (2013) faz uma série de considerações sobre a pintura corporal em jenipapo e com grafismos, argumentando a favor da ideia de que a tinta age no corpo promovendo uma série de relações que o figuram e refiguram.

Em relação às diferentes discussões sobre a pintura corporal kayapó, Demarchi (2013, p. 260) escreve:

Embora sejam empreendimentos diferentes, levando a resultados também diferentes, os referidos trabalhos de Turner, Vidal e, conseqüentemente, o de Cohn partilham um mesmo “vocabulário” sociológico, onde a ênfase recai sobre o aspecto comunicacional e intrassocial da pintura corporal, não apenas como importante classificador de indivíduos e grupos, mas também como uma forma de socializar o corpo. Trata-se nestes estudos de decifrar uma linguagem: a pintura e os demais adornos configuram um código social que deve ser interpretado pelo antropólogo.

Reconhecendo o valor dessas contribuições e a partir de alguns exemplos, Demarchi constrói seu argumento com base no poder de agência da pintura, que, segundo seu ponto de vista, além de comunicar, integrar e socializar, atua na superfície do corpo. A pintura de jenipapo com grafismos que o bebê recebe, por exemplo, age como um preparador da pele da criança, num processo de endurecimento que visa o máximo embelezamento. Em relação às pinturas cotidianas, ele afirma como o ato realizado pelas mulheres que pintam seus filhos, netos, sobrinhos, maridos e a si mesmas concretiza, de forma processual, a produção de parentesco. Elas “compartilham a tintura de jenipapo que reage na pele em forma de grafismo, produzindo parentesco” (2013, p. 261). Ele aponta ainda para a ação profilática da pintura de jenipapo com grafismos, que, segundo sua hipótese, “bloquearia a possibilidade de outros karô (alma, espírito) de penetrarem em seu interior” (2013, p. 263). Além de fazer uma importante revisão bibliográfica de autores que analisaram a pintura corporal kayapó, o texto de Demarchi é interessante pois a relaciona com a bibliografia mais recente sobre arte ameríndia.

2.3 a fabricação do corpo através da pintura

Expor o contexto de elaboração das pinturas, das intenções e dos processos envolvidos é importante pois, ao entrar em contato com tais questões, a maneira como se observam e compreendem as pinturas em papel é modificada, estruturada. A partir dos diferentes pontos de vista sobre pintura corporal delineia-se paulatinamente um conceito de extrema relevância para a pintura, tanto no corpo como no papel: a fabricação corporal.

Seja por meio da integração, da socialização, do embelezamento, da produção concreta de relações de parentesco, da ação preparatória ou profilática, a pintura corporal é concebida como uma das maneiras de interferência em relação ao corpo, no sentido de produzi-lo. No trecho de *Antropologia estrutural*, já mencionado acima, no qual discorre sobre a arte indígena, Lévi-Strauss escreve a respeito do processo de pintura em

relação ao suporte e chega a uma conclusão marcante: “No pensamento indígena, como vimos, a ornamentação é o rosto, ou melhor, cria o rosto” (2008, p. 281). Vidal retoma essa ideia em relação à pintura corporal xikrin e afirma: “a decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela” (1992, p. 144).

Embora o foco aqui seja a pintura corporal, que de fato tem grande relevância no processo de fabricação do corpo entre os Xikrin, é importante frisar que ela faz parte de um conjunto de adornos e ornamentações que possuem unidade e funcionam como camadas que se relacionam. Nesse sentido, cabe apontar um caso bastante didático na questão da fabricação do corpo por meio de um adorno corporal: a furação de orelhas e lábios das crianças de modo que se possa garantir uma boa compreensão, um bom entendimento e uma boa capacidade oratória, qualidades muito prezadas pelos Xikrin (Cohn, 2000; Gordon, 2011). Esses adornos fazem parte de um processo descrito mais acima – em relação ao conceito de beleza – no qual o cuidado dos parentes e a realização de procedimentos em relação ao corpo garantem a “correção, a perfeição e a beleza (mejx) de uma pessoa” (Gordon, 2011, p. 219).

Para que seja possível explorar mais profundamente a questão da fabricação do corpo a partir da pintura corporal se faz necessário abordá-la de maneira mais abrangente e generalista, ou seja, sem focar de forma exclusiva no caso dos Xikrin, mas tomando como base aspectos comuns para os ameríndios amazônicos. Em seu livro *Arte indígena no Brasil*, Els Lagrou revela que esse aspecto é algo de comum entre muitos povos ameríndios, tornando-se central para a compreensão do lugar que a arte ocupa nessas sociedades. Segundo a autora, “no universo indígena brasileiro, a fabricação de artefatos, grafismos e pinturas está ligada à fabricação de corpos e pessoas” (2013a, p. 102).

Tratar das artes gráficas de um universo indígena brasileiro é aproximar uma série de povos e modos de operar artisticamente que têm semelhanças, mas também muitas diferenças. O objetivo aqui, como já mencionado anteriormente, é discorrer a respeito de um acervo de imagens proveniente de um povo específico, os Kayapó-Xikrin. Assim, para abordar o importante conceito de fabricação corporal – aspecto presente na concepção de pintura desse povo – de forma um pouco mais ampla, com a intenção de aprofundá-lo, convém expor algumas questões específicas também de outros povos.

Um dos pontos importantes diz respeito ao tipo de diálogo que, entre os diferentes povos, a arte pode suscitar. Enquanto a pintura e os adornos xikrin se configuram, como visto, conforme as diferentes posições em uma sociedade, em outros grupos a arte funciona como uma ligação com o mundo dos seres invisíveis (Lagrou, 2013a). Exemplos são os povos asurini (grupo tupi do Pará), wajãpi (povo tupi-guarani, do Amapá)¹³ e também Kaxinawá (grupo de língua pano que habita a fronteira entre Brasil e Peru). A respeito da função dos padrões da pintura corporal para este povo, que constitui seu foco de pesquisa, Lagrou salienta o jogo de

¹³ Para os Asurini existe uma conexão direta entre aspectos formais dos padrões gráficos e a cosmologia, marcada pela importância das relações com os seres sobrenaturais. Quanto aos suportes,

relações entre linhas, capaz de capturar o olhar para dentro do desenho e assim caracterizar uma passagem entre o lado visível e invisível do mundo e dos corpos (Lagrou, 2013b).

Relacionando a arte asurini e kaxinawá, Lagrou frisa que ela “serve para assinalar uma ligação e continuidade com o mundo dos seres não humanos: o mesmo desenho cobre seres humanos e ‘espíritos’” (2013b, p. 87). Nesses exemplos, a pintura corporal abrange aspectos cosmológicos mais amplos, para além das relações internas ao grupo, foco principal no caso dos Xikrin¹⁴. Ainda em relação aos Kaxinawá, é interessante apontar para um aspecto: a pintura corporal trabalha a pele como uma passagem entre interior e exterior, entre conteúdo e continente, e a fábrica, tornando-a mais ou menos permeável. “O grafismo, quando cobre o corpo com linhas e traços [...] constitui um procedimento no qual grafismo e superfície se constituem mutuamente, o processo de fabricação da pele” (Lagrou, 2011, p. 767).

Num sentido próximo caminha a investigação de Peter Gow (1988, 1999a, 1999b) a respeito da arte do povo piro (grupo de língua arawak, habitante da Amazônia peruana). Em seu texto “Piro designs: Painting as meaningful action in an amazonian lived world”, o autor tece relações entre a produção artística e outras operações sociais. Assim como no caso da arte kaxinawá, na pintura piro os aspectos de espacialização e junção constituem importantes diretrizes formais. O desenho deve ter um espaçamento regular e, ao mesmo tempo, as linhas devem se juntar de forma a não se saber onde está o começo e o fim. De modo análogo ao que acontece entre os Xikrin, e também entre outros povos apresentados

os desenhos geométricos são aplicados em diferentes superfícies, como o corpo humano, os potes de cerâmica e as cabaças recortadas. As características formais dos padrões decorrem de princípios particulares de ordenamento do espaço. “Uma de suas características formais, a geometrização infinita do espaço, corresponde a um modo de percepção visual totalizante: a técnica do negativo/positivo encontrada na maioria dos padrões, combinada às outras técnicas, revela a maneira pela qual se percebe uma realidade visual” (Müller, 2010, p. 10). Para mais sobre a arte do povo asurini, ver Müller (1990). Os Wajãpi, por sua vez, são donos de uma linguagem gráfica de extrema relevância. A chamada arte kusiwa recebeu em 2003 o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (José da Silva, 2014). Segundo o antropólogo Aristóteles Barcelos Neto, o kusiwa permite aos Wajãpi manipular as relações sociais entre humanos e não-humanos (Barcelos Neto, 2002). A arte kusiwa parte de um repertório fixo de motivos gráficos a partir do qual são criadas variantes formais de número infinito, trazendo sua riqueza justamente para as composições gráficas criadas. A obra *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*, da antropóloga Dominique Gallois, apresenta os 21 motivos gráficos básicos e uma série de composições coletadas ao longo de quase duas décadas. Em seu livro, Gallois aponta para um entrelaçamento entre estética, e a produção de beleza, com outros domínios do pensamento. Para mais sobre a arte gráfica wajãpi, ver Vidal, 1992, pp. 209-230 e Gallois (2002).

¹⁴ Não se pode esquecer, no entanto, que outros âmbitos da arte xikrin, como as máscaras ritualísticas e a plumária, estabelecem diálogos com os seres invisíveis e outros aspectos cosmológicos. Para mais sobre o tema, ver Giannini (1991); Silva; Gordon (2011).

aqui, a arte piro está fortemente relacionada com a produção de beleza. Segundo Gow, a pintura “representa a produtividade social da vida de uma mulher na experiência visual de beleza exposta em outra pessoa”¹⁵ (1999a, p. 230, tradução minha). Assim como no caso dos Xikrin, a pintura piro é uma atividade predominantemente feminina, mas, diferentemente deles, é aplicada a diversos suportes, como acontece também no exemplo dos Asurini.

O que chama atenção na análise feita por Gow (1999a, p. 230) é a maneira como o autor relaciona a pintura com o domínio do que o autor denomina de “fluxo”, cujos diferentes tipos estão conectados aos modos de agência femininos: fluidos sexuais, que concebem pessoas; a bebida fermentada a partir da mandioca, que conecta as pessoas através das festas nas quais é servida; e, finalmente, a tinta da linha pintada, que é capaz de tornar as pessoas belas. Este último fluxo, o fluxo das linhas de tinta, é o mais difícil de dominar, sendo que uma mulher só conseguirá realizar pinturas com maestria no final de sua vida. Segundo o autor (1999a), uma vez que se trata de um sistema de estética visual baseado na manipulação de linhas, o controle do fluxo da pintura é justamente o que determina o sucesso do desenho.

Assim, os “fluxos” dominados pelas mulheres, entre eles, a pintura, produzem corpos e relações. Um bebê piro deverá passar por processo análogo ao dos Kayapó: ele será coberto de pinturas que o tornarão humano (Demarchi, 2013; Gow, 1999b). Vale mencionar que, no caso dos Piro, o bebê já tem uma relação com um padrão gráfico que é prévia à pintura corporal, por meio do “padrão original”, ou “primeiro padrão”, que é a forma como se referem à placenta¹⁶. Segundo Gow (1999b, p. 310): “A fabricação de um humano requer a remoção de um padrão. Ao perder ‘o padrão original’, a criança piro ganha uma superfície, a pele, que pode então ser coberta por roupas pintadas com ‘padrões humanos’”.

A elaboração do traçado e dos padrões em relação às superfícies que eles cobrem revela a forma de ação que a arte gráfica indígena se propõe, intensamente conectada com o corpo e com sua produção. Nesse sentido, Lagrou aborda a questão da fabricação do corpo conectada com a arte em um artigo intitulado “Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?”. Ela propõe uma inversão de olhar, baseada nos legados teóricos de Pierre Clastres e Claude Lévi-Strauss, com a intenção de analisar a arte ameríndia como “uma arte de construir corpos que habitam mundos, e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato” (Lagrou, 2011, p. 748). Lagrou expõe a ideia que parece ser desvelada a partir das camadas de pintura sobre peles e objetos: “A complexa relação e a mútua implicação do traço e da figura, da imagem e do corpo, são desdobramentos da ideia de que imagens, para os ameríndios, significam e agem mais do que simbolizam” (2011, p. 768). Assim, a antropóloga

¹⁵ No original: “renders the social productivity of a woman’s life as the visual experience of beauty on another person”.

¹⁶ É muito interessante pensar na questão da placenta como o primeiro padrão que envolve o corpo do bebê. Gow (1999b) sugere que esse fato se relaciona ao desenho formado pelos inúmeros vasos sanguíneos do tecido da placenta.

relaciona a arte ameríndia à teoria proposta por Alfred Gell, apresentada mais acima, e revela que, ao agir sobre os corpos, a pintura torna-se parte essencial do processo de fabricação do corpo.

Por meio de uma análise ao mesmo tempo específica, que parte de casos do povo kaxinawá, e também generalista, que considera a arte ameríndia como um todo, Lagrou elabora o aspecto agentivo da ornamentação corporal, cuja intenção é construir um corpo pertencente a uma coletividade. A autora cita uma passagem de Deleuze e Guattari sobre um evento de iniciação feminina no qual um grafismo é inscrito sobre uma cabaça colocada sobre o corpo da jovem. Os autores argumentam que a transformação da jovem depende do contato entre seu corpo, a cabaça e o signo inscrito, deixando claro que este último não tem valor apenas comunicativo, “não é semelhança ou imitação, nem efeito de significante, mas posição e produção de desejo”, uma vez que age sobre aquele corpo (Lagrou, 2011, p. 751).

Para compreender um pouco melhor a questão da fabricação do corpo nas sociedades ameríndias, se faz relevante citar um belo texto de Anne-Christine Taylor e Eduardo Viveiros de Castro: “Um corpo feito de olhares (Amazônia)”¹⁷. Escrito para o catálogo da exposição do museu Quai Branly *Quést-ce qu’un corps?*, tece argumentação extremamente interessante em relação ao tema, a partir de exemplos de diversos povos amazônicos. No texto, os autores utilizam como base conceitos elaborados pela teoria do perspectivismo, revelando como, de acordo com a concepção ameríndia, o corpo não pode ser considerado fora de sua relação com um sujeito ocular (2006, p. 149)¹⁸.

Segundo os autores, no pensamento ameríndio amazônico,

a forma humana do corpo é inteiramente produzida: ela é o resultado de uma ação intencional e coletiva. Não se vem ao mundo como humano, torna-se humano por meio das relações nutrizas e dos cuidados que os parentes não poupam entre si e do zelo que eles demonstram uns em relação aos outros (Taylor; Viveiros, 2006, p. 160).

Os autores afirmam ainda que essas intenções e afetos dos pais e parentes na produção de um corpo humano são condensados nas diferentes formas de adornos e pinturas, ideia que se relaciona de maneira bastante direta às análises apresentadas acima quanto à pintura corporal kayapó-xikrin.

¹⁷ O texto consultado é uma tradução ainda não publicada feita por Daniel Pierri, e revisada por Renato Sztutman. As páginas referentes às citações, no entanto, remetem à publicação original “Um corps fait de regards (Amazonie)” (Taylor; Viveiros de Castro, 2006).

¹⁸ Não serão tratadas aqui as complexas questões que envolvem a teoria do perspectivismo, “uma forma de relativizar a identidade dos existentes” (Taylor; Viveiros, 2006, p. 149). O texto citado, no entanto, entra de maneira mais profunda na questão, relacionando-o mais especificamente às formas de visualizar e transformar o corpo. Para mais sobre o tema, ver Viveiros (1996).

O texto elabora ainda a noção de pintura corporal como parte da construção de um corpo humano que é efeito de relações: “os membros de um coletivo vestem ‘por sobre’ sua forma humana e em continuidade com ela, o equivalente de uma ‘roupa de espécie’ composta de elementos que são ao mesmo tempo marcas de identidade e índices de disposições relacionais valorizadas” (Taylor; Viveiros, 2006, p. 160). Assim, a combinação de motivos gráficos – e a ornamentação corporal como um todo – indicam, além de grupo cerimonial, classe etária, entre outros, o “estado relacional no qual se encontra aquele que porta a pintura: viúvo há seis meses, pai de uma segunda criança com menos de dois anos de idade, convalescente de uma doença de tal ou qual natureza” (Taylor; Viveiros, 2006, p. 168).

Todas essas questões, envolvidas no complexo processo de fabricação corporal ameríndio, são de extrema importância para a compreensão de uma manifestação artística cuja intenção guarda maneiras próprias de se relacionar com os mundos. Mais interessante ainda é observar como essas questões despontam nas próprias pinturas, em suas técnicas, processos, tempos e espaços.

a fabricação do corpo em relação a outros suportes

Uma vez que me concentro em pinturas de padrões corporais realizadas sobre papel, gostaria de abordar o conceito de fabricação corporal também no caso de outros suportes que não o corpo. A partir dessa elaboração será possível compreender um aspecto de grande relevância para o entendimento das pinturas em papel: o papel também constitui um corpo, que é igualmente fabricado pela pintura.

