

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Nayane Coelho de Laia

A PINTURA DO CORPO COMO UMA DAS FORMAS DE REVITALIZAÇÃO DA
CULTURA TUPINIKIM: modos de fazer, tintas naturais e significados das cores

BELO HORIZONTE-MG

2022

Nayane Coelho de Laia

A PINTURA DO CORPO COMO UMA DAS FORMAS DE REVITALIZAÇÃO DA
CULTURA TUPINIKIM: modos de fazer, tintas naturais e significados das cores

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural

Orientadora: Dra. Magali Melleu Sehn

Coorientador: Dr. Rafael Otávio Fares Ferreira

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

704.0398 L185p 2022	<p>Laia, Nayane Coelho de, 1990- A pintura do corpo como uma das formas de revitalização da cultura Tupinikim [manuscrito] : modos de fazer, tintas naturais e significados das cores / Nayane Coelho de Laia. – 2022. 194 p. : il.</p> <p>Orientador: Magali Melleu Sehn.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Índios da América do Sul – Espírito Santo (Estado) – Usos e costumes – Teses. 2. Índios Tupinikin – Arte – Teses. 3. Arte indígena – Brasil – Teses. 4. Patrimônio cultural – Preservação – Teses. I. Sehn, Magali Melleu, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
---------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **NAYANE COELHO DE LAIA** - Número de Registro - **2020680941**.

Título: " A pintura do corpo como uma das formas de revitalização da cultura Tupinikim: modos de fazer, tintas naturais e significado das cores"

Profa. Dra. Magali Melleu Sehn – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Rafael Otávio Fares Ferreira – Titular – UEMG

Profa. Dra. Jenny Gregoria Gonzalez Munoz – Titular – UFMG

Prof. Dr. João Luiz Simplicio Porto– Titular – UFES

Belo Horizonte, 17 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Jenny Gregoria Gonzalez Munoz, Professora do Magistério Superior - Visitante**, em 08/09/2022, às 08:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Magali Melleu Sehn, Professora do Magistério Superior**, em 21/09/2022, às 22:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Luiz Simplicio Porto, Usuário Externo**, em 11/10/2022, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Otávio Fares Ferreira, Usuário Externo**, em 11/10/2022, às 15:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 11/10/2022, às 15:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1730080** e o código CRC **BC89A93C**.

Dedico aos meus pais Nair Coelho Binas de Laia e Ilson Calheiros de Laia. Ao artista Jaider Esbell (em memória) e à comunidade Tupinikim.

AGRADECIMENTOS

À orientação da Professora Dra. Magali Melleu Sehn por aceitar orientar esta pesquisa.

Ao coorientador Professor Dr. Rafael Fares Ferreira, por participar deste desafio.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais pela concessão da bolsa CAPES.

À CAPES que, em alguns meses da pesquisa, foi apoio.

À secretaria da Escola de Belas Artes – UFMG.

Ao ex-Cacique da aldeia Caieiras Velhas, Fabiano Lemos, pelo apoio, Jocelino Ka'aondara Quiezza, Wellington Íybatã Tupã de Lima Ferreira e Josiane Kunhatã Francisco Felício pela conversa sobre o tema. Ao Cacique José Sizenando pelo apoio e colaboração.

Aos profissionais da Secretaria de Turismo e Cultura da Prefeitura de Aracruz.

Aos profissionais da Secretaria de Comunicação da Prefeitura de Aracruz.

Aos profissionais da Funai de Aracruz pelas informações.

Ao fotógrafo Ricardo Medeiros.

À minha família, em especial meus pais Nair e Ilson, que foram amparo em todos os momentos, meus tios Carlos e Luciana que gentilmente me acolheram em sua casa no início do curso. Meus avós, tios e primos pelo apoio. Não podendo deixar de mencionar amigos que, mesmo distantes, torceram por este projeto, foram muitos, mas não posso deixar de mencionar Kátia Borges e Maria Rizoleide.

Aos amigos que, de alguma forma, contribuíram com esta pesquisa: Karoline Oliveira, Luciana Carneiro, Jhonata Andrade, Maicon P. Silva, Juliana Caetano, Caio Vargas, Dalton Correia, Fernanda Santos, Laura Paola e, em especial, Eloiza Rossoni e Josy P. Silva, que em todos os momentos foram amparo, incentivo, motivação e inspiração.

“A pintura carrega significados, para além dos traços que não podemos ver, a pintura veste, ‘re-veste’ e nos faz sentir que temos um lugar de pertença no território do corpo.” (Célia Xakriabá)¹.

¹ Fonte: Material de apoio da exposição, Barbara Tupinikim/Barbara Favalassa Almeida; Ka'arondara/Jocelino Tupinikim; Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

RESUMO

O tema desta pesquisa surgiu a partir da necessidade de buscar registros sobre processos e materiais utilizados na pintura corporal indígena Tupinikim, já que tais registros são encontrados com riqueza de detalhes apenas nas demais etnias. Para tanto, apresenta-se um panorama sobre processos, materiais e simbologia das grafias de etnias já estudadas em bibliografia de referência a fim de compreender possíveis diferenciações com a etnia Tupinikim, contribuindo para uma divulgação da etnia Tupinikim como principal ferramenta de preservação. Como estudo de caso, selecionou-se a etnia Tupinikim, aldeada no município de Aracruz, no estado do Espírito Santo, por apresentar uma comunidade muito ativa. Por último, destaca-se algumas referências importantes da arte indígena contemporânea, nas quais os artistas continuam utilizando os materiais tradicionais com o urucum e o jenipapo, em conjunto a outros materiais utilizados na atualidade. Apesar da pesquisa ter tido como eixo metodológico a revisão de fontes secundárias pela impossibilidade de pesquisa de campo devido à pandemia de Covid-19, foi possível participar de alguns eventos que proporcionaram compreender uma das formas eficientes de preservação da memória oral, realizadas pelas etnias e abertas ao público.

Palavras-chave: Pintura corporal, processos, materiais, grafismos, etnias indígenas brasileiras, etnia Tupinikim, arte indígena contemporânea, preservação.

ABSTRACT

The subject of this research arose from the need to investigate the processes and materials used in native Tupinikim body paintings, considering that these records are found in rich detail only among other ethnic groups. Therefore, we present a historical overview of the processes, materials, and symbology of the graphics already studied in available literature on other ethnic groups, in order to determine possible differentiations from the Tupinikim ethnicity, contributing to a dissemination of the Tupinikim ethnicity and culture as the main tool for its preservation. As a case study, the Tupinikim ethnic group located in the municipality of Aracruz in the state of Espírito Santo was chosen, because it is a very active community. Finally, we highlight some important references of contemporary indigenous art in which artists continue to use traditional materials, such as urucum and jenipapo, combined with other materials currently used by the artists. Although the methodological axis of the research was performed as a review of secondary sources due to the impossibility of conducting field research, due to the COVID-19 pandemic, it was possible for us to take part in some events which allowed us to realize that it is an efficient way of preserving oral memory, carried out by the ethnic groups and open to the public.

Keywords: Body painting, processes, materials, graphics, Brazilian indigenous ethnicities, Tupinikim ethnic group, contemporary indigenous art, preservation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pintura corporal e arte gráfica Wajãpi.....	41
Figura 2 – Imagem por satélite da aldeia Caieiras Velhas.....	53
Figura 3 – Mapa do Brasil com localização do estado do Espírito Santo em vermelho.....	58
Figura 4 – Mapa cartográfico do estado do Espírito Santo, indicando a cidade de Aracruz e as aldeias Tupinikim.....	59
Figura 5 – Localização de algumas aldeias em Aracruz (ES) e a proximidade com a cidade.....	60
Figura 6 – Imagem de casa tradicional.	62
Figura 7 – Aldeia Caieiras Velhas, moradias atuais.....	63
Figura 8 – A cabaça e a gamela.....	66
Figura 9 – Desenho de uma casaca feito por D. Pedro II.....	68
Figura 10 – Placa que identifica a Aldeia Caieiras Velhas.....	69
Figura 11 – Instrumentos musicais: casacas e tambores.....	70
Figura 12 – Trajes tradicionais.....	71
Figura 13 – Trajes tradicionais e dança.....	72
Figura 14 – Frutos e sementes da planta do urucum maduros, cidade Nova Venécia (ES), 09 de janeiro de 2022.....	76
Figura 15 – Planta do urucum, cidade Nova Venécia (ES), 09 de janeiro de 2022.....	77
Figura 16 – Experimento feito com as sementes do urucum pela autora em Barra de São Francisco, no noroeste do estado do Espírito Santo, 14 de janeiro de 2022.....	78
Figura 17 – Jenipapeiro, árvore que produz a fruta jenipapo, Córrego do ouro, zona Rural de Barra de São Francisco, noroeste do estado do Espírito Santo. Agosto de 2021.....	82
Figura 18 – Fruta, jenipapo verde. Córrego do Ouro, zona Rural de Barra de São Francisco, noroeste do estado do Espírito Santo. Agosto de 2021.....	83
Figura 19 – “Pintura corporal masculina” da etnia Wayana.....	101
Figura 20 – Etnia Wajãpi, pintura corporal, arte Kusiwa.....	102

Figura 21 – Etnia Wajãpi.....	105
Figura 22 – “Motivos de guerra executados em borduna. Os superiores representam onças e os inferiores, gaviões-reais”.....	106
Figura 23 – “Motivo de pintura masculina de jenipapo, aplicada ao torso, representando o bico da garça maguari”.....	107
Figura 24 – Etnia Xavante, “período de reclusão na casa dos solteiros”.....	109
Figura 25 – Motivos da pintura corporal Xavante.....	110
Figura 26 – Motivos da pintura corporal Xavante, grupos de idade.....	111
Figura 27 – Grafismos Xavante.....	112
Figura 28 – “Clã Xavante”.....	113
Figura 29 – Pintura corporal que cobre parte do corpo com urucum, etnia Xavante.....	113
Figura 30 – Pintura corporal da etnia Xavante. Da esquerda para a direita, parte superior, letras A, B, C e D. Da esquerda para a direita, parte inferior, letras E, F, G, H e I.....	115
Figura 31 – Pintura Asurini do Xingu, ritual xamanístico <i>maraká</i>	117
Figura 32 – Asurini do Xingu. Ritual xamanístico <i>maraká</i>	118
Figura 33 – Asurini do Xingu. Pinturas do padrão <i>pirinyana</i>	119
Figura 34 – Grafismos Asurini do Xingu e suas nomenclaturas.....	120
Figura 35 – Etnia Xerente, Aldeia Brejo Comprido (1984), o casamento de Brupaí.....	122
Figura 36 – Etnia Xerente (1984), Aldeia do Posto Indígena Xerente.....	123
Figura 37 – A pintura do noivo, “Aldeia do Posto Indígena Xerente, 1984”.....	124
Figura 38 – Etnia Wayana “Menina com pintura facial de jenipapo”.....	125
Figura 39 – Pinturas Asurini do Xingu. “[...] a divisão vertical do corpo na aplicação do desenho, marcando o ventre, identifica a pintura feminina usada por Matuia. Motivo: <i>kwasiarapara</i> .”.....	127
Figura 40 – Pinturas Asurini do Xingu. “Motivo <i>kafueví</i> , segundo a autora, Bepeví. A divisão horizontal-faixa que liga ombro a ombro-identifica a pintura masculina no corpo de Takamuí”.....	128
Figura 41 – Pinturas Asurini do Xingu. “[...] motivo <i>ipirajuak</i> , ‘pintura de peixe’, padrão <i>tayngava</i> ”.....	129

Figura 42 – Urucum sendo usado diretamente com a fricção dos dedos na polpa das sementes.....	135
Figura 43 – Pintura no rosto com urucum e jenipapo.....	135
Figura 44 – Grafismo Tupinikim, padrões gráficos masculinos e femininos.....	138
Figura 45 – Detalhes da pintura facial, no pescoço e no corpo.....	139
Figura 46 – Grafismos geométricos aplicados no corpo em apresentação cultural.....	140
Figura 47 – Detalhes da pinturaP nas costas.....	141
Figura 48 – Mulheres na dança das guerreiras.....	142
Figura 49 – Homens na dança dos guerreiros.....	143
Figura 50 – Indígena Tupinikim com pintura corporal na face, no torso e detalhes gráficos no braço. Foto Ricardo Medeiros.....	143
Figura 51 – Pintura no rosto da anciã.....	144
Figura 52 – Criança com pintura no rosto. Foto Ricardo Medeiros.....	145
Figura 53 – Roda de apresentação cultural com tambores, casacas, cocares e pinturas corporais.....	146
Figura 54 – Jovens em apresentação da cultura, desfile cívico em Linhares (ES).....	148
Figura 55 – Anciã Tupinikim com cocar de fibra natural, tanga e top de fibra natural, grafismo no rosto, maracá nas mãos ao som de tambores, casaca e maracá. Foto Ricardo Medeiros.....	149
Figura 56 – Casaca Indígena Tupinikim. Registro feito na Oca Bistrô quando ocorreu a exposição “Corpo- Território”.....	150
Figura 57 – Com o rosto pintado ele elabora uma pintura em outra pessoa. Foto Ricardo Medeiros.....	151
Figura 58 – Obra "A visita aos ancestrais", 2021. Acrílica e caneta posca sobre tela, do artista Jaider Esbell.....	153
Figura 59 – Gioconda Kunhã \ Monalisa Kunhã (técnica não identificada) s.d. e Relacionamento Relacionamento (agro)Tóxico. Meu coração é orgânico. Fotografia do artista Denilson Baniwa.....	154
Figura 60 – Obra sem título da artista Daiara Tukano (2021). Acrílica sobre linho. Obra integrante da exposição no CCBB Belo Horizonte-MG. Site: https://ccbb.com.br/belo-horizonte/	155

Figura 61 – Obra descampado do artista Delson Uchôa (s.d.). Acrílica sobre lona. Obra integrante da exposição no CCBB Belo Horizonte-MG. Site: https://ccbb.com.br/belo-horizonte/	156
Figura 62 – Performance do Jaider na exposição Ruku, Galeria Millan, em São Paulo. em 2021.....	157
Figura 63 – Obra Mana (peito) do artista Jaider Esbell. Série: Jenipapal, 2020: Tintas naturais de jenipapo e kumatê sobre algodão. Dimensões: 270 x 170 cm.....	159
Figura 64 – O cartaz.....	161
Figura 65 – Restaurante e espaço expositivo A Oca Bistrô & Ateliê.....	162
Figura 66 – Tambores e casacas na escadaria da Igreja do Rosário, Vitória (ES).....	163
Figura 67 – “Cascavel é uma espécie de cobra venenosa natural das Américas (Foto: Instituto Butantan/Divulgação)”.....	164
Figura 68 – Casaca Tupinikim, detalhe do grafismo no corpo do instrumento, apresentação na Oca Bistrô & Ateliê, centro de Vitória (ES).....	165
Figura 69 – Cultura Tupinikim na A Oca Bistrô & Ateliê, centro de Vitória (ES)	166
Figura 70 – Material de divulgação.....	168
Figura 71 – Pessoas que atuaram na exposição.....	169
Figura 72 – Parte da exposição “Corpo-Território e outras telas” no espaço A Oca Bistrô.....	170
Figura 73 – Pintura sobre tela, na etiqueta está: começando de cima para baixo, IBIARA/ Norma Alves dos Santos, O Rio, 2022. Argila, urucum e jenipapo sobre tela. MAKUMÃ/ Raquel Tupinikim, Diversidade, 2022. Argila Urucum e jenipapo sobre tela. IBIARA/ Norma Alves dos Santos. Sem título, em 2022. Argila e urucum sobre tela.....	172
Figura 74 – Pintura sobre tela, na etiqueta está: ITÀRAÃ/ Judite Francisco (as quatro), sem título. Argila, urucum e jenipapo sobre tela, 2022.....	173

Figura 75 – Pintura em papel na etiqueta está: obra superior lado esquerdo “IBOTIRA/ Darlene Cirilo Del Santos, sem título, 2022. Argila, urucum e jenipapo sobre papel. Superior lado direito Bárbara Tupinukim, sem título, 2022. Argila, urucum e jenipapo sobre papel. Obra parte inferior lado esquerdo Bárbara Tupinikim, sem título, 2022. Argila e urucum sobre papel. Parte inferior lado direito IBIARA/ Norma Alves dos Santos, sem título, 2022. Argila e urucum sobre papel..... 174

Figura 76 – Pintura corporal Tupinikim..... 175

Figura 77 – Pintura corporal Tupinikim..... 176

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Uso ou significado da cor vermelha do urucum (<i>Bixa orellana</i> Linné) na pintura corporal.....	87
Quadro 2 – Uso e simbologia da cor escura do jenipapo na pintura corporal	89
Quadro 3 – Cores e materiais usados para a produção de tintas de treze etnias.....	93
Quadro 4 – Quadro de informações: pintura Wajãpi.....	103

LISTA DE ABREVIATURAS

APIB	ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL
ES	ESPÍRITO SANTO
FUNAI	FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO
IPHAN	INSTITUTO HISTÓRICO ARTÍSTICO E NACIONAL
MG	MINAS GERAIS
TI	TRIBO
UFMG	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
UNESCO	ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I - PANORAMA DA CULTURA INDÍGENA TUPINIKIM NO ESPÍRITO SANTO	23
1.1 A ARTE INDÍGENA.....	24
1.2 A CULTURA INDÍGENA TUPINIKIM: ORIGEM E SEUS COSTUMES.....	28
1.2.1 Suas origens	29
1.2.2 Os Tupinikim e o colonizador	31
1.2.3 A influência cultural da língua indígena	31
1.2.4 A origem do nome Tupinikim	34
1.2.5 O início dos aldeamentos	36
1.2.6 Lutas territoriais.....	38
1.2.7 Como viviam e como vivem, atualmente, costumes e festejos, antigos e atuais	41
CAPÍTULO II – MATERIAIS E TÉCNICAS DE ALGUMAS ETNIAS	59
2.1 O URUCUM (<i>Bixa orellana</i> Linné).....	59
2.1.1 Variações da receita de urucum (<i>Bixa orellana</i> Linné).....	63
2.2 O JENIPAPO (<i>Genipa americana</i> L.)	65
2.2.1 Variações da receita do Jenipapo (<i>Genipa americana</i> L.).....	69
2.3 USO E SIGNIFICADO DAS CORES.....	71
2.4 OUTRAS RECEITAS	74
2.4.1 Carvão e pau-de-leite (aremsú).....	74
2.4.2 Resina da árvore Gulandi: amarelo forte.....	75
2.4.3 Breu, barro vermelho e barro branco.....	75
CAPÍTULO III - PINTURA CORPORAL INDÍGENA DE ALGUMAS ETNIAS:	
significados de alguns padrões de pinturas e grafismos	79
3.1 DO GRAFISMO À PINTURA.....	80
3.2 O CORPO COMO SUPORTE	81
3.2.1 Pintura e grafismo como socialização e comunicação	82
3.2.2 Pintura e grafismo de guerra	89
3.2.3 Pintura e grafismo de rituais.....	91
3.2.4 Pintura e grafismo de cerimônias de casamento.....	105

3.2.5 Pintura e grafismo em crianças.....	108
3.2.6 Pintura e grafismo de gênero	110
3.2.7 Pintura de falecimento e luto	114
3.2.8 Quando não se utiliza pinturas ou grafismos	115
CAPÍTULO IV – PINTURA CORPORAL TUPINIKIM EM SUAS DIVERSAS	
FORMAS DE MANIFESTAÇÃO	117
4.1 AS CORES DA ARTE GRÁFICA TUPINIKIM: O JENIPAPO E O URUCUM.	118
4.2 MOTIVAÇÕES DO USO DA PINTURA DA COMUNIDADE ALDEADA NO ESPÍRITO SANTO	120
4.3 GRAFISMOS.....	121
4.4 AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS	129
CAPÍTULO V – INDÍGENAS ARTISTAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: alguns	
destaques.....	137
5.1 TUPINIKIM, ARTISTAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEOS: EXPOSIÇÃO “CORPO-TERRITÓRIO E OUTRAS TELAS”	144
5.1.1 Fotografias: registro de pintura aplicada no corpo	158
5.2 DESCOLONIZAR ANTIGOS PENSAMENTOS	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS.....	166

INTRODUÇÃO

A revitalização da tradicional cultura indígena desenvolve-se com a força de um povo determinado e unido em busca de manter as suas tradições. Em meio à contemporaneidade, os povos originários buscam preservar as suas raízes por meio de manifestações culturais. Nesse sentido, as tradições têm influenciado de modo que não se perca a prática e os ensinamentos dos mais velhos e, junto a esta revitalização, a manutenção para as futuras gerações. A pintura corporal é uma das tradições que vem sendo preservadas dentro dos territórios, pois eles pintam seus corpos com pigmentos naturais que podem durar dias impregnados na pele, sendo um meio social que vislumbramos como arte.

Esta pesquisa discorre sobre uma manifestação cultural indígena que ainda é praticada nos moldes tradicionais. Trata-se de um estudo bibliográfico em que fizemos alguns levantamentos sobre a historicidade da etnia Tupinikim, bem como os motivos que os levaram a revitalizar suas tradições. Em determinado momento da história, meados da década de 60, estes chegaram a não ser reconhecidos ou considerados como indígenas, pois algumas práticas culturais já não eram mais manifestadas e houve um movimento de revitalização para que algumas tradições voltassem a ser praticadas, incluindo a pintura, a dança, e o uso das tangas, entre outros.

Aldeados hoje somente no estado do Espírito Santo², mais especificamente na cidade de Aracruz (ES), a etnia referida possui sete aldeias, sendo elas: Aldeia Comboios, Aldeia Córrego do Ouro, Aldeia Pau Brasil, Aldeia Amarelos, Aldeia Areal, Aldeia Irajá e Aldeia Caieiras Velhas³. As demais aldeias localizadas na região são habitadas pela etnia Guarani Mbyá⁴. Na história Tupinikim, a luta por território foi um

² “O Espírito Santo é uma das unidades de federação que compõem a Região Sudeste do Brasil. Com área territorial de 46.074,447 km², é o quarto menor estado em extensão do país. É banhado a leste pelo Oceano Atlântico e possui faixa litorânea de 400 km. A Bahia faz divisa com o território capixaba ao norte; Minas Gerais, a oeste; e o Rio de Janeiro, ao sul.” Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/espírito-santo.htm>. Acesso em: 20 set. 2022.

³ Fonte: Material da exposição Corpo Território: Bárbara Tupinikim/Barbara Favalassa Almeida; Ka'arondara/Jocelino Tupinikim; Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

⁴ Quem são os guaranis? De acordo com o site pib.socioambiental.org “Este povo vive em um território que compreende regiões no Brasil, Bolívia, Paraguai e Argentina e se diferencia internamente em diversos grupos muito semelhantes entre si, nos aspectos fundamentais de sua cultura e organizações sociopolíticas, porém, diferentes no modo de falar a língua guarani, de praticar sua religião e distintos no que diz respeito às tecnologias que aplicam na relação com o meio ambiente”. No Brasil estão os Mbya, Kaiowá e Nandewa localizados nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Espírito Santo, Mato Grosso do Sul, Paraná e Pará. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani>. Acesso em: 20/09/2022.

dos motivos que impulsionou a prática das tradições, sinônimo de reconhecimento. Tal cultura ancestral vem sendo revigorada pela atual geração por meio da música, dança, jogos, pinturas, dentre outras ações que reproduzem os saberes tradicionais ou via arte contemporânea indígena que acrescenta novos materiais e técnicas aos materiais ancestrais, inserindo novos significados e contribuindo para a preservação e difusão.

O interesse por aprofundamentos sobre as manifestações culturais e artísticas deste povo surgiu a partir da necessidade de buscar registros sobre processos e materiais utilizados na pintura com tinta natural aplicada sobre o corpo. Como professora de ensino regular da rede pública, foi difícil a busca por material didático que abordasse mais especificamente a produção artística indígena capixaba. A disciplina de Arte ministrada por mim e outros colegas de diferentes áreas de conhecimento do ensino básico visava a introdução do ensino sobre a cultura indígena ao público juvenil para conhecimento, valorização e respeito. Apesar do Espírito Santo contar com algumas aldeias Tupinikim e Guarani Mbyá, a visitação é limitada, o que restringe aulas *in situ* para que os alunos possam viver a cultura.

Em bibliografias de referência sobre o tema, como em “Lutas territoriais Tupinikim: saberes e lugares conhecidos”, livro de Arlete Schubert, e “História dos índios no Espírito Santo”, livro de Kalna Teao e Klitia Loureiro, os Tupinikim são muito mencionados quando se trata de estudos etnológicos na região com ênfase em aspectos sociais e históricos relacionados à luta pelo território em comparação a aspectos artísticos⁵, mesmo que utilizem a pintura corporal como indumentária de guerra da mesma forma que as demais etnias. Acreditando que a divulgação é a principal ferramenta de preservação, mostrou-se necessário buscar e reunir nesta pesquisa registros sobre a produção artística do povo Tupinikim, além de similaridades e diferenças de forma de expressão de outras etnias.

Realizamos um levantamento bibliográfico sobre a tradicional arte indígena aplicada sobre a pele, grafismos e pinturas elaborados com urucum (*Bixa orellana* Linné) e jenipapo (*Genipa americana* L.), bem como as demais tradições que, junto às produções gráficas elaboradas no corpo, são ícones dos povos originários. Utilizamos fontes secundárias de pesquisa devido à pandemia de Covid-19, que impossibilitou o acesso à pesquisa de campo na Aldeia de Caieiras Velhas. Cabe

⁵ As autoras mencionam sobre a arte, porém, de forma resumida.

ressaltar que buscamos diálogos com algumas lideranças da comunidade, mas o momento delicado e o avanço da doença não permitiram a pesquisa *in loco*. Por esse motivo, como alternativa, para iniciar os capítulos, buscamos referências de fontes secundárias que relataram sobre a história da etnia Tupinikim como um diálogo que situa a cultura nativa na região que habita. Na sequência, buscou-se por bibliografias sobre métodos de produção da pintura indígena como um todo. Foram utilizadas referências bibliográficas de outras etnias como um norteador de culturas nativas, e que serviram de inspiração para a construção do segundo capítulo. Apresenta-se quadros comparativos e, por último, introduz-se a utilização do jenipapo e do urucum com outros materiais industriais, como tinta acrílica, caneta hidrocor sobre suportes variados por alguns artistas contemporâneos. Destaca-se a exposição denominada “Corpo-território: demarcando a arte no campo da ancestralidade”, realizada em Vitória-ES, sendo aberta ao público em um ambiente de apresentação de arte.

No Capítulo I, narramos um **“Panorama da cultura indígena Tupinikim no Espírito Santo”** como um meio de situar o leitor sobre quem são as pessoas dessa comunidade residentes nesta região do Brasil. Abordamos sobre a história, a cultura, a origem, e seus costumes no marcante contexto das lutas territoriais, além do modo de vida atual.

No Capítulo II, intitulado **“Materiais e técnicas de algumas etnias”**, buscamos referências sobre a produção das tintas naturais e variações das receitas do urucum (*Bixa orellana* Linné) e do jenipapo (*Genipa americana* L.), além de seus significados em cada contexto.

No Capítulo III, imergimos nos conceitos sobre a **“Pintura corporal indígena de algumas etnias: significados de alguns padrões de pinturas e grafismos”**. Neste, buscamos inteirar sobre o corpo como suporte de pinturas e grafismos de outras etnias, além dos motivos de uso num contexto social que pode envolver rituais e como forma de comunicação.

No Capítulo IV: **“Pintura corporal Tupinikim em suas diversas formas de manifestação”**, tentou-se apresentar todos os métodos de produção das pinturas encontrados em bibliografias esparsas, a fim de identificar semelhanças e diferenças com outras etnias.

Por fim, no Capítulo V, **“Indígenas artistas na arte contemporânea: alguns destaques”**, abrimos espaço para falar da arte indígena contemporânea que tem buscado lugar de visibilidade fora da comunidade por meio de um grupo da Aldeia

Pau-Brasil com a produção de arte contemporânea em outros suportes. Tal iniciativa proporcionou visibilidade às novas produções do grupo de oficina Mbómonhang⁶. Este grupo tem uma produção artística muito próxima de produções de artistas contemporâneos de outras etnias que já estão há algum tempo exibindo suas obras em exposições de instituições culturais e museológicas.

Conforme já mencionado, não foi possível acrescentar registros de processos e depoimentos por meio de pesquisa de campo. As fontes consultadas possuem abordagens etnológicas das áreas de antropologia, história, linguística e arte. Utilizamos livros, revistas, artigos, teses, dissertações e webliografias para extrair, principalmente, referências sobre materiais, técnicas e significados da pintura corporal nas etnias apresentadas, que é objeto desta pesquisa.

As imagens que ilustram o território indígena Tupinikim são provenientes de fontes secundárias, sendo algumas realizadas pela autora ou colaboradores em ambientes que não se referem ao território.

⁶ Nome do grupo que produziu a exposição, residentes da Aldeia Pau-Brasil.

CAPÍTULO I - PANORAMA DA CULTURA INDÍGENA TUPINIKIM NO ESPÍRITO SANTO

Este trabalho tem como objetivo dialogar sobre a tradição que envolve os saberes dos antepassados, a memória como ferramenta de transmissão de ensinamentos/saberes dentro das comunidades indígenas, bem como versar sobre essa filosofia de vida que há muitos anos vem dando continuidade às suas manifestações culturais dentro das diversas comunidades espalhadas em todo território nacional.

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003, p. 4).

Bem como,

Reconhecendo que as comunidades, em especial as indígenas, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos desempenham um importante papel na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do patrimônio cultural imaterial, assim contribuindo para enriquecer a diversidade cultural e a criatividade humana [...]. (UNESCO, 2003, p. 3).

Indagamos sobre a riqueza presente na arte e no saber indígena que, desde o início da colonização do Brasil, despertou atenção dos navegadores portugueses. Vidal (2000) pondera que, com o passar dos anos, muitos cronistas e estudiosos relataram sobre a cultura indígena em diversas regiões do Brasil e vem despertando interesse em pesquisadores que procuram saber mais sobre o modo atual que essas comunidades vivem e se mantêm praticando os seus costumes em meio às determinações da cultura ocidental. A tradição indígena expressa uma variedade de signos e símbolos, parte de uma manifestação cultural de comunidades que expressam o seu saber por meio da dança, na música, na arte de produzir utensílios utilitários ou na ornamentação do próprio corpo, na forma de se alimentar, nos rituais sagrados, na medicina tradicional e no convívio em sociedade, sempre pautado no respeito à natureza e no que ela oferece para sua cosmovisão.

A arte indígena se sustenta no modo peculiar de expressão em que é reproduzida dentro do seu contexto histórico, ancestral e social. Parte de uma oralidade e de ações cotidianas, modos que são transmitidos de uma geração a outra, os ensinamentos presentes dentro das comunidades tradicionais que vêm quebrando barreiras impostas pelo mundo moderno e cheio de tecnologias, e fazendo com que tradições ancestrais se mantenham vivas nos dias atuais. Cabe ressaltar que, em alguns aspectos, a tecnologia tem contribuído para disseminá-la e mostrado a relevância da manutenção das tradições presentes em várias etnias, bem como outros fatores que aproximam os não indígenas a uma oportunidade de se informar sobre os costumes ancestrais de diversos povos.

1.1 A ARTE INDÍGENA

Ao aprofundarmos nas narrativas que tratam sobre a arte de pintar os corpos, percebemos a relevância da expressão artística ancestral.

A pintura e as manifestações gráficas dos grupos indígenas do Brasil foram objetos de atenção dos cronistas e viajantes desde o primeiro século da descoberta⁷, e de inúmeros estudiosos que nunca deixaram de registrá-las e de surpreender com essas manifestações insistentemente presentes ora na arte rupestre, ora no corpo do índio, ora em objetos utilitários e rituais, nas casas, na areia e mais tarde no papel. (VIDAL, 2000, p. 13).

A arte nativa é repleta de elementos ricos e peculiaridades representadas por muitas etnias, como referência de arte e cultura tradicional. Inicialmente, trago como exemplo a etnia Wajãpi. De acordo com o portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2006), a Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, reconhecida como patrimônio imaterial, foi inscrita no livro de “Registro das Formas de Expressão”, em 2002, e em 2003, recebeu da Unesco o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade⁸. O povo Wajãpi localiza-se no estado do Amapá, e por meio dos grafismos indígenas denominados “grafismos kusiwa” ou

⁷ É comum o uso do termo “descoberta” quando discorrem sobre a vinda de portugueses para o Brasil. No entanto, repensamos o uso deste termo devido à existência de povos nativos no local.

⁸ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/54>. Acesso em: 07 jun. 2022.

“Arte kusiwa” (Figura 1), antes feitos apenas como pintura corporal, passou a ter outros suportes, conforme citado no Dossiê Wajãpi (IPHAN, 2006, p.17)⁹:

Nos últimos anos, o campo de aplicação desta arte gráfica, antes reservada ao corpo, tem se ampliado muito. Os Wajãpi do Amapá desenvolvem atualmente seu estilo decorativo em um conjunto variado de suportes. Fazem desenhos nas peças de cerâmica destinadas à venda e decoram suas cuias com motivos incisos, utilizados também na tecelagem de bolsas e de tipóias, e no trançado de seus cestos. O uso do papel e de canetas coloridas tornou-se um campo novo e muito apreciado para a expressão artística. (IPHAN, 2006, p. 17).

Figura 1 – Pintura corporal e arte gráfica Wajãpi



Fonte: IPHAN (2014).

A arte então não se apresenta apenas de forma estética, mas também se mostra por meio de uma tradição que carrega consigo simbolismos. A etnia teve o reconhecimento e mantém suas tradições conforme no passado, transmitindo conhecimentos por meio da arte gráfica Kusiwa em diversos suportes, que: “[...] vai muito além deste uso decorativo, pois o manejo do repertório de padrões gráficos é

⁹ Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_PinturaCorporalArteGraficaWajapi_m.pdf.
Acesso em: 07 jun. 2022.

um prisma que reflete, de forma sintética e eficaz, a cosmologia deste grupo, suas crenças religiosas e práticas xamanísticas.” (IPHAN, 2006, p. 12).

Um aspecto compreensível na arte ameríndia é que ela não é concebida com a mesma percepção que uma arte ocidental. Para Vidal (1984, p. 22):

Os povos indígenas do Brasil vivem no meio de uma nação onde se continua a ignorar a existência de inúmeras artes, resultado de um longo desenvolvimento, culminância de uma tradição bem estabelecida (VIDAL, 1984, p. 22).

A autora afirma ainda que:

O que se coloca para nós ocidentais é o grau de autonomia da arte indígena com relação aos outros aspectos da cultura, e em que medida os elementos plásticos (o corpo por exemplo) e a arte gráfica são necessariamente dados em correlação e ligados a uma relação funcional. E, finalmente, a questão de quanta liberdade estética possui um artista. (VIDAL, 1984, p. 23).

Nesse sentido, partimos do ponto que a arte nativa se aproxima mais da reprodução pautada no conhecimento dos ancestrais e reflete na construção da sua comunidade. Vincula-se aos saberes daquela etnia um processo artístico que tem uma importância atrelada aos costumes daquele povo. Às vezes vista como artesanato devido à sua reprodução, pode não ser única e exclusiva; se ela é feita em comunidade e para a comunidade, então, muitos daquele grupo podem ter as pinturas corporais, utensílios domésticos feitos com argila ou fibras naturais ou demais objetos e ornamentos com grafismos, como manda a tradição de cada etnia, mas que tem uma identidade determinada que diferencie cada povo.

O que evidencia os aspectos da arte dos povos originários é o saber empregado no processo de produção. Partimos então do pensamento que esse processo implica em muitas questões dentro de uma cultura, como: Quem faz? Como faz? Por que faz? Quando faz? Existe uma explicação para todas essas perguntas, sem querer encerrar todas as respostas possíveis, e a arte final não teria muito sentido se, no decorrer do processo, observamos múltiplos signos e significados das mais diversas etnias, conhecimentos que são passados de uma geração a outra. Portanto, os anciões das aldeias, considerados os mais sábios e mais importantes, têm um papel fundamental para que as próximas gerações possam dar continuidade às tradições. Esse saber está presente na memória das pessoas que constituem aquele grupo, o qual está sujeito ao esquecimento.

No livro “A Memória Coletiva”, de Maurice Halbwachs¹⁰, podemos encontrar aprofundamentos sobre memória coletiva, individual, histórica e outros, em que o autor discorre em torno da temática.

Le Goff (1990, p. 427) apud Goody (1977a, p. 35), ao falar sobre memória étnica, aponta que “[...] na maior parte das culturas sem escrita, e em numerosos setores da nossa, a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana”. No entanto, para que não haja essa perda cultural de valor inestimável de saberes constituídos ao longo de uma vida, muitos povos têm buscado deixar registros sobre processos e sua história a fim de evitar a perda de uma sabedoria que move uma tradição ancestral. Registrar, documentar e arquivar, portanto, pode ser um aliado para que a história, a cultura e os saberes não caiam no esquecimento. Por isso, é importante pensar em formas de cultivar as narrativas do passado e preservá-las para o presente e o futuro.

De tal modo, o papel de conhecer o passado para compreender o presente e projetar o futuro deveria ser função de todas as pessoas para uma compreensão de sua vivência no mundo contemporâneo e cheio de significâncias que adquirimos ao longo dos anos, mas que muitas vezes não nos damos conta. Começamos a pensar então a cultura de países da América do Sul. Percebemos que países localizados nesta região do continente têm fortes ligações com as tradições indígenas, um vínculo cultural direto ou indireto com comunidades ancestrais. Citamos anteriormente como uma abordagem específica da arte e da cultura do povo Wajãpi, reconhecida pela UNESCO, que pode exemplificar as possibilidades encontradas sobre as diversas etnias presentes dentro e fora do Brasil, e sobre a cultura indígena em território nacional. Neste contexto, discorreremos brevemente sobre a história, a arte e a cultura de uma das etnias localizadas no estado do Espírito Santo, sudeste do Brasil.

¹⁰ Para melhor compreender sobre os conceitos de memória coletiva, ver Halbwachs (1990).

1.2 A CULTURA INDÍGENA TUPINIKIM: ORIGEM E SEUS COSTUMES

Em todo o estado do Espírito Santo, sua história e o seu conjunto de patrimônio cultural, estão preservadas riquezas e detalhes históricos que marcam a presença indígena e outras nações¹¹, símbolos da fé cristã e demais crenças que muitos capixabas ainda desconhecem a historicidade desse conjunto cultural. Na região metropolitana da capital Vitória, em vários pontos, podemos perceber patrimônios culturais e históricos que relacionam à religião, às navegações, aos simbolismos, aos indígenas, aos imigrantes, à cultura afro-brasileira, e até mesmo narrativas que tratam da origem do surgimento de cidades, ruas, praças, cultura linguística, cultura gastronômica, rítmica e musical da sociedade do passado e do presente, visto que são entendidas como uma questão de sincretismo religioso por parte da população, que identifica com mais facilidade os patrimônios culturais vinculados à religião.

De acordo com o IPHAN (2014, p. 27)¹², devemos:

[...] partir das referências culturais locais para, por meio delas, acessar processos sociais e culturais mais amplos e abrangentes, em um registro no qual cada sujeito, a partir de seu repertório de referências, possa compreender e refletir, tanto sobre contextos inclusivos quanto sobre a diversidade cultural que o cerca. (IPHAN, 2014, p. 27).

Mesmo com o tombamento histórico, é possível encontrar pessoas que são nascidas no estado do Espírito Santo ou que vivem na região há algum tempo que desconhecem a cultura e a história do local. Dentre tantas, a cultura tradicional indígena se faz presente na história e no cotidiano das pessoas que habitam a região, no entanto, acredito que para muitos ainda não é perceptível ou compreendida como cultura que faz parte da história local e dos costumes do capixaba.

A partir dos primeiros colonizadores, muitos outros vieram em busca de riquezas e expansões territoriais, trazendo costumes, pensamentos e formas diferentes de viver, modos divergentes do estilo de vida dos indígenas que já habitavam o local. Posteriormente, vieram pessoas de outras nacionalidades,

¹¹ Italianos, alemães, pomeranos, holandeses, poloneses e africanos (VENTORIM, s.d). Disponível em: <https://www.es.gov.br/historia/colonizacao#:~:text=Vasco%20Coutinho%20desembarcou%20na%20capitania,terceira%20pessoa%20da%20Sant%C3%ADssima%20Trindade>. Acesso em: 17 set. 2022.

¹² Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_EducacaoPatrimonial_m.pdf. Acesso em: 07 set. 2021.

incluindo africanos, italianos, holandeses, alemães, poloneses, entre outros, que também contribuíram para a formação cultural capixaba.

Dessa forma, o estado do Espírito Santo é um lugar multicultural, de belezas naturais, com observação referente à biodiversidade, podendo citar o clima frio das montanhas capixabas, o calor do litoral e das belas praias que compõem o cenário turístico e dos parques e reservas, das belezas históricas, como os centros históricos e culturais, que são as diversas manifestações do povo capixaba, que fazem desta região do Brasil um conjunto de fatos/acontecimentos históricos que compõem e evidenciam a beleza do lugar, bem como a cultura ancestral nativa que marca presença .

Neste capítulo, inserimos uma reflexão sobre a tradição indígena Tupinikim no Espírito Santo, compreendida como um patrimônio cultural, um conjunto de saberes. Diversos povos nativos habitaram a região do estado do Espírito Santo e, hoje, somente os Tupinikim e os Guaranis Mbyá permanecem na mesma.

1.2.1 Suas origens

Ricardo Zorzetto menciona um estudo sobre genética indígena no Brasil, comandado pela geneticista Tábita Hünemeier e sua equipe do Instituto de Biociências da USP (ZORZETTO, 2020, p. 57). O autor faz uma abordagem sobre as origens da etnia Tupinikim, e referencia que:

A validação biológica de que esses indígenas de Aracruz são Tupiniquim os torna, ao lado dos Tupinambá, da Bahia, e dos Potiguara, da Paraíba, os únicos representantes vivos dos povos tupis que habitavam o litoral quando os europeus aportaram nas terras do futuro Brasil. A reafirmação de que essa etnia do Espírito Santo é originária do litoral permitiu que seu DNA fosse usado para reconstituir como os Tupi, descendentes de grupos do sudoeste da Amazônia, teriam chegado ao litoral por volta de 1,2 mil anos atrás. (ZORZETTO, 2020, p. 57)¹³.

Assim, denominados como “remanescentes”, Zorzetto (2020) traz apontamentos de que os Tupinikim estão entre os povos mais antigos, estando presentes na região e, talvez, no momento em que aportaram em terras brasileiras os

¹³ Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2020/01/056-059_tupiniquim_288.pdf. Acesso em: 01 abr. 2020.

“descobridores do Brasil”¹⁴. Portanto, entendemos que o povo Tupinikim, bem como os Tupinambás e Potiguaras, fazem parte da narrativa histórica referente à chegada do colonizador em terras brasileiras.

Os Tupinikim – os Tupi vizinhos, os laterais (do tronco Tupinambá), tradicionalmente conformaram territórios em locais estratégicos do litoral, hoje identificados os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e sul da Bahia. (SCHUBERT, 2018, p. 29).

Ancorados na fala de Schubert (2018, p. 30) apud John Hemming (2009), em que ambos relatam números relevantes sobre a quantidade de pessoas pertencentes à etnia em questão, afirma-se que: “[...] somente entre o sul da Bahia e o Espírito Santo, havia no ano de 1500, aproximadamente 55 mil indivíduos da etnia Tupinikim”. Mas, por determinado período da história, foram considerados inexistentes, como constata a autora:

Por muito tempo, a historiografia brasileira os considerou “etnia extinta” e, na década de sessenta, a imprensa nacional e local anunciou a sua “redescoberta” quando foram apresentados ilhados em meio ao eucaliptal da empresa Aracruz Celulose S.A ou Fibria S/A. (SCHUBERT, 2018, p. 30 apud HEMMING, 2009).

Em hipótese, os motivos pelos quais foram considerados extintos envolve perda da língua e práticas da tradição indígena adequando aos costumes ocidentais, sendo estes chamados de “[...] ‘aculturados’, e que não tinham como argumentar culturalmente a sua ‘indianidade’” (SILVA, 2000, p. 52). Mais adiante, discorreremos com mais clareza sobre o reconhecimento como indígenas e a revitalização das tradições.

A empresa citada por Schubert (2018) permanece localizada no município de Aracruz, nas proximidades das aldeias¹⁵. Por muito tempo, a chegada da mesma na

¹⁴ Entre aspas por não considerarmos o termo “descobrimento” adequado.

¹⁵ Atualmente, a empresa é denominada Suzano. O Jornal Século Diário discorre que “[...] a compra da Aracruz Celulose (Fibria) pela Suzano Papel e Celulose foi aprovada pela Agência Nacional de Transportes Aquaviários (Antaq) – resolução 6543, *ad referendum* da diretoria colegiada – nesta quarta-feira (14), conforme publicado no Diário Oficial da União e no jornal Valor Econômico”. Trecho da reportagem publicada em 15/11/2018 00:00 e atualizada 08/03/2020, 21:17. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/meio-ambiente/compra-da-aracruz-celulose-fibria-pela-suzano-e-aprovada-pela-antaq>. Acesso em: 25 set 2022.

região foi motivo de disputas registradas na história da comunidade Tupinikim como “Lutas Territoriais”.

1.2.2 Os Tupinikim e o colonizador

Teao (2017, p. 04) discorre que “[...] inicialmente, os portugueses estabeleceram relações de contato e trocas com os índios, desde a ocupação de Vila Velha pelo donatário Vasco Fernandes Coutinho, em 1535”. A autora ainda fala que “[...] em outros momentos da colonização, os Tupinikim aliaram-se aos portugueses contra a invasão de franceses e ingleses no Espírito Santo.” (TEAO, 2017, p. 04).

Tal fato ocorre não só contra os franceses e ingleses, e não só em batalhas, mas também em outras ocasiões em que os nativos estiveram em proximidades e paralelamente servindo ao colonizador e à sociedade da época. É nesse momento que questionamos os motivos pelos quais os indígenas foram pouco citados na historiografia, assinalando e registrando suas benfeitorias na história local. Foram diversas ações conjuntas de diversos povos indígenas e não indígenas que ajudaram a compor a emancipação sociocultural local do estado do Espírito Santo que carrega paralelamente junto às tradições europeias e africanas que para cá foram trazidas e implantadas. E quanto aos costumes dos nativos? Estes também são autores desta história, detentores de conhecimentos que foram assimilados e acatados pelos europeus e que, de acordo com as produções sociais e históricas, geraram influências entre os indivíduos que habitavam a região e no decorrer dos tempos, trocando conhecimentos, relatando as experiências de convivência uns com os outros.

1.2.3 A influência cultural da língua indígena

Moreira (2017, p. 164) discorre sobre as políticas indigenistas no período de 1798-1860, e ressalta que “[...] o Espírito Santo oitocentista foi uma região do Império bastante indígena”. Embora entendêssemos que esta atuação social se deu pela força do trabalho que os mesmos exerciam atuando diretamente no atendimento da sociedade local, como por exemplo, na edificação das cidades e nos afazeres domésticos a serviço da elite, Levi Rocha cita mais adiante neste texto sobre a presença dos indígenas “civilizados” e dos “selvagens” que precisavam ser

“civilizados”. Certamente, foram estes que, em contato próximo com os europeus, de certa forma os ensinaram sobre os costumes nativos.

Muitas são as características da cultura de povos originários que permaneceram registradas e enraizadas no cotidiano das pessoas. Uma dessas características mais nítidas é a influência no linguajar do povo capixaba. Silva (2016, p. 18), ao abordar sobre a identidade linguística, afirma que: “[...] a língua além de ser nossa expressão humana de comunicação determinante na construção da cultura. Ela é quase sempre o meio mais importante através do qual os povos constroem, modificam e transmitem suas culturas”. Ancorados na fala do autor, apontamos as influências enraizadas na população espírito-santense que são transmitidas e fazem parte da história local e até mesmo nomeiam uma sociedade. Capixaba é um nome de origem indígena que faz referência a todos aqueles que nasceram na cidade de Vitória ou no estado do Espírito Santo, aparece nos registros de D. Pedro II quando este visitou o estado em janeiro de 1860. Ao escrever sobre uma das diversas recepções que teve durante quinze dias, referindo-se ao povo capixaba, o imperador descreve:

O Presidente da Câmara (João do Cais, por ter feito um pequeno Cais – português) deu o viva final ao presidente. Pouco ou nenhum entusiasmo dos Capixabas (capixaba significa roça) e acanhamento acompanhado de curiosidade. (ROCHA, 2008, p. 70).

Quando o imperador esteve em contato com os Tupinikim no Espírito Santo, mais especificamente em uma visita que fez a Nova Almeida, buscou compreender a língua¹⁶ dos mesmos. Rocha (2008, p. 165) conta que: “Sem dar mostras de cansaço, S. M. aproveitou parte da noite organizando um vocabulário português-tupi, com auxílio ‘de uma índia velha da tribo Tupiniquim [...]’”.

Ao imperador também interessava o estudo da língua nativa do Brasil, e de acordo com as narrativas de Rocha (2008, p. 102-103):

¹⁶ “Quando os portugueses chegaram ao Brasil, em 1500, a língua que se falava na maior parte da costa brasileira era aquela que hoje chamamos tupi antigo. Os indígenas da costa que falavam variantes dialetais dessa língua eram chamados genericamente de tupis, segundo o que mostra Anchieta em seu auto teatral “Na Aldeia de Gwaraparim” (versos 183-189). Eram eles os potigwaras, os tupinambás, os caetés, os tupiniquins, os tupis da capitania de São Vicente etc. Os tupis eram considerados os pais de todos os índios da costa, segundo o que nos informa o jesuíta Simão de Vasconcelos” (NAVARRO, 2016, p. 6). Disponível em: [https://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/CURSO%20DE%20L%C3%8DNGUA%20GERAL%20\(NHEENGATU\)%20-%20quatro%20li%C3%A7%C3%B5es_0.pdf](https://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/CURSO%20DE%20L%C3%8DNGUA%20GERAL%20(NHEENGATU)%20-%20quatro%20li%C3%A7%C3%B5es_0.pdf). Acesso em: 17 set. 2021.

Vale ressaltar o conhecido interesse do imperador pelo estudo e ensino das línguas indígenas do Brasil. A colaboração que publicou, em francês, anos depois (1889), como anônimo, numa obra de envergadura, *Grande Encyclopédie*, intitulada “Quelques notes sur la langue tupi”, faz judiciosas observações, como estas: “A língua tupi tem para os brasileiros uma grande importância; primeiro porque ela é ainda hoje falada por um grande número de índios selvagens que precisam ser civilizados e por índios já civilizados; segundo porque a maior parte dos nomes geográficos, na sua forma indígena, são conservados ou herdados pelos primeiros colonos que falam o tupi como o português; enfim, porque muito termos designativos, mormente os da flora e fauna¹⁷, têm sido adotados na língua portuguesa que falam os brasileiros (ROCHA, 2008, p. 102-103).

Naquele período, em 1860, o imperador D. Pedro II já reconhecia a importância da língua Tupi para todas as sociedades presentes no Brasil, embora, em determinada parte da citação de Rocha (2008), ele ressalta a “importância da civilização dos indígenas”, que era o pensamento daquela época por parte do colonizador, catequizar e ensinar novas doutrinas, bem como a língua portuguesa, o que se acredita ser um dos motivos de ter ocasionado o “encobrimento”¹⁸ da cultura local, que é rica em diversidade e peculiar aos povos originários. O imperador faz uma observação importante no que se refere à língua dos povos tradicionais. Na ocasião em que esteve no estado do Espírito Santo (ano de 1860), a língua Tupi em fragmentos já era falada pelos não indígenas. Muitos termos foram agregados ao modo de se comunicar do colonizador no Brasil. Estes termos ainda são utilizados nos diálogos cotidianos como: toponímia, nomes de animais e plantas, elementos da gastronomia, entre outros, sinônimo de uma cultura nativa ainda presente e enraizada no cotidiano do brasileiro que, de certo modo, demonstra o quanto a cultura indígena representa este país. Prova disso são os hábitos que foram aprendidos com os nativos no período da colonização, a exemplo da alimentação, higiene, medicina tradicional, e arte artesanal.

O termo “capixaba”, que significa “roça”, e demais terminologias cotidianas do povo recebe essa denominação baseada na língua indígena. Nomes de bairros¹⁹ e

¹⁷ Animais da fauna brasileira: Arara (ave), Baiacu (peixe), Jararaca e Jiboia (serpentes), Capivara (mamífero roedor), entre outros. Flora brasileira: Abacaxi (fruta), Mandioca (raiz), Sapê (planta), Capim (planta), entre outros. (NEVES, s.d.). Disponível em: <https://www.normaculta.com.br/palavras-de-origem-indigena/>. Acesso em: 17 set. 2022.

¹⁸ Para Melià (1992, p. 69), “[...] o descobridor encobre o que não entende e o que não quer entender. O descobrimento da América trazia e continua trazendo - com suas caravelas ou com seus aviões - uma ignorância técnica e uma ignorância por opção.”

¹⁹ Maruípe, Itararé, Caratoíra, Gurigica e Camburi são bairros da cidade de Vitória. Itacibá, Intangua e Itaquari são bairros da cidade de Cariacica, região metropolitana de Vitória.

idades²⁰ dialogam com o vocabulário Tupi. A contribuição cultural nativa é expressiva e deixa uma herança cultural, principalmente na fala, sem deixar de citar a gastronomia e os costumes regionais e muitos outros que provêm da cultura nativa.

1.2.4 A origem do nome Tupinikim

Quanto aos indígenas da etnia Tupinikim, hoje uma das que representam o estado do Espírito Santo, Teao e Loureiro (2009, p. 43) fazem uma importante colocação:

Os Tupiniquins são, entre inúmeros povos indígenas, dos mais citados e paradoxalmente mais desconhecidos no Brasil. Tupiniquim é sinônimo de nacional na língua corrente (antropologia tupiniquim, cinema tupiniquim etc.), mas o emprego do termo pouco ajuda a desvendar a realidade de um povo específico que luta pela sua sobrevivência. (TEAO; LOUREIRO, 2009, p. 43).

No levantamento bibliográfico feito para a produção desta pesquisa, percebemos algumas formas de escritas variadas para mencionar sobre a referida etnia. Atualmente, a escrita considerada pelos que são pertencentes à comunidade é grafada da seguinte maneira: “Tupinikim”, com o uso da letra K. E é dessa forma que será escrita ao referenciarmos sobre a etnia no decorrer da composição deste texto²¹, embora alguns autores/cronistas escrevam Tupiniquim, com o uso das letras Q e U.

Quanto ao significado do nome que identifica a etnia pesquisada, Teao e Loureiro (2009, p. 43) articulam que Tupinikim “[...] significa conforme o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Antenor Nascentes, com apoio no historiador Varnhagen, ‘Tupi do lado, vizinho lateral’”.

Já Schubert (2018, p. 66) apud Soares (p. 445) relatam que “[...] na introdução do Tratado Descritivo do Brasil encontramos: ‘Tupiniquim ou Tupi-iki quer dizer simplesmente o Tupi do lado ou vizinho lateral’ e ‘Tupinaés’ com significado de ‘Tupi mau’”. A autora também descreve algo importante no que diz respeito ao significado do termo “vizinho lateral”.

²⁰ Cariacica, Iúna. Ecoporanga, Muqui, Piúma, Aracruz, Apiacá, Itapemirim (Cachoeiro de Itapemirim), Guarapari, Itarana, Imburana, Itaguaçu, Ibatiba, Iconha, Guangu (Baixo Guandu) e outros, são nomes de algumas cidades localizadas no estado do Espírito Santo.

²¹ Esta percepção veio por meio da leitura de artigos elaborados por integrantes da etnia como: “Sou Tupinikim, não sou o que você quer que eu seja”, de Jocelino Queizza Tupinikim, e observação em redes sociais, como o Instagram @povosTupinikim, que divulga sobre a cultura da comunidade.

Também em comprimida extensão de litoral, desde Camamú, ao Norte, até o Rio São Mateus, ao Sul, chegando às vizinhanças do Espírito Santo, denominavam os Tupiniquim que mais tarde fugiram do litoral perseguidos simultaneamente, pelos Tupinambá e Aimoré, de um lado, enquanto os brancos, afoitos, não lhes davam guarida, na margem do mar. (SCHUBERT, 2018, p. 68 apud SOUTHEY, 1919, p. 169).

Uma hipótese sobre o significado do nome está relacionada ao fato de residirem em áreas próximas aos Tupinambás como “vizinhos”, e também rivais, já que fugiram da localidade, conforme citado no relato das autoras.

Para encerrar o diálogo sobre a origem da etnia em questão e do possível significado do nome Tupinikim, Silva (2000), ao fazer observações sobre formação de aldeias no estado, aponta a localização de Nova Almeida e indica que nesta região foram recebidos indígenas Tupinikim vindos da cidade de Porto Seguro (BA).

[...] a notícia do bom tracto, e doutrinas dos Padres fizeram apresentar-se outros de Porto Seguro denominados Tupiniquins, com os quaes se formou duas aldêas: estas foram as origens de Nova Almeida erigida em vila pelo Alvará de primeiro de Janeiro de 1759, e povoação da aldêa Velha; e aquelas de Benevente erigida em Vila pelo Alvará de 8 de maio de 1758, e de Guaraparim por Carta do Donatário Francisco Gil de Araujo do 1º de Janeiro de 1679. (SILVA, 2000, p. 6 apud VASCONCELLOS, 1978).

Ao analisar a seguinte frase: “[...] outros de Porto Seguro denominados Tupiniquins [...]”, na fala de Vasconcelos (1978), citado por Silva (2000), entende-se que se trata de uma migração dos indígenas Tupinikim para o Espírito Santo por intermédio dos padres. Embora Silva (2000), em sua narrativa, estivesse abordando sobre o início dos aldeamentos no estado, em uma análise feita na citação dos autores, percebemos que relata não somente sobre os aldeamentos, mas também dialoga com a narrativa de que os Tupinikim estiveram na recepção dos portugueses, ou presentes naquela região quando estes aportaram em Porto Seguro, sul da Bahia no ano de 1500. Tal relato corrobora a fala de Zorzetto (2020) e, conseqüentemente, a mesma citação reafirma a presença dos Tupinikim no estado da Bahia, que vieram para o estado do Espírito Santo com o intuito de formar novas aldeias.

1.2.5 O início dos aldeamentos

No Espírito Santo, foram fundados, no mesmo período, os aldeamentos de São João (Carapina), Nossa Senhora da Conceição (Serra), Nossa Senhora da Assunção ou Reritiba (Anchieta) e Santo Inácio dos Reis Magos (Nova Almeida). (TEAO, 2017 apud LOUREIRO, 2006, p. 103).

Os autores relatam sobre os primeiros aldeamentos no estado citando cidades e regiões com histórico de existência de comunidades indígenas localizadas no passado. Diversas cidades do Espírito Santo têm em sua história a presença de indígenas aldeados e catequizados ou não aldeados vivendo em liberdade, como é o caso dos indígenas Botocudos, muito citados na historiografia por não aceitarem o domínio do homem branco. Para tanto, delimitaremos nossos estudos nas narrativas que estão voltadas para a região de Nova Almeida e Santa Cruz.

Moreira (2017, p. 121) relata que:

Na década de 1820, Nova Almeida concentrava 52% da população indígena do Espírito Santo e era possivelmente uma das mais antigas e populosas vilas de índios do Brasil em funcionamento naquele momento, com mais de 3.000 habitantes índios. (MOREIRA, 2017, p. 121).

Sobre a fundação dos aldeamentos na região de Nova Almeida, distrito da cidade de Serra (ES) e Santa Cruz, distrito de Aracruz (ES), próximas a uma distância de 17,7 quilômetros pela rota do litoral/praias²², pudemos encontrar o maior número de referências sobre aldeamentos no Espírito Santo com a presença dos Tupinikim, os quais também estão relacionados à presença e ação de catequizações dos sacerdotes Jesuítas na região.

Dentre os aldeamentos Jesuítas do Espírito Santo, destacamos a Aldeia Nova (hoje Santa Cruz, distrito da cidade de Aracruz), fundada pelo jesuíta Afonso Braz em 1556, onde se concentraram os índios Temiminó, liderados por Vasco Fernandes Maracajaguaçu e a Vila dos Reis Magos (hoje o distrito de Nova Almeida), a qual, a partir de 1580, passou a abrigar parte da população de Aldeia Nova [...] (TEAO; LOUREIRO, 2009, p. 44).

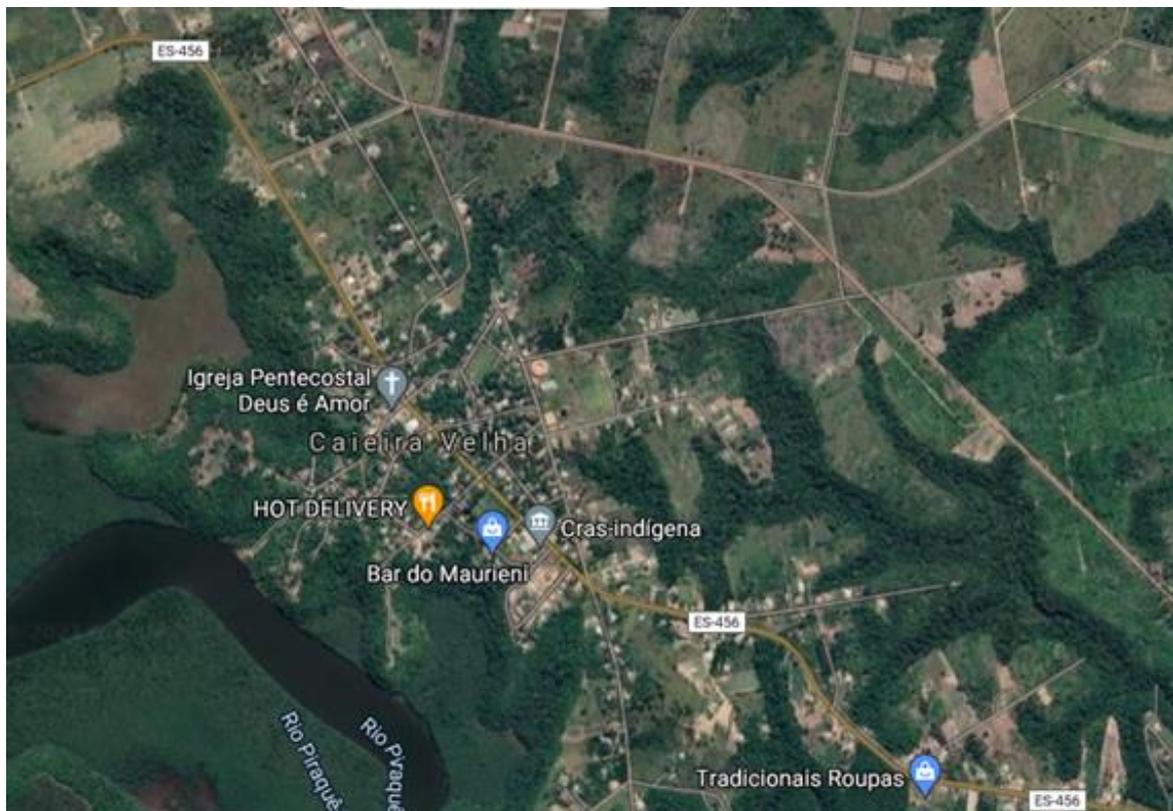
²² Informação de distância entre Nova Almeida e Santa Cruz obtida por meio do Google Maps.

Disponível em: <https://www.google.es/maps/dir/nova+almeida/Santa+Cruz,+Aracruz+-Esp%C3%ADrito+Santo/@-20.0055904,-40.236046,12z/data=!3m1!4b1!4m13!4m12!1m5!1m1!1s0xb7f116c697f515:0x490d7e349ca63cf!2m2!1d-40.1970827!2d-20.0542457!1m5!1m1!1s0xb7ef7a8706b6bd:0xd36c255be0d5f9b6!2m2!1d-40.155047!2d-19.9607189?hl=es>. Acesso em: 03 jul. 2021.

Ao referenciar sobre o distrito de Santa Cruz, pertencente aos limites da cidade de Aracruz (ES), localizado nas proximidades de Nova Almeida, Moreira (2017, p. 155) diz que “[...] não é demais esclarecer que Santa Cruz era um distrito que surgiu a partir de seu desmembramento de Nova Almeida”. Cabe ressaltar um fato interessante ocorrido entre Nova Almeida (Reis Magos) e Santa Cruz (Aldeia Nova), uma migração em decorrência do ataque de formigas.