Em relação aos artefatos, tradicionalmente produzidos por diversos povos indígenas, autores como Viveiros de Castro (1996), Lagrou (2013a) e Barcelos Neto (2011) estendem a ideia de produção de um corpo para a manipulação artística de objetos¹⁹. Segundo eles, ao produzirem bancos, cestas ou cuias, os ameríndios não estão representando corpos, mas sim os fabricando: “Os utensílios são pensados, descritos e frequentemente decorados como corpos” (Taylor; Viveiros, 2006, p. 150). Em relação aos Kaxinawá, Lagrou (2013a, p. 92) escreve: “objetos não são senão extensões do corpo, ou melhor, são novos quase corpos resultando do encontro de diferentes agências responsáveis por sua produção”. Uma ideia muito próxima em relação aos Xikrin é apresentada por Vidal em depoimento a Silva e Gordon (2011, p. 50): “os objetos são tratados como pessoas, como corpos [...]”.

De um contexto tão distante, mas ainda de forma tão próxima, a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen (2006 [1977], p. 41) fala sobre um objeto que, ao ser tecido, também tece o corpo de um artesão:

¹⁹ Alguns autores se dedicam de forma mais intensa à produção de artefatos. É o caso, por exemplo, de Velthem (1998) e seu estudo intitulado *A pese de Tuluperê*, sobre a cestaria wayana. Em relação ao caso específico dos Xikrin, a produção de artefatos é amplamente explorada na publicação organizada por Silva e Gordon (2011) acerca da coleção de objetos xikrin do acervo do MAE – USP.

Esteira e cesto

No entrançar de cestos ou de esteira
Há um saber que vive e não desterra
Como se o tecedor a si próprio se tecesse
E não entrançasse unicamente esteira e cesto
Mas seu humano casamento com a terra

O suporte papel, por sua vez, não é tradicionalmente utilizado pelos ameríndios. Ele surgiu como possibilidade a partir do encontro com antropólogos que procuravam entender e documentar manifestações artísticas. Porém, esse suporte trouxe questões análogas ao corpo, revelando que pintura e corpo estão relacionados independentemente do suporte.

Uma das análises mais relevantes nesse sentido, ou seja, sobre a pintura no papel, é aquela feita por Lévi-Strauss sobre a belíssima pintura corporal kadiwéu. Ao descrever a atividade por ele proposta a uma indígena, de pintar um motivo gráfico sobre o papel, o antropólogo afirma: “com muita exatidão, ela pintou a folha como costumava pintar um rosto. E é porque, para ela, a folha é um rosto [...]” (2008, p. 281). Essa observação, assim como o trabalho de Lévi-Strauss a respeito da pintura corporal kadiwéu como um todo, marcou os estudos em relação às manifestações gráficas indígenas, reverberando até hoje (Lagrou; Severi, 2013). Afinal, esse olhar, que vai além de uma tentativa de decodificação da pintura, a qual estaria representando algo, dialoga com as abordagens contemporâneas discutidas no primeiro capítulo, para as quais a arte ameríndia está inserida em processo de relações, intenções e ações.

A partir do momento em que se compreende que o papel é pintado não de forma a representar um corpo ou uma pintura corporal, mas como se de fato fosse um corpo, essa arte ganha outra dimensão. Ao comentar a pintura corporal xikrin feita em papel, Vidal (1978, 1992) faz uma breve, porém importante, colocação nesse sentido, revelando que as mulheres nunca desenhavam a representação de um corpo para sobre ele aplicar a pintura, pois, como percebeu, é como se a própria estampa, que preenche o papel como um todo, constituísse um corpo. A relação da pintura com o suporte papel pode ser compreendida, então, a partir da noção de corpo. E, assim, pode-se tentar formular a ideia de que o papel, como outros artefatos, também pode ser considerado um corpo produzido pela pintura que é aplicada sobre sua superfície.

A relação entre pintura e suporte, examinada a partir das imagens contidas no acervo, leva ainda a outro movimento. Se o corpo ou qualquer outro suporte – uma vez que artefatos ou o próprio papel também funcionam como corpo – pode ser fabricado pela pintura, gostaria de investigar, a partir das imagens, o quanto o suporte, por sua vez, é capaz de transformar e construir a pintura. Ou seja, de que forma o corpo estrutura a pintura e, assim, além de ser produzido por ela, também a produz. Investigarei esse outro lado da moeda no capítulo seguinte.

o fabricar pelas sensações ou ter um corpo pintado

Antes de passar ao próximo capítulo, sobre uma pintura que é fabricada pelo suporte, gostaria de explorar ainda um pouco mais a questão de um corpo fabricado pela pintura. A fabricação a que me atenho agora

é aquela que vem de uma exploração mais ligada ao caráter sensível de pintar um corpo ou tê-lo pintado. É como visualizar uma imagem com um olho aberto, que percorre as linhas da pintura, e o outro fechado, que procura sentir a textura de um pincel ou de uma mão. A intenção é, por isso, imaginativa, do campo da suposição ou dos sonhos.

Gostaria de, por meio desse pincel que percorre um corpo, esboçar linhas que pensam o quanto esse corpo se cria a partir da percepção vinda do toque. A pintura de um corpo por inteiro demora horas, várias horas. Essas horas se repetem tão logo quanto a lua era metade e virou inteira. E esse corpo torna a ser conhecido, reconhecido, percebido pelo outro e por ele mesmo. O tempo dedicado aos corpos estaria fazendo outra coisa senão os criando? A pintura parece elaborar o corpo em muitos sentidos. Se desenhar é como ver algo pela primeira vez, como será que veem seus ombros quem os pinta e os tem pintado tantas e repetidas vezes?

Quando comenta o processo artístico do pintor Edgar Degas, que se dedicou frequentemente a corpos em movimento, Valéry (2013 [1936], p. 62) escreve: “Vê-se de modo completamente diverso um objeto cuja estrutura se conhece. Não se trata de mostrar músculos sob a pele, mas de pensar um pouco no que está embaixo dela”. Assim, me proponho a refletir a respeito desse corpo que se conhece e se cria no ato de tocá-lo e pintá-lo e, ao mesmo tempo, senti-lo sendo pintado.

Michela Marzano, na introdução do livro por ela organizado, *Dicionário do corpo*, fala sobre o movimento gerado pelo corpo:

O corpo é um objeto particular e ambíguo. Cada um de nós pode efetivamente contemplá-lo de fora e distanciar-se dele. É o caso do corpo do outro: um corpo entre outros que, no entanto, remete a uma presença diferente das dos outros objetos materiais; um corpo que dá acesso a uma imagem, a uma aparência e que, ao mesmo tempo, remete ao próprio ser da pessoa que está diante de nós (Marzano, 2012, p. 8).

De forma próxima, estão as investigações de Merleau-Ponty, ao tratar da questão da visibilidade em relação ao corpo: “o enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (2004 [1964], p. 17).

A essa perspectiva complexa de corpo, centrada em um conceito de intercorporeidade, soma-se o fazer contínuo e recíproco da pintura corporal, do desenho elaborado na pele, órgão que, por sua vez, contribui para essa multiplicidade sensorial, já que sua superfície é capaz de gerar percepções tanto externas como internas. O dicionário de Marzano (2012, p. 767) explica:

Em relação a todas as outras experiências sensoriais, a experiência tátil possui a particularidade de ser simultaneamente endógena e exógena, ativa e passiva. Com o dedo toco o nariz: meu dedo transmite a sensação ativa de tocar alguma coisa: e meu nariz a sensação passiva de ser tocado por algo.

É possível explorar esse movimento também em uma ação que envolve dois ou mais corpos. Quando a pintora passa sua mão coberta de tinta sobre a pele do corpo do outro, ela o está experimentando por meio de sua própria pele, apreendendo-o, reconhecendo-o, fabricando-o. Ao mesmo tempo, a pele de quem recebe a pintura sente aquela mão trazendo para si a consciência do volume de seu próprio corpo. Esse ato é ainda intensificado no caso das mulheres, que pintam e são pintadas em um jogo recíproco.

Pintando e sendo pintadas, essas mulheres elaboram, em um ato sensível, sua consciência quanto ao seu próprio corpo e aos outros corpos ao seu redor. Um conhecimento que, como queria Lévi-Strauss (1989), se dá por uma via artística de ação sobre o mundo, uma elaboração de caráter estético. O ato da pintura reconfirma ainda a rede de relações entre as pessoas e os lugares que elas ocupam, não apenas pelos padrões estampados nos corpos, que indicam determinadas posições sociais, mas também no seu processo de feitura.

E o corpo é, assim, modelado pelas mãos que o pintam, como se fosse argila. Ele existe, e reexiste, por meio também desse elaborar contínuo de linhas que refazem cada uma de suas linhas. O encontro dos braços com o tronco é reiterado pela ponta do ângulo agudo formada pelas linhas que vêm de um e dos outros. A pintura, e todo seu tocar e ser tocado, parece então afirmar a presença, o volume e a existência desses corpos, como objetos concretos e sensíveis ao mundo à sua volta.

Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. [...] Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. [...] Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela.
(José Saramago)

[013]

[014]

[015]

3 um suporte que fabrica uma pintura a construção da imagem

A partir do contato com um contexto específico e do auxílio de conceitos antropológicos, abordei, no capítulo anterior, uma questão fundamental que se revela na pintura corporal xikrin: a fabricação do corpo. Além disso, e por meio deste conceito, alcancei uma segunda ideia determinante ao entendimento das pinturas em papel: elas não são elaboradas com a intenção de representar o corpo, e com ele a pintura corporal; o papel é pintado como se fosse um corpo. Agora, com a intenção de me concentrar nas pinturas nesse suporte e em seus aspectos formais, proponho uma inversão de pensamento, surgida da observação das imagens do acervo – tanto das pinturas no papel como das fotografias de pinturas no corpo –, e procuro compreender como o corpo, ou qualquer outro suporte, é por sua vez determinante na construção da pintura. A minha intenção é buscar pistas que evidenciem essa determinação nas imagens analisadas e reiterem a importância da relação entre pintura e suporte. A partir dessa relação, mas sem me prender a ela, aspectos composicionais das pinturas também serão abordados.

Observando de forma contínua as fotografias das pinturas no corpo e as pinturas em papel, entendi, aos poucos, que o suporte – corpo ou papel – era de fato decisivo para o que vinha a ser pintado. A imagem ao lado **figura [013]** foi para mim um marco nesse sentido. Nela, uma mulher pinta em um papel a variação de um determinado padrão, aplicado usualmente na pintura corporal. As linhas que estão sendo pintadas traçam uma relação direta com o suporte: elas se estruturam a partir da quina do papel. Esse elemento guia a formulação da pintura, que parece emergir dele. Se se deixar esta imagem falar, é possível perceber que as linhas fluem num processo que se vincula com o suporte, nascendo não apenas nele, mas também dele.

O corpo-papel, obviamente, não apresenta as mesmas propriedades do corpo. Não possui ossos, membros, umbigo, ou volumes de seios, barriga, coxas. Mas é um objeto que existe no espaço e ocupa-o com seus próprios atributos: tem quatro vértices, que se formam em ângulos retos e congruentes; quatro lados, dois maiores e paralelos entre si, dois menores e paralelos entre si; assim sendo, é simétrico em dois eixos, e seu centro recai sobre o cruzamento das linhas que conectam vértices opostos. Os papéis, pelo menos esses em questão, não possuem anexos, adendos ou pontas soltas. Trata-se de um corpo conciso, inteiriço e praticamente bidimensional, já que uma de suas dimensões pode ser desconsiderada. Esses parâmetros são os novos elementos que servem de base para a formulação da pintura, quando a mesma tem como suporte o papel.

Poderia seguir ainda mais longe e, inspirada nos escritos de Italo Calvino (2001), Georges Perec (2016) ou algum experimento do grupo literário Oulipo, dedicar muitas linhas à descrição de uma simples folha de papel. Diria como algumas delas possuem pautas, e que tipos de pautas, se finas e contínuas ou espessas e entrecortadas; falaria sobre a qualidade

das diferentes gramaturas, que consequentemente possibilitam ou não a transparência; contaria até que uma delas é um antigo convite de casamento, e outra uma folha daquelas utilizadas para aplicar provas. Creio que a questão, porém, se perderia. Minha intenção é refletir sobre como, na transposição de suportes, o papel, corpo em questão, fornece novos parâmetros que estruturam a pintura.

Antes, no entanto, de me concentrar na pintura sobre o papel, gostaria de dedicar mais algumas linhas ao corpo humano, procurando entender primeiramente em relação a ele o processo que será investigado aqui – a fabricação da pintura através do suporte. Assim, se a pintura fabrica o corpo, pode-se de algum jeito perceber como o corpo é capaz de influenciar a elaboração da pintura? Uma possível resposta para essa pergunta surge a partir da observação das fotografias do acervo Lux Vidal que, aqui, foram transformadas em uma série de ilustrações.

3.1 linhas pintadas que seguem linhas do corpo

Da mesma forma como uma das fotografias do processo da pintura em papel chamou minha atenção, uma imagem em particular da elaboração da pintura corporal me causou forte impacto. Trata-se de uma fotografia, pertencente ao acervo de Vidal, realizada por Protásio Frikel, em 1963, seis anos antes da primeira viagem da antropóloga aos Xikrin. Ela retrata o dorso de uma mulher sentada, enquanto é pintada. Seu rosto já está pintado, e a fotografia registra o momento em que a primeira linha da pintura corporal é realizada. Seus braços e peito estão relaxados. Seus ombros talvez estejam ligeiramente, quase nada, apontados para frente. Tudo isso e toda a luz que incide em seu corpo fazem com que suas clavículas formem um arco quase perfeito, a ser percorrido pelo pincel da pintora. Na imagem em questão o caminho do pincel apenas se iniciou, porém é possível prever que ele seguirá exatamente a linha formada por aquele corpo, dando origem a um conjunto de linhas pintadas que formarão a superfície de um importante elemento da pintura corporal xikrin: a pala. A pala, como já foi dito mais acima, é a região da pintura entre os ombros, delimitada pela base do pescoço e o osso esterno, responsável por estabelecer uma conexão entre a pintura do rosto e a do resto do corpo. O traçado das linhas nessa região configura uma transição, uma vez que muda-se o eixo – as linhas predominantemente verticais que correm ao longo do corpo tornam-se horizontais, assim como as linhas que preenchem o rosto. Como regra, quando a pala não é realizada na pintura corporal, o rosto ganha uma linha vertical, do nariz até a testa, fato que revela a importância desse elemento conector.

Assim, para compreender a forma da pala é preciso olhar para o corpo que a recebe. Um corpo estático, rígido, achatado poderia sugerir a pala como um traçado de linhas de conexão entre ombros. A imagem em questão, e a iminência do arco formado pelas clavículas, porém, deixa claro que esse corpo tem um volume, uma estrutura flexível e maleável, e que a pintura vem para seguir esse desenho, habitando esse corpo com coerência e precisão. As linhas da pala refazem essa forma e, a partir dessa

imagem, pode-se refletir que a pintura não é apenas concebida para o corpo, como escreve Vidal (1992, p. 144), mas é também pelo corpo, através dele e de suas formas.

Seguindo nessa investigação, de um corpo que estrutura a pintura, continuo pelo caminho dos ossos. As escápulas, por exemplo, ossos grandes e proeminentes das costas, parecem funcionar de forma análoga às clavículas, limitando traços tanto no sentido de balizar a criação de vértices surgidos do encontro entre linhas que percorrem os braços e as costas, quanto para servir de guia da linha que finaliza a pala e vai de uma axila a outra. Outro osso que desponta da observação que fiz aos corpos pintados é o zigomático, que, conhecido popularmente como osso da bochecha, parece criar a base perfeita para a pintura facial, cuja linha horizontal superior refaz o caminho do arco desse osso, conectando o centro da orelha com a base do nariz (osso temporal). A linha inferior da pintura facial, por sua vez, percorre o maxilar. Já o osso esterno, que funciona como um dos limites para a pala, cria um ponto central que determina uma linha de simetria. Parece ter, em alguns casos, uma função importante, uma vez que estabelece um ponto de encontro para as faixas diagonais que vão do ombro ao centro do peito.

Também ossos de articulações como joelhos, ombros e cotovelos fornecem pistas em relação aos limites para as pinturas. A coluna vertebral, por sua vez, guia a linha central das costas, que, para algumas pinturas, tem papel essencial. Aos ossos, que configuram naturalmente a estrutura do corpo, podem-se somar outros elementos que parecem balizar as pinturas. O umbigo, centro do corpo, facilita o encontro da linha de simetria responsável pela disposição de algumas pinturas. E, assim como a junção entre cabeça e tronco é marcada pela pala, o encontro entre membros e tronco também cria uma especificidade no desenho, um vértice triangular que conecta as linhas provenientes das direções distintas.