Teao e Loureiro (2009, p. 44) discorrem que Nova Almeida, “[...] a partir de 1580, passou abrigar parte da população de Aldeia Nova, que entrou em decadência devido a um ataque de formigas que destruiu as plantações e de um surto de varíola”. As autoras ainda relatam que, na Aldeia Nova (Santa Cruz), mesmo com os ataques das formigas, ainda teriam permanecido indígenas e que, posteriormente, estes “[...] teriam atravessado o rio Piraquê-Açu, fixando-se próximos à outra margem do rio, lugar que mais tarde seria conhecido pelo nome de Caieiras Velhas”. Caieiras Velhas é hoje uma das aldeias mais conhecidas da região.

Figura 2 – Imagem por satélite da aldeia Caieiras Velhas



Fonte: Google Maps (2021).

1.2.6 Lutas territoriais

É quase impossível falar da etnia Tupinikim sem abordar, mesmo que brevemente, sobre as lutas territoriais que ficaram marcadas na história desse povo. Ancorado nas narrativas de autores como Schubert (2018), Almeida *et al.* (1996), Silva (2000), e Teao (2017), e que por muitas falas articulam a respeito das lutas pela terra, entendemos que houve diversos conflitos fundiários, políticos, interesses industriais e também de posseiros que assumiram aquele local que, conseqüentemente, culminaram em lutas pelo território onde hoje se localizam os aldeados, remanescentes Tupinikim. “O governo declarava que essas terras onde ficavam as aldeias eram terras devolutas e por isso sem respeitar a área indígena, muitos não-índios chegaram e tomaram posse dessas terras.” (ALMEIDA *et al.*, 1996, p. 13).

Almeida *et al.* (1996) ainda relatam que:

Em 1983, depois de muita pressão e luta dos índios, a FUNAI demarcou as áreas onde habitam atualmente, que são: Área indígena de Pau Brasil, Área indígena de comboios e Área indígena de Caieiras velhas, fazendo parte Irajá e Tekoa-Porã (ALMEIDA *et al.*, 1996, p. 13).

Diversos foram os manifestos por parte dos indígenas em busca do direito por suas terras e do reconhecimento como donos daquele território. No entanto, os Tupinikim, com a ajuda dos Guarani Mbya, uniram forças que possibilitaram a demarcação territorial.

Há uma consideração em que a junção de forças das duas etnias impulsionou o reconhecimento de ambas como pertencentes ao local. Silva (2000, p. 58) apud Perota (1981) descrevem sobre o ocorrido, relatando que “[...] foram os Guarani, em sua marcha entre as décadas de 60 e 70, que injetaram ânimo cultural nos tupiniquim, aproximando-os do estatuto de índios”. Teao complementa esta fala com a narrativa de dois marcos importantes que unem historicamente as duas etnias remanescentes, os Tupinikim e os Guarani Mbya: “[...] a partir de 1967, que possui dois marcos importantes a saber: a chegada dos Mbya ao Espírito Santo e o início da luta pela terra indígena desses povos com a empresa Aracruz Celulose.” (TEAO, 2017, p. 1). Deste modo, uma luta política descreve o interesse por parte das etnias mencionadas a criar movimentos em busca dos direitos, de deter e alcançar suas terras. A autora ainda relata que Tupinikim e Guarani Mbyá são povos distintos e com especificidades

próprias, e faz uma observação importante: “[...] distinguem-se por meio de suas culturas e de suas concepções dos usos dos espaços territoriais [...]” (TEAO, 2017, p. 1), mas que “[...] apresentam histórias e trajetórias políticas em comum.” (TEAO, 2017, p. 1). Ainda na década de 60, a luta pelo território, o reconhecimento de seus direitos como indígenas e a união das duas etnias resultaram na conquista do esperado reconhecimento como indígenas do local.

Os Tupiniquim passaram a “existir” nos documentos da FUNAI em meados da década de setenta. Sua existência no papel deveu-se a pleitos por terras mas desencadeou um processo de identificação étnica por parte da ação tutelar e a formação de um quadro complexo de “intermediários” envolvidos na constituição da “luta pela terra”. Em parte, portanto, a existência do grupo deveu-se a uma política indigenista historicamente determinada pela burocracia estatal. (SILVA, 2000, p. 21).

Houve um processo para a aceitação da comunidade Tupinikim como indígenas. Considerando que estes já tinham contato com os brancos (como são citados todos aqueles que não são de nenhuma etnia indígena), interagiram diretamente com a cultura externa, muito divergente dos costumes expressados no passado dentro das tradicionais comunidades nativas, e aprenderam a falar a língua portuguesa. Aos poucos, os Tupinikim foram perdendo seus hábitos e adaptando-se à outra cultura, a cultura do colonizador.

O avanço das plantações de eucalipto e dos desejos industriais de sua transformação sobre o território Tupiniquim, discutia-se qual o papel desempenhado pelos órgãos de proteção diante da proposta de emancipação dos grupos mais “aculturados”, e que não tinham como argumentar culturalmente a sua “indianidade”. Desse modo, grupos indígenas que não provassem as autoridades a sua cultura similar ao tradicional indígena do século XVI, ficariam impossibilitados de serem filiados culturalmente aos índios descritos há quatro séculos. (SILVA, 2000, p. 52).

Compreende-se, então, que não eram assistidos como indígenas, pois eram considerados e denominados como “miscigenados”, “mestiços”, “caboclos”, “aculturados”, “civilizados”. E vivendo em proximidades do meio urbano, outros modos de vivência foram adquiridos. Entendemos que o contato com a imigração de europeus e a presença de africanos²³ na região fez com que novas adaptações de

²³ “[...] o Espírito Santo recebeu escravos importados diretamente da África, mas foi muito grande o número de escravos oriundos de outras áreas do próprio Brasil. Assim sendo, no território capixaba do século XIX, podiam ser encontrados africanos escravizados juntamente com negros transferidos,

sobrevivência e de trabalho fossem adequadas ao cotidiano da comunidade, como pode ser observado no museu Histórico de Santa Cruz²⁴, o qual demonstra em seu acervo a história e a cultura de ambos, o crescimento da cidade, bem como a sua população. Além disso, é importante mencionar o surgimento de indústrias locais e a expansão do mercado de trabalho.

Ainda sobre a não aceitação dos mesmos como pertencentes a uma etnia, os autores apontam que os integrantes da comunidade não eram vistos como indígenas.

[...] o senso comum entre os regionais era de que os Tupinikim não eram realmente índios, pois não falavam a língua dos seus antepassados. Isso criava entretanto duas categorias explicativas, uma de índio o que os Tupiniquim não representavam (pois “não falavam”), e outra de remanescentes que melhor se enquadra nas representações sobre a indianidade local. (SILVA, 2000, p. 62).

Dessa forma, percebemos que esse ponto de vista acatado na época foi uma das maneiras que faziam a relação de ser indígena ou não indígena, se teriam ou não direitos de demarcação ou de serem reconhecidos; citando um comparativo ou a demonstração da cultura ancestral como uma das formas e, teoricamente, teriam que seguir ao modelo dos nativos do século XVI, conforme observado pela primeira vez por europeus e descrito na carta de Pero Vaz de Caminha, numa vivência que consiste em habituar-se na mata fechada, morar em casas tradicionais construídas com elementos provindos da natureza, falar exclusivamente o idioma da etnia e praticar suas tradições, bem como possuir estereótipos específicos. Sabemos que a cultura se ressignifica e revitaliza aos novos tempos, se adapta e ganha novos sentidos.

principalmente da Bahia e de outras regiões do Nordeste, Rio de Janeiro e Minas Gerais, incluindo a movimentação migratória pós-republicana”. (MACIEL, 2016, p. 54).

²⁴ O museu localiza-se no distrito de Santa Cruz, no qual no dia 29 de junho de 2021, tivemos a oportunidade de fazer uma visita. Tanto o prédio como o acervo fazem parte de um conjunto patrimonial que discorre sobre a história e a cultura da região. Nele podemos observar objetos tradicionais das duas etnias que atualmente estão presentes na região (Tupinikim e Guarani), urnas funerárias de etnias não mencionadas ou identificadas, objetos referentes à imigração italiana, elementos que fazem parte da cultura afro e objetos utilizados por D. Pedro II quando esteve em Santa Cruz, em 1860.

1.2.7 Como viviam e como vivem, atualmente, costumes e festejos, antigos e atuais

Costumes envolvem diferentes formas de vivências, pensamentos que fundamentam atitudes, e evocam ações em comum manifestadas por um povo, uma comunidade ou indivíduo. A sociedade carrega consigo diferentes hábitos que fortalecem e identificam uma cultura, os quais representam práticas do cotidiano que formam os nossos costumes, e os costumes formam tradições e atitudes que também dialogam com nossas origens. Rocha (2008), em seu relato, revela fragmentos da tradição dos indígenas Tupinikim no passado sob o olhar atento do imperador D. Pedro II, em 1860, quando de passagem pelo estado do Espírito Santo, fez registros referentes à etnia, e Almeida *et al.* (1996) contam sobre costumes da comunidade localizada em Aracruz (ES), demonstrando por meio de relatos dos anciãos fragmentos sobre práticas que foram ou que ainda são manifestadas em Caieiras Velhas e demais aldeias da região. As referências de Almeida *et al.* (1996) muito contribuíram para o entendimento sobre os antigos e atuais costumes praticados na comunidade. Portanto, fazemos um paralelo do passado e do presente que revela a preservação de alguns elementos que compõem a tradição, bem como adaptações, ressignificação e revitalização das tradições às novas vivências e inserções em novos meios.

Atualmente, a etnia pesquisada está em aldeias localizadas no estado do Espírito Santo, com terras demarcadas em Aracruz (ES), a única cidade do estado a ter indígenas aldeados. Os remanescentes da etnia localizam-se nas proximidades do litoral, a aproximadamente 83,8 km da capital Vitória²⁵. Algumas aldeias são cortadas ou próximas da rodovia ES-456.

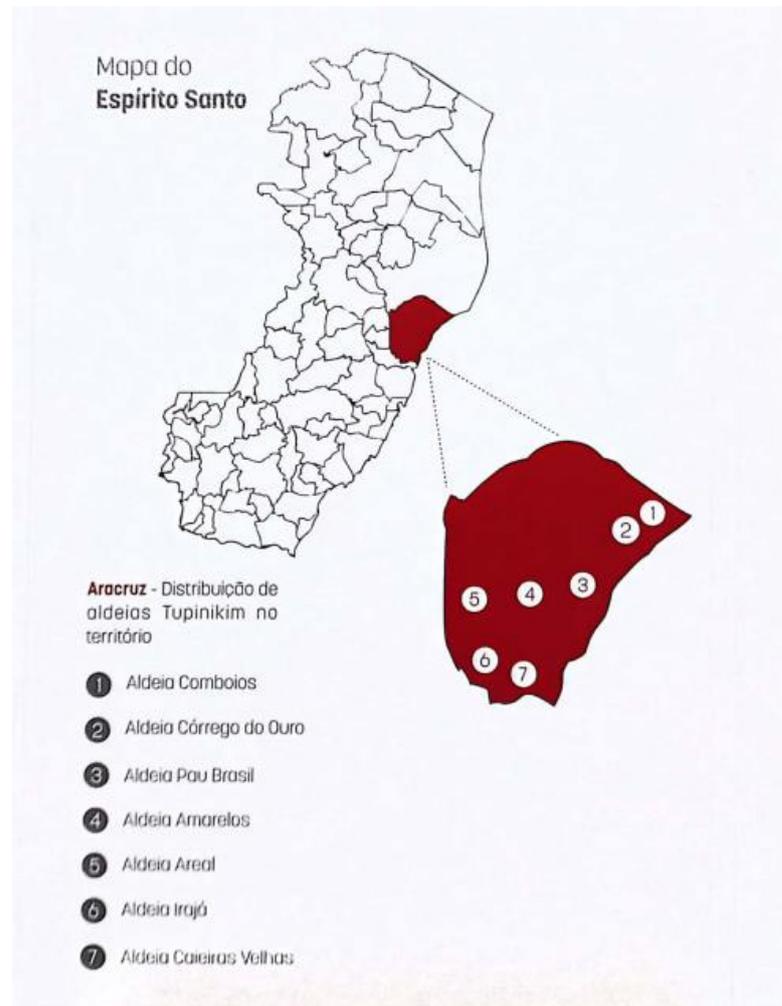
²⁵ Informações obtidas por meio do Google Maps. Disponível em: <https://www.google.es/maps/dir/aracruz/Vit%C3%B3ria,+Esp%C3%ADrito+Santo/@-20.0697585,-40.5758734,10z/data=!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0xb7dcaf1d8c9d1d:0x93261790c12c502d!2m2!1d-40.267044!2d-19.8244169!1m5!1m1!1s0xb83d5d85374ee9:0x97595e7ea70ed809!2m2!1d-40.3384748!2d-20.3196644!5i1?hl=es>. Acesso em: 03 jul. 2021.

Figura 3 – Mapa do Brasil com localização do estado do Espírito Santo em vermelho



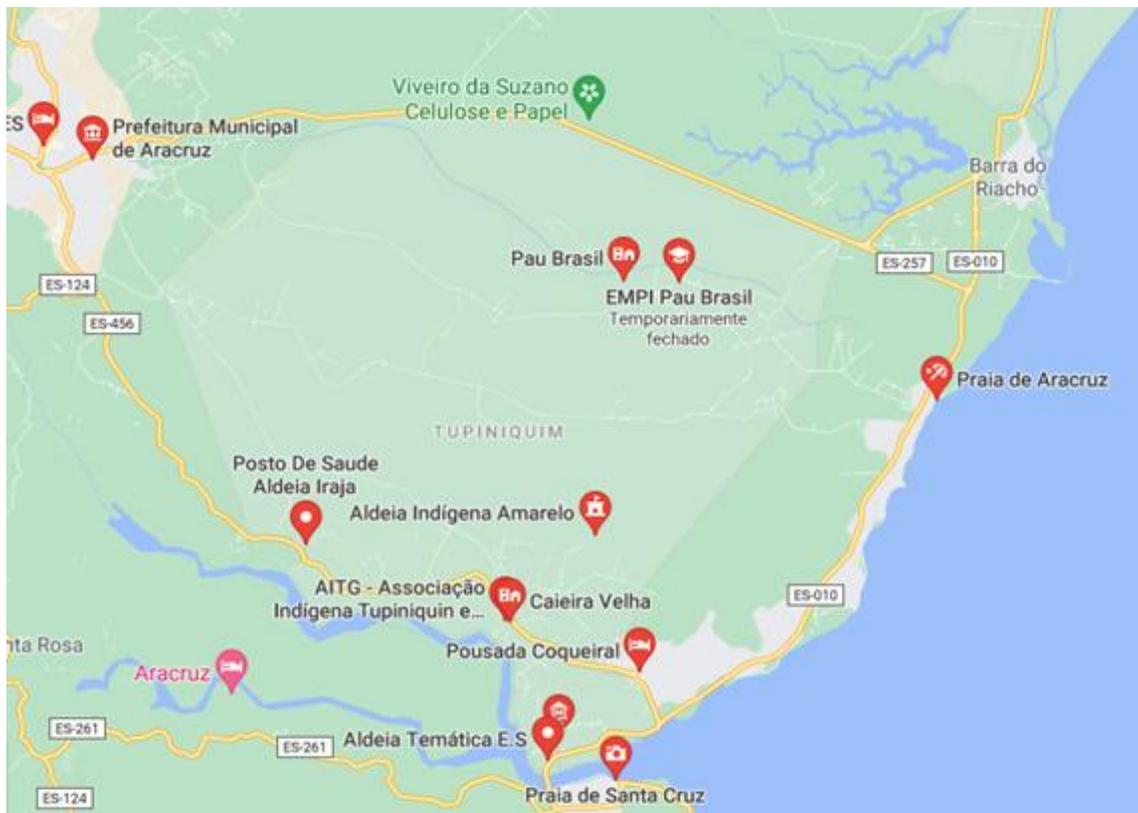
Fonte: Disponível em: <https://mapasblog.blogspot.com/2011/11/mapas-do-espírito-santo.html>. Acesso em: 24 set. 2022.

Figura 4 – Mapa cartográfico do estado do Espírito Santo, indicando a cidade de Aracruz e as aldeias Tupinikim



Fonte: Exposição “Corpo-Território: demarcando a arte no campo da ancestralidade” (2022).

Figura 5 – Localização de algumas aldeias em Aracruz (ES) e a proximidade com a cidade



Fonte: Google Maps (2021).

Almeida *et al.* (1996, p. 12-13) descrevem que “[...] existiam mais de vinte aldeias indígenas”. Os autores apresentam os respectivos nomes dados às comunidades:

Amarelos, Ambu, Areal, Baiacu, Barra do sahy, Braço morto, Canta Galo, Cavalinho, concheira, Garopas, Guaxindiba, Laginha, Morcego, Morobá, Olho D’Água, Peixe verde ficava do outro lado do Rio Piraquê-açu, Piranema, Puriti, Rio da Minhoca, Rio da Prata, Rio Quartel, Rio Sol, São Bento, Sapé do Macaco, Sauaçu, Araribá, Batinga, Lancha, Destacamento, Jurumim, onde é hoje o Novo Irajá e Virajá atual Irajá (ALMEIDA *et al.*, 1996, p. 12-13).

De acordo com o site ESBrasil, a cidade de Aracruz “[...] é a única no Estado que ainda possui cerca de 3.800 índios aldeados estando distribuídos em dez aldeias e duas etnias: Guarani e Tupinikim”²⁶. Cabe ressaltar que Tupinikim e Guarani são etnias diferentes. que vivem na mesma região em comunidades próximas.

²⁶ ESBrasil, reportagem publicada em 24 ago. de 2022. Disponível em: <https://esbrasil.com.br/conheca-as-aldeias-indigenas-de-aracruz/> Acesso em: 26 set. 2022.

A partir daqui, ponderaremos brevemente sobre alguns modos cotidianos antigos e atuais que identificamos por meio de fontes secundárias, e iniciaremos dialogando sobre o matrimônio.

Almeida *et al.* (1996, p. 13) relatam que “[...] restam poucos velhos índios daquele tempo. Seus filhos e filhas casaram-se com índios e com não-índios, formando novas famílias e procurando manter-se unidos, para a preservação da cultura”. Deste modo, percebemos que mesmo com número reduzido de anciãos, as novas gerações buscam manter vivas as práticas do passado.

1.2.7.1 Moradias

Encontramos nos relatos de Almeida *et al.* (1996, p. 16) fragmentos de como eram as tradicionais habitações.

Nossos antepassados viviam na mata virgem. Faziam suas casas no sapê ou capoeirão e nem sempre essas casas eram construídas umas próximas as outras. Moravam em barracos feitos de estuque com cobertura de guriri, broto de naiá, sapê e tabua. As portas e janelas eram feitas de palhas de naiá depois de trançadas, ou eram feitas de panacum. (ALMEIDA *et al.*, 1996, p. 16).

A autora descreve com riqueza de detalhes sobre as formas de construir as habitações no passado. Os tempos mudaram e, atualmente, encontram-se na comunidade casas de alvenaria (Figura 7).

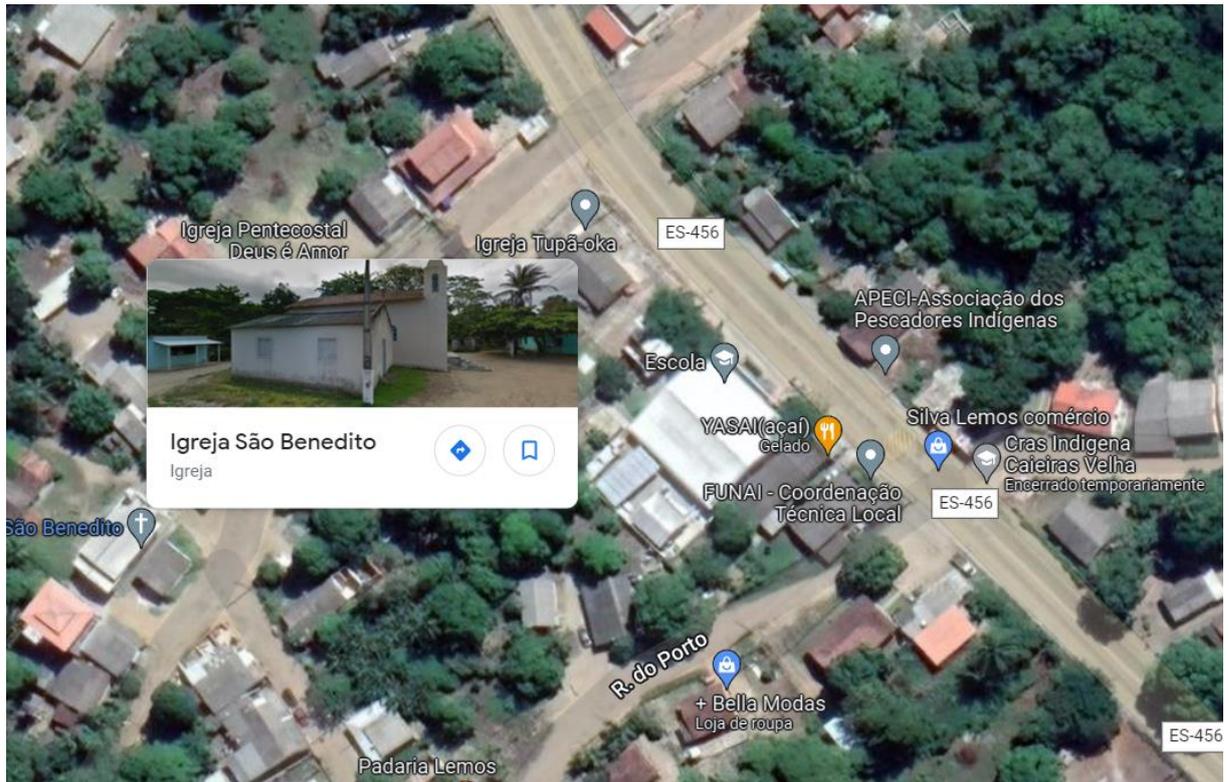
Figura 6 – Imagem de casa tradicional



Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Turismo e Cultura (SEMTUR), Prefeitura de Aracruz (ES) (s.d.).

A fotografia acima pertence ao acervo da Secretaria de Turismo e Cultura da Prefeitura de Aracruz (ES). Até o momento, não há informações sobre qual etnia construiu esta moradia, bem como sobre o autor da mesma e o período em que foi feito o registro imagético. Contudo, ela demonstra proximidade às características descritas por Almeida *et al.* (1996) quando refere sobre as moradias tradicionais.

Figura 7 – Aldeia Caieiras Velhas, moradias atuais



Fonte: Google Maps (2022).

1.2.7.2 Medicina tradicional

Quanto à medicina tradicional, Almeida *et al.* (1996, p. 35-36) relatam que:

Na época dos nossos avós e bisavós existiam muitas plantas medicinais, mas recentemente com a chegada dos posseiros e da Aracruz celulose, nossas matas foram invadidas e desmatadas, com isso foi destruída grande parte das plantas medicinais nativas (ALMEIDA *et al.*, 1996, p. 35).

Os autores completam dizendo que “[...] hoje, apesar dos índios irem ao médico, ainda são muito usados os remédios tradicionais [...]” (ALMEIDA *et al.*, 1996, p. 35). Mesmo com os avanços dos estudos relacionados à saúde humana, “[...] ainda há vários índios nas aldeias que não perderam a fé e a confiança nos remédios tradicionais e nos benzimentos.” (ALMEIDA *et al.*, 1996, p. 35).

1.2.7.3 A religião

Silva (2000, p. 215) discorre que, existe a influência religiosa ocidental, e afirma que:

A clientela dessas comunidades religiosas dividem-se entre pentecostais, os “crentes”, e os católicos. Os pentecostais dividem-se entre a Assembleia de Deus e a Deus é Amor e os católicos se dividem entre as liturgias das irmãs combonianas – um catolicismo comunitário e litúrgico – e as festas religiosas – São Sebastião, São Benedito, Santa Barbara – animados pelas congadas e pelas puxadas do mastro. (SILVA; 2000, p. 215).

De acordo com Silva (2000), primeiro chegaram os católicos e depois os protestantes, e ambos possuem templos no local. Os católicos fazem festas de santos, incluindo São Benedito e a festa do congo, que está relacionada às rezas da Igreja Católica. O autor ainda cita sobre cultos de Candomblé, Testemunha de Jeová e Adventistas do Sétimo Dia. Portanto, as pessoas do local possuem crenças religiosas pautadas nos segmentos religiosos provindos de outras culturas.

1.2.7.4 A alimentação

Quanto à alimentação e seus utensílios de preparo e armazenamento, Almeida *et al.* (1996, p. 24-25) relatam que “[...] os reservatórios de água como panelas, pote e talha eram feitos de barro”. E complementam dizendo que “[...] naquele tempo a comida era simples e natural, por isso não havia doenças como colesterol e outras [...]”. Dentre muitos tipos de alimentação citados pela autora, como a caça, a pesca, a coleta de mariscos, a produção de mandioca e grãos, escolhi o relato sobre o moqueado, que segundo o dicionário online Dicio, trata-se de “secado ou assado em moquém²⁷”. No entanto, a autora discorre que: “[...] nossos antepassados faziam moqueado de caças, peixes e mariscos.” (ALMEIDA, 1996, p. 25). O nome moqueado lembrou muito sobre um prato típico regional bastante apreciado: a moqueca capixaba, que é tradicional do estado do Espírito Santo, bem como seu preparo numa tradicional panela de barro de mangue. “Moquear, cozer lentamente na terra [...]”, e “[...] o moquém capixaba então é a panela de barro.” (MERLO, 2011, p. 31). Tanto a

²⁷ Dicionário online Dicio. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/moqueado/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

moqueca quanto a panela²⁸ são considerados elementos fortes da cultura gastronômica local e patrimônio cultural.

1.2.7.5 Bebidas típicas

Ao falar sobre as bebidas típicas dos indígenas, referenciando o Pintor Biard (o qual retratou em suas obras os nativos e a região de Santa Cruz) e o imperador D. Pedro II, Rocha (2008, p. 179) relata que: “[...] enquanto Biard, ao beber o cauim numa cuia para captar a simpatia dos índios que pretendia pintar, considerou o gesto como um holocausto à arte, o imperador deu mais uma prova de sua simplicidade [...]”.

D. Pedro II, então, registrou em seu diário:

Quis provar a cauaba ou cachaça dos índios numa casa destes junto à foz do Saí onde se encontra a tal bebida; mas não a tinham. Dizem que é má, sendo feita de mandioca mastigada, que fermenta, tornando-se mais tolerável o cauim feito de milho; contudo o José Marcelino disse-me que a cauaba com açúcar era boa limonada refrigerante. (ROCHA, 2008, p. 179).

De acordo com Almeida *et al.* (1996), a coaba é uma bebida fermentada muito consumida nos dias de festas do povo Tupinikim.

Nesse sentido, é interessante ponderar que talvez hoje fosse mais prazeroso apreciar uma bebida tradicional da comunidade em um recipiente também tradicional e artesanal. O apreço pela junção dos artefatos tradicionais enriquece, dá mais sabor, e também revitaliza a tradição. Os utensílios de produção indígena são ícones de uma produção sustentável. Ainda sobre os utensílios domésticos artesanais, Almeida *et al.* (1996, p. 24) relatam que “[...] nossos antepassados não tinham pratos, e para comer eles usavam cuia de coco, purango ou cabaça, cuité e gamelinha [...]”, que são utensílios domésticos produzidos com elementos da natureza. Rocha (2008, p. 162) descreve algo relevante sobre estes utensílios, quando o imperador D. Pedro II esteve

²⁸ De acordo com o (IPHAN), “[...] a panela de barro - fruto de um conjunto de saberes das panelas de Goiabeiras, no Estado do Espírito Santo – constitui suporte indispensável para o preparo da típica moqueca capixaba e continua sendo modelada manualmente, com o auxílio de ferramentas rudimentares, a partir de argila sempre da mesma procedência. O modo de produção da cerâmica tem origem indígena e foi mantido pelas panelas de Goiabeiras, conservando todas as características essenciais que a identificam com a prática dos grupos nativos das Américas, antes da chegada de europeus e africanos. Ícones da identidade cultural capixaba, a torta, as moquecas e as panelas de barro ganharam o mundo e configuraram, na literatura gastronômica, ‘a mais brasileira das cozinhas’, por reunirem e mesclarem elementos das culturas indígena, portuguesa e africana”. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/839/>. Acesso em: 18 mai. 2021.

no Espírito Santo em 1860, e de passagem por Nova Almeida lhe foi servido uma sobremesa em um recipiente tradicional, a cuité.

Da igreja foi S. M. conduzido para os aposentos que lhe estavam reservados, onde lhe foi servido um jantar ligeiro, que tanto para os moradores da vila quanto para ele, àquela hora, era já considerado uma ceia. A nota pitoresca foi a sobremesa: mel em cuia... Era o melado em que se transformava a garapa, ou caldo de cana aquecido, que se servia nos coités (ROCHA, 2008, p. 162).

Figura 8 – A cabaça e a gamela



Fonte: Acervo do Museu de História de Santa Cruz. Foto da autora (2022).

Portanto, mesmo que a cuité, a gamela e a cabaça sejam elementos da cultura utilizados no passado, a hipótese é de que ainda sejam, mesmo que de maneira simbólica, elementos utilizados na comunidade. A cuité, por exemplo, tem valor cultural, e percebemos que existe no utensílio uma representatividade, uma vez que podemos observar dois destes no Museu de História de Santa Cruz (Figura 8).

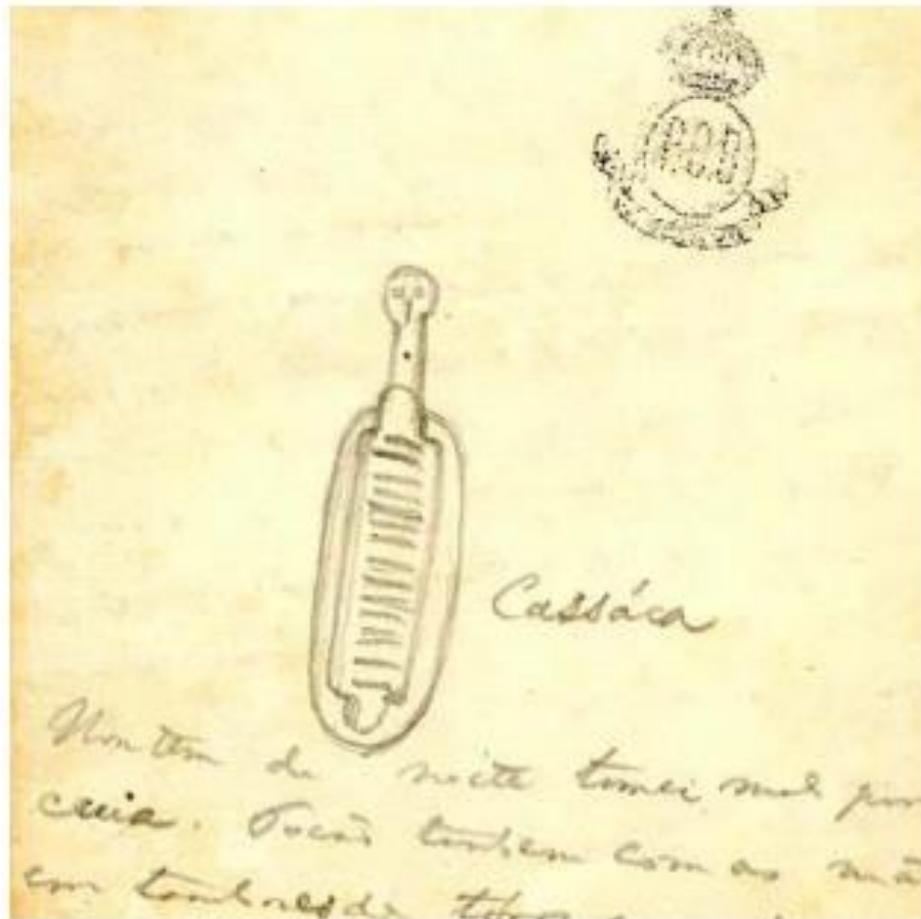
1.2.7.6 Os festejos

Ao tratar especificamente das danças, Almeida *et al.* (1996, p. 30) dizem: “[...] eram parecidas com as dos guarani, pisando com firmeza e arrastando e arrastando os pés no chão. As cantigas também eram diferentes e eram na língua Tupi”. Os autores descrevem ainda que “[...] as danças dessas festas eram, e ainda são, acompanhadas pela banda de congo onde se toca tambor e casaca em todas as comemorações”. (ALMEIDA *et al.*, 1996, p. 30).