Sobre a pintura facial, falei a respeito do osso zigomático, importante estrutura para a linha superior da pintura, que conecta o centro da orelha com a base do nariz. Além de marcar o caminho e a relação entre esses elementos, a pintura facial estabelece uma conexão também com a boca. A linha central que percorre a pintura em cada uma das faces se dá na altura do intervalo entre os lábios, e é nesse lugar que a pintura facial recebe eventuais padrões gráficos, que variam a partir de algumas opções. Nesse sentido, a pintura facial se estabelece conforme as medidas de proporção do próprio rosto, evidenciando-as.

De forma análoga, é possível dizer que o mesmo acontece com a pintura no restante do corpo. Uma vez que é concebida a partir de elementos e linhas do corpo, ela enfatiza sua estrutura, chamando atenção para características primordiais, como sua verticalidade, e as noções de proporção nele contidas.

[016]

[017]

[018]

[019]

[020]

[021]

[022]

[023]

[024]

[025]

[026]

[027]

[028]

[029]

[030]

[032]

[034]

[035]

[033]

[031]

[036]

[037]

[038]

[039]

[040]

[041]

[042]

[045]

[046]

[047]

[043]

[044]

[048]

[049]

[050]

[051]

[052]

[053]

[054]

[055]

[056]

[057]

[058]

[059]

[060]

[061]

[062]

[063]

[064]

[065]

[066]

[067]

[068]

[069]

[070]

[071]

[077]

[078]

[079]

[072]

[073]

[074]

[080]

[081]

[082]

[075]

[076]

[083]

3.2 forma do corpo como forma do papel

Quando o papel se torna o suporte, novos aspectos estruturais entram em cena, e a pintura se modifica em função deles. Essa reestruturação reitera o argumento de que pintura e suporte estão intimamente conectados. O papel, como visto, é tratado como um corpo, e a pintura passa a qualificá-lo como tal. Por outro lado, a composição criada se estabelece segundo esse novo suporte.

Voltando à imagem comentada no início, que revela o processo de execução de uma pintura em papel, gostaria de seguir para os registros sequenciais dessa elaboração **figuras [013] [014] [015]**. A partir deles se vê que as primeiras linhas se apoiam nas margens do papel, que as conforma e estrutura. É possível identificar, nesse e em outros casos, a região que seria a pala do corpo com o conjunto de linhas horizontais que se opõe, na margem superior da folha, à trama de linhas predominantemente verticais. A pala do papel, porém, não é curva, pois, afinal, em vez de ombros e clavículas que formam um arco, o papel fornece à pintora vértices de ângulos retos e uma margem igualmente reta **figuras [023] [033] [087]**¹.

A transposição do corpo para o papel requer simplificações de desenho, ou melhor, sintetizações. A pintura feita nesse corpo pouco complexo que é o papel passa a revelar aspectos primordiais dos padrões executados, que são minimizados de forma a alcançar sua essência. Mesmo assim, em algumas pranchas é possível identificar todos os elementos da pintura no corpo **figuras [027] [087] [143]**: a pala; os elementos centrais que dividem o corpo-papel e reiteram sua simetria; as linhas predominantemente verticais no tronco e nos braços; os blocos duplos e espelhados que correspondem às pinturas faciais. E, além do que é pintado, vê-se também o que não é pintado. O espaço em branco é igualmente espaço de corpo, intervalo que não recebe a pintura. Entre a pala e a pintura da face, o espaço do que seria o pescoço torna-se visível. Entre as pinturas de cada uma das bochechas distingue-se o espaço vazio que consistiria em nariz e boca. Ou seja, na transposição para o papel, os elementos da pintura corporal não são todos justapostos, mas respeitam os vazios que fazem parte de uma lógica de construção do padrão. Uma pintura que revela um padrão usado na face não ocupa o papel por inteiro, mas é inserido na parte de cima, no primeiro terço da folha, deixando no espaço vazio a alusão a um corpo que viria a seguir **figura [098]**.

Um exemplo digno de nota é aquele da chamada “pintura do milho”, pintura feminina que indica o fim do resguardo. Vidal chamou atenção para esse caso de transposição corpo-papel: “Às vezes, [as pintoras] sintetizam um desenho ao máximo, reproduzindo-o em sua expressão mais simples [...]: aparece agora apenas o mínimo considerado necessário para caracterizar a pintura” (1992, p. 161). Uma sequência de imagens das pinturas em papel **[061] [062] [063] e [084]** torna possível visualizar a

[084]

[085]

[086]

[087]

simplificação a que Vidal se refere. Além do processo de síntese, acontece aqui também um movimento de planificação. A pintura feita para o volume do corpo é transposta para um suporte bidimensional e, embora seja a primeira vez que as pintoras lidam com esse meio, a solução aparece de forma natural. Não se está *representando* no papel a pintura corporal do milho, mas sim pintando aquele papel *como se ele fosse um corpo*, com suas próprias especificidades, que determinam as novas configurações formais. Ao levar em consideração o papel como corpo, a pintura parece atender a demandas e aspectos desse suporte. Na primeira imagem da sequência **figura [061]**, tudo, no entanto, está ali: rosto, braços, tronco, barriga, pernas, obedecendo, no entanto, as linhas e proporções de um corpo-papel. Já na terceira **figura [063]** e nessa ao lado **figura [084]**, nota-se um processo um pouco distinto – mas que se repete em muitas outras pinturas em papel, e que abordarei mais adiante, de focalização em determinada área da pintura. Nesse caso, o elemento mais relevante da pintura é eleito e ganha atenção total, como se a folha de papel enquadrasse essa parte do corpo.

Casos análogos são observados em algumas sequências retratadas nas imagens **figuras [X] [034] [056] [085] [264] [200]**. Para o novo corpo-papel, as pinturas são planificadas e sintetizadas de forma coerente com a simplicidade do suporte. As soluções variam levemente, mas com facilidade se identificam as pinturas que dizem respeito a um mesmo padrão. Além disso, é interessante perceber como constantes de proporção do corpo se repetem, levando em conta o formato das folhas. Ou seja, embora não tenha cabeça, tronco, membros e outros elementos já citados, o papel possui um centro, um lado menor e outro maior e eixos de simetria. Pode, portanto, ser dividido em metades, terços e quartos que, assim como no corpo, servem de balizas estruturadoras para a composição das pinturas.

A verticalidade, direção na qual se estrutura o corpo humano, também é um elemento muito marcante nas pinturas, principalmente quando vistas em conjunto. As linhas acompanham, de forma predominante, o eixo maior do papel, da mesma forma como, no corpo, as linhas percorrem sua verticalidade. Seria possível dizer algo próximo para a questão da simetria. Mesmo com a liberdade que o papel trouxe às pintoras, quase nenhuma das pinturas possui assimetrias, revelando que esse aspecto, tão característico do suporte corpo², também é transposto para o papel. Porém, como visto, acontecem ajustes de acordo com o novo suporte: se no corpo constantemente existem linhas curvas, que se adequam aos volumes complexos, no papel elas praticamente nunca aparecem, afinal de contas, o suporte tem forma retilínea.

O uso das diagonais, por sua vez, é muito recorrente. Além de fazer parte de alguns dos padrões aplicados na face, essas linhas são utilizadas constantemente, tanto em pinturas mais rápidas, com grandes diagonais

¹ As pinturas referenciadas ao longo do texto constituem exemplos das situações comentadas. O texto, porém, diz respeito a processos, que podem se referir a muitos casos que não estão necessariamente sinalizados aqui, e não se pretende descritivo de determinadas pinturas.

² Além de alguns casos de pinturas corporais cotidianas femininas, feitas com grandes diagonais que não marcam a simetria do corpo, existe apenas um padrão assimétrico de pintura corporal, e ele só pode ser usado em homens adultos (ver ilustração no canto superior direito da p.66) (Vidal, 1992).

que envolvem todo o corpo, como em séries de traços diagonais que preenchem superfícies de forma minuciosa, como uma trama. Esses diferentes casos se repetem no papel: as diagonais aparecem como elementos pequenos e centrais na pintura **figura [045]**, como grandes faixas **figuras [065] [066]**, ou também desenhando superfícies de forma bastante detalhada **figura [025]**. Neste último caso, é interessante perceber a profundidade e a sensação de volume que surgem em algumas pinturas. As diagonais criam camadas e, com elas, um efeito de tridimensionalidade, que havia se perdido na passagem do corpo ao papel **figuras [VI] [040] [041] [042] [047]**. Essas pinturas são impactantes e trazem o olhar para o interior desse volume que de repente parece surgir no papel.

A partir de alguns exemplos, pode-se perceber que a transposição da pintura do corpo ao papel é desenvolvida de maneira extremamente sofisticada e indica íntima relação com o suporte. A ausência da representação de um corpo, que seria estampado pela pintura, revela que aqueles traços não representam algo externo ao suporte, mas buscam tratá-lo como corpo. Pode-se entender que o corpo está *ausente* em termos de representação ou imagem, porque ele *é* o suporte. Além de não desenhar contornos de corpos, as pintoras também não fazem uso de perspectivas ou técnicas que deem a entender formas de membros, cabeça ou tronco. Elas preenchem o papel como preencheriam a um corpo; o papel faz parte da pintura, ele é a pintura, assim como o corpo. *Antes de estar planificada, a pintura está realizada em um corpo que é plano*. E uma vez que ao papel é atribuído o status de corpo, assim como ele esse novo suporte é responsável por influenciar as linhas da pintura, guiando-as de acordo com suas propriedades: um corpo-papel também fabrica a imagem.

3.3 outros casos de interações entre pintura e suporte

Embora siga parâmetros do suporte e surja, como visto, *para ele*, mas também *através dele*, a pintura depende de uma elaboração mental e de capacidades técnicas indiscutíveis. A relação íntima entre a estruturação dos padrões e o suporte não exclui a capacidade da pintora em termos de entendimento volumétrico e espacial, pelo contrário. É na habilidade de conectar os mais variados padrões com o suporte como um todo, ou seja, prevendo como a pintura vai ocupar aquele volume ou espaço, que está uma das proezas dessas pintoras. Não existe possibilidade de estudos ou marcações prévias, e a pintura, indelével, não admite erros. A precisão da execução está presente nas manifestações artísticas de diversos outros povos, e diferentes autores sublinham esse impressionante aspecto, que depende de uma capacidade de geometrização do espaço.

Um exemplo, já mencionado acima, são as manifestações gráficas do povo kaxinawá, estudado por Els Lagrou. Em artigo sobre o tema, a antropóloga mostra como os grafismos são produzidos por linhas que, entre si, “constituem campos de forças com efeito kinestésico, onde o olhar é sugado para dentro do desenho por causa de um complexo jogo simétrico que não permite que o olhar se decida entre figura e contrafigura” (Lagrou, 2011, p. 765). Outra questão acerca das pinturas kaxinawá que vale salientar, por dialogar diretamente com o assunto deste capítulo, é

o fato de Lagrou caracterizar como interativa e transformativa a relação entre grafismo e suporte – uma vez que a pintura tem a capacidade de controlar a permeabilidade da pele³.

É relevante também recuperar, no contexto da discussão sobre a relação entre pintura e suporte, as análises de Peter Gow sobre os desenhos piro, que apresentam esse aspecto de forma bastante central. Coerente com a linha de pesquisa que promoveu o conceito de “fabricação corporal”, do qual me aproximei mais acima, o autor leva tal abordagem teórica para o campo da pesquisa da arte gráfica. Este encontro se dá principalmente por meio da relação que se estabelece, na superfície pintada, entre padrão gráfico (*design*) e objeto. Esse princípio, que, segundo o antropólogo, deveria se estender para a análise iconográfica da arte amazônica no geral, é trabalhado em um texto publicado em 1988 a partir de uma revisão crítica de diferentes teorias no campo da arte indígena. A análise que faz a respeito do caráter “representativista” de muitos estudos o leva um passo adiante: no seu ponto de vista, por mais que percebam o problema de tratar essa arte dentro de um sistema de representação e forneçam considerações relevantes, alguns teóricos acabam por cair em um outro lado crítico da questão, o de ver a arte como “decorativa”:

Mesmo que a formulação desses autores evite as armadilhas da análise iconográfica de motivos gráficos afirmando que o próprio padrão, e não seu significado referencial ou representacional, é importante, ficamos com o problema das razões por que as pinturas são aplicadas a certos objetos e não a outros. Implicitamente, esses escritores consideram o motivo gráfico como “decorativo”, no sentido de que os objetos têm uma existência anterior e separada do grafismo aplicado a eles. Essa abordagem, que constitui o outro lado da questão da representação, parece-me totalmente equivocada. A arte amazônica não é “decorativa” no sentido europeu (Gombrich, 1979). O crucial é precisamente a relação entre motivo gráfico e objeto, projetada na superfície pintada⁴ (Gow, 1988, p. 25, tradução minha).

Para Gow, a interação dos padrões gráficos com os suportes nos quais são aplicados, já revelada por Lévi-Strauss em suas análises sobre as pin-

³ Sobre essa questão, Lagrou (2011, p. 757) afirma: “Uma rede fina de desenho na pele produz um equilíbrio entre interior e exterior, enquanto um corpo todo tingindo de preto é fechado. Um desenho grosso, por outro lado, visa a uma alta permeabilidade ritual da pele, como é requerido no ritual de passagem de meninos e meninas”.

⁴ No original: “Even although their formulation avoids the pitfalls of iconographic analysis of design motifs by asserting that it is design itself, not its referential or representational meaning, which is important, we are left with the problem of why design is applied to certain objects and not to others. Implicitly, these writers view design as ‘decorative’, in the sense that the objects have an existence prior to and apart from the designs applied to them. This approach, which is the other side of the issue of representation, seems to me totally mistaken. Amazonian art is not ‘decorative’ in the European sense (Gombrich, 1979). The crucial is precisely the relationship between the design and object on the surface of which it is painted”.

turas kadiwéu, tem conexão com os princípios de transformação presentes no mundo amazônico. O autor defende que o modo como cada padrão abstrato se ajusta às complexas superfícies dos corpos ou objetos estabelece a forma daquele determinado corpo. Segundo ele, o aspecto mais poderoso desses sistemas de padrões gráficos é “a maneira como o padrão (*design*) cria uma relação de tensão constante entre a lógica do próprio padrão e a forma da superfície na qual ele é aplicado”⁵ (Gow, 1988, p. 25, tradução minha).

Gow aborda padrões complexos nos quais o grande trunfo está na técnica da pintora em aplicar determinada geometria gráfica em volumes diversos sem perder a constância de distância entre as linhas da trama nem dar indícios de pontos de junção entre elas. Embora se trate de um contexto distinto e de manifestações de outra ordem, os comentários do autor se fazem relevantes aqui por desenvolver a ideia de que aspectos da pintura e do suporte têm implicações mútuas.

Na intenção de seguir esta investigação sobre a relação entre pintura e suporte, me distancio um pouco mais do caso específico das pinturas xikrin para apresentar uma situação em que desenhos indígenas – figurativos, porém – foram analisados por um artista contemporâneo. Embora diga respeito a um povo distinto, desenhos de outro caráter e um olhar externo, o caso interessa pois sinaliza justamente a interação dos desenhos com o papel. A análise em questão foi feita pelo artista Francis Alÿs sobre desenhos yanomami e relatada em texto do sociólogo Laymert Garcia dos Santos (2013).

No texto “Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem yanomami”, o autor expõe uma série de considerações sobre os desenhos figurativos em papel, pertencentes às coleções de Carlo Zacquini e Claudia Andujar, feitos a pedido da fotógrafa que, nos anos 1970, forneceu canetas e papel e pediu aos índios que desenhassem. Minha intenção aqui não é adentrar nas questões expostas no texto de Santos nem as complexidades dos desenhos yanomami apresentados por ele, cuja natureza difere das pranchas de pintura corporal xikrin⁶. No entanto, como mencionei, um aspecto do texto me chamou atenção e se aproxima do tema a que me dediquei nas últimas linhas. No intuito de investigar a potência de desenhos realizados por “(não)artistas”, Santos aproveita a oportunidade de apresentar a coleção a Francis Alÿs e comenta a análise do artista:

⁵ No original: “[...] the manner in which the design sets up a relationship of constant tension between the logic of the design itself and the shape of the surface to which it has been applied”.

⁶ A arte gráfica yanomami é originalmente vinculada à pintura corporal e a aplicações de padrões a determinados utensílios. Em sua pesquisa acerca da expressão visual desse povo, Claudia Andujar pediu que os índios se expressassem livremente através do uso de canetas e papéis. Esses desenhos configuram um material muito particular e, além da relação com o suporte evidenciada acima, têm em comum com outras manifestações gráficas indígenas já mencionadas (como os desenhos wajãpi ou kaxinawá) o fato de, mesmo figurativos, não constituírem representações, mas sim tornarem visível algo de outra realidade. Ver mais em Andujar (1978, 1982).