Rocha (2008, p. 163) relata que, na noite em que esteve em Nova Almeida, o imperador D. Pedro II prestigiou uma apresentação: “S. M. foi atraído por uma banda de congo que os caboclos formavam em louvor a São Benedito. Ele anotou: Dança de caboclos com as suas cuias de pau de [regos] para esfregarem outro pau pelo primeiro”.

O imperador fez a descrição de um instrumento tradicional da cultura capixaba, o qual se trata de uma casaca, bem como fez registros escritos, e elaborou um desenho do referido instrumento musical (Figura 9).

Figura 9 – Desenho de uma casaca feito por D. Pedro II



Fonte: Rocha (2008).

O autor complementa dizendo que:

O ritual dos ancestrais consistia em formarem um círculo, acorados, e ao mesmo tempo em que seguiam o ritmo da música, marcado pelos tambores, reco-reco e o chocalhar de uma cabaça contendo sementes, batiam com as mãos espalmadas nos peitos e nas coxas, fazendo caretas e trejeitos e produzindo sons guturais que mais pareciam guinchos. (ROCHA, 2008, p. 163-164).

O congo é uma prática cultural de expressão artística, manifestada no Espírito Santo pelas comunidades indígenas Tupinikim e por comunidades afro-brasileiras que mantêm a tradição, sendo um dos ícones da cultura capixaba que tem destaque no estado²⁹.

²⁹ De acordo com Lourenço (2022, p. 15), as manifestações “[...] incorporada no cotidiano de diversas comunidades tradicionais que perpassam as zonas rurais e litorâneas do estado”. Cita como exemplo a Banda de Congo Mãe Petronilha de Araçatiba - Viana (região metropolitana de Vitória-ES). A autora completa dizendo que: “[...] foram mapeados 16 municípios do estado do Espírito Santo, fazendo a identificação de 57 bandas de congo em diversas regiões do estado”. (LOURENÇO, 2022, p. 68 apud

Figura 10 – Placa que identifica a Aldeia Caieiras Velhas



Fonte: SECOM - Secretaria de Comunicação da Prefeitura de Aracruz (2018).

Ao falar do Congo na comunidade de Caieiras Velhas, Silva (2000, p. 231) traz apontamentos importantes sobre essa expressão/manifestação cultural praticada pelos indígenas do Espírito Santo, dizendo que “[...] o Congo de Caieiras Velhas é uma espécie de cartão de visitas dos Tupiniquim [...]” e descreve a forma como são entoados os cantos, e os instrumentos utilizados.

Figura 11 – Instrumentos musicais: casacas e tambores



Fonte: SECOM - Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. Foto Luã Quintão (s.d.)

As letras assumem um caráter performativo, dramatizando o cotidiano dos Tupiniquim no ambiente da caça, coleta e dos jogos amorosos. Os instrumentos associados como parte da performance corporal circulam entre os dançarinos: casaca, caixa e tambor fazem estremecer o peito noite adentro [...] (SILVA, 2000, p. 231).

Diversas são as comunidades que mantêm viva a musicalidade e as devoções que envolvem o Congo do Espírito Santo. Quanto aos indígenas, de acordo com Almeida *et al.* (1996), os santos de devoção mais populares são: São Sebastião, São Benedito e Santa Catarina, e em torno dessa manifestação cultural, existe um processo para que o tradicional festejo do congo aconteça. Sobre os festejos, não poderíamos deixar de mencionar as noites culturais em Caieiras Velhas. Embora soubéssemos da existência do evento, não encontramos publicações que discorram sobre.

1.2.7.7 Trajes tradicionais

Teao e Loureiro (2009, p. 66), referenciam sobre os “trajes tradicionais para a dança”, e que “[...] os Tupinikim nos dias de hoje usam tangas de taboa”. Identificamos que, nos festejos e nas práticas culturais que demonstram a expressão artística do grupo, as tangas aparecem como um ícone da etnia, e como discorrem as autoras, em outros momentos da vida cotidiana utilizam roupas comuns da atualidade. A Figura 12 ilustra um evento que aconteceu no dia 20 de outubro de 2019, uma feira cultural na aldeia Pau Brasil³⁰. Já a Figura 13, onde se encontra ao fundo uma igreja, sugere ser algum evento ocorrido na aldeia Caieiras Velhas, demonstrando trajes femininos, com destaque para os detalhes do top, parte superior da vestimenta feito com fibra natural.

Figura 12 – Trajes tradicionais



Fonte: SECOM - Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. Foto Luã Quintão (2019).

³⁰ Disponível em: <http://www.aracruz.es.gov.br/noticia/87848/>. Acesso em: 03 jul. 2021. Publicada em 15/10/2019, a reportagem trata de uma feira cultural ocorrida na aldeia Pau Brasil.

Figura 13 – Trajes tradicionais e dança



Fonte: SECOM - Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz (s.d.).

1.2.7.8 Os jogos indígenas

De acordo com o site da prefeitura de Aracruz, a cidade onde estão aldeados recebeu entre os dias 23 a 25 de novembro de 2018 a primeira edição dos jogos tradicionais do estado com “[...] disputas em modalidades como arremesso de lança, bodoque ao alvo, zarabatana, luta corporal, arco e flecha, cabo de guerra, corrida com tora e natação.” (LANA, 2018)³¹.

Já o site do jornal *Século Diário* menciona o evento como “Olimpíadas Indígenas”, e completa dizendo que:

O evento surgiu a partir do diálogo entre jovens e os mais antigos preocupados com a cultura e identidade. “Os jogos surgem a partir da necessidade de repensar essa tradição e cultura que cada vez mais têm sucumbido diante das mídias e imposição de uma cultura genérica. Pensamos nas práticas esportivas para chamar atenção dos jovens”, diz

³¹ Renato Lana, 2018. Site prefeitura de Aracruz. Disponível em: <http://www.pma.es.gov.br/noticia/86582/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

Jocelino Tupinikim, um dos organizadores do evento”³² (SÉCULO DIÁRIO, 2018).

Em maio de 2021, o site da Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo publicou sobre uma iniciativa de importância destes jogos como uma ação de reconhecimento da cultura nativa pelo Projeto de Lei (PL) 141/2021³³: “Segundo a autora da proposta, a manifestação cultural dos tupiniquins e guaranis em competições esportivas indígenas revitaliza práticas tradicionais que correm risco de cair no esquecimento de tais povos.” (ALDESCO; MURAD, 2021)³⁴.

Trata-se de um patrimônio que vem sendo conservado, uma manifestação cultural de importância da comunidade e para a comunidade indígena capixaba, que manifesta o interesse pela manutenção e revitalização dos costumes tradicionais por meio dos jogos.

Para Sotratti (2015), “[...] podemos inicialmente apreender o conceito de revitalização como uma prática projetual ou um processo socioespacial liderado estrategicamente por determinados grupos associados [...]”.

De acordo com o dicionário online Dicio: “Ressignificar é sinônimo de: redefinir, transformar, transmutar”³⁵ e “revitalizar é sinônimo de: revigorar, reviver, revivescer, revivificar”³⁶. Portanto, a “ressignificação” pode ser entendida como o modo em que as práticas tradicionais mostram um novo significado do que é ser indígena na atualidade, e a “revitalização” dos costumes consiste no modo em que a prática habitual pode ser considerada uma cultura viva que está vinculada ao saber. A “revitalização”, neste contexto de preservação, é compreendida como um método e tem o papel de dar visibilidade e demonstrar a importância dos ensinamentos ancestrais, não que estes tenham perdido o sentido de existência ou deixado de ser praticados por algum motivo, mas é preciso tornar nítido aquilo que só pode ser vivenciado em uma comunidade indígena e valorizar a preservação dos costumes, das tradições e das expressões artísticas destes povos.

³² Jornal Século Diário, “Olimpíadas Indígenas”. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/em-aracruz-olimpiadas-indigenas-reunem-modalidades-tradicionais-de-esporte>. Acesso em: 12 jun. 2022.

³³ Projeto apresentado pela deputada Irini Lopes.

³⁴ “Por Aldo Aldesco, com edição de Angèle Murad 07/05/2021, site da Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo. Disponível em: <https://www.al.es.gov.br/Noticia/2021/05/40951/iniciativa-reconhece-jogos-indigenas.html>. Acesso em: 12 jun. 2022.

³⁵ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ressignificar/>. Acesso em: 18 set. 2022.

³⁶ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/revitalizar/>. Acesso em: 18 set. 2022.

Pautando-se nos aspectos que tratam da “recriação” e da manutenção da cultura como um elemento que caracteriza um povo, e da revitalização da tradição, Vicente (2014, p. 62) relata que “[...] com o processo de desterritorialização, os Tupinikim se viram diante da necessidade de recriar o seu universo cultural [...]”. A autora ainda afirma que:

[...] como bem argumenta Sandro José da Silva (2000) “eles descobriram cedo que a cultura poderia ser uma ótima companheira nessa tarefa, pois ela estava intimamente ligada às expectativas da sociedade local e da relação estreita com a construção de fronteiras sociais”, ou seja, eles se voltaram para a produção cultural na busca de reconhecimento pelo Estado e pela sociedade regional e nacional. (VICENTE, 2014, p. 62 apud SILVA, 2000).

A autora traz apontamentos sobre questões relativas aos conflitos vivenciados e as novas buscas e adaptações respectivas a um contexto representativo da comunidade. Diversas são as manifestações culturais e costumes que são expressos pelos Tupinikim que ganharam impulso de revitalização com as lutas territoriais, no entanto, acima foram descritas em fragmentos algumas questões que norteiam alguns de seus hábitos, uma vez que existe uma variedade de elementos que envolvem os costumes da etnia. Sobretudo, relatamos sobre o conhecimento, um saber ancestral vinculado a um patrimônio cultural do povo Tupinikim.

Quanto às pinturas, que é o objeto principal desta pesquisa, Almeida *et al.* (1996) trazem em suas narrativas um pouco da história do povo Tupinikim e fazem um levantamento histórico junto à comunidade, com referências importantes que abordam os costumes e as memórias do grupo ao relatar antigas práticas. Contudo, não foi possível encontrar nas falas dos autores referências que articulam sobre a tradicional pintura corporal indígena, embora acreditemos que nos festejos e nos jogos acima citados, o hábito de se pintar seria algo praticado.

CAPÍTULO II – MATERIAIS E TÉCNICAS DE ALGUMAS ETNIAS

Com base na bibliografia escassa, foi possível encontrar referências sobre o uso das tintas naturais, compreender o significado das cores, o modo de fazer e o processo de aplicação das etnias Gavião, Xerente e Wajãpi, Mebêngôkre (Kaiapó), Ramkokàmekrà, Apinajé, Krahô e Asurini do Trocará. Basicamente, as tintas usadas eram provenientes do urucum (*Bixa orellana* Linné) e jenipapo (*Genipa americana* L.), mas com variações quanto ao significado das cores, métodos de preparo e aplicação no corpo. De modo geral, além da coloração vermelha e preta extraída do urucum e do jenipapo, destaca-se que as tintas apresentam uma durabilidade diferenciada sobre a pele. A tinta de jenipapo apresenta uma coloração preta que demora de oito a quinze dias para sair da pele quando penetra na epiderme. Já o urucum proporciona uma tinta de coloração vermelha, consistência pastosa que sai facilmente com água e sabão (DEMARCHI, 2019, p. 152).

Conforme previamente mencionado, os métodos de elaboração acatados por algumas etnias, bem como a forma de preparo das tintas naturais, também podem variar entre um povo e outro. Cada um tem a sua “receita” específica para produzir estes pigmentos/tinturas, podendo ser acrescentados outros elementos que influenciam na aplicação na pele, visando a fixação da cor como uma camada que observamos na pintura com urucum, e na espessura da tintura quando se acrescenta fuligem de carvão à tinta de jenipapo, o que irá produzir o grafismo ou intensificar a coloração de modo imediato, conforme observou-se nas produções feitas com a tinta escura derivada da fruta.

2.1 O URUCUM (*Bixa orellana* Linné)

A espécie *Bixa orellana* Linné, popularmente conhecida como urucum, recebe este nome devido a uma homenagem “[...] ao primeiro botânico e explorador que o estudou, Francisco de Orellana. O nome popular urucum provém do vocábulo tupi uruku, que significa amarelo.” (COSTA, 2007, p. 6).

[...] é uma planta nativa do Brasil, desenvolvendo-se também em outras regiões da América do Sul e Central. É cultivada em países tropicais como Peru, México, Equador, Indonésia, Índia, Quênia e leste da África. (COSTA, 2007, p. 1 apud ELIAS *et al.*, 2002).

Figura 14 – Frutos e sementes da planta do urucum maduro, cidade Nova Venécia (ES), 09 de janeiro de 2022



Fonte: Acervo da autora (2022).

Figura 15 – Planta do urucum, cidade Nova Venécia (ES), 09 de janeiro de 2022



Fonte: Acervo da autora (2022).

De porte médio, é uma planta que possui pequenos frutos de aspecto espinhoso agrupados em cachos, que quando maduros, ficam vermelhos (Figura 13). Dentro do fruto, encontram-se pequenos grãos que são as sementes, as quais liberam a coloração de tom avermelhado (Figuras 14 e 15).

Atualmente, a coloração vem sendo utilizada pela indústria como corante para diversas finalidades. No passado, já era utilizada pelos nativos, bem como ainda se mantém a tradição do uso do urucum em muitas etnias. De fato, esta é uma das tinturas naturais utilizadas para pintar os corpos cotidianamente ou em cerimônias e rituais.

Figura 16 – Experimento feito com as sementes do urucum pela autora em Barra de São Francisco, no noroeste do estado do Espírito Santo, 14 de janeiro de 2022



Fonte: Acervo da autora (2022).

A fruta foi observada, descrita e registrada em carta escrita por Pero Vaz de Caminha³⁷, quando os portugueses chegaram ao Brasil, no ano de 1500:

Alguns traziam ouriços verdes, de árvores, que na cor, queriam parecer de castanheiros, embora mais pequenos. E eram cheios de duns grãos vermelhos pequenos, que, esmagando os entre os dedos, faziam tintura muito vermelha, de que eles andavam tintos. E quanto mais se molhavam, tanto mais vermelhos ficavam. (BRASIL, s.d., p. 10).

Em outros pontos da carta destinada ao Rei de Portugal D. Manuel, ele descreve características dos habitantes locais e alguns de seus costumes, dentre eles, a cultura do uso da tintura do urucum nos corpos.

Este que os assim andava afastando trazia seu arco e setas, e andava tinto de tintura vermelha pelos peitos, espáduas, quadris coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e o estômago eram de sua própria cor. E a tintura era assim vermelha que a água a não comia nem desfazia, antes, quando saía da água parecia mais vermelha (BRASIL, s.d., p. 7).

Ainda na carta de Pero Vaz de Caminha, há uma descrição das características da fruta do urucum como uma tintura que solta das sementes da fruta espinhosa.

2.1.1 Variações da receita de urucum (*Bixa orellana* Linné)

2.1.1.1 Etnia Gavião

Na etnia Gavião, o processo de produção do pigmento a base de urucum acrescenta leite de babaçu (*Orbignya* sp.)³⁸. O procedimento de produção do mesmo é descrito de maneira concisa, como se fosse uma receita que vai ao fogo e cujo processo de preparo deve ser seguido de modo preciso, utilizando insumos

³⁷ Brasil, IPHAN, Carta de Pero Vaz de Caminha. [s.d.]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Pero%20Vaz%20de%20Caminha%201500.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2021.

³⁸ “O babaçu é uma planta nativa do Brasil, disseminada por quase todo o interior do Brasil, desde o estado do Amazonas até o estado de São Paulo. Contudo, são nos estados do Maranhão, Piauí, e algumas áreas isoladas no Ceará, Pernambuco e Alagoas, onde se localizam as principais ocorrências dessa palmeira”. “A parte central do fruto do babaçu é composta por sementes onde cada fruto possui de três a quatro amêndoas, das quais se extrai o óleo vegetal [...]”. (SILVA *et al.*, 2019, p. 2). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rmat/a/D9fKRLkP8w66CKWcmTBJJQx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 set. 2021.

específicos para obter os resultados esperados, seguindo fielmente o modo de preparo da tradição (DEMARCHI, 2019, p. 155).

2.1.1.2 Etnia Xerente

Diferente dos indígenas da etnia Gavião:

Raramente os Xerente³⁹ usam a massa consistente obtida pela fervura prolongada das sementes. A tintura obtida diretamente das sementes cruas, é misturada com *nrôso* (coquinho de babaçu) mastigado como meio para extração do óleo. (SILVA; FARIAS, 2000, p. 98).

Para a etnia Xerente, a pintura do corpo não é produzida no dia a dia da comunidade, está relacionada às cerimônias que envolvem tradição como: a corrida das toras, o casamento e a nomeação masculina. Estas pinturas também revelam sobre questões sociais, incluindo a idade, rituais e festas. Além disso, as crianças também recebem pinturas de urucum e carvão (SILVA; FARIAS, 2000), como veremos no Capítulo III.

2.1.1.3 Etnia Wajãpi

A etnia Wajãpi⁴⁰ utiliza a tintura proveniente das sementes espremidas do urucum maduro. Muitas vezes, as sementes são amassadas na mão e esfregadas diretamente no corpo. Quando há um preparo, introduzem na tinta vermelha gordura de animais como macaco, anta ou óleo de andiroba (*Carapa procera* D.C. e *Carapa guianensis* Aubl)⁴¹ (GALLOIS, 2000, p. 2017). O preparo acontece da seguinte maneira:

No preparado com a gordura, colhe-se grande quantidade de frutas e espremem-se as sementes antes de coa-las. Mistura-se, então, o líquido com a gordura ou óleo, conservando a tinta pronta em garrafas de vidro penduradas no teto das casas. (GALLOIS, 2000, p. 217).

³⁹ Os Xerente localizam-se em Tocantínia, no norte do Tocantins. (SILVA; FARIAS, 2000, p. 89).

⁴⁰ De acordo com Gallois (2000), o povo Wajãpi localiza-se em Amapari, Oiapoque e Alto Jari no estado do Amapá.

⁴¹ “No estado do Amazonas, o nome andiroba é atribuído a duas espécies: [...] *Carapa procera* D.C. e *Carapa guianensis* Aubl.” (MENDONÇA; FERRAZ, 2007, p. 354). Disponível em: <https://www.scielo.br/lj/aa/a/qGFmQ8qvC3KkCFXRMFwmK6j/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 15 out. 2021.

2.1.1.4 Etnia Potiguara e etnia Tupinambá de Olivença

A etnia Potiguara tritura as sementes de urucum para a obtenção da cor vermelha⁴². Os Tupinambá de Olivença⁴³ também utilizam a tinta de urucum na composição da pintura corporal, porém, não foram identificados registros sobre a produção da tinta vermelha.

De todos os métodos de produção do pigmento/tintura vermelho feito à base de urucum descrito, a etnia Wajãpi acrescenta um elemento como a gordura animal (anta e macaco) ou vegetal (babaçu e andiroba) ao urucum, devido à função de realçar o brilho das pinturas, e porque “[...] facilita a sua aplicação e lhe dá vida mais longa” (ZANINI, 1983, p. 67)⁴⁴. Os óleos utilizados pelos povos acima mencionados foram: óleo vegetal de babaçu e de andiroba, gordura animal de anta e de macaco.

Não identificamos os modos de produzir de algumas etnias e, em outras, às vezes utilizam no corpo a tinta que sai diretamente da fricção ou amassando as sementes do urucum sem inserir óleo vegetal ou gordura animal como um possível aglutinante. Este é o caso dos Wajãpi, que fazem alternância de uso, e neste caso, não se trata de produção, pois a tintura já vem naturalmente pronta quando retirada das sementes da fruta do urucum.

2.2 O JENIPAPO (*Genipa americana* L.)

A fruta do jenipapeiro, o popular jenipapo, cujo nome científico é *Genipa americana* L., é utilizada como elemento importante para a produção de tinta de cor escura que também é aplicada no corpo pelos povos tradicionais. “Genipa: deriva do

⁴² Para mais informações, ver Ferreira e Bezerra (2018, p. 87). “Vamos ver quem é que acaba, o resto da empeleitada: arte indígena entre os potiguaras da Aldeia Catu dos eleotérios e sagitrabanda. Revista Mundaú, n. 4, 2018, p. 80-103. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/1886/4219-18948-1-PB.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 18 set. 2021.

⁴³ Olivença é um distrito da cidade de Ilhéus (BA). Paiva (2007) descreve sobre a pintura Tupinambá. Para mais informações, ver: “Arte gráfica e pintura corporal Tupinambá de Olivença”. III ENECULT – III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AndersondosSantosPaiva.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2021.

⁴⁴ Walter Zanini não menciona sobre os Wajãpi, apenas relaciona o óleo a aplicação na pele como um facilitador.

tupi-guarani que significa ‘mancha escura’ ou ‘fruto que serve para pintar’” (BARBOSA, 2008, p. 6).

A espécie *Genipa americana* L. (Rubiaceae) é amplamente distribuída pelo Brasil, da Amazônia até São Paulo. Popularmente é conhecida por “jenipapo”, “janipapo”, “jenipapeiro” e “jenipá”, dentre outras denominações. O fruto, comestível, tem reputação de antiasmático, afrodisíaco, antianêmico, diurético e útil nas afecções do baço, fígado e icterícia. (BARBOSA, 2008, p. IX).

Figura 17 – Jenipapeiro, árvore que produz a fruta jenipapo, Córrego do Ouro, zona rural de Barra de São Francisco, noroeste do estado do Espírito Santo. Agosto de 2021



Fonte: Acervo da autora (2022).

Figura 18 – Fruta, jenipapo verde. Córrego do Ouro, zona rural de Barra de São Francisco, noroeste do estado do Espírito Santo. Agosto de 2021



Fonte: Acervo da autora (2022).

A fruta do jenipapeiro é um alimento que auxilia na saúde humana. A planta e a fruta são notórias em todo território nacional e desenvolve-se em áreas em que o solo possui água em abundância, e “[...] de maneira geral, prefere o litoral e as margens dos rios, mas existe também no interior, até no alto Amazonas, em terras elevadas, desde que estas estejam sujeitas a inundações periódicas.” (BARBOSA, 2008, p. 7). As árvores são de grande porte, como podemos observar na Figura 17, apresentando características de “[...] copa grande e arredondada; ramos numerosos

e fortes”. O jenipapeiro “[...] floresce desde outubro até dezembro; frutos maduros em fevereiro e março”. (BARBOSA, 2008, p. 7).

Seus frutos, comestíveis, quando ainda verdes fornecem um corante de cor azulada que é utilizado para diversas finalidades. Esta propriedade já era bem conhecida pelos índios que os utilizavam para tingirem tecidos, enfeites, cerâmicas e para pintar o corpo nas cerimônias religiosas e durante as batalhas. (BARBOSA, 2008 p. 9 apud CORRÊA, 1969; LORENZI, 2000; MORS *et al.*, 2000; DELPRETE *et al.*, 2005).

Em relação ao processo natural que transforma o líquido extraído da fruta em uma coloração característica presente na pintura corporal dos indígenas, afirma-se que:

Este poder corante é devido à presença de um iridóide denominado genipina, que se apresenta originalmente incolor mas que quando exposto ao ar ou em contato com as proteínas da pele torna-se azul escuro e finalmente preto. Para extrair o corante do fruto, este deve ser cortado imaturo, espremido e depois o suco coado. A genipina é incolor no início da frutificação e perde o efeito corante com o amadurecimento do fruto (BARBOSA, 2008, p. 9 apud CORRÊA, 1969; LORENZI, 2000; MORS *et al.*, 2000; DELPRETE *et al.*, 2005).

A aplicação desta tonalidade escura sobre a pele também é bastante resistente à água e permanece impregnada por alguns dias, e é nesse contexto de fixação da coloração do sumo da fruta verde que são feitas as pinturas e grafismos corporais que, mais adiante, relataremos com mais detalhes sobre a aplicação direta na pele como forma de pintura e arte.

Assim como o preparo da tinta de urucum, o processo de preparo da tinta à base de jenipapo apresenta algumas variações de acordo com a etnia. Destaca-se o modo de preparo das etnias Mebêngôkre (Kaiapó)⁴⁵, Ramkokàmekrà, Gavião, Apinajé, Krahô e Asurini do Trocará⁴⁶.

⁴⁵ “Os Mebêngôkre (Kayapó) habitam os estados do Pará e Mato Grosso”. (DEMARCHI, 2019, p. 144).

⁴⁶ “[...] os Asurini do Tocantins - índios da família linguística Tupi-Guarani - residem na Reserva Indígena do Trocará, localizada na margem esquerda do rio Tocantins, a 24 quilômetros ao norte de Tucuruí [...]”. (ANDRADE, 2000, p. 117).

2.2.1 Variações da receita do Jenipapo (*Genipa americana* L.)

2.2.1.1 Etnia Ramkokàmekrà

Para obter o sumo do jenipapo, os Ramkokàmekrà ralam a fruta verde, misturam água na fruta que foi ralada e levam ao fogo até obter a cor. Em seguida, o líquido escuro é coado e armazenado (DEMARCHI, 2019, p. 158 apud ROLANDE, 2013, p. 54).

2.2.1.2 Etnias Gavião, Apinajé, Krahô e Assurini

Na etnia Gavião, ralam a fruta verde e levam a fruta ralada ao sol até obter a coloração desejada. O líquido é espremido do jenipapo que foi ralado e separado, e novamente é aquecido no calor do sol, depois armazenado para uso (DEMARCHI, 2019, p. 159 apud MELO, 2017, p. 343).

Os Apinajé e os Krahô produzem suas tinturas de forma similar ao procedimento da etnia Gavião (DEMARCHI, 2019, p. 159 apud GIRALDIN, COMUNICAÇÃO PESSOAL). A etnia Assurini do Trocará também aquece o líquido espremido no calor do sol (ANDRADE, 2000, p. 117-118).

2.2.1.3 Etnia Wajãpi

O método da etnia Wajãpi consiste em amassar a fruta verde, retirar suas pontas e colocar em uma “fogueira recém-apagada” como um braseiro, para que o calor da brasa aqueça. A fruta é então ralada e, no líquido extraído, acrescenta-se água. O carvão não é utilizado como intensificador da cor, e o sumo do jenipapo misturado à água é aplicado na pele (GALLOIS, 2000, p. 221).

2.2.1.4 Etnia Mebêngôkre

Até o momento desta pesquisa, dentre todas as formas de preparo mencionadas, a maneira de elaboração dos Mebêngôkre é a mais diversa de todas que encontramos, pois há inserção de carvão e de saliva da mastigação do jenipapo cuspidos no recipiente de preparo, que “potencializa” o tempo de duração na pele e a

intensidade da cor. O carvão age como um facilitador na hora da produção dos grafismos (DEMARCHI, 2019, p. 158 apud DEMARCHI, 2014, p. 183).

2.2.1.5 Etnias Potiguara e Tupinambá

Os Potiguara e os Tupinambá também utilizam o jenipapo e o carvão vegetal como tintura⁴⁷. Sobre o uso do carvão acrescentado ao líquido extraído do jenipapo, Paiva (2007) relata que se trata de uma técnica que facilita a aplicação do grafismo. Desse modo, o traço pode ser visualizado no momento que é aplicado na pele devido à inserção do carvão. Sem a inserção deste, o líquido seria translúcido. A cor escura que dá destaque aos grafismos aparece algum tempo depois da arte feita no corpo.

Como as informações sobre os Kiriri no século XVII, cujo pó misturado à tinta de jenipapo era obtido a partir da queima dos ossos dos familiares mortos, relacionando-se estritamente a pintura do corpo ao sistema de crenças (PAIVA, 2007, p. 6).

Em nenhuma outra etnia mencionada neste texto, encontramos referências que dialoguem com a queima de ossos, apenas de carvão vegetal. De modo geral, o sumo retirado do jenipapo precisa ser aquecido de alguma maneira, seja pelo fogo ou pelo calor do sol, “[...] fato comum na produção da tinta é que ela é invariavelmente produzida com frutos verdes, com preferência para aqueles de tamanho reduzido.” (DEMARCHI, 2019, p. 158). Para produzir o grafismo ou pintura com a cor almejada, a hipótese é que quanto mais verde o fruto estiver, melhor ficará a tinta no final. O período de colheita da fruta talvez possa refletir na duração da permanência da pintura quando esta é aplicada na pele. Outra hipótese é que a tinta de jenipapo penetra na epiderme, sendo mais resistente à água, talvez isso justifique a duração em maior tempo, diferente da pintura com tinta de urucum, que aparenta ser superficial. Em relação a essas duas questões, até o momento, não foram identificados estudos que explicam esse fenômeno.

⁴⁷ Potiguara: (FERREIRA; BEZERRA, 2018, p. 87). Tupinambá: (PAIVA, 2007, p. 5).

2.3 USO E SIGNIFICADO DAS CORES

O uso da pintura corporal sob o olhar de alguns povos traz uma abordagem ampla do que é para cada um destes produzir a arte, seja em si ou no outro. As colorações naturais também podem ser entendidas como aliadas quando aplicadas sobre o corpo em momentos específicos. Na etnia Gavião, por exemplo, quando uma criança começa a dar os primeiros passos, ela recebe por todo corpo a tintura de urucum que “inaugura a vida social” da mesma que começou a andar sozinha. A pintura do urucum tem a finalidade de proteger o corpo das doenças futuras, agindo como prevenção. O vermelho aplicado sobre a pele “[...] ao longo da vida tornam seus corpos cada vez mais belos, duros, saudáveis e preparados para quando se encontrarem com agências não humanas no decorrer de suas vidas.” (DEMARCHI, 2019, p. 156 apud MELO, 2017, p. 351). Já para os Ramkokàmekrà, a tintura e o cheiro que exala o urucum “[...] aumenta o corpo das crianças, tornando-o duro e forte.” (DEMARCHI, 2019, p. 157 apud ROLANDE, 2013, p. 55). Os Quadros 1 e 2 ilustram de forma panorâmica as ocasiões nas quais as pinturas corporais são usadas e o significado das cores para as referidas etnias.

Quadro 1 – Uso ou significado da cor vermelha do urucum (*Bixa orellana* Linné) na pintura corporal

Etnia	Uso e/ou significado da cor vermelha do urucum	Fonte
Ramkokàmekrà	“[...] pintar o outro com urucum é um sinal de afeto, respeito e cuidado [...]”	Demarchi (2019, p.154) apud Rolande (2013, p. 33-34)
Wajãpi	“[...] função consiste em dissimular a pessoa ao olhar dos espíritos da floresta, que não gostam do "cheiro" dessa pintura”. “Os pajés, por sua vez, não usam urucum. Com isso eles são visíveis aos espíritos, favorecendo o contato com seus auxiliares nas curas xamanísticas”	Gallois (2000, p. 228)
Krahô	“[...] está ligada à beleza e possui uma agência de proteção na construção de corpos belos, fortes e saudáveis”.	Demarchi (2019, p 154) apud Morim de Lima

	“[...] a tinta de urucum é própria para se proteger e se camuflar da mirada dos espíritos”. Traços em locais específicos do corpo são feitos com a tinta.	(2016, p. 163-164). Demarchi (2019, p 157) apud Morim De Lima (2016)
Apinajé	“[...] está presente nas principais etapas de fabricação do corpo, como nascimento, casamento e morte. Em todas essas etapas, trata-se de preparar um corpo belo e saudável”.	Demarchi (2019, p. 154) apud Giralдин (2000)
Gavião	“[...] forma peculiar de estar no mundo e se apresentar para si e para os outros”. “[...] protegem das ‘coisas ruins’ passando urucum no rosto, pernas, braços e tronco”.	Demarchi (2019, p. 154). Demarchi (2019, p.157) apud Melo (2017, p. 353).
Kayapó	“[...] vermelho é a cor da vitalidade e da humanidade”. A não utilização da tintura “indica doença ou resguardo”.	Demarchi (2019, p. 154).
Potiguara	“Cores mais suaves significam felicidade e vida”. (Neste caso o autor não cita se é o vermelho, porém, esta é uma cor que contrapõe o preto que, para esse povo, tem outra simbologia).	Ferreira e Bezerra (2018, p. 87)
Pataxó	Utiliza-se o urucum, “nas festas e lutas”.	Predes (2011, p. 101)
Mebêngôkre	“[...] ação protetiva restringe-se a conter a alma de uma pessoa em seu corpo, por meio da reconstituição da pele”.	Demarchi (2019, p. 157)
Asurini do Trocará	Em ocasião de falecimento: “O defunto deve ter seu rosto pintado com urucum [...]”.	Andrade (2000, p.130)
Xavante	“[...] usado por grupos de idade na cerimônia ubdo'wá [...]”. “Nos rituais <i>wai'á</i> , realizados para a obtenção dos poderes de procriação e agressividade junto aos espíritos, a cor predominante é o vermelho”.	Müller (2000, p. 134)

Fonte: Adaptado pela autora (2022).