Francis Alÿs se encontrava na cidade, para montar seu *Tornado*, e surgiu a oportunidade de mostrar-lhe a coleção de Claudia Andujar. Pude, então, ver um mestre da linha ver os desenhos. O artista – cuja capacidade de se concentrar e se deixar mobilizar por tudo que o cerca é notável – foi contemplando atentamente desenho após desenho, foi adentrando aquele universo. Seu envolvimento era nítido, mas não fazia comentários, limitando-se a pedir precisões sobre as figuras a Claudia Andujar. Quando havia visto cerca de 60-70 desenhos, parou e disse preferir não continuar, para não comprometer pelo excesso a experiência da visão. E manifestou suas impressões. Disse que o que mais chamava sua atenção era o modo como o desenho ocupava todo o espaço da folha de papel, fosse ele grande ou pequeno, que suas linhas e figuras preenchessem ou não todo o campo, até as bordas. Em seu entender, essa maneira do desenho de acionar o espaço diferia radicalmente da experiência do desenho ocidental, que sempre aparece solto na folha, sempre existe como um fragmento, nunca uma totalidade (Santos, 2013, p. 50).

As observações de Alÿs, portanto, indicam que a relação com o suporte, em termos espaciais, não é trabalhada de forma relevante na arte ocidental, para a qual, de maneira geral, o suporte constitui apenas um fundo no qual o desenho ou pintura é inserido, sem ser influenciado por ele. No entanto, farei um breve apontamento a partir de escritos teóricos sobre a arte moderna que abordam essa questão de forma mais próxima ao que foi visto em relação à arte ameríndia. Esses escritos encaminham, ainda, algumas considerações sobre a vinculação da pintura com o corpo, aspecto também relevante para esta análise. Embora direcionem suas atenções para aspectos da arte ocidental e falem a partir deste ponto de vista, tais textos levantam pontos interessantes para a discussão aqui proposta, dialogando com as questões envolvidas nas relações entre pintura e suporte, pintura e corpo.

O grande pintor moderno Henri Matisse, cuja obra teve extrema influência na cultura artística contemporânea, deixou uma série de escritos a respeito de seu processo de trabalho e sobre a teoria da pintura. Em um deles, intitulado *Notas de um pintor*, escrito em 1908, Matisse (2007, p. 39) revela a importância do suporte para a composição:

A composição, que deve visar a expressão, modifica-se com a superfície a ser coberta. Se pego uma folha de papel com determinada dimensão, traçarei sobre ela um desenho que terá uma relação necessária com seu formato. Não repetirei o mesmo desenho em uma folha com proporções diferentes, retangular em vez de quadrada, por exemplo. Mas não me contentarei em aumentá-lo se tiver de transpô-lo para uma folha com o mesmo formato porém dez vezes maior. O desenho deve ter uma força de expansão que dá vida às coisas que o cercam. O artista que quer retomar uma composição numa tela maior deve, para conservar sua expressão, concebê-la de novo, modificar sua aparência, e não simplesmente elevá-la ao quadrado.⁷

⁷ Em edição publicada pela Cosac Naify em 2007, o trecho acompanha uma nota com a tradução proposta por Florent Fels em 1925 para a primeira linha: “A expressão que brota da composição modifica-se conforme a superfície a cobrir, sendo que o objeto

O escrito de Matisse caminha num sentido muito próximo ao que investiguei nas últimas linhas. A pintura, ou desenho, é vista na relação com a superfície inscrita, criando um movimento em que imagem e suporte se produzem mutuamente. Esse processo, no qual à pintura é atribuída uma realidade corpórea, se faz coerente com outros aspectos da obra do pintor, como o uso da cor em seu potencial de matéria. Movimentos da arte moderna que propuseram, entre outras coisas, uma fuga da representação clássica, trouxeram à tona uma série de questões acerca da materialidade da obra de arte.

Em seus escritos sobre pintura, reunidos na obra *O olho e o espírito*, o filósofo Maurice Merleau-Ponty faz uma leitura da arte que me parece valiosa para a presente discussão, uma vez que traz o corpo para o centro do debate. Como parte de uma filosofia que conecta suas questões ao exame da percepção, o autor elabora um texto no qual a pintura é inserida numa meditação sobre o corpo e a visão, conservando os olhares, os gestos e o espaço que os cercam e os atravessam. “Os modernos, como se sabe [...], acrescentaram muitas notas surdas à gama oficial de nossos meios de ver. Mas a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo” (2004 [1964], p. 21).

O diálogo entre pintura e suporte nas pranchas que aqui analiso está conectado com a materialidade do corpo, que é fabricado pela pintura ao mesmo tempo em que a fabrica; um corpo – humano ou de papel – que é medida para a pintura mas que só existe, como deve existir, a partir dela. Além do corpo que habita a pintura e é habitado por ela, existe o corpo que a executa e que, por sua vez, também é medida da pintura e se faz marca, por meio da palma das mãos, dos dedos, das unhas, no corpo que a recebe.

3.4 elementos de composição da pintura

Após investigar a elaboração de um conceito de caráter central na análise formal das pinturas – sua relação com o suporte, sendo ele corpo ou papel –, seguirei adiante abordando questões relativas a alguns elementos gráficos específicos. Para tanto, tratarei tanto de alguns casos mais abrangentes, recorrentes em todas as pinturas, como de situações mais pontuais, presentes em um grupo de pinturas, representando possíveis exceções. Relembro que a ideia aqui não é traduzir em palavras as pinturas, mas sim chamar atenção para alguns de seus processos e potencialidades.

encontra suas relações segundo o lugar que ocupa no espaço”. Embora a diferença seja sutil, achei interessante apontá-la, uma vez que torna ainda mais evidente a dimensão corporal do suporte, que interfere na composição. A edição americana publicada pela E. P. Dutton em 1973, por sua vez, conta com uma nota que aponta para a recorrência do tema em escritos do pintor: “Matisse would return to this point several times. Speaking of the 1931-3 Barnes Murals, he told Escholier: ‘Perhaps it would be important to indicate that the composition of the panel arose from a struggle between the artist and the fifty-two square meters of surface of which his spirit had to take possession, and not the modern procedure of the composition’s projection on the surface, multiplied to the size required and traced’” (Flam, 1978, p. 160).

linha

O primeiro elemento no qual gostaria de me concentrar é a linha. Além de ser um elemento recorrente em quase todas as pinturas, a linha é responsável por estruturá-las, constituindo o elemento-chave dos padrões gráficos. Além disso, gostaria de começar por aí, pois a partir da linha é possível estabelecer um diálogo com a superfície, mantendo-me próxima ao debate central desta análise: a pintura em relação ao suporte.

Início, assim, com escritos que definem o conceito de linha: examinarei semelhanças e particularidades na maneira de se abordar um elemento primordial das pinturas analisadas, desde Leon Battista Alberti, cuja obra *Da pintura*, publicada em 1435, é considerada a primeira na literatura artística a tratar a pintura como um objeto teórico, passando por modernos estudiosos da composição gráfica, como Wassily Kandinsky (1926) e Paul Klee (1920, 1924), até a leitura antropológica da história da linha proposta por Tim Ingold (2007).

Para Alberti, assim como para Kandinsky, a linha se encontra no meio de um caminho entre o ponto e a superfície, uma vez que se estabelece a partir de um conjunto de pontos e possui a capacidade de criar uma superfície.

Os pontos, se em sequência se juntarem um ao lado do outro, produzirão uma linha. Para nós a linha será uma figura cujo comprimento pode ser dividido, mas será de largura tênue que não poderá ser cindida. [...] As linhas, se numerosas, quando se encostam umas às outras como fios de tecido formam uma superfície (Alberti, 1999 [1435], p. 76).

Quase quinhentos anos depois, em seu livro *Ponto e linha sobre plano*, Kandinsky define a linha de maneira muito próxima. Em suas próprias palavras, a linha “nasceu do movimento – e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto” (1926, p. 49). Mais adiante, o artista comenta como umas das características específicas da linha consiste em “seu poder de criar superfícies. Aqui, esse poder se manifesta como o de uma enxada, cujo fio, pelo movimento, cria uma superfície no chão” (1926, p. 53).

A definição de Kandinsky, no entanto, acrescenta a questão do movimento, enfatizando que do ponto à linha existe uma mudança do estado estático para o dinâmico. Essa consideração faz parte de uma visão, compartilhada por Klee, de que as formas possuem uma capacidade de ação, em termos de estímulos sensoriais e psicológicos. Assim, a definição proposta pelo artista em seu escrito “A confissão criadora”, publicado em 1920, também relaciona linha a movimento: “Transposto o ponto morto, encontra-se o primeiro ato de movimento (linha)” (Klee, 2001, p. 43).

Também a partir do ponto de vista da arte moderna, Walter Benjamin escreve um pequeno ensaio no qual propõe algumas definições de elementos da pintura e do desenho. “Über die Malerei oder Zeichen und Mal (Sobre a pintura ou Signo e mancha)” foi escrito apenas alguns poucos anos antes da publicação dos textos modernos mencionados acima, em 1917, e apresenta esboços de um ensaio, em resposta a carta de Scholem sobre aspectos do cubismo. As formulações de Benjamin sobre a linha vão ao encontro das que apresentei aqui, relacionando-a à superfície de forma ainda mais radical. Nesse sentido, seu escrito retoma de

modo mais direto a discussão que abordei anteriormente, uma vez que, segundo o filósofo alemão, linha e superfície se constroem mutuamente.

Em relação ao que o autor chama de linha gráfica, ele a define a partir de um diálogo com a superfície em que se encontra:

A linha gráfica é determinada por oposição à superfície; nessa linha, tal oposição não possui apenas uma significação visual, mas também uma significação metafísica. Pois o fundo se ordena conforme a linha gráfica. Esta designa a superfície e com isso a determina na medida em que ordena a si mesma, como também a seu fundo. Inversamente, uma linha gráfica só existe sobre esse fundo [...]. Assim é atribuído ao fundo um lugar determinado e indispensável ao sentido do desenho, de modo que, no interior da obra gráfica, duas linhas só podem determinar sua relação mútua por comparação com seu fundo [...]. A linha gráfica confere identidade a seu fundo (Benjamin, 2011, p. 82).

O texto de Benjamin procura estabelecer algumas definições e sentidos terminológicos e suas reflexões sobre a superfície estão diretamente relacionadas com o atributo da linha.

Ainda em relação às definições da linha e sua relação com a superfície, chego agora a um texto que se relaciona de maneira mais direta com o objeto desta pesquisa. Escrito pelo antropólogo Tim Ingold, o livro *Lines: a brief history* propõe um estimulante percurso pela história da linha e, a partir de uma visão antropológica, relaciona-a a diversos aspectos culturais e sociais. No final da introdução de seu livro, na qual procura justificar a escolha aparentemente controversa de propor um estudo antropológico da linha, o autor afirma: “O que espero revelar neste livro é que estudar tanto as pessoas, como as coisas é estudar as linhas de que são feitas”⁸ (2007, p. 5, tradução minha). Se, como visto, as pinturas fabricam corpos em papéis e pessoas, ao mesmo tempo em que são transformadas por eles, olhar para as linhas desse processo torna-se essencial.

Apesar de a obra de Ingold abordar temas como linguagem e escrita, música, percurso, narrativa e outros objetos que dialogam com a linha, gostaria de me centrar em um ponto mais próximo de meu objeto – as discussões do autor justamente sobre o diálogo da linha com a superfície. Para tanto, ele diferencia e delimita dois tipos de linhas: os traços e os fios. Sua busca por definições dos tipos de linhas a partir de suas relações com o suporte se fundamenta, segundo o autor, no fato de a história da linha estar relacionada com a superfície em que é inscrita: “Pois, assim como a história da escrita pertence à história da notação e a história da notação à história da linha, não pode haver uma história da linha que não seja também sobre a mudança de relações entre linhas e superfícies”⁹ (2007, p. 39, tradução minha).

⁸ No original: “What I hope to establish, in this book, is that to study both people and things is to study the lines they are made of”.

⁹ No original: “for just as the history of writing belongs within the history of notation, and the history of notation within the history of the line, so there can be no history of the line that is not also about the changing relations between lines and surfaces”.

Enquanto fios são linhas, que embora não desenhadas sobre superfícies têm, no entanto, a capacidade de criar superfícies, traços são marcas deixadas em uma superfície por um movimento contínuo. As definições de Ingold se aproximam daquelas citadas mais acima, sobretudo em relação à definição de traço, que seria a linha da pintura e do desenho. De forma análoga a Kandinsky e Klee, o autor afirma: “a linha em uma superfície preexistente [...] é o traço de um movimento”¹⁰ (2007, p. 65, tradução minha). Mas Ingold vai ainda mais adiante ao definir o traço, afirmando que, na grande maioria dos casos, eles se dão de duas maneiras: aditiva ou redutiva. Ou seja, uma linha pintada com tinta numa superfície estaria adicionando matéria, à medida que lhe acrescenta uma camada, enquanto uma linha riscada ou gravada na superfície é feita com a retirada de material.

Ao refletir a respeito dessas duas variantes de traços, penso naqueles das pinturas que analiso e ocorre uma questão em relação a um tipo que estaria no meio do caminho: a linha que surge da remoção de uma tinta previamente aplicada sobre a pele **figuras [004] [006] [008] [009]**. Com a mão, a pintora aplica uma camada uniforme de tinta na pele (ou no papel) e em seguida, com a ponta do dedo (ou será com a unha?) ou um pente riscador, retira a tinta, desenhando linhas em sequência. Linhas de um tom próximo ao da pele, mas que ainda preserva um leve acinzentado do vestígio de tinta, sobre um fundo preto. Ou seria sob uma superfície preta? Afinal, a linha formada pelo dedo que retira a tinta estaria numa camada inferior daquela preta que seria seu fundo... Retomarei essa questão, sobre o que é forma ou fundo, mais adiante.

Existe ainda um terceiro tipo de linha definido por Ingold (2007): aquelas criadas a partir de rupturas nas superfícies, que podem ser cortes, rachaduras ou vincos. Um exemplo desses tipos de linha são aquelas formadas pelas dobras da pele de um corpo. Esse exemplo é aqui interessante pois tais linhas dialogam com as linhas da pintura sobre o corpo, tanto as norteadas como as complementando. Além disso, assim como a pintura que revela determinados aspectos sobre o lugar de um corpo no mundo, as linhas formadas pela pele podem ter o mesmo poder. Em relação àquelas que surgem das dobras das mãos, Ingold (2007, p. 47, tradução minha) escreve: “esse é outro meio, além da escrita e do desenho, pelo qual os gestos deixam seu rastro, envolvendo a mão com os inúmeros modos da vida que ela aponta ou carrega no manejar da pessoa através do mundo”¹¹. Somada às linhas da pintura e dos vincos e dobras criados na pele, há ainda outra marca que, como visto mais acima, revela, no corpo, a condição da pintora: a mão paleta, que, por conta da permanência da tinta de jenipapo e da frequência das pinturas, segue sempre com a coloração preta.

¹⁰ No original: “the line on a pre-existent surface [...] is the trace of a movement”.

¹¹ No original: “this is another means, apart from writing or drawing, by which gestures leave their trace, enfolding into the hand the very ways of life that it points or carries out in the person’s manoeuvring through the world”.

Embora Ingold faça essa diferenciação entre os tipos de linhas, sua argumentação caminha para a ideia de que são todos mais próximos do que parece e, sobretudo, possuem o potencial de se transformar um no outro. Assim, o autor afirma que justamente na transformação de fios em traços reside a habilidade de se criar uma superfície e, por outro lado, no momento em que traços tornam-se fios, as superfícies desaparecem. Ele segue fornecendo exemplos desses processos de transformação de linhas em relação às superfícies. Para além de casos mais didáticos e cotidianos como a superfície criada a partir do tricotar de fios coloridos que, com o surgimento do tecido, se transformam em traços, ele aborda situações mais específicas, como o processo de transformação de linhas e superfícies decorrente de uma pintura corporal. A partir de referências como o já mencionado Alfred Gell (2018 [1998]), que elabora a noção de padrões criados em superfícies como teias e redes de proteção, Ingold comenta a pintura corporal shipibo-conibo, relacionada a práticas de curas xamânicas. Ele afirma: “À medida que traços são transformados, na visão do xamã, em fios, é a própria superfície de corpo que é dissolvida, permitindo que as linhas penetrem em sua interioridade, onde a cura se torna eficaz”¹² (2007, p. 60, tradução minha)¹³.

De volta às pinturas em papel, esse jogo intenso entre linhas e superfícies emerge das peças analisadas, não apenas a partir dos escritos teóricos que mencionei, como também dos padrões em si. É interessante observar que na grande maioria dos casos os padrões são feitos inteiramente de linhas paralelas que, muito próximas umas às outras, constantemente se chocam. Esse chocar cria uma série de manchas que pontua a pintura e aumenta a intensidade do preto, por conta do acúmulo de tinta nesses trechos. Em alguns momentos essas variações sutis na distância entre as linhas causam até mesmo certa vertigem, pois as linhas parecem dançar diante dos olhos que as observam.