Ainda sobre o ciclo de vida, Demarchi (2019) relata sobre o exemplo de uma criança da etnia Krahô (que entendemos se tratar um bebê com poucos meses de idade) que só poderá receber a camada de pintura de jenipapo quando começar a movimentar seus membros de locomoção, braços e pernas. Uma camada de tintura

(sem os grafismos) que agiria como algo que dá resistência ao corpo para que esta criança possa encontrar-se preparada nas futuras cerimônias, nestas é que provavelmente sejam feitos os grafismos, os adornos e suas respectivas simbologias.

A pintura corporal de jenipapo age assim como um importante endurecedor e protetor da pele, acostumando a criança para que no contexto ritual seu corpo possa suportar o “peso” agentivo dos nomes e não seja violado pelas substâncias perigosas presentes nos adornos cerimoniais (DEMARCHI, 2019, p. 162).

Para a etnia Krahô, há um preparo desde os primeiros meses de vida das crianças até a fase adulta, um rito que certamente acompanha gerações. Outro fato citado anteriormente que nos chamou atenção foi a iniciação social da criança na etnia Gavião que é pintada com urucum, enquanto que no povo Krahô utiliza-se o jenipapo iniciando a criança nas práticas sociais e na cultura. Esses são um dos fatos “comparativos”, se é que podemos dizer que podem ser comparados, pois mostram as particularidades culturais de cada etnia, mas que demonstram similaridades com alternância da cor. São exemplos da grandiosidade e da peculiaridade cultural dos povos ameríndios. O jenipapo, assim como o urucum, apresenta momentos de uso e simbologias, conforme exposto no Quadro 2.

Quadro 2 – Uso e simbologia da cor escura do jenipapo na pintura corporal

Etnia	Uso e/ou significado da cor preta do jenipapo	Fonte
Ramkokàmekrà	“[...] as crianças ‘são as mais pintadas de preto no corpo inteiro, com o objetivo de favorecer o crescimento’”.	Demarchi (2019, p. 161) apud Rolande (2013, p. 33), citando Nimuendaju (1946, p. 60)
Krahô	“[...] o preto, ‘na cor do jenipapo’, é sinal de dureza e resistência [...]”.	Demarchi (2019, p. 161) apud Morim de Lima (2016, p. 333)
Potiguara	“[...] pinturas com cores fortes (o rosto pintado de negro), são feitas para momentos de batalhas, protestos, luto e resistência”.	Ferreira e Bezerra (2018, p. 87)
Pataxó	O jenipapo é usual “[...] quando se pratica o ritual do Awê [...]”.	Predes (2011, p. 101)
Wajãpi	“O jenipapo ‘decora’ por meio da aplicação de motivos <i>kusiwa</i> , tendo seu valor mais na forma que na consistência”.	Gallois (2000, p. 226)

Asurini do Trocará	Em ocasião de falecimento, “[...] nos vivos, nos parentes do morto, é aplicado, no corpo todo, o jenipapo”.	Andrade (2000, p. 130)
---------------------------	---	------------------------

Fonte: Adaptado pela autora (2022).

2.4 OUTRAS RECEITAS

2.4.1 Carvão e pau-de-leite (aremsú)

Além do urucum e do jenipapo, também utilizam o carvão como pigmento e pau-de-leite (aremsú) para fazer tinta corporal, o qual era utilizado, principalmente, pela etnia Xerente:

O preto é conseguido com o carvão pulverizado, misturado ao "pau-de-leite", (aremsú) previamente colocado sobre folha lisa como a da bananeira, por exemplo. O pintor, *dasisdanãrkwá*, apoia a folha sobre a palma da mão e, ali, mistura as tintas. (SILVA; FARIAS, 2000, p. 98).

Os Xerente se pintam com tinta de urucum e “[...] o branco, quando há, é sobreposto à pintura propriamente dita: trata-se de detalhes executados com penugem de *krerê* (periquito) ou com algodão” (SILVA; FARIAS, 2000, p. 98). Nesse caso, uma sobreposição tendo como base a pintura mencionada.

A tintura conhecida como pau de leite é pouco utilizada quando comparada ao uso do jenipapo:

[...] extraída de uma árvore homônima, talhando-se seu tronco e recolhendo-se em um pote o líquido leitoso que escorre de seu caule (DEMARCHI, 2019, p. 151).

[...] dessa árvore é retirada uma resina que será aplicada no corpo com talas ou com as próprias mãos, fazendo formas que serão destacadas após fixarem o carvão vegetal, obtendo uma coloração preta (DEMARCHI, 2019, p. 152 apud ROLANDE, 2013, p. 53).

A hipótese é que se trata de um líquido que se torna translúcido após secagem e também de aspecto colante. Para haver uma coloração escura, é necessário acrescentar o carvão. “Entre os *Ramkokàmekrà* (Canela), ela é a tinta preta utilizada com mais frequência devido à escassez do jenipapo” (DEMARCHI, 2019, p. 151-152). A falta da fruta faz com que outros artifícios de produção da pintura corporal sejam adequados.

Nas etnias Krahô e Apinajé, o pau de leite é utilizado preferencialmente em crianças. O motivo é que o aspecto de cola faz crescer o corpo, “esticando” os membros onde é aplicado (DEMARCHI, 2019, p. 154).

Como ritual de cerimônias, os povos Ramkokàmekrà, Mebêngôkre, Apinajé, Krahô e Gavião utilizam o pau de leite como um elemento de fixação de plumas no corpo, sendo este um ritual de preparação para as cerimônias de nomeação. A proposta da colagem das plumas é assemelhar-se a um pássaro. Portanto, neste caso e para estas etnias, não é utilizado para a produção de grafismos, conforme acima mencionado (DEMARCHI, 2019, p. 152). Para a função de produzir desenhos no corpo, somente os Ramkokàmekrà utilizam este elemento de aspecto colante como forma de produção gráfica.

2.4.2 Resina da árvore Gulandi: amarelo forte

Além do vermelho e do preto, outras cores são utilizadas. De acordo com Ferreira e Bezerra (2018), a etnia Potiguara⁴⁸ da aldeia Catu, por exemplo, utiliza além do urucum, jenipapo e carvão, uma resina da árvore gulandi⁴⁹ que proporciona uma tintura de cor “amarelo forte”. Sobre as pinturas corporais desta etnia, “[...] de maneira geral, pinturas com cores fortes (o rosto pintado de negro), são feitas para momentos de batalhas, protestos, luto e resistência. Cores mais suaves significam felicidade e vida.” (FERREIRA; BEZERRA, 2018, p. 87).

2.4.3 Breu, barro vermelho e barro branco

Na etnia Wajãpi, além do uso das cores vermelho e preto no corpo, também utilizam “[...] uma mistura de urucum com breus obtidos de diversas árvores [...]”, incluindo nesta mistura “resinas cheirosas” e “óleo de andiroba”, o que resulta em uma laca de cor vermelho escuro. Esta resina tem por característica modificar sentimentos, agrada e atrai de forma alegre, especialmente em ocasiões de pretensão de namoros e “amansa” (talvez no sentido de pacificar) quando há necessidade de contato com o

⁴⁸ “[...] indígenas da etnia Potiguara: Catu dos Eleotérios e Sagi Trabanda, situadas na região do litoral sul do Rio Grande do Norte.” (FERREIRA; BEZERRA, 2018, p. 83).

⁴⁹ Ferreira e Bezerra (2018, p. 87) completam dizendo que “[...] guanandi ou jacareúba é uma árvore brasileira da família Calophyllaceae. Gulandi é mais um dos seus nomes populares”.

inimigo (GALLOIS, 2000). Ainda sobre os Waijãpi, “[...] outra laca, quase preta (*kuri sipy*), é retirada do musgo de cascalhos cios igarapés, também misturada com gordura vegetal ou animal”. Esta tem a mesma finalidade que a tintura do jenipapo, que é produzir grafismos (GALLOIS, 2000, p. 221).

Na etnia Pataxó da reserva da Jaqueira⁵⁰, além do jenipapo, urucum e carvão, também encontramos o uso de outras cores, incluindo o uso do barro vermelho e barro branco como tintura. Nesta comunidade, o diferencial está no uso de argila para a produção da pintura corporal com cores diversificadas, e onde se localiza a reserva da jaqueira “[...] existe uma falésia em que é extraída a argila amarela e branca [...]” (PREDES, 2011, p. 101). São materiais para a produção da tintura obtida de forma natural, principalmente as que são extraídas das argilas com cores que são diferentes e possuem significados quando utilizadas no corpo. “Cada cor tem uma representação própria, como a cor amarela que representa o sol; o vermelho o fogo; a cor marrom representa a terra; o azul significa o céu e o verde a natureza” (PREDES, 2011, p. 101 apud NITYNAWÃ PATAXÓ).

O Brasil possui aproximadamente 305 etnias⁵¹. O panorama sobre tintas naturais, significado das cores e modos de fazer das treze etnias pesquisadas para compor este capítulo proporcionam a seguinte amostragem: todas as etnias utilizam o jenipapo ou outro que define com a cor preta; apenas a etnia Guarani Mbya não utiliza o vermelho do urucum; sobre as variações de cores, somente os Wajãpi utilizam a coloração vermelho escuro; a etnia Pataxó utiliza a cor amarela e branca; e a etnia Potiguara utiliza a cor amarela (Quadro 3).

⁵⁰ Os Pataxó da Reserva da Jaqueira localizam-se no sul do estado da Bahia, na cidade de Porto Seguro.

⁵¹ APIB (2020, p. 5). A publicação fala da violência que “atinge direta e indiretamente” os 305 povos no Brasil e o “povo Warao, que são refugiados da Venezuela” Disponível em: https://emergenciaindigena.apiboficial.org/files/2020/12/APIB_nossalutaepelavida_v7PT.pdf. Acesso em: 09 out. 2021.

Quadro 3 – Cores e materiais usados para a produção de tintas de treze etnias

Etnia	Cores	Materiais	Fonte
Tupinikim	Vermelho e preto	Urucum e jenipapo	Schubert (2018), Teao e Loureiro (2009), Lorenzoni e Silva (2008)
Tupinambá de Olivença	Vermelho e preto	Urucum e jenipapo	Paiva (2007)
Pykopcatiji Gavião	Vermelho e preto	Urucum e jenipapo	Demarchi (2019)
Potiguara	Vermelho, preto e amarelo	Urucum, jenipapo e resina da árvore gulandi	Ferreira e Bezerra (2018)
Guarani Mbya	Preto	Jenipapo	Lorenzoni e Silva (2008)
Pataxó	Vermelho, preto, marrom, branco e amarelo	Urucum, jenipapo, carvão, barro vermelho, barro branco, argila amarela	Predes (2011)
Ramkokàmekrà (Canela)	Vermelho e preto	Urucum, pau de leite e jenipapo	Demarchi (2019)
Mebêngôkre (Kayapó)	Vermelho e preto	Urucum e jenipapo	Demarchi (2019)
Wajãpi	Vermelho, vermelho escuro e preto	Urucum, resina laca e jenipapo.	Gallois (2000)
Xerente	Preto e vermelho	Urucum, carvão, pau-de-leite (<i>aremsú</i>) e algodão ou penas de periquito como sobreposição das pinturas	Silva e Farias (2000)
Mehin (Krahô)	Vermelho e preto	Urucum e jenipapo	Demarchi (2019)
Asurini do Trocará	Preto e vermelho	Jenipapo e urucum	Andrade (2000)
Panin Apinajé	Vermelho e preto	Urucum e jenipapo	Demarchi (2019)

Xavante	Vermelho preto e branco. Também utilizam “[...] a mistura das cores, cinza e preto com vermelho”.	Urucum, jenipapo (não cita o que faz a cor branca)	Müller (2000, p. 134)
----------------	---	--	-----------------------

Fonte: Adaptado pela autora (2022).

Contudo, as tinturas tradicionais indígenas são provenientes da natureza e, em hipótese, a degradação ambiental influência direta ou indiretamente nas tradições ancestrais quando se trata da perda de plantas que geram as tinturas naturais. Partindo deste pensamento, a hipótese de perda de elementos que produzem as tinturas também pode ter influenciado na busca por novos métodos do uso das cores tradicionais, mencionadas no Quadro 3, que produzem a pintura corporal. Outra hipótese é que outros pigmentos, até mesmo os não naturais, como tintas industriais e produtos cosméticos que, em sua composição, são inseridas cores que atendam a necessidade, possam ter sido incluídos como formas adaptadas à cultura para que tenham continuidade simbólica. No entanto, até o momento, não identificamos referências bibliográficas que dialogassem sobre estas possíveis adaptações ao modo de pintar o corpo.

CAPÍTULO III - PINTURA CORPORAL INDÍGENA DE ALGUMAS ETNIAS: significados de alguns padrões de pinturas e grafismos

A produção gráfica ameríndia está relacionada a diversas culturas tradicionais e inserida em diversos suportes, tais como cerâmica, cestarias, tecelagens, instrumentos musicais, adornos corporais, e outros, entre eles o corpo humano, onde se aplica técnicas com motivos pertencentes a cada etnia.

No decorrer dos anos 70, firmou-se cada vez mais a idéia de que "o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. Na maioria das sociedades indígenas do Brasil, esta matriz ocupa posição organizadora central. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são tema em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social" (VIDAL; SILVA, 2000, p. 283-284 apud SCEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979).

Os estudos pautados nas sociedades ameríndias focam na importância das práticas da cultura ancestral quando envolve a arte feita no corpo como suporte. Mencionamos no Capítulo II sobre a produção de tinturas de diversos povos. Os grafismos compõem-se pelas formas que são produzidas com tinturas naturais, e dão cor e significados às diversas produções da arte dos povos originários com signos e motivos variáveis. Já nesse Capítulo III, falaremos brevemente sobre a produção gráfica, citando algumas etnias e suas produções. Utilizamos como bibliografia principal o livro: "Grafismo indígena: estudos de antropologia estética (Org. Lux Vidal)", e ancorados nesta obra, trataremos da tipologia de grafismos e significados no contexto da pintura corporal como um demonstrativo das produções encontradas por meio de pesquisas bibliográficas e de algumas peculiaridades de cada etnia mencionada. Quanto às análises sobre a produção de arte dos povos nativos, Vidal e Silva (2000, p. 283) referenciam que:

Na etnologia brasileira, as artes gráficas e a ornamentação corporal são, ao que tudo indica, as mais estudadas, se tomadas em comparação, por exemplo, com os estudos existentes sobre escultura, máscaras, música, dança e poesia. (VIDAL; SILVA, 2000, p. 283).

Dentre os suportes da arte gráfica, em hipótese, o corpo talvez seja um dos principais, no qual pinturas e grafismos corporais são identificados como ícones da cultura indígena visto de um "panorama geral" que engloba diversos povos e suas peculiaridades da produção da arte gráfica ancestral. Usamos o termo panorama geral

entre aspas no sentido de que muitos povos originários utilizam a pintura sobre a pele, mas ressaltamos que existem características e motivos de uso entre uma etnia e outra, portanto, não podemos generalizar dizendo que são todos iguais, e também ressaltamos que é o reconhecimento de uma arte gráfica estreitamente ligada às manifestações tradicionais dos povos ameríndios.

3.1 DO GRAFISMO À PINTURA

De acordo com o dicionário online Dicio, grafismo significa o “modo de traçar uma linha, de desenhar”⁵². Este pode ser entendido na arte indígena como uma técnica que integra a produção de criação com traços e formas. Por sua vez, pintura é definida como uma “ação de pintar; arte de pintar” ou “revestimento das superfícies por uma matéria colorida”⁵³ que é supostamente na cultura tradicional a camada de tinta que cobre a pele humana ou outros suportes.

Em hipótese, na arte ameríndia, a pintura pode ser compreendida como uma produção que deriva de uma ação, uma finalidade ou motivo, e o grafismo como uma técnica de produção de desenho que é aplicado em partes do corpo e, em alguns casos, o corpo todo ou quase todo. Pinturas e grafismos mostram-se com inúmeras formas, e neste sentido, identificamos alguns casos em que a pintura se apresenta de forma isolada, como no caso da etnia Xavante, em que pintam seus corpos com camadas uniformes em partes específicas do corpo. Em outros casos, o grafismo pode ser aplicado na pele sem a necessidade de uma camada de tinta ou pode ser aplicado sobreposto a uma prévia camada uniforme de pintura com tinta de urucum, e neste caso, citamos como exemplo os Wajãpi. Discorreremos adiante mais detalhes sobre estas duas etnias mencionadas. Estas foram as observações que fizemos no desenvolver desta pesquisa quando analisamos diversas maneiras da prática e da aplicação da pintura corporal em vários contextos das tradições presentes na cultura dos povos analisados. Outra observação importante é que a maioria dos casos estudados apresenta motivos para serem utilizadas cotidianamente ou em momentos específicos, como rituais.

⁵² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/grafismo/>. Acesso em: 03 out. 2021.

⁵³ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pintura/>. Acesso em 03 out. 2021.

3.2 O CORPO COMO SUPORTE

O grafismo sobre o corpo e a ornamentação corporal constituem um dos aspectos dessa construção. A partir dos estudos sobre as sociedades Jê e Tupi, essencialmente, chegou-se à conclusão de que o corpo é um elemento a partir do qual seria possível captar a ideologia focal dessas sociedades. (VIDAL; SILVA, 2000, p. 284).

Nos grupos linguísticos Macro-Jê e Tupi, encontra-se algumas das sociedades indígenas divididas por grupos linguísticos⁵⁴. Sobre as etnias que estão dentro destes grupos, há variados estudos relatando os modos de produção da arte gráfica, a cosmovisão referente a esta produção cultural e contextos em que são utilizados (rituais, cosmologia e cosmovisão).

De acordo com o dicionário online Dicio, cosmovisão é o “Modo particular de perceber o mundo, geralmente, tendo em conta as relações humanas, buscando entender questões filosóficas (existência humana, vida após a morte etc.); concepção ou visão de mundo”⁵⁵. Portanto, as pinturas e os grafismos estão alinhados a esta relação de cosmovisão atinente às sociedades indígenas, modos em que enxergam a necessidade de uma vivência social peculiar a cada etnia, que é distante dos conceitos vivenciados nas demais sociedades ocidentais quando comparamos uma à outra. O cotidiano da sociedade externa às comunidades indígenas, ou seja, os brancos, são divergentes em modos e pensamentos, um dos motivos que leva à não compreensão das tradições ancestrais nativas que envolvem vários saberes até então desconhecidos por quem não está inserido na cultura.

Ressaltamos que, em algumas partes deste texto, faz-se necessário citar de modo superficial sobre rituais e cosmologias. Embora nosso objetivo seja falar das pinturas e grafismos enquanto produção e manifestação artística corporal, percebemos que a arte indígena também pode ser classificada como uma manifestação cultural, seja no cotidiano, em festividades ou em rituais. E são nestas manifestações culturais que identificamos a presença das pinturas e dos grafismos nos corpos humanos como: nos rostos, nos membros superiores e inferiores e que marcam a pele de modo significativo para quem usa na sociedade indígena, ou seja,

⁵⁴ Para mais informações sobre os grupos linguísticos e etnias ver: <https://pib.socioambiental.org/pt/L%C3%ADnguas>. Acesso em: 03 jan. 2022.

⁵⁵ Dicio, dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cosmovisao/>. Acesso em: 16 out. 2021.

os indígenas de determinadas etnias. Ressaltamos a importância da valorização e a salvaguarda desse patrimônio cultural que faz parte do contexto histórico social destes povos tradicionais.

3.2.1 Pintura e grafismo como socialização e comunicação

Um dos motivos fortemente identificados é a potencialidade de comunicação social desses traços gráficos utilizados nas comunidades por meio das pinturas. Ferreira (2008, p. 34) discorre que “[...] eles também comunicam de forma não-verbal, sinteticamente, também estão entre a figuração e a abstração”. O autor ainda fala que:

[...] desconsiderar esta forma de comunicação visual era uma marca histórica desvalorizadora da cultura de muitos povos desde o Descobrimento, e, mais do que isso, pouco sensível ao universo rico de expressões que essas grafias traduzem. (FERREIRA, 2008, p. 38).

São traços e cores aplicadas no corpo que identificam, expressam, comunicam, podem ou não ter inspiração na natureza, pode ter sentido pautado na cosmovisão, revelando-se em admiráveis composições artísticas, mas, com objetivos delineados aos costumes. Em hipótese, é a identidade da etnia que produz a arte gráfica ou pintura corporal. Desconsiderar essa riqueza, como menciona o autor, é desvalorizar uma produção artística e histórica típica dos povos ameríndios. Assim como na leitura e na escrita convencional utilizada atualmente nas mais diversas sociedades, fruto da colonização que inseriu outros métodos de ensino, “[...] a escrita dos povos indígenas, antes deles adquirirem o alfabeto, se constituiu como outras grafias.” (FERREIRA, 2008, p. 44). Estas grafias aparecem em diferentes suportes e com variações. “Toda a pintura corporal, a tecelagem e os diversos suportes onde os grafismos podem se apresentar estão constantemente escrevendo de uma maneira não alfabética”. (FERREIRA, 2017, p. 76). Esse método de escrita demonstra muito sobre as sociedades indígenas por meio da cultura ancestral preservada dentro e fora das comunidades⁵⁶, muitas vezes como um ato de resistência e de preservação de um costume. A cultura gráfica socializa diversas etnias, observada por meio de atos e

⁵⁶ Referimos “fora das comunidades” no sentido de que, atualmente, temos acesso às informações sobre tradições indígenas por meio de bibliografias e nas redes sociais por meio de vídeos e fotografias. Nas imagens, é perceptível o uso das pinturas corporais. Por meio das mídias sociais como um instrumento informativo e educacional sabemos da existência da pintura indígena, o que hoje é um meio de acesso a ampliar o conhecimento sobre as tradições ancestrais.

tradições manifestadas por povos originários, com características, ritos, formas, cores, demonstrações afetivas, entre outros. Observamos nestas práticas ancestrais o diálogo entre as etnias no sentido da preservação e do respeito ao conhecimento ancestral enraizadas no cotidiano, e no que diz respeito à arte, envolvendo a produção de tinturas naturais, entre elas o jenipapo e o urucum.

Benicio Pitaguari, artista plástico da etnia Pitaguari⁵⁷, foi conhecedor da arte gráfica de diversos povos, falecido em 2022, deixou um legado como estudioso da arte gráfica de muitas etnias. Em uma conversa com Cristian Wari'u, outro indígena da etnia Xavante, ele fala que: “As pinturas têm funções, têm motivos, além de significados” (WARI'U, 2019)⁵⁸, o que afirma o quão peculiar pode ser um grafismo ou pintura. Veremos no decorrer deste capítulo momentos em que algumas etnias utilizam no corpo o grafismo e ressaltamos que, mesmo utilizando tinturas “similares”⁵⁹ (urucum e jenipapo), a maneira que ele é aplicado, bem como a região do corpo e a ocasião, reflete o quão amplo é o estudo sobre grafismos e variações de acordo com cada povo, o que também configura amplitude de saberes ancestrais.

Na etnia Xavante, conforme veremos adiante com maior riqueza de detalhes:

As cores e as partes do corpo pintadas são elementos visuais cuja combinação obedece a regras de um sistema fortemente estruturado. Os princípios estruturais desse sistema correspondem aos princípios de sistemas de classificação social aos quais a pintura corporal encontra-se relacionada: grupos de idade, grupos cerimoniais, clãs e linhagens. (MÜLLER, 2000, p. 138).

Observamos a etnia Xavante como uma das que muito utiliza o uso da pintura corporal e, como diz Müller (2000), essa é uma das formas de socialização e comunicação entre os integrantes.

Na etnia Wayana, encontramos referências que dialogam com as pinturas relacionadas a motivos referentes à lagarta, à cobra grande e “outros seres sobrenaturais” (VELTHEM, 2000, p. 54). Quanto aos motivos gráficos conexos à

⁵⁷ A Etnia Pitaguari localiza-se no estado do Ceará.

⁵⁸ WARI'U (2019). Fonte: Canal do YouTube Wari'u (4 minutos e 50 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0d93R3TF8xs>. Acesso em: 01 abr. 2022.

⁵⁹ Digo similares entre aspas pelo fato de muitas etnias fazerem uso do urucum e do jenipapo como uma tinta sobre o corpo e método que produz grafismos.

lagarta e à cobra grande, Lucia Hussak van Velthem narra que são pautadas em mitos⁶⁰.

A concepção de "decoreção corporal" não representa uma peculiaridade restrita aos sobrenaturais e aos humanos, mas refere-se a outros componentes do universo indígena - artefatos, animais, vegetais, espíritos, entidades míticas -, conformando um recurso visual que lhes propicia especificidade e identidade (VELTHEM, 2000, p. 54 apud BEZERRA DE MENEZES, 1983, p. 7).

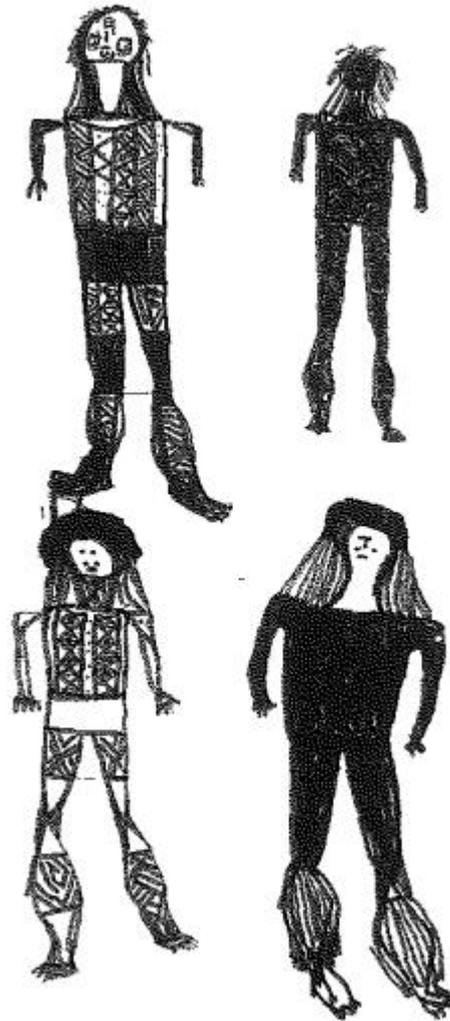
A autora descreve representações de pinturas e grafismos, e relata que quando pintado de modo uniforme, indica "completa socialização", e neste caso, utilizam a tinta de urucum (VELTHEM, 2000, p. 60). A pintura lisa, em hipótese, é a pintura sem nenhum traço gráfico elaborado, mas que recobre toda a pele do corpo, dos pés à cabeça (Figura 1, desenho superior à direita), e "caracteriza a pele social" como uma representação "a própria humanidade" (VELTHEM, 2000, p. 54 apud TURNER, 1980).

Quanto aos grafismos, Wayana (Figura 19, desenho superior e inferior à direita) afirma que:

[...] o pontilhado representa o couro malhado das onças e igualmente o domínio da natureza; os triângulos referem-se às borboletas e ao mundo dos espíritos; o listrado representa a "cobra-grande", enquanto representação do arco-íris e o reino do sobrenatural (VELTHEM, 2000, p. 54).

⁶⁰ Para saber mais sobre estes dois mitos, ver página 53, mito da lagarta, e página 54 sobre a cobra grande em: VELTHEM, Lucia Hussak van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, Lux (org.) Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Figura 19 – “Pintura corporal masculina” da etnia Wayana



Fonte: Velthem (2000, p. 54) (DESENHO ANAKARI, 1983).

De acordo com Gallois (2000, p. 217), na etnia Wajãpi, a tinta de urucum cobre o corpo formando uma camada uniforme na superfície da pele. A aplicação é iniciada pelo rosto de maneira uniforme, e quando há variação, elaboram motivos que se compõem de formas como “listras e bolas”. Depois, a pintura segue sendo aplicada nos braços, torso e, por último, finaliza-se com a tintura nas pernas. Já a tinta de jenipapo tem a finalidade de decorar o corpo na produção de “motivos geométricos”. Gallois (2000, p. 221), fala que os Wajãpi “[...] preferem aplicar os desenhos com jenipapo sobre um fundo homogêneo de urucum com gordura; nesse caso, a tinta toma logo uma coloração contrastante e é possível compor desenhos mais elaborados [...]”. Sobre os padrões que em hipótese são preestabelecidos pela etnia, a autora completa dizendo que “[...] ao lado de motivos decorativos padronizados, que

caracterizam a pintura com jenipapo, existem também os variados motivos ‘livres’, criados na hora e rapidamente executados”. No contexto social Wajãpi, as mães são incumbidas de aplicar as tinturas nos “filhos pequenos” (GALLOIS, 2000, p. 228). Segundo a autora, homens, mulheres e jovens utilizam os grafismos denominados Kusiwa (Figura 20). Com base nas finalidades que cada tinta representa para o povo Wajãpi, o Quadro 4 discorre sobre o uso do jenipapo, urucum, breus e resinas, sendo estes dois últimos uma variação de uso de tinta tradicional em relação a outros povos.

Figura 20 – Etnia Wajãpi, pintura corporal, arte Kusiwa



Fonte: Gallois (2000, p. 219).

Quadro 4 – Quadro de informações: pintura Wajãpi

Breus, Resinas, Jenipapo e Urucum	Fonte
“A pintura com breus associa odores e formas; mas, por estar localizada na face, age essencialmente sobre os sentimentos, modificando as relações interindividuais, na aldeia ou fora dela”.	Gallois (2000, p. 226)
“As resinas estão de fato mais próximas do conceito Wajãpi de ‘remédio’ que as outras técnicas de decoração corporal”.	Gallois (2000, p. 226)
“O jenipapo ‘decora’ por meio da aplicação de motivos <i>kusiua</i> , tendo seu valor mais na forma que na consistência.”	Gallois (2000, p. 226)
“O urucum ao contrário, ‘cobre’, isto é, ‘dissimula’ superfícies, provocando ainda um determinado ‘cheiro’ em que consiste seu valor mágico”.	Gallois (2000, p. 226)

Fonte: Adaptado pela autora (2022).

Ainda sobre o uso da pintura no corpo na etnia Wajãpi, os adultos se pintam cotidianamente, e em eventos festivos são produzidos no corpo “[...] elaboradas composições de *kusiwa*, aplicadas com jenipapo sobre um fundo de urucum [...]” de modo que não há “[...] nenhuma relação direta entre os ciclos rituais [...]” e “[...] determinados padrões gráficos.” Portanto, “[...] os itens da decoração corporal utilizados nesses rituais são basicamente os mesmos que os itens usados no cotidiano [...]” (GALLOIS, 2000, p. 223). A autora descreve que, com relação à pintura, não há divergência de “status social” e “sexo ou idade”. As diferenças mencionadas por Gallois (2000) são: como vestimenta, as mulheres utilizam saias e não pintam as coxas, o tecido cobre esta parte, e elas “raramente pintam os seios”. Já os homens cobrem com pinturas o torso⁶¹ e as crianças o corpo todo devido a não utilização de tangas enquanto são pequenas (GALLOIS, 2000, p. 223).

No caso dos Wajãpi, observamos que há uma junção da pintura com a vestimenta tradicional⁶², principalmente no caso das mulheres, que têm partes do corpo cobertas por vestimentas. Uma das hipóteses é de não fazer sentido decorar o

⁶¹ De acordo com o dicionário online Dicio: “Conjunto constituído pelas espáduas, pelo tórax e pela parte superior do abdome; tronco”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/torso/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

⁶² “[...] a decoração corporal inclui um conjunto limitado de itens: a tanga ou a” saia de pano vermelho, as fieiras ele miçangas e que substituíram as antigas bandoleiras de fios de algodão) a coroa de plumas de tucano (Akâ’neta) e a pintura corporal em suas três variantes - urucum, jenipapo e resina -, muitas vezes usadas conjuntamente” (GALLOIS, 2000, p. 222).

corpo numa região que não irá ficar exposta. A outra é de que a vestimenta junto à pintura faz parte da decoração corporal como um elemento que limita o espaço onde se aplica o grafismo.

Gallois (2000, p. 223-224) relata que “[...] a decoração corporal das meninas-moças consiste geralmente com listras verticais na barriga”. A autora também aponta que os motivos Kusiwa aplicados no rosto são mais elaborados em relação a outras partes do corpo, supostamente o rosto estaria em maior evidência? Outra hipótese é que seria a parte do rosto mais atrativa na apreciação ou na execução do grafismo.

Quanto à variação de padrões gráficos utilizados pela etnia, de acordo com o Dossiê Wajãpi 2 (p. 18):

Em seu conjunto, esse sistema de representação gráfica é chamado kusiwa. São hoje 21 padrões, que se transformam de forma dinâmica, com a inclusão de novos elementos, enquanto outros podem entrar em desuso ou se modificar através de variantes. (IPHAN, 2006, p. 18).

Este é um forte indício de que a cultura gráfica Wajãpi pode sempre ter modificações e adaptações conforme o olhar do artista. No entanto, a autora refere-se à arte Kusiwa como um conceito social pautado em mitos e narrativas da etnia, e com características gráficas que representam vários animais⁶³. Ela ainda relata que a “[...] linguagem gráfica que os Wajãpi do Amapá denominam kusiwa sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo”⁶⁴ (IPHAN, 2006, p. 11). O conjunto que envolve a manifestação da pintura Wajãpi é amplo e peculiar, para tanto, sugerimos ver o Capítulo X do livro “Grafismo indígena: estudos de antropologia estética (Org. Lux Vidal)”, que traz narrativas mais extensas sobre a etnia Wajãpi⁶⁵ e o Dossiê da arte Kusiwa, onde encontra-se disponível com maior riqueza de detalhes sobre as tradições. Lembramos que a Arte Kusiwa da etnia Wajãpi foi reconhecida pela UNESCO em 2003. Dominique Gallois, antropóloga que desenvolveu uma investigação sobre a pintura deste povo, foi bastante clara e

⁶³ Para saber mais detalhes sobre estes mitos e animais que compõem a “origem dos motivos Kusiwa”, ver Gallois (2000, p. 225).

⁶⁴ Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_PinturaCorporalArteGraficaWajapi_m.pdf.
 Acesso em: 17 out. 2020.

⁶⁵ GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte iconográfica Waiãpi. In: VIDAL, Lux (org.) Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 209-230.

detalhista ao descrever sobre os processos, motivos e ocasiões em que se aplica a arte em questão.

Figura 21 – Etnia Wajãpi

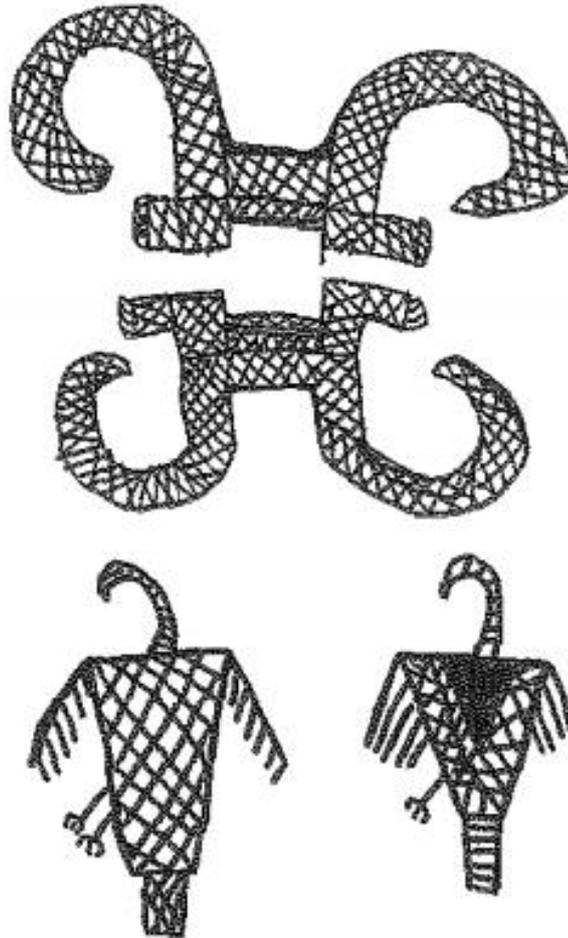


Fonte: IPHAN (2014).

3.2.2 Pintura e grafismo de guerra

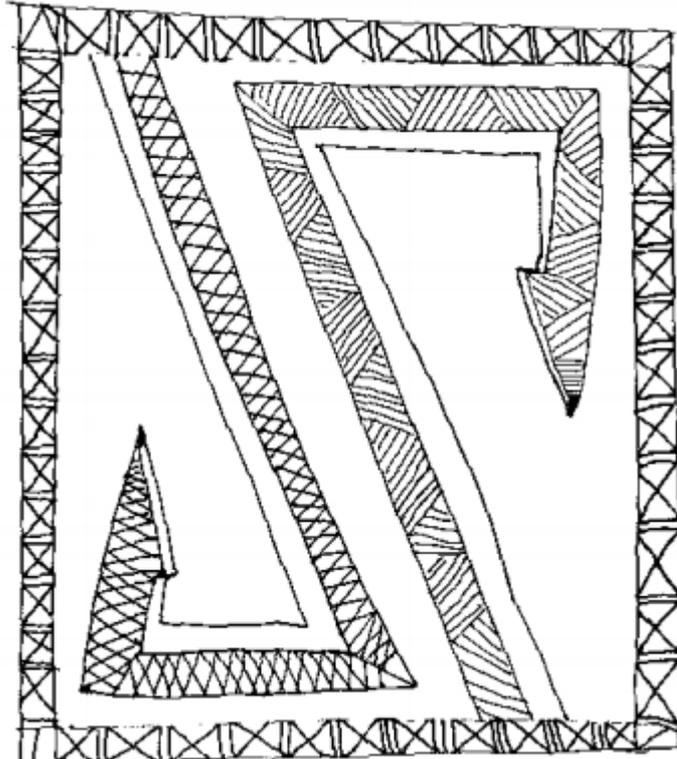
De acordo com Velthem (2000), para os Wayana os motivos de guerra "urinuntop imirikut" são utilizados, especificamente, nas bordunas (ferramenta de uso) e no corpo. Quando a finalidade é a guerra, o guerreiro então se prepara para esse motivo. Nas clavas (ferramenta de uso) são elaborados incisos e na epiderme (camada superficial da pele) são produzidas pinturas ou escarificações (arranhões ou cortes). Sobre as pinturas do guerreiro, o motivo do gavião-real e a onça pintada "representam os guerreiros" da etnia Wayana. A Figura 22 mostra o desenho de um grafismo que seria feito em borduna. Não foi possível identificar se este motivo também é aplicado ao corpo, mas que a escolha deste tem a função de "[...] fornecer identificação étnica durante as contendas, propiciar a incorporação, no guerreiro, de impulsos homicidas e aterrorizar os inimigos" (VELTHEM, 2000, p. 58).

Figura 22 – “Motivos de guerra executados em borduna. Os superiores representam onças e os inferiores, gaviões-reais”



Fonte: Velthem (2000, p. 54). (DESENHO ANAKARI, 1983).

Figura 23 – “Motivo de pintura masculina de jenipapo, aplicada ao torso, representando o bico da garça maguari”



Fonte: Velthem (2000, p. 64) (DESENHO DOLA, 1984).

Entre os Wajãpi, Gallois (2000) discorre sobre uma resina que previamente mencionamos no Capítulo II, a qual tem por característica modificar sentimentos, entre eles “amansa” (talvez no sentido de pacificar). A hipótese é de que a resina também seja utilizada em contextos de conflitos, no entanto, não foi identificada referência em relação a isso. A autora apenas dialoga sobre o termo “amansa” e cita exemplo de possíveis usos em contato “com povos inimigos” (GALLOIS, 2000, p. 228).

3.2.3 Pintura e grafismo de rituais

Berta Ribeiro aponta sinônimos sobre rituais e quando podem ser utilizados pelos povos nativos. De acordo com a autora, os rituais:

[...] são performados para marcar situações de liminaridade – passagem de um estágio do ciclo vital a outro (nascimento, puberdade, casamento, morte) – ou mudança de atividade econômica (plantio, colheita) relacionada à alteração do ciclo climático (verão, inverno). Ou, ainda, ritos de caráter propiciatório, divinatório e de cura. (1977:184). A teatralização intrínseca ao

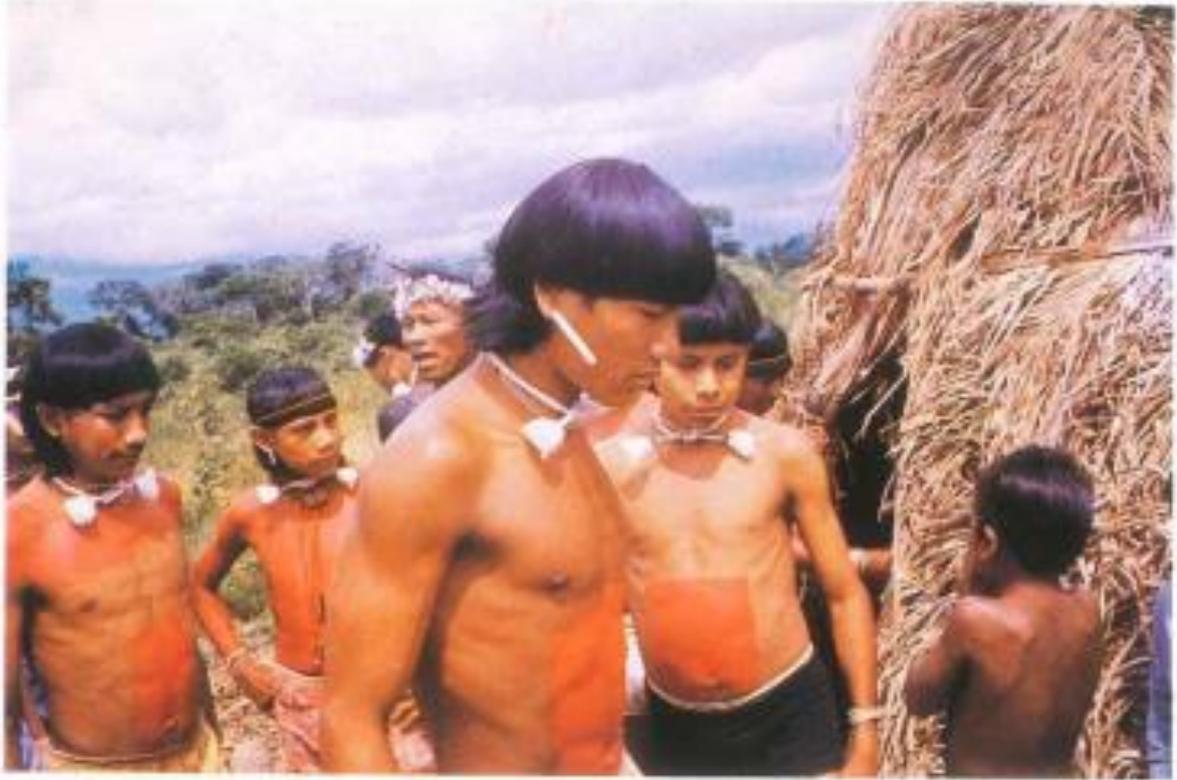
rito exige a personificação dos seus participantes. Essa individualização tem conteúdos simbólicos expressos no corpo do ator social e nos objetos que o acompanham. (RIBEIRO, 1989, p. 104 apud TURNER, 1977, p. 184).

Com base nas colocações da autora, mencionaremos alguns dos rituais identificados em que utilizam a pintura e o grafismo aplicados sobre o corpo humano: casamento, nomeação, pinturas em crianças recém-nascidas e em crianças maiores, pinturas para momentos de falecimento e luto, pinturas que são específicas para homens e mulheres, bem como motivos que levam à sua não utilização.

Para Müller (2000, p. 134), “[...] a pintura corporal Xavante utiliza, além do vermelho e do preto, o branco e a mistura das cores, cinza e preto com vermelho [...]”. Para ser aplicada nos membros do corpo⁶⁶, são cobertos com as cores tradicionais acima mencionadas e com a mistura destas, de modo que possibilita a formação de outras tonalidades (Figura 25). Além disso, cores e formas são elaboradas em partes específicas do corpo, como: “[...] o retângulo duplo vermelho sobre o estômago (Figura 24) e nas costas, o desenho *damana 'rada*, traços vermelhos e pretos e os desenhos clânicos” (MÜLLER, 2000, p. 134).

⁶⁶ “[...] braços, coxas, pernas, tronco, ombro, cabeça”, (MÜLLER, 2000, p. 134).

Figura 24 – Etnia Xavante, “período de reclusão na casa dos solteiros”



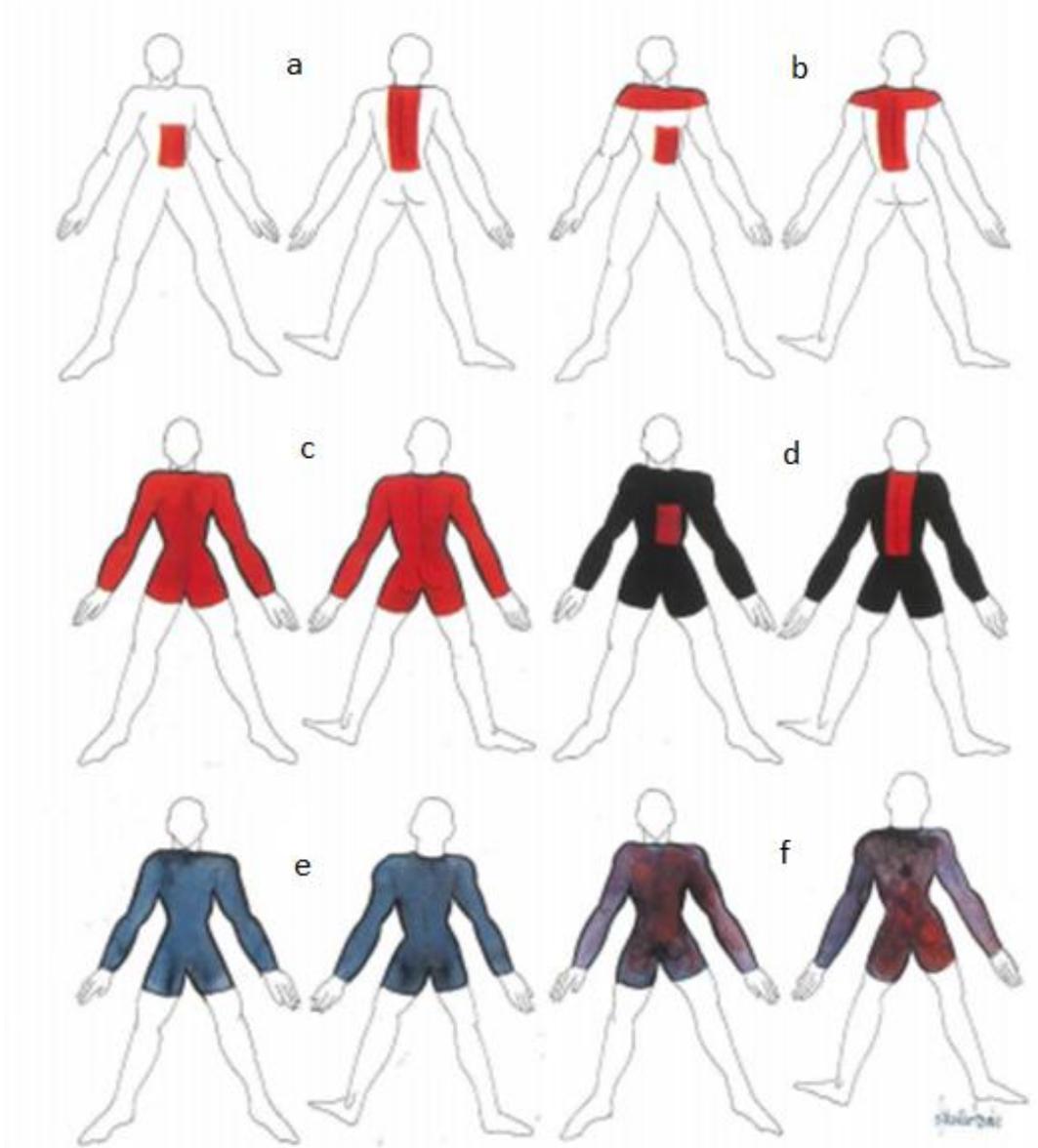
Fonte: Müller (2000, p.135). Foto: Aracy Lopes da Silva.

A divisão do corpo por meio da pintura é feita de acordo com a concepção anatômica que os Xavante têm do corpo humano: partes externas - coxas, pernas, braços, tronco, ombro e cabeça - e órgãos internos - representados pelo retângulo vermelho duplo, cuja designação significa "tripas vermelhas". (MÜLLER, 2000, p. 140).

A Figura 25 ilustra motivos da pintura corporal Xavante, sendo eles: “a) *danhanapré*, b) pintura do *wapté*, jovem não iniciado, c) *daupté*, d) *dauho* e) *ahurã*, f) *ahu'rã'pré*” (MÜLLER, 2000, p. 138). São pinturas elaboradas com especificidade⁶⁷, produções artísticas que “[...] além das distinções sociológicas e das representações ligadas à cosmologia, a ornamentação corporal Xavante marca a condição de ser humano” (MÜLLER, 2000, p. 140).

⁶⁷ Müller (2000) descreve informações mais delineadas sobre estas, bem como seus motivos de uso. Ver: MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux (org.) Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 133-141.

Figura 25 – Motivos da pintura corporal Xavante



Fonte: Müller (2000, p. 138). Ilustração: Claudio Torvar.

A Figura 26 mostra pinturas elaboradas para “Indivíduos de diferentes grupos de idade ornamentados para a cerimônia *uiwede* (corrida do buriti) [...]” (MÜLLER, 2000, p. 135). Em hipótese, pode ser uma referência de idade, hierarquia e certamente de respeito aos conhecimentos e à pessoa que porta aquela pintura em algum momento social específico ou cotidiano, já que a idade é assinalada pela autora na descrição da figura.

Figura 26 – Motivos da pintura corporal Xavante, “diferentes grupos de idade”

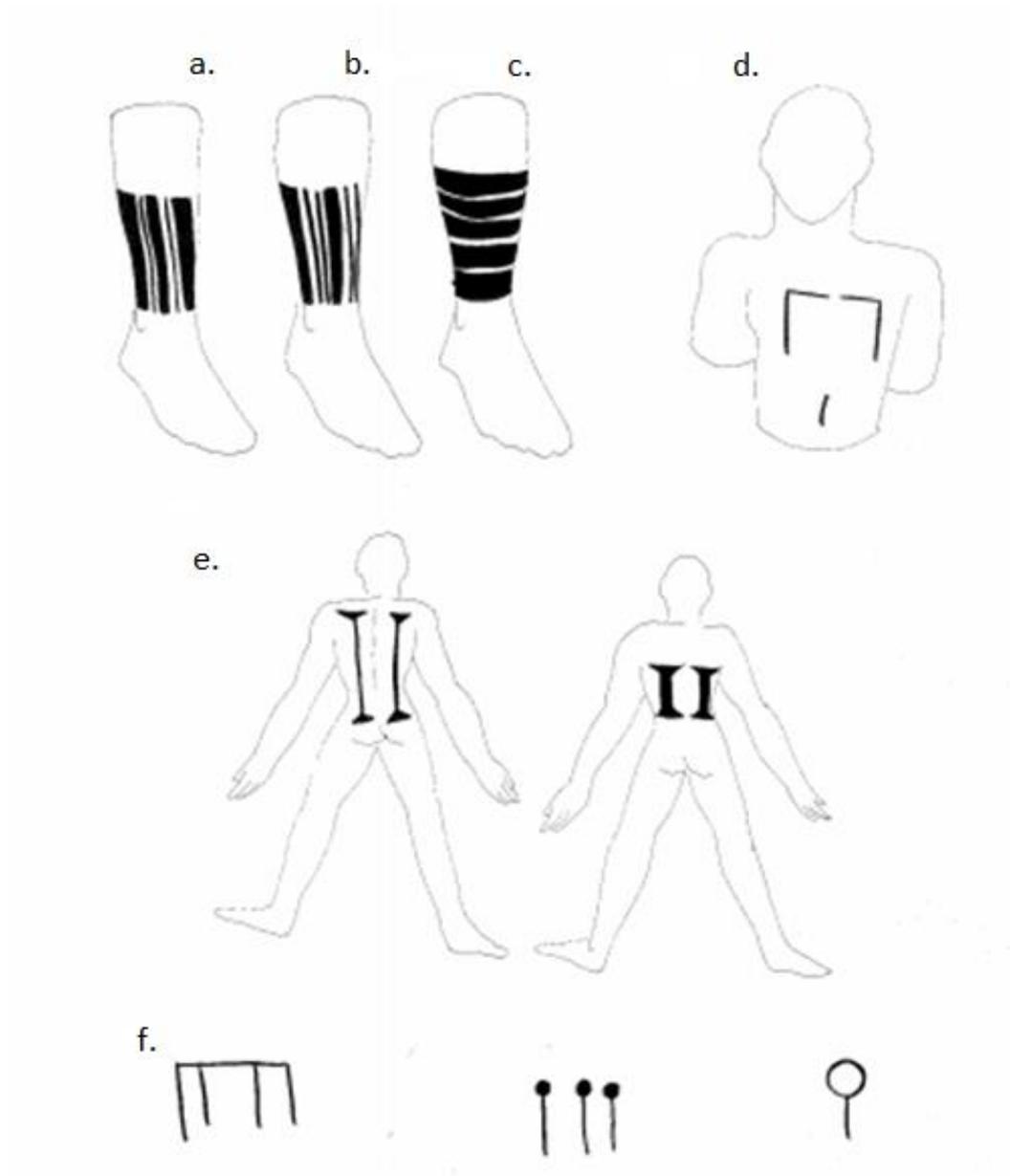


Fonte: Müller (2000, p.135). Desenho: Claudio Xavante.

Na Figura 27, o exemplo das letras A, B e C: “Os jovens não iniciados utilizam a pintura da perna com listas horizontais, distinguindo-se dos demais grupos de idade [...]” Na letra D: os “[...] traços pretos sobre o tórax, de nome *sinose 'e*, usado por indivíduo com função ritual específica [...]”. Na letra E: o “[...] desenho em preto usado por grupo de idade (*wapté*, não iniciados) e grupo cerimonial (*dzorasi'wá*) [...]”. E na letra F: são os “[...] desenhos clânicos, feitos na face [...]” (MÜLLER, 2000, p. 137). Ainda sobre o grafismo representado pela letra F (Figura 28), denominado “Clã”, Cristian Wari’u, comunicador indígena Xavante, fala que: “[...] não temos tantos grafismos assim como outros povos porque temos uma cultura muito peculiar que é a gente se pintar por inteiro de urucum, isso mais por outros motivos, mas a gente tem sim símbolos que são pintados como por exemplo o clã [...]” (WARI’U, 2019).

Por se tratar de traços simétricos, e na cor preta, entendemos que o “clã” Figura 28 e outros ilustrados na Figura 27 se trata de grafismos, embora Müller (2000) não cita este termo.

Figura 27 – Grafismos Xavante



Fonte: Müller (2000, p. 137). Ilustração: Claudio Torvar.

Figura 28 – “Clã Xavante”



Fonte: Canal do YouTube Wari'u (2019).

Figura 29 – Pintura corporal que cobre parte do corpo com urucum, etnia Xavante



Fonte: Canal do YouTube Wari'u (2019).

Na Figura 30, as letras A, B, C e D ilustram o “motivo de pintura *dauho*”.

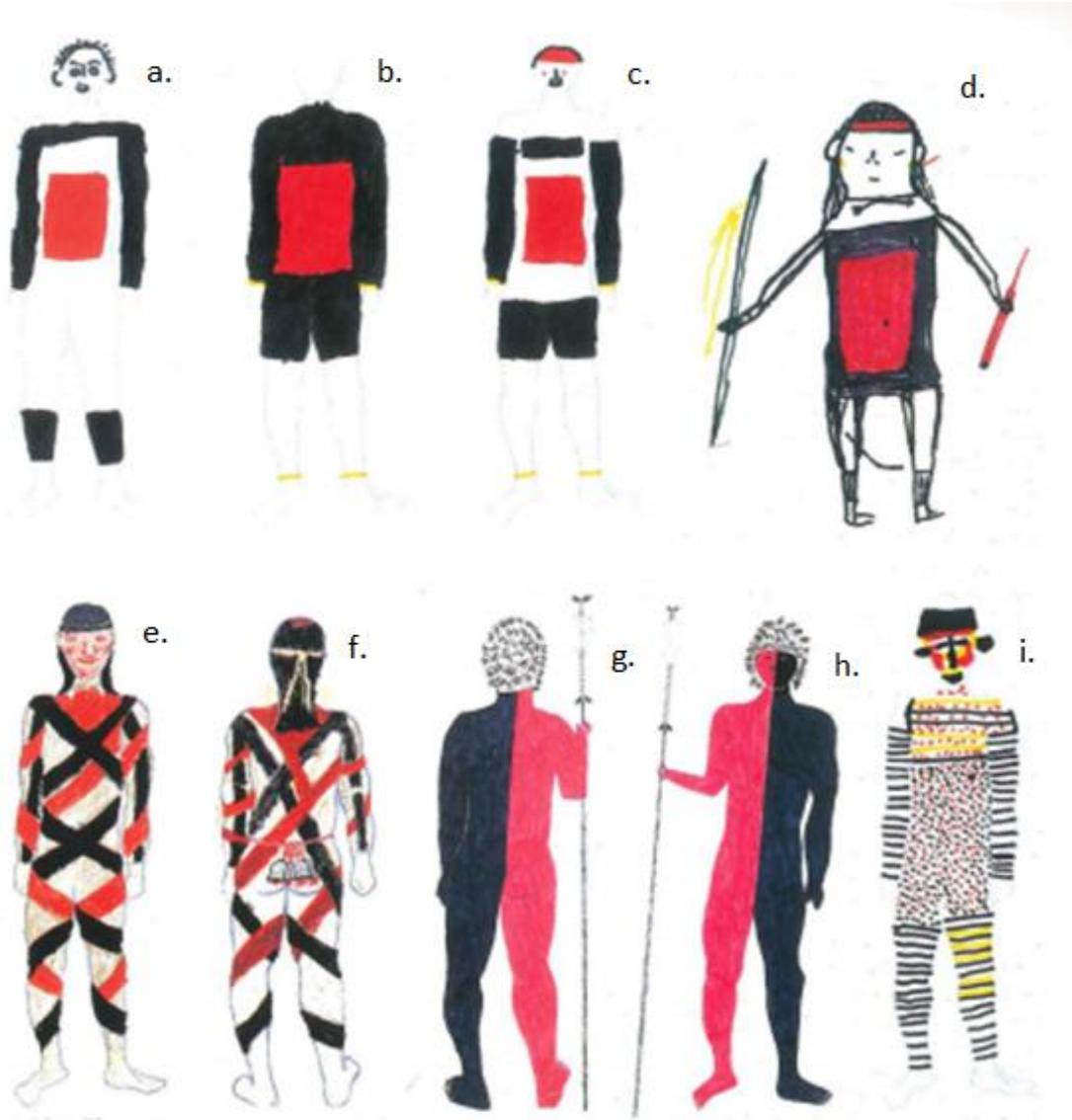
São diferentes maneiras de mostrar o que caracteriza e essencialmente o motivo em questão: a parte central do tórax pintada de vermelho e as demais partes do corpo que a envolvem, pintadas de preto. A denominação do motivo se refere ao couro dos animais que envolve suas entranhas, nome do retângulo vermelho, nessa posição do corpo (*danhanaprê*). (MÜLLER, 2000, p. 141).

As letras E e F referem-se ao “[...] motivo de pintura usado no ritual de iniciação [...]” (MÜLLER, 2000, p. 141). Assemelham-se a faixas de espessura fina transpassadas pelo corpo, e em alguns pontos elas se sobrepõem, cruzando-se em forma de X.

As letras G e H mostram o “[...] motivo de pintura Pi’u, espírito presente no ritual *wai’a*, representando o aspecto agressivo, combativo e bélico dos poderes obtidos em sua realização” (MÜLLER, 2000, p. 141). Visualmente todo o corpo (inclusive o rosto) é dividido verticalmente, metade na cor vermelha e outra metade na cor preta.

A letra I representa “[...] outra ilustração do mesmo motivo usado no ritual de iniciação que não obedece aos limites convencionais da maioria dos motivos [...]”, intitulada *danhihodo* (MÜLLER, 2000, p. 141). É a pintura de forma ímpar dentre todas as observadas na pintura corporal Xavante mencionada nas referências obtidas, braços e pernas com traços na vertical pintados com a cor preta e pequenos pontos em preto e vermelho no tronco dão forma a essa exótica pintura com vistas em relação às outras produzidas pela etnia. Ancorados nas falas da autora, compreendemos que a letra I representa uma variação de pintura utilizada no ritual de iniciação que são os motivos tratados na representação das letras E e F. Porém, ao analisarmos as letras I, E e F, percebe-se visualmente uma grande diferença entre uma e outra, sendo que uma apresenta traços simétricos e largos nas cores pretas e vermelhas, e os traços largos se cruzam no tronco do corpo, nas costas e no torso. Podemos perceber a formação em “x” de forma simétrica nas letras E e F. A Figura da letra I apresenta-se com traços simétricos na horizontal localizados nas pernas (membros inferiores), braços (membros superiores) e na altura do peitoral (torso), os traços são mais finos com aparência delicada na cor preta e há pequenos pontilhados no tronco do corpo com cores vermelha e preta. Em ambas, o rosto está pintado de vermelho, e dentre todas as cores da Figura I, traços na cor amarela são vistos no rosto, no torso e em uma das pernas, porém, não identificamos no texto a menção se é uma tintura por meio da mistura de cores. Cabe ressaltar que, além das pinturas, a autora relata que os Xavantes também utilizam como ornamento do corpo pulseiras, que delimitam os espaços onde será aplicada a pintura, e colares. Plumárias e arranjos colocados no cabelo também compõem a ornamentação do corpo que é parte da “linguagem visual” que a proposta da ornamentação indica, seja no cotidiano ou em rituais (MÜLLER, 2000).

Figura 30 – Pintura corporal da etnia Xavante. Da esquerda para a direita, parte superior, letras A, B, C e D. Da esquerda para a direita, parte inferior, letras E, F, G, H e I.



Fonte: Müller (2000, p. 141).

De modo geral, observamos que as Figuras 24, 25, 26, 27, 28 29 e 30 são demonstrativos da quantidade de elementos ilustrativos e simbólicos que fazem parte do ritual e do uso da tintura aplicada ao corpo em momentos adequados.

Essa pressuposição se baseia em relatos de Regina Müller, que narra sobre as “Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante⁶⁸”. As Figuras 24, 25, 26, 29 e 30 claramente exibem estes detalhes em que o corpo é coberto por uma camada de tinta e de formas variadas. Sobre os grafismos, as Figuras 27 e 28 mostram sete tipos de traços que identificamos como grafismos por apresentar um padrão e são aplicados nos membros inferiores (pernas), tronco e face, elaborados em ocasiões específicas, conforme mencionado anteriormente. No entanto, ancorados na fala de Cristian Wari’u, os Xavante utilizam mais as pinturas que cobrem o corpo ou parte dele do que grafismos. Presume-se que seja uma das sociedades indígenas que mais praticam o hábito de cobrir o corpo ou parte dele com tinturas naturais utilizando-se de poucos traços do conjunto gráfico Xavante.

Na etnia Xerente, durante as cerimônias em que ocorre a corrida de toras, são aplicados ao corpo desenhos que formam os motivos do triângulo e do ziguezague, configurando o grafismo para um momento adequado.