Além dos encontros de linhas que criam pequenas superfícies, as pinturas apresentam também algumas linhas que, de tão espessas, se aproximam mais de planos. Na mencionada definição de Alberti (1999 [1435], p. 76), a linha deve ter uma largura tal que não pode ser cindida. Se algumas das linhas que examino podem ser divididas, será então que as linhas seriam, na verdade, o espaço entre elas e elas a superfície? Além de linhas largas o suficiente para confundir o observador, há em algumas pinturas linhas tão próximas umas das outras que se perde a noção de linha, a qual passa a surgir justamente nos intervalos entre elas. Uma linha que, no

¹² No original: “thus as traces are transformed in the shaman’s vision into threads, it is the very surface of the body that is dissolved, allowing the lines to penetrate its interiority where the cure becomes effective”.

¹³ É importante voltar a mencionar que esses casos específicos em relação às manifestações visuais de determinados povos, embora muito interessantes, não dizem respeito às pinturas analisadas. A tintura com resina ou urucum, o uso do pó da casca do ovo de azulão e até mesmo a plumária são técnicas Xikrin que se aproximam mais das questões colocadas por Ingold do que a pintura com jenipapo, que muitas vezes opera como moldura para essas outras camadas de intervenção corporal.

entanto, não é pintada, é vazio. Nesse sentido, em alguns casos é possível perceber até três tipos de linhas: a linha da tinta preta; a linha da tinta que foi colocada mas retirada, numa tonalidade cinza; e a linha branca, que é o espaço entre as outras mas que não se decide entre ser fundo ou elemento principal **figuras [022] [023] [024] [025]**.

Antes de adentrar no complexo jogo entre figura e fundo, gostaria de apontar para a enorme variedade de espessuras nas diferentes linhas das pinturas. Se a linha é um elemento principal e muitas das pinturas são compostas apenas por esse elemento, ele com certeza é explorado de muitas maneiras. Tal variedade decorre também dos diferentes métodos de aplicação da pintura, tanto no corpo quanto no papel, e, assim, de execução de uma linha. A linha pode ser elaborada com a palma da mão – será então uma superfície? – ou com a ponta do dedo, técnica obrigatória no caso da pele delicada dos bebês. E ainda com o pincel de nervura, gerando linhas bem finas que dependem de uma enorme precisão, ou com o pente riscador, garantindo regularidade.

Sobre a complexidade das linhas, vale recorrer também às definições presentes em ainda outro contexto: o da pintura chinesa. O teórico François Cheng (1994, p. 66) fala da intensidade da linha que nasce de uma pincelada: “Por meio de sua espessura e finura, sua concentração e diluição, sua vitalidade e reserva, a pincelada é ao mesmo tempo forma e matiz, volume e ritmo, a totalidade que abranja os próprios instintos do homem”¹⁴ (tradução minha). As linhas das pinturas formam superfícies, criam fendas entre elas, marcam trajetórias e movimentos e evidenciam corpos que, como visto, são capazes de guiá-las e transformá-las.

Ative-me aqui a diversos escritos e teorias sobre o elemento gráfico da linha, com a intenção de me perder um pouco nele e nas muitas tramas que possa formar, da mesma maneira como meus olhos se perdem nas linhas pinceladas da pintura. Elas de fato são um elemento gráfico fundamental, independentemente do suporte, e se relacionam não apenas com as diferentes técnicas empregadas, mas com o tecer desse corpo que se cria e recria. Se as linhas são movimento, característica também intrínseca ao corpo, me parece fazer sentido serem elas os elementos com o qual corpos, e seus gestos, se fabricam.

figura-fundo e o branco do papel

O jogo entre figura e fundo é um aspecto gráfico de extrema relevância para a análise das pinturas. Essa relação se dá tanto pelos tipos de linhas discutidos acima como pelo uso do branco do papel como elemento a ser trabalhado na composição, e não apenas um fundo. Tal caráter reitera o argumento central de que o papel, ou outro suporte, funciona como corpo e não é apenas um fundo irrelevante, que pouco importa para o que vem a ser pintado.

Muitas vezes a pintura se organiza de modo que pontos sem pintura, em branco, ganhem maior destaque. Nesses casos, a área deixada em

¹⁴ No original: “through its thickness and fineness, its concentratedness and dilutedness, its verve and reserve, the brush-stroke is at once form and hue, volume and rhythm, the totality that encompasses the very instincts of man”.

branco é justamente a área central, como se a pintura emoldurasse o seu próprio fundo. Uma das pinturas que considero das mais curiosas em relação ao uso do branco do papel **figura [031]** é construída a partir de cinco colunas formadas por linhas muito finas e muito próximas umas das outras. O intervalo entre as colunas é marcado pela linha branca que deixa transparecer o fundo. Mas o mais interessante é que a pintora optou por fazer com que a coluna central terminasse antes do fim do papel – ponto a que todas as outras chegam. O resultado é um pequeno quadrado no centro da margem superior da pintura, um elemento que poderia ser um espaço residual, mas que se torna um destaque, focalizando a atenção da composição e criando um equilíbrio muito especial.

Em conversa com Lux Vidal¹⁵, perguntei sobre essa pintura. Afinal, o que poderia ser esse espaço em branco? (Muitas vezes é fácil identificar que espaços centrais brancos coincidem com o que seria a posição do centro do tronco ou do rosto, mas esse não era o caso.) Vidal, respondeu rápido e de forma categórica: “É o pescoço! O pescoço não tem pintura”. Não fui muito convencida, e logo depois ela mesma pareceu um pouco incerta. Mas a questão que pode dificultar a compreensão é que esse pescoço não seria um pescoço humano; ele é um pescoço-papel: a pintura que indica o espaço do pescoço é feita de acordo com esse novo suporte, respeitando suas regras anatômicas. É muito interessante observar a maneira como o fundo do papel pode ser um elemento tão importante quanto a própria linha pintada e, assim, determinante para a pintura. O fundo do papel é como parte do corpo e não poderia ser outra coisa que não parte essencial da pintura.

As superfícies sem tinta, vazias, criam uma dinâmica e um equilíbrio para as composições. Elas se opõem ao preto pintado e, ao mesmo tempo, fazem com que o fundo, e portanto o suporte, não esteja em uma posição de camada inferior, qualificando-o como parte de um todo. Esse modo de utilizar os espaços sem tinta como elementos compositivos pode ser relacionado a um aspecto caro à pintura chinesa: a relação entre cheio e vazio. François Cheng (1994, p. 36, tradução minha) explica que o vazio de uma pintura não constitui uma sobra ou um fundo menos relevante que a pintura em si: “Na perspectiva chinesa, o vazio não é, como se poderia supor, algo vago ou inexistente. É dinâmico e ativo”¹⁶. O livro de Cheng, intitulado justamente *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, relaciona a pintura chinesa a uma série de preceitos filosóficos, sendo a questão do cheio e vazio uma das mais relevantes, que se conecta com princípios de alternância e equilíbrio, com a potência de descontinuidade e com a reversibilidade. Segundo o autor, é através do vazio que o cheio encontra sua completude. Essas considerações são muito interessantes também para a discussão a respeito das pinturas xikrin, nas quais o vazio é um elemento formal essencial da pintura.

A relação com o fundo se manifesta não apenas nas superfícies em branco, mas também na dinâmica das linhas, já mencionada acima. Uma

¹⁵ Depoimento à autora desta dissertação em 11/01/2019.

¹⁶ No original: “In the Chinese perspective, emptiness is not, as one might suppose, something vague or non-existent. It is dynamic and active”.

vez que, em muitos casos, as linhas pintadas criam superfícies, as formas do desenho podem surgir do fundo, no espaço não pintado. É instigante pensar que, em alguns exemplos **figura [028]** **[064]** **[068]**, essa situação aparece de maneira ambígua, uma vez que, embora do fundo se destaquem linhas brancas, a linha pintada não é apenas utilizada para criar superfícies, mas também elabora formas do desenho. Os padrões gerados pelos intervalos entre as linhas pintadas às vezes ganham a complexidade de uma composição com formas geométricas, como pequenos triângulos, quadrados ou losangos. Nesses casos **figura [029]**, o jogo entre figura e fundo fica mais evidente, uma vez que as formas geométricas, que são fundo, se destacam em meio às linhas pintadas. O olho então pode optar por focalizar a figura formada pelos espaços brancos ou a do preenchimento negro.

A intensa relação entre figura e fundo na pintura corporal ameríndia foi amplamente analisada por alguns antropólogos. Lagrou (2007, 2011, 2013) elabora o tema mais especificamente em sua pesquisa com os Kaxinawá, afirmando que as linhas do grafismo, em sua produção de superfície, “constituem campos de forças [...] onde o olhar é sugado para dentro do desenho por causa de um complexo jogo simétrico que não permite que o olhar se decida entre figura e contrafigura” (2011, p. 725). A autora afirma ainda que essa dinâmica revela um estilo gráfico recorrente entre os povos amazônicos e está relacionada com questões referentes ao diálogo entre mundos visíveis e invisíveis. O olhar assim oscila entre a possibilidade de enxergar duas figuras distintas, uma que estaria desenhada pela tinta e outra pelo fundo. No caso das pinturas analisadas, não existe um jogo tão intenso, no qual as linhas percorrem um caminho de forma regular e complexa, porém, muitas vezes é difícil decidir se o padrão se desenha pelo que está pintado ou pelo que está branco, sendo as duas variantes possíveis **figuras [IX]** **[026]** **[032]**.

A antropóloga Regina Müller (1990, 2009, 2010) também aborda a questão em seus estudos sobre a pintura asurini. Ela aponta para o uso intenso do que chama de técnica do negativo/positivo, um dos princípios de ordenação de um espaço totalizante. O jogo entre claro/escuro, fundo/superfície, segundo a autora, indica uma maneira particular de se perceber uma realidade visual. Müller (2010, p. 10) apresenta ainda um belo caso que exemplifica essa determinada relação: “os Asurini identificam um conjunto de constelações pela imagem de uma onça atacando um veado. Entretanto, não são os pontos luminosos que delineiam as figuras, mas sim, os espaços negros entre eles, como os Asurini nos ensinam a ver”.

Embora as questões de figura e fundo propostas tanto por Lagrou quanto por Müller remetam a casos particulares que não dizem respeito aos xikrin, é interessante observar a recorrência da questão entre os ameríndios, expressando um modo próprio de pensar visualmente. Quanto aos desenhos aqui em discussão, se compostos por formas geométricas que ascendem de um entorno negro, ou por linhas finas e paralelas que formam colunas e diagonais, criando superfícies e abrindo fendas, as variações de interações entre elementos gráficos e suporte são, enfim, inúmeras. O que desponta do jogo entre figura e fundo é que não existe

apenas uma forma de se olhar para as pinturas, as quais revelam múltiplas e invertidas maneiras de ver, abrindo novas possibilidades e caminhos.

aproximação, efeito janela e pinturas soltas

Embora a argumentação analítica em torno das pinturas tenha sido construída em grande parte em termos da relação entre pintura e suporte e da maneira como um fabrica o outro, gostaria de apontar um caso no qual a composição se organiza de uma maneira um pouco particular quanto à interação com o suporte. São pinturas em que o papel parece funcionar como uma lente com a qual determinado ponto da pintura é focalizado e ampliado. Assim, a pintura funciona com um efeito de *zoom* e revela detalhes de determinados padrões. Esses casos **figuras [039] [042] [067]** chamam atenção no conjunto pois configuram um estilo marcante, com linhas mais espessas e formas maiores. Além disso, os padrões, diferentemente dos outros casos, parecem assumir certa autonomia quanto à forma do suporte, sendo interrompidos nas bordas do papel, como se continuassem existindo para além dele.

Apesar de não configurar um caso recorrente nas pinturas em papel e de não existir na pintura corporal dos Xikrin, esses exemplos particulares se assemelham ao estilo de outros povos. Os Asurini e Kaninawá, executam diversos padrões de modo que eles parecem extravasar os limites do suporte (Lagrou; Severi, 2013, p. 88). Müller (1990, 1992) qualifica esse aspecto de efeito “janela”, indicando que o suporte funciona como uma janela, que enquadra um padrão infinito. Embora no caso dos Xikrin as pinturas que trabalham esse estilo não estejam tratando necessariamente de um conceito de padrão infinito, é relevante observar o uso da folha no enquadramento de determinada pintura como uma alternativa de transposição do corpo para o papel. É uma escolha na qual a pintora elenca um trecho significativo do padrão para transpô-lo ao novo suporte, indicando que a pintura, vista pela “janela” do papel, não se limita ao trecho executado.

Alguns casos que operam de forma similar são aqueles em que determinado motivo reveste inteiramente o papel de uma composição **figuras [038] [219]**. Não se trata necessariamente de uma aproximação, mas da produção de uma estampa criada a partir de um mesmo elemento, de maneira diferente do que acontece na pintura corporal. Essa é também uma forma de transpor padrões da pintura corporal para o papel, de forma livre. Dentro dessa lógica, e livre das regras rígidas da pintura corporal, uma pintora escolheu dividir o papel em quatro partes iguais, executando quatro pinturas que, em outros casos, ocupam o papel inteiro **figura [064]**.

outros elementos das pinturas

Alguns outros elementos são marcantes nas composições gráficas das pinturas, embora apareçam de forma mais pontual. Uma vez que no papel as pintoras têm mais liberdade de criação, as variáveis de combinações possíveis a partir dos padrões utilizados na pintura corporal são grandes. No acervo de 256 pinturas em papel, nenhuma é igual a outra. Porém, é possível perceber constâncias de determinados padrões ou técnicas, além de variações estilísticas provenientes de diferenças entre aldeias.

Pinturas da coleção Gustav Verswijver, sob guarda do LISA USP. Coletadas na década de 1970 entre os Kayapó-Mekrãgnoti. (As reproduções fotográficas foram feitas pela autora da dissertação, com auxílio de Mariana Baumgaertner).

O uso de carimbos, por exemplo, constitui uma técnica utilizada em diversas pinturas, sobretudo aquelas realizadas na Terra Indígena Bacajá **figuras [IV] [057] [060]**. São feitos com frutos cortados ao meio, como o coco de tucum e o caroço de inajá, ou pedaços de madeira, e criam texturas e superfícies mais arejadas do que as pintadas com o pincel. A variação de algumas marcas decorre da quantidade de tinta depositada sobre o carimbo, e algumas vezes essa técnica é complementada pela pintura com pincel e com dedos **figura [054]**.

A pintura com os dedos configura uma espécie de meio do caminho entre o carimbo e o pincel. Afinal, a ponta do dedo pode também funcionar como um carimbo ou, então, quando desliza sobre o papel, criar uma linha – que é, como visto, um ponto em movimento **figuras [018] [051] [052]**. Quando empregado de forma tão direta, como é o caso de pinturas feitas com a palma das mãos, o movimento do corpo também é impresso na pintura, através do gesto que ele opera **figuras [V] [035]**.

Além de a frequência do uso de carimbos ser maior nas pinturas realizadas no grupo habitante da T. I. Bacajá, outras diferenças de estilo aparecem entre pinturas de aldeias ou subgrupos kayapó distintos. O acervo de Vidal foi todo coletado em aldeias xikrin, porém é possível observar sutilezas formais que diferenciam as pinturas produzidas na região do Cateté e aquelas coletadas nas aldeias do Bacajá. Estabelecendo uma distância ainda maior estão as pinturas produzidas por outro subgrupo kayapó, os Mekrãgnoti, coletadas pelo antropólogo Gustav Verswijver.

Segundo Vidal (1992, p. 176):

Existem diferenças marcantes de estilo entre diversos subgrupos Kayapó, tanto para a cultura material e ornamentação em geral como para as estampas da pintura corporal. Essas diferenças aparecem com maior amplitude entre os grupos mais afastados espacial e historicamente [...] A diferença está na estrutura do padrão usado no desenho-base. Enquanto os Xikrin empregam linhas finas, fechadas, paralelas, verticais e horizontais – o padrão *tepi-ók* (espinha de peixe) – os Mekranoti aplicam o padrão *kaprã-ók* (casca de tartaruga), hexagonal. Esses dois referenciais determinam estilos diversos e possibilidades estruturais diferenciadas de combinar e ordenar elementos gráficos internos. Semelhantes diferenças de estilo entre grupos indígenas da mesma origem linguística e cultural, historicamente separados há pelo menos 150 anos, devem ser entendidas como resultado da elaboração e uso recorrente de certos padrões básicos, em detrimento de outros. Uma dada tendência produz um novo padrão e leva, gradualmente, a uma nova orientação estilística e expressão estética completamente diversas, definidoras de uma identidade subgrupal, afirmada e assumida pelos próprios índios.

Além da diferença em relação ao desenho-base, as pinturas mekrãgnoti possuem mais vazios e seus elementos gráficos constituem formas maiores e menos detalhadas do que aquelas das pinturas xikrin. No capítulo anterior descrevi um caso, relatado por Vidal, no qual pintoras xikrin, ao verem um homem pintado com padrões mekrãgnoti, prontamente começaram a preencher a pintura de seu corpo. Exponho ao lado algumas

pinturas da coleção Verswijver – que também estão sob guarda do LISA-USP, com o objetivo de exemplificar a questão.

As diferenças formais que podem ser observadas nas pinturas xikrin produzidas na região do Cateté e do Bacajá decorrem de uma separação espacial e temporal. Como visto no capítulo anterior, tais grupos se separaram por volta dos anos 1930 e mantiveram pouco contato entre si¹⁷. Quanto às mudanças nos padrões, aquelas do Cateté têm estrutura mais rígida, e a pintura preenche mais o papel como um todo, utilizando, principalmente, linhas finais feitas com o pincel **figura [064]**. As do Bacajá possuem formas maiores, mais pintura com os dedos e também maior uso do carimbo. Estas últimas utilizam ainda mais variedade de elementos gráficos e uma maior mistura entre eles, com visível liberdade **figura [049]**.

Outra questão que surge a partir do exame das pranchas é como a técnica é adquirida ao longo do tempo. As pinturas produzidas pelas meninas menores deixam claro que existe um longo caminho a ser percorrido até que se domine a destreza necessária para que os padrões atendam às demandas formais **figuras [077] [078] [079] [080] [081] [082]**. Uma pintura produzida por uma menina nova, mas com grande domínio técnico, foi sinalizada no verso por Vidal: “(desenho de uma menina menor mas excepcionalmente bem dotada)”, pois se tratava de um ponto fora da curva **figura [083]**. Outros casos revelam a dificuldade das meninas menores, que ainda não tiveram oportunidade e tempo de prática. No capítulo anterior, mostrei que é no corpo de seu bebê que a pintora pode investir mais tempo de exercício, e só depois desse treinamento constante poderá pintar o corpo de outra mulher ou homem. No entanto, é interessante observar, na tentativa das meninas menores em pintar o papel, o vínculo que se estabelece desde cedo com essa prática artística.

É preciso, além de técnica e destreza, muita paciência para realizar uma pintura com esse nível de precisão e elaboração. A paciência é exercida também por aquele que recebe a pintura e, desde criança, deve se submeter, imóvel, às pinceladas. A repetição minuciosa de linhas, que cria as tramas das pinturas, as estampas da superfície, depende de uma dedicação ao corpo que se elabora, tanto no outro como no papel. Já a repetição do ato de pintar, retomado assim que a tinta da última pintura se esvai, faz com que essa dedicação não seja um acontecimento isolado, mas parte de uma vida elaborada também artisticamente. Tamanho afinho reverbera, da mesma forma, nas pinturas em papel, tanto pela quantidade de pranchas executadas no “ateliê” instaurado por Vidal como pelo nível igualmente complexo de detalhes.

Independentemente das variações de composições, padrões, técnicas e soluções para a transposição do corpo para o papel, vê-se nas imagens a constância de que as pinturas são pensadas e executadas como um todo que inclui o suporte. Ele é preenchido – mesmo que de vazios – em sua totalidade. Talvez por isso fosse tão difícil para as pintoras abandonarem uma pintura no meio do caminho (como acontecia com algumas em que Vidal, com a intenção de registrar o processo, solicitava que não conti-

¹⁷ Hoje em dia, com uso da tecnologia e o transporte facilitado, o contato entre estas aldeias é bastante diferente.

nuassem). Mesmo que a realização ocorra em partes, o sentido e a força de cada uma das pinturas emergem da composição como um todo, em diálogo com o suporte.

*

Ao longo deste percurso busquei a aproximação com diversos casos que evidenciam, por meio da análise gráfica, a maneira como o papel é visto como corpo e, também, como o suporte é capaz de fabricar a pintura. A pintura é feita para o suporte, de acordo com ele, e, assim como o corpo, também o papel estrutura a pintura. No exame da transposição da pintura do corpo para o papel, é possível perceber que em nenhum momento existe a intenção de representar o corpo, desenhar o seu contorno para então preenchê-lo. O papel é a nova pele a ser estampada, elaborada e criada, e a planificação dos padrões não constitui apenas uma solução representativa; é uma forma de diálogo com um suporte que é plano.

As linhas, principal elemento gráfico das pinturas, também reiteram esse diálogo. Seguindo a verticalidade e a simetria presentes no corpo e no papel, elas ora constituem forma, ora são fundo, promovendo sempre um jogo relacional com o suporte. Os tipos de linhas são ricamente explorados e, dada a maior liberdade que as pintoras encontram no corpo-papel, os efeitos composicionais são bastante diversos. As linhas formam superfícies, criando tramas que preenchem o papel, ou abrem frestas que o revelam e o destacam.

Este vaivém entre forma e fundo criado pelas linhas é ainda mais evidenciado quando as composições exploram padrões com motivos gráficos, que fazem com que a forma seja muitas vezes vista justamente no vazio da pintura. O espaço em branco não funciona apenas como um resíduo; ele é parte estrutural da pintura, assim como o corpo o é. O branco do papel faz alusão a um corpo que, embora não receba tinta, faz parte da composição, dando equilíbrio à pintura.

O elevado nível de detalhe e precisão das pinturas, tanto no corpo como no papel, revela que essa atividade não é episódica ou momentânea, mas um processo constante, uma elaboração artística dos corpos e da consciência em relação a eles. A dedicação às pinturas é uma dedicação também ao outro, cujo corpo faz parte do processo. Essa fabricação se dá em cada uma das linhas pintadas, e o corpo, assim como o corpo-papel, se afirmam ao indicar por onde elas devem ir. Desse fazer mútuo entre pintura e suporte emana uma vivacidade que faz as linhas vibrarem. No corpo, a pintura ganha o mundo, habitando uma pessoa que é também elaborada por esse fazer artístico. No papel, a pintura empresta seu pulsar a esse suporte originalmente tão inerte, mas que, por outro lado, possibilita que ela se concretize.

As camadas complexas que se desvelam de uma pintura vinculada ao corpo de forma tão intensa procuram justificar tamanha beleza. Uma beleza que atrai os olhos para uma profundidade tátil, magicamente cavada no papel. A tinta que recobre as pinturas busca um corpo para tocar, ela é matéria sensível que faz as mãos também quererem delinear seus percursos. Corpos se atraem.

Como proposto, as pinturas abriram esta narrativa e serão elas também que a fecharão. Agora, na totalidade e no volume de uma imagem composta por muitas pinturas – a imagem de um acervo – e já acumulada em muitos pensamentos, o olho fica livre para pousar onde sentir necessidade. Não se trata apenas de uma lista de figuras – embora esta também seja uma de suas funções –, mas da exposição de um pequeno universo. As palavras com que aqui pretendo acompanhar este caráter conclusivo não colocam, porém, um ponto final neste processo, que segue aberto, para continuar um ciclo sem limites definidos entre imagem e pensamento. A intenção é apontar algumas considerações sobre os possíveis desdobramentos encontrados durante este caminhar.

Ao longo da dissertação me concentrei em um acervo de imagens específico: papéis pintados de acordo com padrões da pintura corporal do povo kayapó-xikrin. Essas pinturas surgiram em meio à pesquisa da antropóloga Lux Vidal, que as solicitou e coletou, durante as décadas de 1970 e 1980. São imagens que revelam questões sobre as intenções e os processos envolvidos na prática gráfica desse povo, apontando modos próprios de conceber e operar manifestações visuais.

A partir de um olhar centrado nas imagens e de leituras específicas em relação ao contexto de produção do acervo, pude perceber dois movimentos fundamentais das pinturas kayapó-xikrin em papel, revelando a forma intensa como se vinculam ao corpo e, principalmente, à fabricação corporal: 1. a maneira como o papel, ao ser pintado, é tratado como um corpo; 2. o modo como o suporte, sendo ele papel ou corpo, é também responsável por fabricar a pintura. A pintura em papel reitera questões da pintura corporal, revelando a importante relação entre pintura e suporte.

Embora os embasamentos teóricos tenham sido fundamentais para alcançar tais formulações, foi a partir de um corpo a corpo com as imagens, e de um ir e vir constante entre as pinturas em papel e as fotografias das pinturas no corpo, que pude compreender de fato essas relações, que ganharam sentido com as imagens: na linha que era curva ao seguir o corpo e virou reta ao acompanhar a margem do papel; na relevância de um fundo branco que se fez parte da pintura, como um pedaço de corpo sem tinta; nas tramas de linhas que tecem superfícies e corpos. Assim, busquei compreender operações e processos envolvidos nessas manifestações gráficas específicas.

Gostaria de me ater a algumas questões que surgem a partir daqui e indicam possibilidades futuras. De um lado, a pesquisa trouxe clareza em relação à pluralidade e à riqueza de formas e meios de produções artísticas vinculadas a culturas indígenas; de outro, se faz relevante frisar a importância de dar lugar às imagens, e às manifestações artísticas de modo geral, como fontes expressivas de determinada cultura, de modo que adquiram maior relevância na forma como são tratadas metodologicamente no âmbito da pesquisa.

Em relação ao primeiro ponto, retomo uma fala de Vidal em um dos relatos que tive a chance de presenciar. Ao comparar as manifestações gráficas dos Xikrin às dos Wajãpi, mostrando diferenças estruturais em relação à intenção e ao lugar da pintura, a antropóloga é categórica: “Quer

dizer, a pintura está a serviço de vários pensamentos, de várias maneiras de conhecer e de se expressar, e de expressar também a arte, o invisível, as próprias normas e os valores. Então dizer: [um] ‘grafismo indígena’ não existe”¹. Vidal tinha a intenção de me alertar, logo de início – e sabendo da minha pouca familiaridade com a área –, que eu não poderia tratar a pintura xikrin como uma manifestação artística indígena absoluta, isto é, sem compreender que existem semelhanças, mas também diferenças estruturais, entre povos ameríndios. Seguir o conselho de Vidal foi essencial, não apenas em termos de precisão para a pesquisa, mas também pelo fato de o objeto em si ser tão amplo e tão rico que, embora no começo tivesse a intenção de me voltar a outros casos de maneira mais extensa, fui totalmente tragada pelo acervo escolhido.

Quando escreve o livro *Arte indígena no Brasil* (2013), Els Lagrou também alerta para a questão plural e diversa do tema e, a partir de alguns exemplos explorados em profundidade, ilustra diversas maneiras como a arte indígena opera, indicando diferenças e semelhanças, mas, sobretudo, apontando um modo de olhar. Logo na introdução, escreve:

Este texto sobre a arte indígena brasileira não visa a dar um panorama das artes indígenas existentes no Brasil. Esta tarefa seria, aliás, impossível de ser realizada no espaço curto que este livro nos reserva por causa da grande variedade de etnias e de suas artes, e também por causa do pequeno número de artes estudadas até o momento. [...] Este ensaio visa a ensinar um modo de entender e olhar para as artes indígenas que – espero – influenciará o olhar lançado não somente sobre os exemplos presentes neste livro, mas sobre todas as artes indígenas já produzidas ou que algum dia o serão (2013, p. 9).

O que gostaria de evidenciar é que as pesquisas em torno das artes indígenas apontam para um potencial em diversos sentidos: tanto na quantidade e particularidade das manifestações artísticas – gráficas, de artefatos, ritualísticas – dos inúmeros povos, como no interesse para as pesquisas em áreas artísticas e visuais em elaborar novas formas de pensar e olhar não só as produções indígenas, mas a arte e os mundos ao redor. É também Lagrou (2015, s.p) quem lembra que a “arte, enquanto instrumento de diálogo e de relação com o mundo fora da aldeia, está cada vez mais importante”.

Da mesma maneira como a antropologia ensina a inverter o modo de olhar para assim se descobrirem mundos e formas de agir sobre eles que vão muito além dos conhecidos, a centralidade nas imagens revela outras maneiras de pesquisar e – por que não? – olhar e agir. A centralidade nas imagens, em sua materialidade, encaminha para outras metodologias e outras formas de elaborar o pensamento. Se muitas das questões surgiram justamente da observação das pinturas, a argumentação elaborada também se pode fazer em parte por meio de um discurso imagético.

Que seja possível abrir cada vez mais caminhos para que pesquisas nos campos da Linguagem Visual e da Arte possam investir seus olhares e seus dizeres nas imagens – e, mais especificamente, em formas artísticas de outros contextos que, expressivas e vivas, tanto podem nos ensinar em

relação aos modos de olhar e produzir imagens e, sobretudo, de elaborar mundos. Tamanha riqueza de pensamentos e processos envolvidos nestas pinturas está decerto longe de ser alcançada pelas reflexões desenvolvidas aqui. Muito sobre elas ainda poderia ser pensado e elaborado, mas, por enquanto, deixo que as imagens sigam falando.

¹ Depoimento à autora desta dissertação em 31/01/2018.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. 1975. Aby Warburg e a ciência sem nome. Em BARTHOLOMEU, Cezar. 2009. Dossiê Aby Warburg. Revista Arte e Ensaios. EBA, UFRJ, ano XVI, n 19, pp 118-143.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. (2006 [1977]). O nome das coisas. Alfragide: Caminho.

ANDUJAR, Cláudia. (1978). MitopoemasYãnomam. Rio de Janeiro: Olivetti, . _____ .1982. Os desenhos yanomami. Em Revista Arte em São Paulo, n 5, março.

ARGAN, Giulio Carlo. (2010). Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras.

ARHEIM, Rudolf. (1994). Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.

BARCELOS NETO, Aristóteles. (2002). Gallois, Dominique Tilkin. Ilustrações: índios Wajãpi. Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi. Em Revista De Antropologia, vol 1 n 45, pp 261-263.

_____. 2011. A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado. Em Revista de Antropologia, São Paulo, USP, vol 54, n 2, pp 981-1012.

BARTHES, Roland. (2004). O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHOLOMEU, Cezar. 2009. Dossiê Aby Warburg. Revista Arte e Ensaios. EBA, UFRJ, ano XVI, n 19, pp 118-143.

BELTING, Hans. (2014). Antropologia da Imagem. Lisboa: KKYM + EAUM.

BENJAMIN, Walter. (1991). Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense.

_____. (2011). Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Editora 34.

BRINK, Claudia & WARNKE, Martin. (2003). Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Berlim: Akademie Verlag.

CALVINO, Ítalo. (2001). Palomar. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Haroldo. (1977). Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. 2012. A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. Em Revista de Antropologia, São Paulo, USP, vol 55, n 1.

CHARBONNIER, George. & LÉVI-STRAUSS, Claude.(1989). Arte, Linguagem, Etnologia. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Campinas: Papyrus.

CHENG, François. (1994). Empty and Full:The Language of Chinese Painting. Boston: Shambhala Publications.

COHN, Clarice. (2000). A criança indígena: a concepção xikrin de infância e aprendizado. Dissertação de mestrado não publicada. São Paulo: USP

_____. 2009. A ornamentação corporal das crianças Mebengokré-Xikrin. Artigo apresentado ao 33º Encontro Anual da Anpocs. Caxambu.

COELHO, Maria Beatriz. (2012). Imagens da Nação – brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX. Belo Horizonte: UFMG.

COSTA, M.H.F. 1997. Representações iconográficas do corpo em duas sociedades indígenas: Mehináku e Karajá. Em Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 7, pp 65-69.

DEBRAY, Regis. (1992). Vida e morte da imagem. Petrópolis: Vozes.

DEMARCHI, André. 2009. Armadilhas, quimeras e caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea. Em Espaço Ameríndio, Porto Alegre, vol 3, n 2, jul/dez, pp 177-199.

_____. 2013. Figurar e desfigurar o corpo: peles, tintas e grafismos entre os Mebêngôkre (Kayapó). Em LAGROU, Els & SEVERI, CARLO (orgs.). (2013). Quimeras em diálogos: grafismo e figuração nas artes indígenas. Rio de Janeiro: 7Letras.

DERRIDA, Jacques (1997 [1967]). Gramatologia. São Paulo: Perspectiva.

DEWEY, John. (2010). Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998). O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34.

_____. 1998. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Em Porto Arte, Porto Alegre, vol 9, n 16, pp 61-82.

_____. (2010). Atlas – Como levar o mundo nas costas?. Em Sopro – Panfleto Político-Cultural, dez. n 41.

_____. (2013) A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda e Museu de Arte do Rio.

_____. (2015) Pensar debruçado. YMAGO ensaios breves. Apple Books.

_____. (2016) Que emoção! Que emoção? São Paulo: Editora 34.

_____. (2017). Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34.

DONDIS, Donis A. (2007). Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes.

DRUMMOND DE ANDRADE. Carlos. (2012). Lição de coisas. São Paulo: Companhia das Letras.

FERRARA, Lucrecia D’Alésio Ferrara. (1986). Leitura sem palavras. São Paulo: Ática.