Na cerimônia de nomeação (que consiste em dar nome a determinado indivíduo), Silva e Farias (2000) descrevem que os adultos da etnia Xerente pintam os corpos com “padrões clânicos”, que também envolve danças e tem todo um segmento para a referida cerimônia. Trata-se de um evento festivo, onde ocorre a nomeação masculina, e a participação da comunidade “[...] seja porque seus filhos vão receber nomes, seja porque seus próprios nomes serão trocados durante a cerimônia” (SILVA; FARIAS, 2000, p. 101).

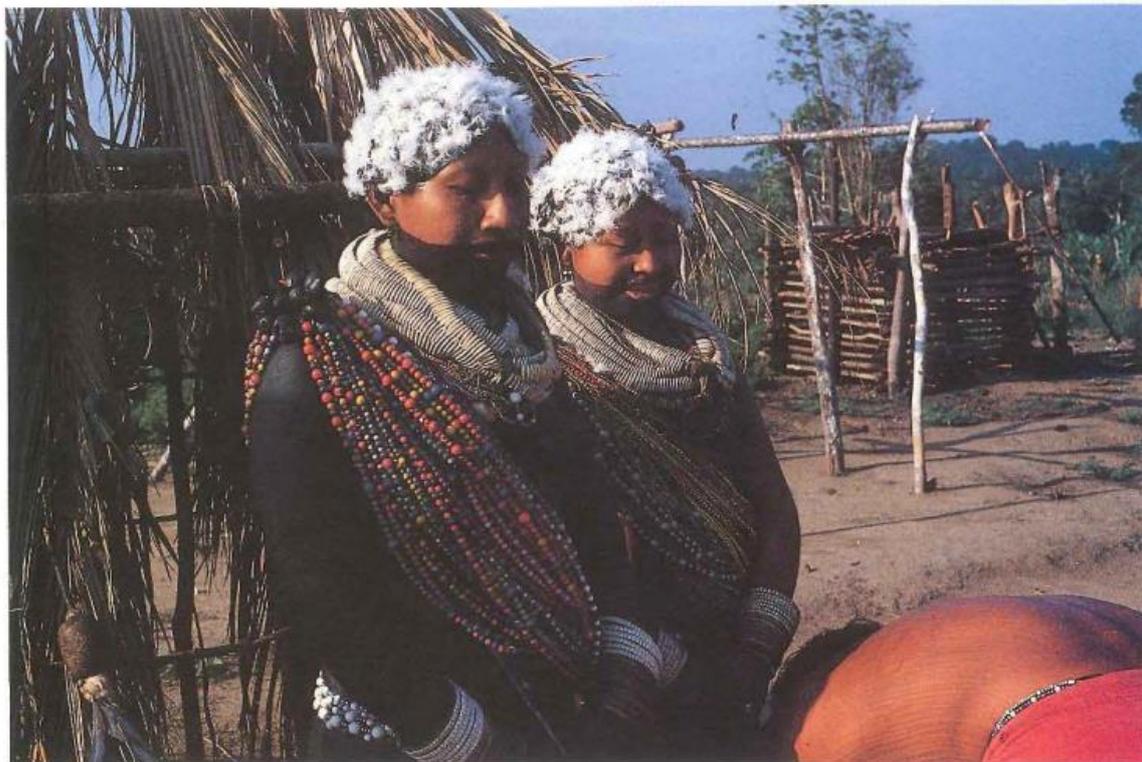
O termo “clânico” acima mencionado, cujo sinônimo é “relativo a, próprio de ou pertencente a um clã⁶⁹”, pode ser entendido nesta pesquisa como um determinado grupo que utiliza determinados padrões gráficos.

Na etnia Asurini do Xingu, identificamos na Figura 31 dois integrantes da etnia, com “[...] o corpo todo pintado em preto com penugem de gavião na cabeça simboliza o contato com os espíritos ou passagem de níveis cósmicos” (MÜLLER, 2000, p. 245). Neste caso, não há grafismos, apenas uma camada de tinta de jenipapo sobre a pele.

⁶⁸ MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux (org.) Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 133-141.

⁶⁹ Dicionário online Dicio. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/clanico/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

Figura 31 – Pintura Asurini do Xingu ritual xamanístico *maraká*



Fonte: Müller (2000, p. 245). Foto: Renato Delarole.

Diferente da figura anterior, a Figura 32 mostra um ritual xamanístico de jovens, do povo Asurini do Xingu em que o corpo aparece ornamentado com grafismos e pinturas simétricas. “*Asuirasimbé*, jovens participantes do ritual xamanístico *maraká*, desempenham a função de executar a dança junto ao xamã, buscar água e preparar o mingau oferecido aos espíritos, aos pacientes e aos demais oficiantes” (MÜLLER, 2000, p. 245).

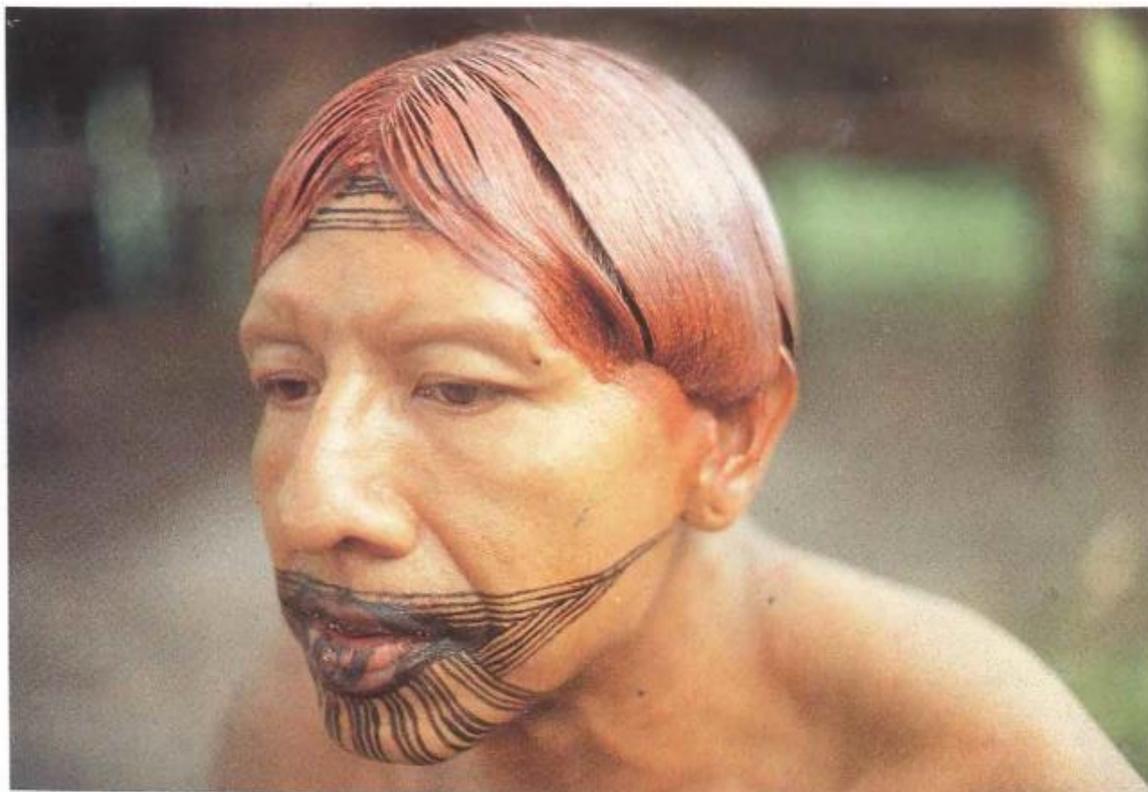
Figura 32 – Asurini do Xingu. Ritual xamanístico *maraká*



Fonte: Müller (2000, p. 245). (Foto: Renato Delarole).

Por fim, a Figura 33 ilustra a composição de tintas sobrepostas ao corpo, os traços próximos à boca, e na região da testa, traços feitos com tinta preta (certamente de jenipapo), e a aplicação de uma camada de tinta vermelha sobre o cabelo (certamente de urucum). A autora descreve como “[...] ornamentado para ritual”, utilizando no “[...] rosto com pinturas do padrão *pirinyña*” (MÜLLER, 2000, p. 244).

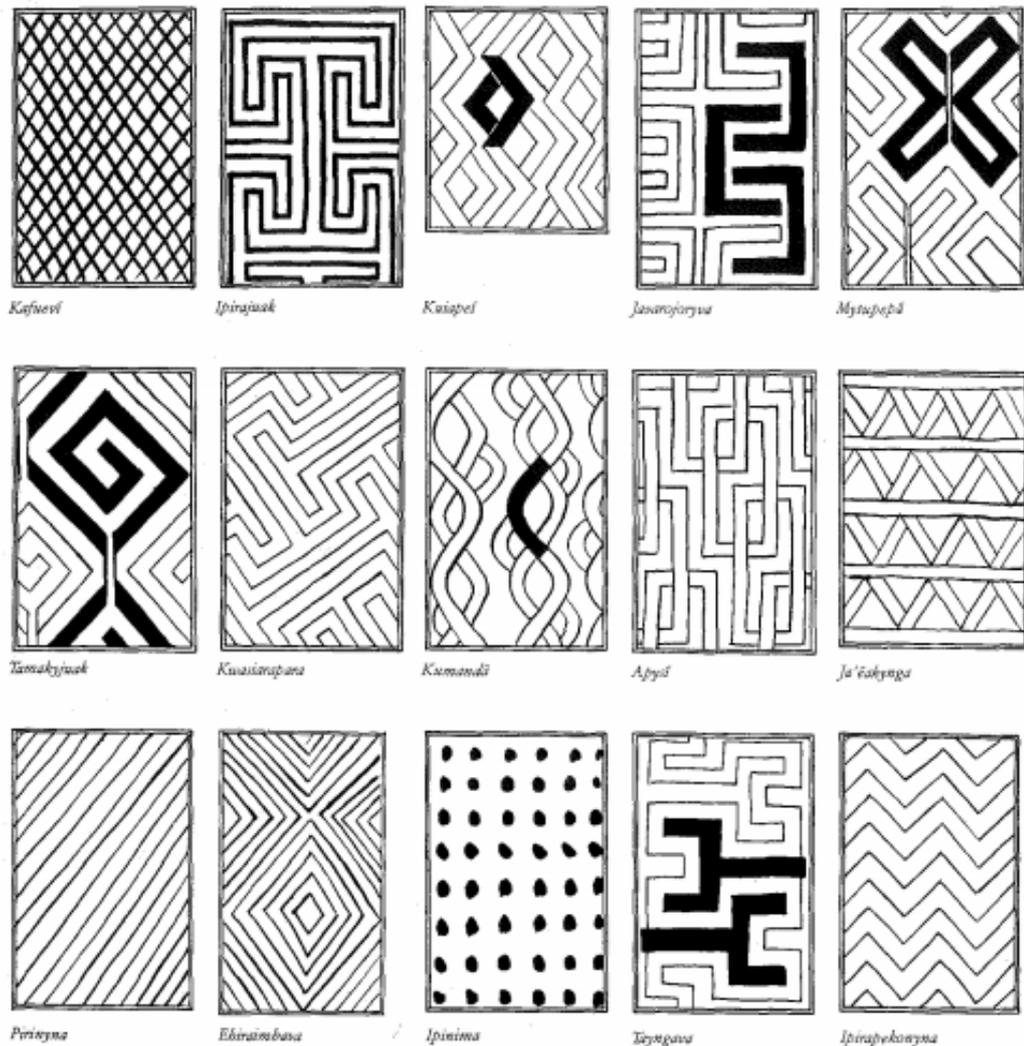
Figura 33 – Asurini do Xingu. Pinturas do padrão *pirinyña*



Fonte: Müller (2000, p. 244). (Foto: Renato Delarole).

Regina Müller ainda menciona a Figura 34 com nomenclatura de quinze desenhos (em papel). Observa-se em todas as imagens formas geométricas, simétricas e com denominações, sendo elas: Pirinyña, Ebiraimbava, Ipinima, Tayngava, Ipirapekonyna, Tamakyjuak, Kwasiarapara, Kumandá, Apysí, Ja'éakyinga, Kafueví, Ipirajuak, Kuiapeí, Avarojoryva e Mytupepá.

Figura 34 – Grafismos Asurini do Xingu e suas nomenclaturas



Fonte: Müller (2000, p. 242). Ilustração: Filipeli Júnior.

A simetria dos grafismos mostra o cuidado que o artista da etnia Asurini do Xingu propõe no ato da aplicação da tinta que formam os grafismos nos seus respectivos contextos de uso social. Assim como identificamos na pintura corporal Xavante um número elevado de pinturas que cobrem o corpo ou parte dele, na etnia Asurini do Xingu, identificamos grande quantidade de grafismos que são aplicados ao corpo quando comparados às informações encontradas sobre as demais etnias mencionadas nesta pesquisa.

3.2.4 Pintura e grafismo de cerimônias de casamento

As mulheres da etnia Xavante se pintam em ocasiões como casamento e nomeação, ou seja, duas ocasiões específicas (MÜLLER, 2000, p. 134).

Na cerimônia de casamento Xerente, observamos na Figura 34 (à direita), um grafismo sendo executado na noiva.

Preparação da noiva: seu tio materno, *i.rõkrezukwá*, tio de 'amarração', cumpre seu papel, amarrando pulsos e tornozelos com a corda apropriada, *udeiiorê*. Note-se a pintura em carvão e urucurn e a aplicação de penugem de periquito". (SILVA; FARIAS, 2000, p. 104)

A Figura 35 (à esquerda) ilustra uma "pintura clânica"⁷⁰, em que a autora aponta a descrição do processo de produção da pintura da noiva:

Pintura clânica, onde se notam as "molduras" fixas - traços cheios feitos com espátula de taquara - e o motivo característico dos Krozapé, herdado parrilinearmente e aplicado com carimbo feito com o miolo do tronco da palmeira de buriti. Na mão esquerda da pintora, o pedaço de folha de bananeira que lhe serve de palheta. A tinta é obtida pela mistura das substâncias contidas nos dois recipientes à sua frente: pau-de-leite para fixação e carvão com óleo de babaçu, para coloração. Aldeia do Posto Indígena Xerente, 1984. (SILVA; FARIAS, 2000, p. 103).

⁷⁰ De acordo com o dicionário online Dicio: "Relativo a, próprio de ou pertencente a um clã". Disponível em: <https://www.dicio.com.br/clanico/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

Figura 35 – Etnia Xerente, Aldeia Brejo Comprido (1984), o casamento de Brupaí



Fonte: Silva e Farias (2000, p. 104).

A Figura 36, à direita, ilustra a finalização da pintura, pronta para a cerimônia. “Sibõdi, já pronta, entre sua mãe e seu tio materno. Notem-se os diferentes motivos clânicos e os detalhes em urucum, na face e no tronco” (SILVA; FARIAS, 2000, p. 103).

A autora não relata sobre as figuras masculinas neste contexto. A representação masculina do tio materno aparece nas imagens que discorrem sobre o casamento, em hipótese, são os representantes da família. A pintura que os homens na figura do tio carregam no corpo difere da pintura da noiva ou das noivas? As Figuras 35 e 36 ilustram dois acontecimentos distintos, sendo que a Figura 35 traz a referência do casamento de Brupaí, na Aldeia Brejo Comprido, 1984 (SILVA; FARIAS, 2000, p. 104), e a Figura 36 indica a Aldeia do Posto Indígena Xerente, 1984 (SILVA; FARIAS, 2000, p. 103).

Ainda sobre a pintura Xerente, observa-se que a figura da mãe (Figura 36) não apresenta pinturas no corpo, enquanto o tio carrega no torso traços compondo-se de um grafismo horizontal que liga um ombro a outro, dois horizontais que dividem o braço e o antebraço e dois verticais no centro do tronco. Não identificamos o motivo de utilização da pintura na figura masculina que amarra com fibra natural os pulsos e tornozelos da noiva (Figura 35) e que acompanha a noiva (Figura 36) se tratando do

tio materno, ou seja, um familiar. No entanto, tanto para a noiva como para o noivo, observa-se por meio das Figuras 36 e 37 que há uma preparação para a cerimônia que inclui grafismos.

Figura 36 – Etnia Xerente (1984), Aldeia do Posto Indígena Xerente



Fonte: Silva e Farias (2000, p. 103).

Na Figura 37, observamos a pintura do noivo:

Pintura clânica. Os traços grossos e a “gola” constituem uma “moldura” que abriga o distintivo da metade a que pertence no grupo social. Neste caso, trata-se de um noivo wahirê e o traço vertical, muito fino, aplicado com talioho de folha de buriti (= “wahirê”), é o que identifica. Aldeia do Posto Indígena Xerente, 1984. (SILVA; FARIAS, 2000, p. 103).

Assim como a noiva recebe um preparatório que inclui grafismos, o noivo da etnia Xerente também se prepara para a ocasião, tendo o corpo ornamentado aparentemente com tinta de jenipapo.

Figura 37 – A pintura do noivo, “Aldeia do Posto Indígena Xerente, 1984”



Fonte: Silva e Farias (2000, p. 103).

3.2.5 Pintura e grafismo em crianças

No contexto social Wajãpi, conforme já mencionado, as mães são incumbidas de aplicar as tinturas nos filhos pequenos. As crianças são revestidas “[...] com camadas de urucum após cada banho, de manhã e à tarde” (GALLOIS, 2000, p. 222). No entanto, as mães se preocupam com a manutenção da pintura aplicada no corpo dos filhos pequenos. Crianças recém-nascidas não são pintadas com urucum, são pintadas com tinta de jenipapo (GALLOIS, 2000, p. 228).

As crianças da etnia Xerente também estão inseridas na prática da pintura social na comunidade. Tinturas naturais são aplicadas em seus corpos, porém, fora de contextos específicos, são pintados diariamente com motivos: “[...] da onça e do tamanduá [...]” que são aplicados em “[...] recém-nascidas e crianças de 2 e 3 anos, de ambos os sexos.” (SILVA; FARIAS, 2000, p. 100).

Crianças recém-nascidas na etnia Asurini do Trocará são pintadas com jenipapo, pois, no caso da criança propriamente dita, “[...] muitas vezes acelera o crescimento físico.” (ANDRADE, 2000. p. 126). Neste caso dos Asurini do Trocará, seria um processo de preparação do corpo que se inicia na infância? Entendemos que sim, pois a autora completa dizendo que “[...] favorecerá seu crescimento físico [...]”, e garante “[...] o crescimento biológico do indivíduo.” (ANDRADE, 2000, p. 126).

A Figura 38 revela a imagem de uma criança com grafismo no rosto, demonstrando uma pequena menina da etnia Wayana. Não identificamos o motivo ou significado gráfico elaborado no rosto da criança, contudo, percebemos que a inserção à socialização e à cultura em diversos povos acontece desde muito pequenos, quando há a possibilidade de assimilar as regras de utilização da pintura no decorrer do seu crescimento, também observado como um aprendizado gradativo sobre a sua cultura, a suposição é que, com o passar dos anos, estas crianças darão continuidade às tradições que aprenderam com o ancião.

Figura 38 – Etnia Wayana “Menina com pintura facial de jenipapo”⁷¹



Fonte: Velthem (2000, p. 55). Foto: Daniel Schoepf (1978).

⁷¹ Não identificamos o motivo e a representação da pintura aplicada no rosto da criança.

3.2.6 Pintura e grafismo de gênero

De acordo com Müller (2000), para os Asurini do Xingu⁷², a pintura aplicada na pele compõe-se de grafismos com formatos geométricos. As meninas são destinadas a aprender as técnicas gráficas cuja aplicação está destinada ao corpo e outros suportes (nas cuias ou em cerâmica). Os grafismos são elaborados com definições de princípios estéticos associados à cosmologia e à produção artística da etnia composta por desenhos geométricos e suas replicações que formam visíveis abstrações ornamentais do corpo, mas que estão estreitamente ligados à cultura, à natureza e ao sobrenatural com diversos padrões e motivos. Para a autora, “[...] não há dois estilos para diferentes suportes. Em todos eles, o desenho único é abstrato, decorativo, mas igualmente simbólico [...]” (MÜLLER, 2000, p. 234). Por sua vez, a pintura aplicada no corpo apresenta especificidades em que os signos gráficos demonstram as distinções sociais. “Nas mulheres, a divisão é vertical e marca o ventre.” (MÜLLER, 2000, p. 232) (Figura 39).

⁷² Estão localizados no estado do Pará. (MÜLLER, 2000).

Figura 39 – Pinturas Asurini do Xingu. “[...] a divisão vertical do corpo na aplicação do desenho, marcando o ventre, identifica a pintura feminina usada por Matuia. Motivo: *kwasiarapara*.”

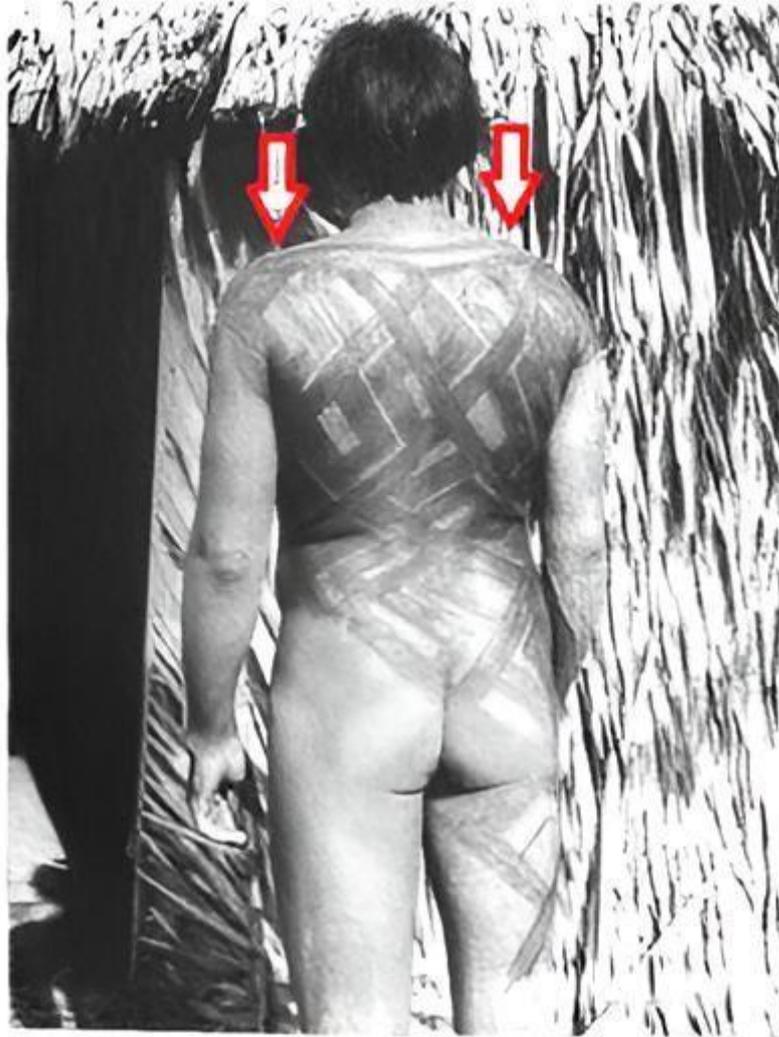


Fonte: Müller (2000, p. 233). Foto: Renato Delarole.

No homem, há uma divisão horizontal de ombro a ombro. O desenho do ombro, que liga a faixa horizontal, é o desenho da tatuagem executada nos guerreiros, por ocasião da morte do inimigo. Marca, portanto, a atividade do sexo masculino: a guerra. (MÜLLER, 2000, p. 232).

Na Figura 40, as setas em vermelho adaptadas sinalizam a faixa horizontal que liga um ombro a outro. As setas vermelhas foram adaptações nossas com a finalidade de melhor compreender a localização da “faixa que liga um ombro a outro” mencionada por Müller (2000).

Figura 40 – Pinturas Asurini do Xingu. “Motivo *kafueví*, segundo a autora, Bepeví. A divisão horizontal-faixa que liga ombro a ombro identifica a pintura masculina no corpo de Takamuí”.

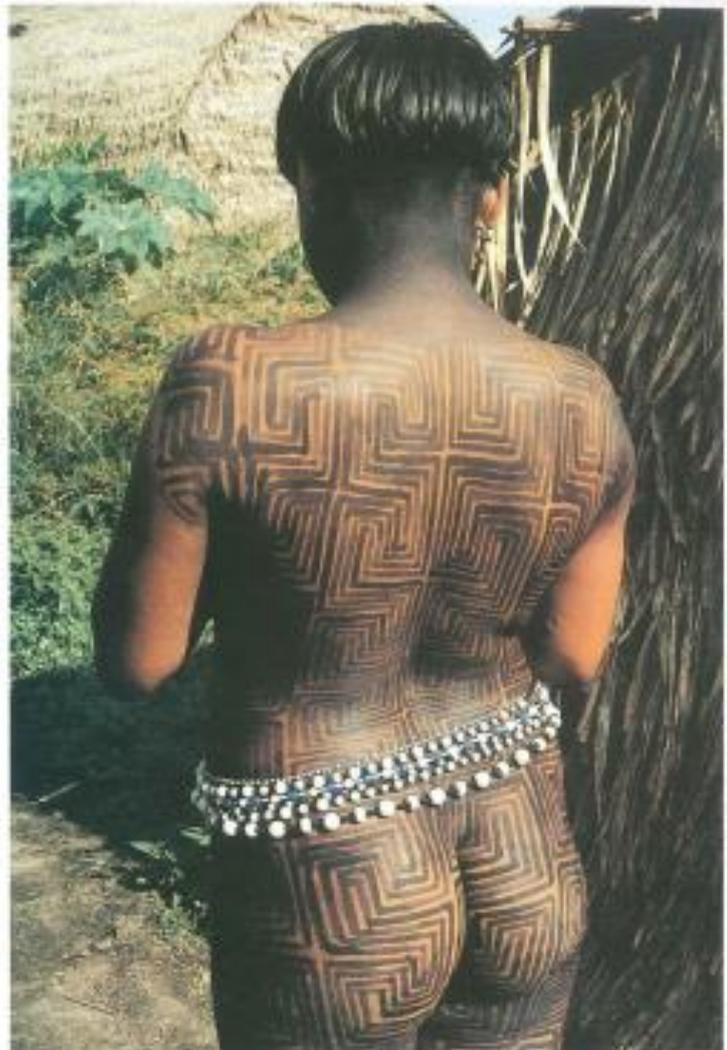


Fonte: Müller (2000, p. 234). Foto: Renato Delarole.

Já a Figura 41 ilustra o “[...] motivo *ipirajuak*, pintura de peixe, padrão *tayngava*”. Müller (2000, p. 255) explica um “emaranhado” de grafismos simétricos e idênticos de forma peculiar com aparência abstrata que confunde os olhos quando se trata de identificar onde começa e onde termina o traço, o que na verdade a torna mais atraente. Representa uma produção gráfica de aparência “perfeita”, que certamente existe um motivo de uso (não identificado) a ser desenvolvido no tronco do corpo de forma igualitária. É, sem dúvida, uma das artes gráficas mais atrativas da etnia Asurini

do Xingu pela sua distinção entre as demais que pudemos observar por meio dos registros imagéticos demonstrados pela autora.

Figura 41 – Pinturas Asurini do Xingu. “[...] motivo *ipirajuak*, ‘pintura de peixe’, padrão *tayngava*”.



Fonte: Müller (2000, p. 235). Foto: Renato Delarole.

Na etnia Xavante, identificamos a existência de pinturas nos rituais que são direcionadas para homens e mulheres, as quais possuem representações distintas que constituem suas produções gráficas, sendo que as mulheres se pintam em ocasiões como casamentos e nomeação, ou seja, duas ocasiões específicas como principais. Já os homens utilizam com mais frequência em momentos como “[...] rituais e cerimônias, separando o cotidiano e a esfera doméstica da vida pública e cerimonial.” (MÜLLER, 2000, p. 134). Cabe ressaltar que são vários rituais já citados

anteriormente, e suas respectivas pinturas estão ilustradas nas Figuras 24, 25, 26, 27, 28, 29 e 30.

Na etnia Wajãpi, os homens são pintados pelas esposas ou aplicam a pintura sozinhos, e os solteiros são os que mais se pintam. Homens, mulheres e jovens utilizam os motivos Kusiwa que, em hipótese, não apresenta distinção por gênero. Em relação à definição de uso da pintura corporal entre os gêneros (masculino e feminino), são identificados os “estilos”, definidos “[...] pela técnica e pelo acabamento da pintura, produzindo efeitos visuais altamente diferenciados” (GALLOIS, 2000, p. 224). Nos solteiros, são mais usados no rosto utilizando como base de produção do grafismo o jenipapo ou a resina (GALLOIS, 2000, p. 222), a qual tem por característica modificar sentimentos, agradar e atrair de forma alegre, especialmente em ocasiões de pretensão de namoro com hipótese de que atrai o parceiro ou pretendente.

3.2.7 Pintura de falecimento e luto

Em caso de falecimentos na etnia Asurini do Trocará, Andrade (2000, p. 130-131) chama atenção à pintura feita com urucum na face do falecido, já quem está de luto (os vivos) utilizam a pintura de jenipapo (Quadro 2). O motivo é que: “[...] a pintura marca a separação entre os vivos e os mortos, que deixam de utilizar o jenipapo e de pertencer ao mundo social.” (ANDRADE, 2000, p. 131).

Na etnia Pitaguarí, Benício Pitaguarí diz: “No meu povo a gente tem uma pintura que a gente faz quando está no período de luto, né, então que a gente pinta quase todo corpo de jenipapo, então, quando essa tinta vai saindo, esse período de luto também vai saindo.”⁷³ (WARI’U, 2019). Os detalhes narrados por Benício configuram como parte de um ritual onde o desbotamento da tinta escura aplicada sobre a pele pode ser um indicativo final do processo de luto.

⁷³ Fonte: Canal do YouTube Wari’u (5 minutos e 50 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0d93R3TF8xs>. Acesso em: 01 abr. 2022.

3.2.8 Quando não se utiliza pinturas ou grafismos

Durante o período menstrual, as mulheres Asurini do Trocará não podem se pintar (ANDRADE, 2000). Além disso, o pajé não se pinta, pois “[...] ele não necessitaria ser destacado pela pintura corporal”. O motivo identificado é que “[...] ele não dança nos rituais [...]”, portanto, em hipótese, a pintura também está estreitamente atrelada aos eventos que envolvem danças. “Ela é presença obrigatória nos rituais, pois nenhum indivíduo se imagina dançando sem estar devidamente pintado e ornamentado.” (ANDRADE, 2000, p. 128).

Na etnia Wajãpi, quando não há pinturas no corpo do indivíduo, significa que estão de “parto, menstruação, resguardo e luto” que define um “afastamento da vida social” (GALLOIS, 2000, p. 224). Outro motivo de não utilização de pintura são:

[...] os xamãs, que se apresentam quase sempre sem ornamentação - "brancos", como dizem os Waiãpi, porque evitam particularmente o urucum. A ausência de pintura lhes permite atuar livremente em seus contatos com o mundo sobrenatural (GALLOIS, 2000, p. 224).

Em outro ponto, a autora afirma que “[...] os pajés, por sua vez, não usam urucum. Com isso eles são visíveis aos espíritos, favorecendo o contato com seus auxiliares nas curas xamanísticas.” (GALLOIS, 2000, p. 228). Ressalta-se que, na cultura da etnia Wajãpi, o urucum camufla o indivíduo que o utiliza, o que justifica a não utilização pelo pajé (Quadro 4).

Diferente da etnia Pitaguarí e Asurini do Trocará quanto ao motivo do luto e à utilização de pinturas no corpo, o documentário Falas da Terra, que foi ao ar pela TV Globo em abril de 2021, discorre sobre a pajé Mapulu Kamaiurá da etnia Kamaiurá (primeira mulher Pajé do Xingu) que faz a narrativa sobre a sua trajetória de vida como pajé e defende a proteção da floresta. Durante sua entrevista, “Mapulu não usou adornos e pinturas indígenas tradicionais porque está de luto pela morte do tio, cacique Aritana Yawalapiti (agosto de 2020), e de outros parentes de seu povo Kamaiurá”⁷⁴. No mesmo documentário, o cacique Raoni Metuktire “[...] não usou cocar

⁷⁴ Documentário Falas da Terra, exibido em 24 de abril de 2021 na TV Globo, também disponível em Canal do YouTube Rubens Rocha. <https://www.youtube.com/watch?v=BdDpp6USz5Y>. Acesso em: 11 abr. 2022.

e adornos indígenas tradicionais porque está de luto pela morte da esposa, Bekwika Metuktire (junho de 2020), e do neto, Bepró Metuktire (fevereiro de 2021)⁷⁵.