FONTINHA, Mário. (1983). Desenhos na areia dos quiocos do nordeste de angola. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

FRANCHETTO, Bruna (org.). (2003). Ikú ügühütu Higei: a arte gráfica dos povos Karib do Alto Xingu. textos e ilustrações Mestres Karib do Alto Xingu. Rio de Janeiro: Museu do Índio.

FREEDBERG, David. (1989). The Power of images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago & London: Chicago University Press.

FRUTIGER, Adrian. (2001). Sinais e Símbolos: desenho, projeto e significado. São Paulo: Martins Fontes.

GALLOIS, Dominique Tilkin. (2002). Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica. Rio de Janeiro: Museu do Índio.

GEERTZ, Clifford. (1998 [1983]). A arte como um sistema cultural. Em O Saber Local, Petrópolis: Vozes, pp 142-181.

GELL, Alfred. (1993). *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*. Oxford: Oxford University Press

_____. 1996. Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. Em *Journal of Material Culture*, vol 1, pp15-38.

_____. (2018). *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora.

GIANNINI, Isabelle Vidal. 1991. Os domínios cósmicos: um dos aspectos da construção da categoria humana Kayapó-Xikrin. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, n 34, pp 35-58.

_____. 2001. Para entender o polêmico Projeto de Exploração Madeireira na TI Xikrin do Cateté. Em RICARDO, Carlos Alberto (Ed.). *Povos Indígena no Brasil 1996/2000*. São Paulo: ISA. pp 495-499.

_____. 2011. Ornamentos, cantos e coreografias: expressões da cosmovisão xikrin. Em SILVA, Fabíola & GORDON, Cesar. (2011). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. Edusp: São Paulo.

GOLDCHMIT, Sara. (2013). *Corpo de provas*. Tese de doutorado não publicada. São Paulo: USP.

GOMBRICH, E. H. (2012 [1979]). *O Sentido da Ordem*. Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Porto Alegre: Bookman.

GORDON, Cesar. 2011. Em nome do belo: o valor das coisas xikrin mebêngôkre. Em SILVA, Fabíola & GORDON, Cesar. (2011). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. Edusp: São Paulo.

_____. 2014. Bem Viver e Propriedade: o problema da diferenciação entre os Xikrin-Mebêngôkre (Kayapó). Em MANA, ano 1, n 20, pp 95-124.

GOW, Peter. 1988. Visual compulsion: design and image in Western Amazonian cultures. Em *Revindi*, Lima, pp 19-32.

_____. 1999a. Piro designs: Painting as meaningful action an amazonian lived world. Em *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 5, n 2, junho, pp 229-246.

_____. 1999b. A geometria do corpo. Em *Adauto Novaes. A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras. pp 299-316.

GRASSI, Luigi. (1978). *Dizionario dela critica d'arte*. Torino: UTET.

GREENBERG, L. J. 1975. Art as a structural system: a study of pottery designs". Em *Studies in the anthropology of visual communication*, ano 1, n 2, pp 33-50.

GUSS, David. (1990). *To Weave and Sing*. Berkeley: University of California Press.

HAGGAR, Reginald. (1962). *A Dictionary of Art Terms*. New York: Hawthorn.

HELMUT, Friedel. (2006). *Gerhard Richter: Atlas*. Londres: Thames & Hudson.

INGOLD, Tim. (2007). *Lines: a brief history*. Oxon: Routledge.

_____. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Oxon: Routledge.

JOSÉ DA SILVA, Giovani. 2014. História e Antropologia nas fronteiras do extremo norte do Brasil: O patrimônio cultural dos Wajãpi e uma reflexão sobre as artes indígenas. Em *Antíteses*, vol 7, n 14, pp 282-300.

JUNQUEIRA DOS SANTOS, Carolina. (2015). *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. Tese de doutorado não publicada. Belo Horizonte: UFMG.

KANDINSKY, Wassily. (2005). *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes.

KLEE, Paul. (1981). *Pedagogical Sketchbook*. Londres: Faber and faber.

LAGROU, Elsje Maria. 2003. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. Em *Ilha*, Florianópolis, vol 5, n 2, dezembro, pp 93-113.

_____. (2007). *A Fluidez da Forma: Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.

_____. 2011. Existiria uma arte das sociedades contra Estado?. Em *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol 54, n 2.

_____. (2013a). *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.

_____. 2013b. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. Em LAGROU, Els & SEVERI, CARLO (orgs.). (2013). *Quimeras em diálogos: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras.

_____. 2015. Entre artistas e Xamãs: entrevista com Els Lagrou. *Revista Usina*: disponível em <<https://revistausina.com/>>, julho>. (Acesso em 12 de junho de 2016).

LAGROU, Els & SEVERI, CARLO (orgs.). (2013). *Quimeras em diálogos: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1957 [1955]). *Tristes Trópicos*. São Paulo: Anhembi.

_____. (2008 [1958]). *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.

_____. (1989). *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus Editora.

LUCIE-SMITH, Edward. (1988). *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*. New York: Thames and Hudson.

MACEDO, Valéria & GRUPIONI, Luís D. B. 2009. Exposições e invisíveis na antropologia de Lux Vidal. Em *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol 52, n 2.

MARZANO, Michela (org.). (2012). *Dicionário do corpo*. São Paulo: Edições Loyola, Centro Universitário São Camilo.

MAUREEN, Bisiliatt. (1979). *Xingu: Território Tribal*. São Paulo: Cultura.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. 1983. Cultura material no estudo das sociedades antigas. Em *Revista de História*, n 115, pp 103-117.

_____. 2003. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Em *Revista Brasileira de História*, vol 23, n 45, pp 11-36.

MITCHELL, W. J. T. (1986). *Image, text ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.

MÜLLER, Regina Polo. (1990). *Os Asurini do Xingu. História e Arte*. Campinas: Unicamp.

_____. (2009). *Ritual da imagem: arte Asurini do Xingu*. Rio de Janeiro: Museu do Índio.

_____. 2010. As artes indígenas e a arte contemporânea. Em *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, vol 7, n 1, maio, pp 7-18.

PANOWSKY, Erwin. (1979). *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.

PEDROSA, Adriano & SCHWARCZ, Lilia. (2014). *Histórias Mestiças* [catálogo]. São Paulo: Editora Cobogó.

PEREC, Georges. (2016). Tentativa de esgotamento de um local parisiense. Gustavo Gili: São Paulo.

RIBEIRO, Berta G. (1989). *Arte Indígena, Linguagem Visual*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

RICARDO, Beto & RICARDO, Fany (2017). *Povos Indígenas do Brasil 2011-2016*. São Paulo: Instituto Socioambiental.

SAMAIN, Etienne. (2012). *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp.

_____. 2014. Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. Em *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol 3, n 2, pp 47-55.

SANTOS, Laymert Garcia. 2013. Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem yanomami. Em ANJOS, Moacir dos (ed.). *Pertença – Cadernos SESC_Videobrasil 8*. São Paulo: SESC, pp 49-54.

SARAMAGO, José. (2000). *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. 1979. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. Em *Boletim do Museu Nacional*, n 32 pp 2-19. Rio de Janeiro.

SEVERI, Carlo. 2003. Pour une anthropologie des images: Histoire de l’art, esthétique et anthropologie. L’Homme. Em *Image et Anthropologie*, n 165, EHESS, jan/mar, pp 7-9.

_____. 2011. A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. Em *Sociologia&Antropologia*, vol 01, n 02, pp 53-57.

SMEETS, Rene. (1975). *Signs, symbols and ornaments*. New York: Van Nostrand.

SILVA, Fabíola & GORDON, Cesar. (2011). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. Edusp: São Paulo.

SESC; USP-MAE. *Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas*. Catálogo de exposição, realizada de 7 de setembro de 2016 a 8 de janeiro de 2017.

SOUTO DE MOURA, Eduardo. (2011). *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método*. Porto: Dafne Editora.

TAYLOR, A.-C., & VIVEIROS DE CASTRO, E. 2006. Un corps fait de regards (Amazonie). Em BRETON, S. et al. (orgs.). *Qu’est-ce qu’un corps?*. Paris: Musée du Quai Branly / Flammarion. pp 148-199. (Tradução não publicada: Daniel Calazans Pierri, Revisão : Renato Sztutman).

TUGNY, Rosângela Pereira de. (2011). *Escuta e poder na estética Tikmu un Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI.

TURNER, Terence. 1980. The Social Skin. Em CHEFAS, J. & LEWIN, R. (orgs.) *Not Work Alone. Survey of activities superfluous to survival*. London: Temple Smith.

TWYMAN, Michael. (1979). A schema for the study of graphic language. Em KOLERS, P. A.; WROLSTAD, M. E.; BOUMA, H. (orgs.). *Processing of visible language*. New York: Plenum, pp 117-50.

VALERY, Paul. (2003). *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify.

VELTHEM, L. H. (1998). *A pele de Tulupere. Uma etnografia dos traçados dos Wayana*. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi.

VELTHEM, L. H. van & LINKE, I. L. van V. (org). (2010). *Livro da arte gráfica Wayana e Aparai*. Rio de Janeiro: Museu do índio/FUNAI/Iepé.

VIDAL, Lux. (1977). *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*. Edusp: São Paulo.

_____. 1978. A pintura corporal entre índios brasileiros. Em *Revista de Antropologia*, vol. 2 (2ª parte).

_____. 1985. Aspectos da Pintura na Cultura Indígena. *Revista de Antropologia*, vol XXVII/XXVIII.

_____. (org). (1992). *Grafismo indígena: estudo de antropologia estética*. Edusp: São Paulo.

_____. 2009. Entrevista concedida a valéria Macedo e Luís Grupioni. Exposições e invisíveis na antropologia de Lux Vidal. Em *Revista de Antropologia*, vol 52, n 2, pp 789-814.

_____. 2017. Entrevista concedida a Maria Guimarães. Lux Boelitz Vidal: Colecionadora de culturas. Em *Pesquisa FAPESP 251*, janeiro, pp.26-33. <disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2017/01/09/lux-boelitz-vidal-colecionadora-de-culturas/>> (Acesso em 12 de janeiro de 2018).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Em *Mana*, vol 2, n 2, pp 115-144.

WARBURG, Aby. 2005. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. Em *Concinnitas*, ano 6, vol 1, n 8, julho, pp 9-29.

_____. 2009. Mnemosyne. Em BARTHOLOMEU, Cezar (org). 2009. *Dossiê Aby Warburg. Revista Arte e Ensaios*. EBA, UFRJ, ano XVI, n 19, pp 118-143.

Filmes documentários

HERZOG, Werner. (2010). *Caverna dos sonhos esquecidos*.

GUSMÁN, Patricio. (2015). *O botão de pérola*.

MANCINE, Piero & PADILHA, Solange (1986). *Arte e Corpo*.

Meios Eletrônicos

Getty Vocabulary Program. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/introduction.html#general>. Acesso em: 07/02/2018.

Terras Indígenas. Disponível em: <www.terrasindigenas.org.br>. Acesso em 14/06/2018.

Ministério Público Federal. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/regiao1/sala-de-imprensa/noticias-r1/indigenas-que-sofreram-impacto-com-atividades-da-mineracao-onca-puma-serao-indenizados-pela-vale>>. Acesso em: 10/12/2018.

lista de figuras: as imagens continuam

Todas as fotografias reproduzidas na dissertação fazem parte do acervo Lux Vidal do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA USP). As reproduções fotográficas das pinturas foram feitas pela autora da dissertação.

As ilustrações apresentadas foram todas também realizadas pela autora da dissertação a partir de fotografias do acervo.

As especificações técnicas abaixo foram sistematizadas em um catálogo produzido durante a pesquisa, que conta também com algumas outras informações, descritas no primeiro capítulo. Aqui, priorizei o código de localização no acervo, a data de produção, o nome do autor, e as dimensões (no caso das pinturas). Também no caso das pinturas observo que a técnica utilizada em todas foi a mesma: tinta feita a partir de uma mistura de jenipapo, água e pó de carvão, sobre papéis diversos. A lista foi dividida em A (pinturas na abertura deste caderno), B (fotografias reproduzidas no caderno) e C (demais pinturas do acervo, reproduzidas ao longo do caderno). Nas páginas seguintes reproduzo todas as pinturas do acervo que não apareceram anteriormente.

A pinturas na abertura

[I] KX-3815 15/10/1973
Mudjê-prekti 32,5x23,5cm

[II] KX-3729 --/--/1972
Nhioké 21,2x15,8cm

[III] KX-3736 --/06/1972
Nhioké 29,5x20,5cm

[IV] KX-3737 (-/--/197-) -- 22x15,5cm

[V] KX-3724 15/10/1973
Karangre 32,5x23,7cm

[VI] KX-3770 --/05/1972
Kukreiti 29x20,5cm

[VII] KX-3812 (-/--/197-) -- 23,5x15,5cm

[VIII] KX-3744 (-/--/197-) -- 30,5x22,7cm

[IX] KX-3782 14/10/1973
Nhiokae 32,5x23,7cm

[X] KX-3718 (-/--/197-) -- 2 folhas de 32,5x23,5cm

B fotografias

Página 20
[001] KX-1081 1972
Lux Vidal
(mesa de trabalho de Vidal na aldeia)

[002] KX-1243 1973
Autor desconhecido
(Vidal durante suas pesquisas na aldeia)

[003] KX-0599 1970
Lux Vidal
(foto aérea de aldeia kay-apó-xikrin)

Página 44
[004] KX-1323 1974
Lux Vidal

[005] KX-1316 1974
Lux Vidal

[006] KX-1530 1974
Lux Vidal

Página 45
[007] KX-0842 1971
Lux Vidal

[008] KX-2832 1986
Vincent Carelli

[009] KX-1327 1974
Lux Vidal

Página 46
[010] KX-1605 1974
Lux Vidal

[011] KX-1468 1974
Lux Vidal

[012] KX-2478 1984
Lux Vidal

Página 68
[013] KX-1461 1974
Lux Vidal

[014] KX-1458 1974
Lux Vidal

[015] KX-1455 1974
Lux Vidal

Página 106
[088] KX-0696 1970
Lux Vidal

C demais pinturas do acervo

Páginas 72 e 73
[016] KX-3973 12/09/1985 -- 31x21,5cm

[017] KX-3734 --/06/1972
Nhioké 21,2x15,8cm

[018] KX-3981 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[019] KX-3808 --/06/1972
Nhioké 20,5x15cm

[020] KX-3793 --/--/1985
Ikadja 20,5x15cm

[021] KX-3804 (-/--/197-) -- 29x20,5cm

Páginas 74 e 75
[022] KX-3727 --/--/1972
Nhioké 21,2x15,8cm

[023] KX-3728 --/06/1972
Nhioké 21,2x15,8cm

[024] KX-3726 --/--/1972
Nhioké 21,2x15,8cm

[025] KX-4006 (-/--/198-) -- 25x20cm

[026] KX-3781 15/10/1973
Nhiokro 32,5x23,7cm

[027] KX-3811 (-/--/197-) -- 2 folhas de 32,5x23,5cm

[028] KX-3839 15/10/1973
Karangre 32,5x23,5cm

[029] KX-4012 (-/--/198-) -- 31x21,5cm

Páginas 76 e 77
[030] KX-3983 (-/--/198-) -- 31x21,5cm

[031] KX-3796 (-/--/197-) -- 32,5x23,5cm

[032] KX-4084 (-/--/197-) -- 31,5x21,5cm

[033] KX-3800 18/10/1973
Nhiok-pú 32,5x23,5cm

[034] KX-3719 --/06/1972
Nhiok-kro 23x15,5cm

[035] KX-4083 (-/--/197-) -- 31,5x21,5cm

[036] KX-3741 18/10/1973
Nhiok-pú 32,5x23,7cm

[037] KX-4018 (-/--/198-) -- 30,5x21cm

Páginas 78 e 79
[038] KX-3987 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[039] KX-3974 11/09/1985
Nhok-mayti 29,5x21cm

[040] KX-3871 (-/--/198-) Bekwoy-bô 29,5x21cm

[041] KX-3873 --/--/1985
Kokongri 29,5x21cm

[042] KX-4030 13/09/1985
Ikadju 29,5x21cm

[043] KX-3868 --/--/1985
Irengó 29,5x21cm

[044] KX-4017 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[045] KX-3722 14/10/1973
Nhiok-ap 32,5x23,7cm

[046] KX-3765 14/10/1973
Irekruti 32,5x23,7cm

[047] KX-3767 14/10/1973
Kam-ofôdja 32,5x23,7cm

Páginas 80 e 81
[048] KX-3967 20/09/1985
Nhamorety 29,5x21cm

[049] KX-3969 11/09/1985
Mop-koure 29,5x21cm

[050] KX-4028 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[051] KX-3964 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[052] KX-3965 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[053] KX-3984 12/09/1985
Kwoy 29,5x21cm

Páginas 82 e 83
[054] KX-3989 12/09/1985
Ireprô 29,5x21cm

[055] KX-3738 (-/--/197-) Nhioké 29,5x20,5cm

[056] KX-3720 --/--/1972
Rop-krori-ôk 23x15,5cm

[057] KX-3977 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[058] KX-3975 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[059] KX-4058 (-/--/197-) -- 22x15,5cm

[060] KX-3746 15/10/1973
Nhioké 32,5x23,5cm

Páginas 84 e 85
[061] KX-3717 (-/--/197-) -- 29,5x20,5cm

[062] KX-3716 14/10/1973
Nhiokô 32,5x23,5cm

[063] KX-4089 (-/--/197-) -- 25x20cm

[064] KX-3838 15/10/1973
Nikaere 32,5x23,5cm

[065] KX-3985 (-/--/198-) -- 31x21,5cm

[066] KX-3986 (-/--/198-) -- 31x21,5cm

[067] KX-3993 --/--/1985
Nhiokro 30,5x21cm

[068] KX-3786 --/--/1972
Tepire 29x20,5cm

Páginas 86 e 87
[069] KX-4062 --/06/1972
Nhioké 29,5x20,5cm

[070] verso da KX-3730 ver [091]

[071] verso da KX-3719 ver [034]

[072] KX-3798 10/11/1973
Irekrâto 23x15,5cm

[073] KX-3799 10/11/1973
Irekrâto 23x15,5cm

[074] KX-3970 (-/--/198-) -- 29,5x21cm

[075] verso da KX-3724 ver [V]

[076] verso da KX-3727 ver [022]

[077] KX-3843 --/--/1972 -- 21,5x15,5cm

[078] KX-3851 (-/--/197-) -- 21,5x15,5cm

[079] KX-3844 --/--/1972 -- 21,5x15,5cm

[080] KX-3853 --/--/1972 -- 21,5x15,5cm

[081] KX-3848 14/10/1973
Bekwe-krut 23x15,5cm

[082] KX-3846 15/10/1973
Nhiokire 23x15,5cm

[083] KX-3816 (-/--/197-) Ngrei-ô 32,5x23,5cm

Página 89
[084] KX-3715 --/06/1972
Nhiok-kro 23x15,5cm

[085] KX-3990 --/--/1985 -- 30,5x21cm

[086] KX-3813 --/06/1972
Karangre 29x20,5cm

[087] KX-3744 ver [VIII]

[089]

[090]

[091]

[092]

[093]

[094]

[095]

[096]

[097]

[098]

[099]

[100]

[101]

[102]

[103]

[104]

[105]

[106]

[107]

[108]

[109]

[110]

[111]

[112]

[113]

[114]

[115]

[116]

[117]

[118]

[119]

[120]

[121]

[122]

[089] KX-3721 15/10/1973
Irekaro 32,5x23,7cm

[090] KX-3723 --/05/1972
Nhiokae 29,5x20,5cm

[091] KX-3725 --/06/1972
Nhioké 29,5x20,5cm

[092] KX-3730 --/07/1972
Nhioké 29,5x20,5cm

[093] KX-3731 (-/-/197-)
-- 32,5x22cm

[094] KX-3732 (-/-/197-)
-- 20,5x15,5cm

[095] KX-3733 15/10/1973
Ngrei- 23,5x15,5cm

[096] KX-3735 (-/-/197-)
-- 2 folhas de 32x23cm

[097] KX-3739 (-/-/197-)
-- 29,5x20,5cm

[098] KX-3740 (-/-/197-)
-- 22x15,5cm

[099] KX-3742 (-/-/197-)
-- 2 folhas de 32x23cm

[100] KX-3743 (-/-/197-)
-- 30,5x22,7cm

[101] KX-3747 (-/-/197-)
-- 32,7x21,5cm

[102] KX-3752 04/02/1971
Nhiokae 22x15,5cm

[103] KX-3754 04/02/1971
Nhiokae 22x15,5cm

[104] KX-3755 02/01/1971
Nhiokae 22x15,5cm

[105] KX-3756 04/02/1971
Nhiokae 22x15,5cm

[106] KX-3757 04/02/1971
Nhiokae 22x15,5cm

[107] KX-3759 (-/-/197-)
Nhiokae 23x15,5cm

[108] KX-3760 10/02/1971
Nhiok-pú 22x15,5cm

[109] KX-3761 --/06/1972
Kangrare 29x20,5cm

[110] KX-3762 --/05/1972
Mudjê-Prekti 29x20,5cm

[111] KX-3763 --/05/1972
Kukreiti 29x20,5cm

[112] KX-3764 14/10/1973
Nhiokae 32,5x23,7cm

[113] KX-3766 (-/-/197-)
Nhiokure 23x15,5cm

[114] KX-3768 14/10/1973
Ngrei-pao 32,5x23,7cm

[115] KX-3769 15/10/1973
Uñorõ 32,5x23,7cm

[116] KX-3771 --/04/1972
Irekruti 21x15,5cm

[117] KX-3772 18/02/1971
Nikaere 22x15,5cm

[118] KX-3774 29/01/1971
Nhiokõ 22x15,5cm

[119] KX-3775 29/01/1971
Nhiokõ 22x15,5cm

[120] KX-3776 29/01/1971
Kangrave 22x15,5cm

[121] KX-3777 (-/-/197-)
Filha de Nhiokõ 22x15,5cm

[122] KX-3778 --/04/1972
Djroro 29x20,5cm

[123] KX-3779 (-/-/197-)
Irekaro 22x15,5cm

[124] KX-3780 15/10/1973
Kokonõ 32,5x23,7cm

[125] KX-3783 --/04/1972
Bekwe-pú 20,5x15,5cm

[126] KX-3784 (-/-/197-)
-- 29x20,5cm

[127] KX-3785 (-/-/197-)
-- 30x29,5cm

[128] KX-3788 15/10/1973
Kukreti 32,5x23,5cm

[129] KX-3789 (-/-/197-)
-- 22x15,5cm

[130] KX-3790 (-/-/197-)
-- 2 folhas de 32,5x23,5cm

[131] KX-3791 14/10/1973
Nhiokanga 32,5x23,5cm

[132] KX-3792 16/08/1985
Kamerety 27x21cm

[133] KX-3794 --/05/1972
Mudjê-prekti 29x20,5cm

[134] KX-3795 15/10/1973
Mudjê-prekti 32,5x23,5cm

[135] KX-3797 15/10/1973
Nhioké 32,5x23,5cm

[136] KX-3801 (-/-/197-)
-- 29,5x21cm

[137] KX-3802 --/06/1972
Nhioké 29,5x21cm

[138] KX-3803
(14/10/1973)
Bekwe-pú 32,5x23,5cm

[139] KX-3805 (-/-/197-)
-- 20x17,5cm

[140] KX-3806 15/10/1973
Irekako 32,5x23,5cm

[141] KX-3807 (-/-/197-)
-- 32,5x23,5cm

[142] KX-3809 --/05/1972
Nhioké 29x20,5cm

[143] KX-3810 (-/-/197-)
-- 2 folhas de 32,5x23,5cm

[144] KX-3817 15/10/1973
Djaoro 32,5x23,5cm

[145] KX-3818 15/10/1973
Nhiokpao 20x17,5cm

[146] KX-3819 (-/-/197-)
Nhiokae 21,5x15cm

[123]

[124]

[125]

[126]

[127]

[128]

[129]

[130]

[131]

[132]

[133]

[134]

[135]

[136]

[137]

[138]

[139]

[140]

[141]

[142]

[143]

[144]

[145]

[146]

[147]

[148]

[149]

[150]

[151]

[152]

[153]

[154]

[155]

[156]

[157]

[158]

[159]

[160]

[161]

[162]

[163]

[164]

[165]

[166]

[167]

[168]

[169]

[170]

[171]

[172]

[173]

[174]

[175]

[176]

[177]

[147] KX-3820 (--/--/197-)
-- 21x15,5cm

[148] KX-3821 (--/--/197-)
-- 21x15,5cm

[149] KX-3822 19/02/1971
Bekuoipure 22x15,5cm

[150] KX-3823 (--/--/197-)
Kukreiti 22x15,5cm

[151] KX-3824 24/02/1971
Uñiorõ 22x15,5cm

[152] KX-3825 (--/--/197-)
Kukreiti 23x15,5cm

[153] KX-3826 14/10/1973
Nhiok-oioK 32,5x23,5cm

[154] KX-3827 (--/--/197-)
-- 23x15,5cm

[155] KX-3828 (--/--/197-)
-- 32,5x23,5cm

[156] KX-3829 15/10/1973
Ire-pro 32,5x23,5cm

[157] KX-3830 14/10/1973
Nhiokai 32,5x23,5cm

[158] KX-3831 (--/--/197-)
-- 22x15,5cm

[159] KX-3832 --/04/1972
Nhiokioi 20,5x29,5cm

[160] KX-3833 28/05/1972
Bekwoi-pú 21,5x15,5cm

[161] KX-3834 15/10/1973
Kukreiti 32,5x23,5cm

[162] KX-3835 15/10/1973
Bot-kati 32,5x23,5cm

[163] KX-3836 (--/--/197-)
-- 23x15,5cm

[164] KX-3837 (--/--/197-)
-- 23x15,5cm

[165] KX-3840 (--/--/197-)
-- 20,5x29,5cm

[166] KX-3842 --/--/1972
-- 21,5x15,5cm

[167] KX-3845 19/02/1971
Irekaro 21,5x15,5cm

[168] KX-3847 15/10/1973
Tchikare 32,5x23,5cm

[169] KX-3849 (--/--/197-)
-- 23x15,5cm

[170] KX-3850 --/05/1972
Ngrei-õ 21,5x15,5cm

[171] KX-3852 --/--/1972
-- 21,5x15,5cm

[172] KX-3854 --/05/1972
Ukodjo 21,5x15,5cm

[173] KX-3855 --/05/1972
Brire 21,5x15,5cm

[174] KX-3856 13/09/1985
Iretõ 29,5x21cm

[175] KX-3857 --/--/1985
Nhog-morety 29,5x21cm

[176] KX-3858 --/--/1985
Nhog-morety 29,5x21cm

[177] KX-3859 10/09/1985
Irenhun 29,5x20,5cm

[178] KX-3860 10/09/1985
Irengó 29,5x21cm

[179] KX-3861 (--/--/197-)
-- 23x15,5cm

[180] KX-3862 --/--/1985
Nhog-morety 29,5x21cm

[181] KX-3863 13/09/1985
Nhog-djõ 29,5x21cm

[182] KX-3864 (--/--/198-)
-- 27,5x20cm

[183] KX-3865 --/--/1985
Ireprõ 29,5x21cm

[184] KX-3866 --/--/1985
Kamerety 29,5x21cm

[185] KX-3867 --/--/1985
-- 29,5x21cm

[186] KX-3869 13/09/1985
Ikadjû 29,5x21cm

[187] KX-3870 16/08/1985
Ireprõ 29,5x21cm

[188] KX-3872 --/--/1985
Nhog-morety 29,5x21cm

[189] KX-3874 --/--/1985
Kokongry 29,5x21cm

[190] KX-3875 --/--/1985
Nhog-morety 29,5x21cm

[191] KX-3966 (--/--/198-)
-- 29,5x21cm

[192] KX-3971 (--/--/198-)
-- 29,5x21cm

[193] KX-3972 12/09/1985
Mop-koure 29,5x21cm

[194] KX-3976 (--/--/198-)
-- 29,5x21cm

[195] KX-3978 (--/--/198-)
-- 29,5x21cm

[196] KX-3979 (--/--/198-)
-- 29,5x21cm

[197] KX-3980 (--/--/198-)
-- 29,5x21cm

[198] KX-3982 (--/--/198-)
Nhamorety 29,5x21cm

[199] KX-3988 10/09/1985
Nhamorety 29,5x21cm

[200] KX-3991 30/08/1985
Nhamorety 29,5x21cm

[201] KX-3992 10/09/1985
Nhog-hey 29,5x21cm

[202] KX-3994 --/--/1985
-- 29,5x21cm

[203] KX-3995 --/--/1985
-- 29,5x21cm

[204] KX-3996 --/--/1985
-- 30,5x21cm

[205] KX-3997 --/--/1985
Nhiokro 30,5x21cm

[206] KX-3998 19/09/1985
Nhokey-ty 29,5x21cm

[207] KX-3999 12/09/1985
Nhokere 29,5x21cm

[178]

[179]

[180]

[181]

[182]

[183]

[184]

[185]

[186]

[187]

[188]

[189]

[190]

[191]

[192]

[193]

[194]

[195]

[196]

[197]

[198]

[199]

[200]

[201]

[202]

[203]

[204]

[205]

[206]

[207]

[208]

[209]

[210]

[211]

[212]

[213]

[214]

[215]

[216]

[217]

[218]

[219]

[220]

[221]

[222]

[223]

[224]

[225]

[226]

[227]

[228]

[229]

[230]

[231]

[232]

[233]

[234]

[235]

[236]

[208] KX-4000 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[209] KX-4001 09/09/1985
Nhamorety 29,5x21cm

[210] KX-4002 -/-/1985
-- 21,5x15cm

[211] KX-4003 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[212] KX-4004 23/09/1985
Koukey 29,5x21cm

[213] KX-4008 (-/-/198-)
Ronó 29,5x21cm

[214] KX-4009 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[215] KX-4010 -/-/1985
-- 21,5x15cm

[216] KX-4011 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[217] KX-4013 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[218] KX-4014 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[219] KX-4015 (-/-/198-)
Ngrei-nhó 29,5x21cm

[220] KX-4016 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[221] KX-4019 13/09/1985
Irebó 29,5x21cm

[222] KX-4020 (-/-/198-)
Ngrey-mé 29,5x21cm

[223] KX-4021 -/-/1985
Nhiokro 29,5x21cm

[224] KX-4022 (-/-/198-)
-- 20,5x15cm

[225] KX-4023 -/-/1985
Nhiokro 30,5x21cm

[226] KX-4024 -/-/1985
Nhiokro 30,5x21cm

[227] KX-4025 -/-/1985
-- 29,5x21cm

[228] KX-4027 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[229] KX-4029 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[230] KX-4031 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[231] KX-4032 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[232] KX-4033 10/09/1985
Ireprin 29,5x21cm

[233] KX-4055 (-/-/197-)
-- 22x15,5cm

[234] KX-4056 (-/-/197-)
-- 22x15,5cm

[235] KX-4057 -/04/1972
Irekruti 22x15,5cm

[236] KX-4059 (-/-/197-)
-- 22x15,5cm

[237] KX-4060 (-/-/197-)
-- 22x15,5cm

[238] KX-4061 -/05/1972
Irekaro 22x15,5cm

[239] KX-4063 (-/-/197-)
Udjore 32,5x23,5cm

[240] KX-4064 15/10/1973
Kenkremati 32,5x23,5cm

[241] KX-4065 (-/-/197-)
-- 21,5x16cm

[242] KX-4066 (-/-/197-)
-- 32,5x23,5cm

[243] KX-4067 -/04/1972
-- 29,5x20,5cm

[244] KX-4068 -/05/1972
Nhiokae 29,5x20,5cm

[245] KX-4069 14/10/1973
Kuiamure 32,5x23,5cm

[246] KX-4070 (-/-/197-)
-- 23x15,5cm

[247] KX-4071 (-/-/197-)
-- 32,5x23,5cm

[248] KX-4072 -/05/1972
Djaoro 29,5x20,5cm

[249] KX-4073 (-/-/197-)
-- 23x15,5cm

[250] KX-4074 (-/-/197-)
-- 23x15,5cm

[251] KX-4075 15/10/1973
Ikadju 23x15,5cm

[252] KX-4076 15/10/1973
Brire 23x15,5cm

[253] KX-4077 -/05/1972
Irekako 29,5x20,5cm

[254] KX-4078 -/04/1972
Nhiok-toi 29,5x20,5cm

[255] KX-4079 18/10/1973
Nhiok-pú 32,5x23,5cm

[256] KX-4080 15/10/1973
Nhiokpao 32,5x23,5cm

[257] KX-4081 15/10/1973
Kenkro 32,5x23,5cm

[258] KX-4082 (-/-/197-)
-- 32,5x23,5cm

[259] KX-4085 (-/-/197-)
-- 31,5x21,5cm

[260] KX-4086 (-/-/197-)
-- 20,5x15,5cm

[261] KX-4087 (-/-/197-)
-- 31,5x21,5cm

[262] KX-4088 (-/-/197-)
-- 25x20cm

[263] KX-4090 (-/-/197-)
-- 25x20cm

[264] KX-4091 (-/-/197-)
-- 25x20cm

[265] KX-4092 (-/-/197-)
-- 20x17cm

[266] KX-4093 (-/-/197-)
-- 31,5x21,5cm

[267] KX-4094 (-/-/198-)
-- 29,5x21cm

[237]

[238]

[239]

[240]

[241]

[242]

[243]

[244]

[245]

[246]

[247]

[248]

[249]

[250]

[251]

[252]

[253]

[254]

[255]

[256]

[257]

[258]

[259]

[260]

[261]

[262]

[263]

[264]

[265]

[266]

[267]