Os fatos mencionados estão relacionados às diversas práticas da pintura sobre o corpo. Fortalece a narrativa de que os povos indígenas que vivem na América são muitos, aproximadamente 305 (no Brasil), e são distintos nos modos sociais que integram o cotidiano. Neste capítulo, fizemos um panorama breve sobre a arte gráfica e a pintura corporal de algumas destas etnias, e salientamos que para cada uma delas que foi mencionada, existe uma infinidade de peculiaridades, motivos e modos que abrangem todo um contexto social. Não foi possível mencionar sobre tudo o que foi estudado devido à delimitação do tema de pesquisa (pintura corporal como uma forma de arte). A extensão do assunto requer mais aprofundamentos para outros povos que aqui não foram mencionados e outros tipos de arte e manifestações culturais dos povos originários.

⁷⁵ Documentário Falas da Terra, exibido em 24 de abril de 2021 na TV Globo, também disponível em Canal do YouTube Rubens Rocha. <https://www.youtube.com/watch?v=BdDpp6USz5Y> (35:26). Acesso em: 11 abr. 2022.

CAPÍTULO IV – PINTURA CORPORAL TUPINIKIM EM SUAS DIVERSAS FORMAS DE MANIFESTAÇÃO

Abordaremos a partir daqui especificamente sobre a etnia Tupinikim. Para escrever sobre esta, foi preciso recorrer às fontes secundárias, uma vez que a pandemia impediu a captura de registros de depoimentos orais sobre processos e demais informações atualizadas sobre a utilização das pinturas pela mesma etnia aldeada em Aracruz, no Espírito Santo. Assim, discorreremos sobre a pintura corporal dialogada junto às demais tradições: tambores, casacas, jogos indígenas, o canto e a dança como identidade cultural e social que, unidos ao contexto da performance da dança, da musicalidade e da pintura corporal, sob a ótica nesta pesquisa, ganham destaque como um método artístico e cultural pautado em saberes ancestrais revitalizados e preservados.

A comunidade indígena de Aracruz (ES) vem promovendo e participando de eventos. Observamos que as tradições são disseminadas como forma de interação, preservação e aprendizagem para as novas gerações dentro das comunidades, bem como é oportuno às demais sociedades não indígenas que interagem e apreciam a manifestação cultural quando aberta ao público.

O conjunto cultural Tupinikim constitui-se como uma das ações representativas do estado do Espírito Santo, sendo de extrema relevância relatar sobre registros de como as tradições ancestrais vêm sendo continuadas na atualidade. Iniciaremos apresentando sobre a produção das tintas naturais, pinturas e grafismos, bem como os motivos de uso. Por fim, apresenta-se uma exposição de arte contemporânea que compartilha com a sociedade não indígena os saberes habituais aplicados em outros suportes, sendo também inseridos em outros espaços que diferem dos tradicionais.

4.1 AS CORES DA ARTE GRÁFICA TUPINIKIM: O JENIPAPO E O URUCUM

[...] do fruto a tinta forte, aroma intenso, medicinal. Sua força de pigmentação dá vida às linguagens ancestrais, que em cada corpo representa o território que se pinta para as lutas ou para os rituais. (BARBARA TUPINIKIM, 2022, p. 1)⁷⁶.

Mencionamos a pintura como uma arte e, nesse contexto, cabe ressaltar que antes da questão “arte”, existe uma função. No caso dos Tupinikim, Bárbara Tupinikim fala dos principais motivos de uso. Porém, a “arte indígena” exige do praticante/artista um processo que requer métodos de produção vinculados a um saber, sendo o saber um patrimônio cultural.

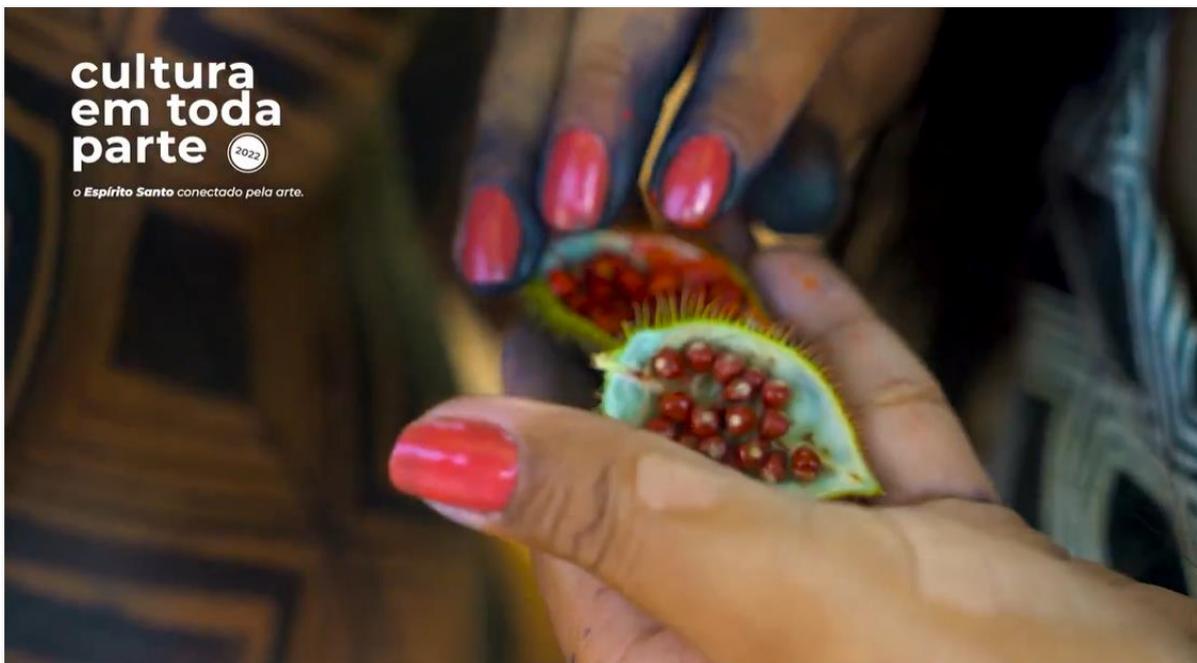
No Capítulo II, mencionamos algumas maneiras ou “receitas” de preparar a tinta de outras etnias, para a elaboração de pinturas e grafismos. Neste Capítulo, relatamos especificamente sobre o processo de produção na etnia Tupinikim. Para o preparo da tinta preta do jenipapo: “[...] a tinta é extraída das sementes socadas da fruta ainda ‘de vez’ (não madura) e sua fixação na pele pode durar até 20 dias.” (LORENZONI; SILVA, 2008, p. 10). Já para a produção da tintura de cor vermelha: “[...] a tinta do urucum pode ser extraída diretamente da fricção das sementes do urucum verde.” (LORENZONI; SILVA, 2008, p. 10). Bárbara aponta que:

O urucum é planta de proteção, sua cor vermelha é barreira física e espiritual. O pigmento vem das sementes tingem a pele. Tempera alimentos e colore os rituais. Urucum protege do sol, fortalece o espírito. Nos afirma que a proteção vem dos seres ancestrais. (BÁRBARA TUPINIKIM, 2022, p. 2)⁷⁷.

⁷⁶ Barbara Favalessa Almeida. Livreto integrante da publicação: Corpo-Território e outras telas: demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, Oca Bistrô e Ateliê 16/04/2022. Apresentação cultural e exposição de obras no mesmo local e data.

⁷⁷ Barbara Favalessa Almeida. Livreto integrante da publicação: Corpo-Território e outras telas: demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, Oca Bistrô e Ateliê 16/04/2022. Apresentação cultural e exposição de obras no mesmo local e data.

Figura 42 – Urucum sendo usado diretamente com a fricção dos dedos na polpa das sementes



Fonte: Canal do YouTube Galpão IBCA (2022).

Figura 43 – Pintura no rosto com urucum e jenipapo



Fonte: Canal do YouTube Galpão IBCA (2022).

4.2 MOTIVAÇÕES DO USO DA PINTURA DA COMUNIDADE ALDEADA NO ESPÍRITO SANTO

Entre os componentes das etnias que habitam aldeias na região do estado do Espírito Santo, existem motivos que levam ao uso da pintura aplicada no corpo.

Os Tupinikim e Guarani do Espírito Santo reconhecem na pintura corporal uma manifestação de todos os povos indígenas. A cor preta do jenipapo é para eles expressão de paz e harmonia [...].

Quando necessário, em caso de demarcação de terra, alguma espécie de luta ou apresentações culturais, os Tupinikim usam o vermelho, extraído da semente do urucum, representando o sangue dos povos indígenas [...].

Os Guarani não usam vermelho em hipótese alguma. Mesmo em caso de demarcação, vão representando a paz, pela cor preta do jenipapo [...] (LORENZONI; SILVA, 2008, p. 10-11).

Segundo Schubert (2018), a identificação das famílias durante contextos de conflitos por territórios poderia ser por meio das pinturas aplicadas sobre a pele, e conforme acima citado, o uso das cores diferenciava a etnia Tupinikim da etnia Guarani Mbyá. Não só em contextos de demarcação, como cita a autora, em hipótese, outros momentos ou eventos em que estão juntos, a pintura pode ser um meio de identificá-los, ambos são residentes das aldeias de Aracruz (ES). O ato de pintar o corpo é uma referência ancestral na tradição de várias etnias. Schubert (2018) traz ainda uma reflexão apontando a pintura como um ato de demarcação da cultura viva representada pelas ações da comunidade na atualidade, entre elas, a pintura como demarcação cultural social Tupinikim:

Gestos com os quais se “(de)marcam”, se identificam, não para construir uma “massa indiferenciada”, mas para se distinguirem entre os outros. Assim, exprimem-se por meio de “idiomas” corporais, idiomas que sofrem constantes alterações e hibridismos por conta de intercâmbios, dos empréstimos culturais a que estão sujeitos e que também buscam. O corpo, lugar privilegiado das sensações e das vivências, é reinventado no ato da luta. Observamos a produção de corpos culturais acontecendo ritualmente, quando são (de)marcados com tintas extraídas dos frutos e de sementes, quando se adornam com signos das culturas indígenas – especialmente quando permitem, avançando a fronteira do gênero e sexo, imprimir publicamente sobre seus corpos signos de pertencimento à cultura subalternada. (SCHUBERT, 2018, p. 163).

A autora chama a atenção sobre as “alterações” ocorridas no decorrer dos anos que, no caso dos Tupinikim, a luta pelo território surge como um meio em que estas manifestações culturais voltam a ser exercitadas e influenciadas num momento

específico (a luta pelo território). Arlete Schubert enfatiza a arte corporal indígena quando aplicada no corpo como “(de)marcado”, termo utilizado pela autora que discorre de um momento que não demarcavam apenas o território, mas o corpo por meio da pintura como um sinal da cultura revitalizada. Nesse contexto, a arte ancestral é demonstrada como um dos costumes e saberes ancestrais Tupinikim, e como a própria autora diz, o “pertencimento à cultura subalternada”, a pintura corporal revitalizada, que também pode ser observada como um símbolo de resistência.

4.3 GRAFISMOS

Os grafismos Tupinikim possuem atributos visuais específicos. De acordo com Teao e Loureiro (2009, p. 78), “[...] os desenhos em seus corpos, geralmente são simétricos e o resultado da pintura, sua harmonia, é fascinante”. Lorenzoni e Silva (2008) relatam sobre uma característica perceptível na composição gráfica Tupinikim e Guarani Mbyá, e denominam como “balõezinhos com uns traçados” (LORENZONI; SILVA, 2008, p.11). Em hipótese, os balõezinhos mencionados pelas autoras referem-se a uma forma geométrica que visualmente assemelha-se a um losango, e além disso, também observamos que utilizam o triângulo em motivos gráficos. A aplicação da tinta é elaborada com simetria e traços lineares. No entanto, é importante destacar que “[...] os Tupinikim não usam formas espiraladas [...]” (LORENZONI; SILVA, 2008, p. 12).

Uma das lideranças femininas de aldeia Pau-Brasil, referiu-se aos desenhos femininos da ilustração, respectivamente, como “fundo de peneira” e “pezinho de saracura”. Tais denominações sugerem a importância da peneira e dessa ave, a saracura, para a cultura local. (LORENZONI; SILVA; 2008, p. 11)

Figura 44 – Grafismo Tupinikim, padrões gráficos masculinos e femininos

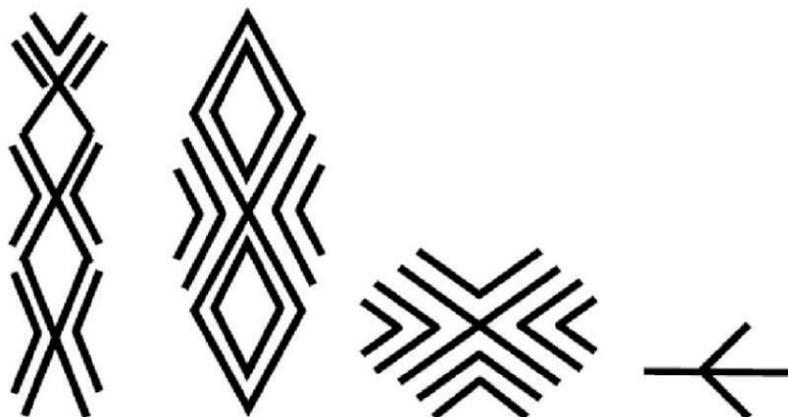


Ilustração 1 – Padrões de pintura Tupinikim. Da esquerda para a direita: dois desenhos utilizados na pintura masculina de tronco e membros e dois desenhos utilizados na pintura facial feminina

Fonte: Lorenzoni e Silva (2008).

Além dos traços gráficos que sugerem geometrias, percebemos nas Figuras 45, 46 e 47 faixas diagonais, principalmente na pintura masculina. São simétricas e vão do centro do torso à lateral do corpo, e são também perceptíveis do centro das costas para a lateral do corpo. Tais faixas simétricas são formas elaboradas na diagonal (não são alinhadas na horizontal ou vertical), que junto aos losangos que centralizam o torso, formam uma das composições visuais gráficas utilizadas principalmente pelos homens. Cabe ressaltar que não identificamos o motivo de uso desta e de outras formas gráficas que analisamos em mídia de comunicação jornalística, redes sociais e vídeos disponíveis no YouTube⁷⁸ que narram sobre a cultura da etnia Tupinikim. Percebemos que a pintura corporal acompanha a performance presente na música e na dança, com a utilização de instrumentos musicais característicos da comunidade, que são os tambores e casacas, esta última com características específicas que adiante mencionaremos com mais detalhes.

⁷⁸ Canais de comunicação online utilizados: Jornal Século Diário e Portal SECOM - Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. Canal do YouTube Tupinikim Videomaker, Povos Tupinikim, Museu Vale e Galpão IBCA. Rede social Instagram @povostupinikim e @ricardomedeiros_.

Figura 45 – Detalhes da pintura facial, no pescoço e no corpo



Fonte: Canal do YouTube Museu Vale (2021).

Para Ka'arondara/ Jocelino Tupinikim (2022, p. 4)⁷⁹: “[...] o preto do jenipapo e o vermelho do urucum nos reconectam a este território do ancestral, da força, da imagem do guerreiro que há dentro de cada um”. Ou seja, não é somente uma pintura que destaca no corpo, existe no ato da pintura um motivo, e esse motivo é entendido como uma cosmologia que integra os costumes:

Nós guerreiros e guerreiras Tupinikim trazemos marcados em nossos corpos, grafismos que nos conectam aos seres existentes na natureza, tornando-nos um, com o meio numa sincronia perfeita, fazendo dos nossos próprios corpos território da arte da imaginação, da memória ancestral. Pois cada linha marcada e demarcada trazemos a certeza da força do pertencimento, do ser indígena que vive a todo momento (KA'ARONDARA/ JOCELINO TUPINIKIM 2022, p. 3)⁸⁰.

⁷⁹ Ka'arondara/ Jocelino Tupinikim. Livreto integrante da publicação: Corpo-Território e outras telas: demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, Oca Bistrô e Ateliê 16/04/2022. Apresentação cultural e exposição de obras no mesmo local e data.

⁸⁰ Ka'arondara/ Jocelino Tupinikim. Livreto integrante da publicação: Corpo-Território e outras telas: demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, Oca Bistrô e Ateliê 16/04/2022. Apresentação cultural e exposição de obras no mesmo local e data.

Figura 46 – Grafismos geométricos aplicados no corpo em apresentação cultural



Fonte: Canal do YouTube Galpão IBCA (2022).

Figura 47 – Detalhes da pintura nas costas



Fonte: Canal do Youtube Museu Vale (2021).

Não foi identificado se a aplicação da arte gráfica é feita apenas por artistas mulheres, conforme mencionado para outros povos, ou se os homens também participam desse processo de produção/criação. Nesse caso, identificamos apenas alguns detalhes relacionados ao uso do grafismo.

Entre os Tupinikim também há diferença entre os desenhos para homens ou mulheres. Alguns homens não se importam de usar desenhos mais femininos, uma vez que o não-índio não percebe a diferença. O desenho feminino tem mais detalhes e os traços costumam ser mais finos. Além disso, pelo menos entre as educadoras, a preferência é por pinturas na parte inferior da perna ou no antebraço, enquanto homens pintam também o tronco. (LORENZONI; SILVA, 2008, p. 13).

Embora as autoras não relatem sobre a existência de uma regra exclusiva de uso específico que somente homens ou mulheres podem usar determinado grafismo,

ou deixar de usá-lo em algum momento, a hipótese é de que existe uma liberdade para ambos os sexos na escolha da pintura.

Sobre o uso preferencialmente nas pernas e nos braços por parte das mulheres, a hipótese é que seja como os Wajãpi, que mencionamos anteriormente, devido às vestimentas que cobrem parte do corpo, e a visibilidade do grafismo. Nesse sentido, principalmente nas apresentações, os homens apresentam-se sem camisa (Figura 49), onde o torso e as costas ficam expostos, dando maior visibilidade à pintura. No entanto, na Figura 50, percebe-se uma variação de pintura em uma moça, que mesmo por baixo da vestimenta, a pintura aparenta cobrir toda a parte superior do corpo, da altura dos ombros até os punhos, e com detalhes gráficos nas laterais dos braços dos ombros até o punho. Estes detalhes nos remetem a uma primeira vestimenta de jenipapo que é sobreposta da tradicional vestimenta elaborada com fibras naturais que cobrem os seios.

Figura 48 – Mulheres na dança das guerreiras



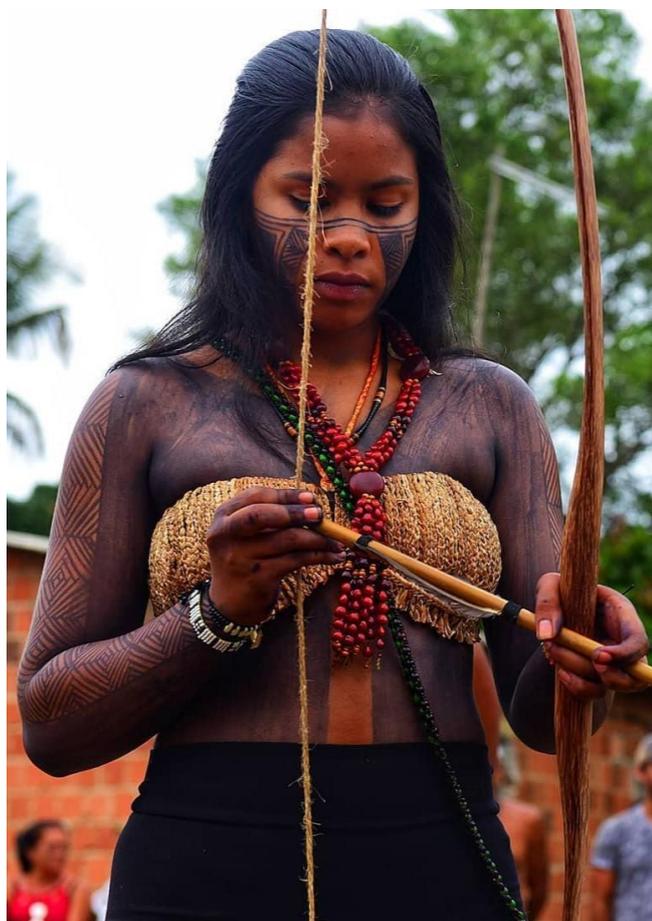
Fonte: Canal do YouTube Galpão IBCA (2022).

Figura 49 – Homens na dança dos guerreiros



Fonte: Canal do YouTube Galpão IBCA (2022).

Figura 50 – Indígena Tupinikim com pintura corporal na face, no torso e detalhes gráficos no braço. Foto: Ricardo Medeiros



Fonte: Medeiros (2021).

Excepcionalmente em dias de ritual, raros entre os Tupinikim, todos usam o mesmo desenho. Em ocasiões de luta, podem simplesmente passar a tinta no corpo sem a preocupação de formarem desenhos. (LORENZONI; SILVA, 2008, p. 12).

Não identificamos informações sobre os rituais e se há respectivos nomes para cerimônias, apenas um panorama sobre o processo de produção e uso de pinturas e grafismo com utilização de tinta de jenipapo e urucum. Além disso, como mostram as Figuras 51 e 52, desde crianças até os anciões, as pinturas são aplicadas no corpo, principalmente em dias de manifestação cultural.

Figura 51 – Pintura no rosto da anciã



Fonte: Canal do YouTube Galpão IBCA (2022).

Figura 52 – Criança com pintura no rosto. Foto Ricardo Medeiros



Fonte: Medeiros (2021).

4.4 AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS

Conforme afirma uma das lideranças da etnia: “Nos adornamos e nos pintamos expressando o belo que há em nós seja nas festas ou nas lutas, sempre é intencional, pois a pintura e os adornos trazem a força do ancestral.” (KA'ARONDARA/ JOCELINO TUPINIKIM, 2022, p. 4)⁸¹.

Nas manifestações culturais, é perceptível o conjunto das artes indígenas, cocares de plumas e de fibra natural, vestimentas elaboradas com fibras naturais (Figura 53), instrumentos musicais produzidos de forma artesanal (casaca, tambores e maracás), e dentre estes, o corpo atua como suporte para pintura e adornos. Esses são elementos artísticos e sociais que compõem uma manifestação como ícones da etnia.

⁸¹ Ka'arondara/ Jocelino Tupinikim. Livreto integrante da publicação: Corpo-Território e outras telas: demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, Oca Bistrô e Ateliê 16/04/2022. Apresentação cultural e exposição de obras no mesmo local e data.

Identificamos o envolvimento de saberes e simbologias conforme já mencionado, quando aplicam tintas naturais em seus corpos, produzindo grafismos e o uso de adereços. O canto, a dança e a performance que comumente estão relacionados às tradições evocam a disseminação do artifício arte e cultura enraizada na comunidade Tupinikim.

Figura 53 – Roda de apresentação cultural com tambores, casacas, cocares e pinturas corporais



Fonte: Canal do YouTube Galpão IBCA (2022).

Encontramos nas narrativas de Schubert (2018, p. 163) uma fala imponente sobre a pintura corporal da etnia e a estima que a comunidade considera o uso da pintura corporal como uma ferramenta de identidade:

Na hora da pintura nas festas, nas lutas... sentimos a tinta do urucum passando na pele... isso representa a luta. Mostramos nossos traços, nossas marcas... Também somos um povo, também somos gente [...] Luzia, professora tupiniquim – aldeia Comboio. *In*: Lutas territoriais Tupinikim: saberes e lugares conhecidos. (SCHUBERT, 2018).

A autora descreve como os “sentimentos produzidos nesse ato” de vivência cultural se insere no contexto social e dinâmico do corpo por meio da pintura, e que: “[...] foi proporcionado ao mais jovem vivenciar tradições, costumes de outros tempos e modos de ser indígena.” (SCHUBERT, 2018, p. 163). Esta narrativa parece

responder aos anseios da comunidade Tupinikim na década de 80, dialogando com uma fala de Silva (2000), citada anteriormente ao relatar sobre a importância do movimento cultural iniciado por Amarildo em 1980 e demais pessoas como uma idealização de incentivo aos mais jovens e projetar a tradição às futuras gerações. Percebemos que esta vivência com a pintura tradicional mencionada por Schubert (2018) é parte de um desenvolvimento, que incentiva os jovens sobre o conhecimento das manifestações culturais. Membyra - Dona Helena Coutinho, anciã Tupinikim, conta que:

A gente quase não tinha pintura, aí, esse Amarildo ele foi... quando veio para aqui com a mãe dele, vocês podem acreditar que o índio, ele é... ele tem o seu tipo de ser índio onde ele tiver. Quando ele veio para cá, ele disse assim: vamos mudar nosso jeito, aí ele fez a pintura, Amarildo, ele fez a pintura, ele fez essas coisas, essas tangas, porque nós tínhamos só o cocar né?! Nós não botávamos tanga não. Aí disse assim: vamos fazer esse tipo assim... mudou tudinho, o Amarildo, é ele quem fez, depois que ele fez todo mundo achou bonito aí cultivou nossas pinturas. (MEMBYRA - DONA HELENA COUTINHO, 2016⁸²).

A fala de Silva (2000) é confirmada por Membyra Dona Helena Coutinho, anciã Tupinikim, em uma entrevista a estudantes da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Primo Bitti – Aracruz (ES), na qual narra sobre o passado e explica sobre as tradições e o respeito que tem pelas manifestações tradicionais. A entrevista concedida pela anciã dialoga com os jovens sobre a importância da preservação das tradições. Na Figura 54, é perceptível o uso de elementos da cultura indígena, como tanga, cocar, maracá e a pintura corporal nas costas e no antebraço dos jovens.

⁸² Canal do Youtube Tupinikim Videomaker, Documentário Cultura Indígena Tupinikim – “Iniciativa dos Alunos da EEEFM Primo Bitti” (2016) (6:45 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=swses77fe44>. Acesso em: 27 jun. 2022.

Figura 54 – Jovens em apresentação da cultura, desfile cívico em Linhares (ES)



Fonte: SECOM (2017). Foto: Ubiraci de Marchi.

No que refere aos motivos, signos e significados do grafismo Tupinikim, por meios bibliográficos, encontramos uma lacuna nas referências que discorrem especificamente sobre a arte da pintura. Até o momento enquanto escrevemos este texto, não foi possível identificar por meio de fontes secundárias sobre o processo criativo por parte da pessoa que elabora a pintura (o artista indígena), se é uma escolha dela ou do indivíduo que terá o corpo pintado, além da escolha do motivo da arte a ser feita. Gostaríamos ainda de aprofundar sobre os motivos de uso, os signos e significados da composição e mais detalhes que envolvem esse processo artístico como um todo da arte Tupinikim, do mesmo modo como observamos nas descrições que remetem sobre a arte das demais etnias mencionadas nos capítulos anteriores.

Encontramos nos registros imagéticos que narram sobre contextos de manifestações culturais um meio de observar e analisar a presença dos grafismos no corpo em momentos de celebrações e eventos culturais que aconteceram nas aldeias. A hipótese é que, para além de um ato de reconhecimento e pertencimento a um grupo social, a arte gráfica do povo Tupinikim também pode ser observada como um manifesto da criatividade que permeia entre os componentes do grupo e exaltam a

produção artística, utilizando-as principalmente nos eventos decorridos da manutenção da cultura indígena e em festividades, um fio condutor que transmite a sociedade indígena e não indígena a importância da manutenção da cultura nativa.

Figura 55 – Anciã Tupinikim com cocar de fibra natural, tanga e top de fibra natural, grafismo no rosto, maracá nas mãos ao som de tambores, casaca e maracá. Foto Ricardo Medeiros.



Fonte: Medeiros (2021).

Por meio de registros fotográficos, também identificamos a presença de grafismos nos corpos dos participantes dos jogos indígenas e demais contextos em que se manifesta a tradição. Uma das maneiras de identificar nas imagens os componentes da etnia quando não havia descrição foi a presença do instrumento musical denominado casaca, descrito no Capítulo I.

O instrumento musical em sua forma possui característica específica, no mesmo, é moldado na parte superior uma cabeça que faz referência a um indígena facilmente identificado pelo cocar esculpido na madeira e a pintura no rosto. A Figura 56 ilustra grafismos na composição artística do instrumento, a pintura que

supostamente seria aplicada na face e grafismos em um adorno esculpido na altura da cabeça.

Figura 56 – Casaca Indígena Tupinikim. Registro feito na A Oca Bistrô quando ocorreu a exposição “Corpo-Território”



Fonte: Acervo da autora (2022).

O uso da tinta do urucum no rosto apresentado nas imagens quando se tratava de alguma reportagem ou publicação⁸³ sobre os indígenas do Espírito Santo foi um

⁸³ Canais de comunicação online utilizados: Jornal Século Diário e Portal SECOM - Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. Canal do YouTube Tupinikim Videomaker, Povos Tupinikim, Museu Vale e Galpão IBCA. Rede social Instagram @povostupinikim e @ricardomedeiros_.

fator de identificação dos Tupinikim. Atualmente, neste estado brasileiro, residem duas etnias (Tupinikim e Guarani Mbyá) e, com base nas referências de Lorenzoni e Silva (2008), cabe ressaltar que os Guarani não utilizam a tinta do urucum. Logo, quando as duas etnias estão juntas, a presença de tinta vermelha em alguma parte do corpo indica que se trata dos Tupinikim.

Figura 57 – Com o rosto pintado ele elabora uma pintura em outra pessoa. Foto Ricardo Medeiros.



Fonte: Medeiros (2021).

Outra característica observada nas tradições Tupinikim foi o uso do cocar pelos homens e mulheres, produzido com fibra natural de Taboa⁸⁴, material também utilizado nas tangas e top. Também observamos o uso de cocares com penas, porém,

⁸⁴ A taboa é uma planta que nasce em áreas alagadas, é utilizada para fazer artesanatos diversos. Para mais informações sobre os artesanatos, ver “A utilização de taboa nos artesanatos indígenas Tupinikim e Guarani de Aracruz”, 2020. (Canal do Youtube Povos Tupinikim) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIQJTC7gK3M>. Acesso em: 27 jun. 2022.

não obtivemos informações por fontes secundárias sobre os motivos de uso de ambos, se há uma especificidade ou não. As referências imagéticas nos direcionaram ao uso mais comum dos cocares de fibra natural, o que aparenta ser uma forte característica da etnia. A partir desta percepção, pudemos analisar de maneira mais concisa os registros imagéticos que tivemos acesso (se tratando dos Tupinikim quando utilizavam o cocar de fibra natural e a pintura de urucum no rosto), uma vez que, até determinado momento da pesquisa, não foi possível ir a campo devido à pandemia de Covid-19.

CAPÍTULO V – INDÍGENAS ARTISTAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: alguns destaques

Ser indígena e artista no Brasil é, acho que é fazer parte de um momento histórico e até revolucionário para o nosso movimento indígena. Para mim está sendo um momento especial para poder levar a luta da coletividade para palcos que a gente não tinha alcançado. (JAIDER ESBELL)⁸⁵.

Chegando ao final desta pesquisa, faz-se necessário uma breve abordagem sobre a arte indígena na contemporaneidade. A arte indígena contemporânea tem ganhado visibilidade e vem despontando em museus, galerias e na mídia. Artistas de diferentes etnias vêm narrando as tradições ancestrais por meio de outros suportes vislumbrados em outros ambientes, ou seja, são as vertentes contemporâneas dos núcleos sociais sob a ótica da obra de arte denominada “arte indígena contemporânea”.

No cenário contemporâneo da arte indígena, ascendem vários nomes como: Jaider Esbell (Figura 58), Denilson Baniwa (Figura 59), Daiara Tukano (Figura 60), e Delson Uchoa (Figura 61). Quanto aos materiais, observa-se a utilização de tinta acrílica, caneta posca e suportes como tela e lonas.

Figura 58 – Obra "A visita aos ancestrais", 2021. Acrílica e caneta posca sobre tela, do artista Jaider Esbell



Fonte: Acervo de Magali Sehn (2021).

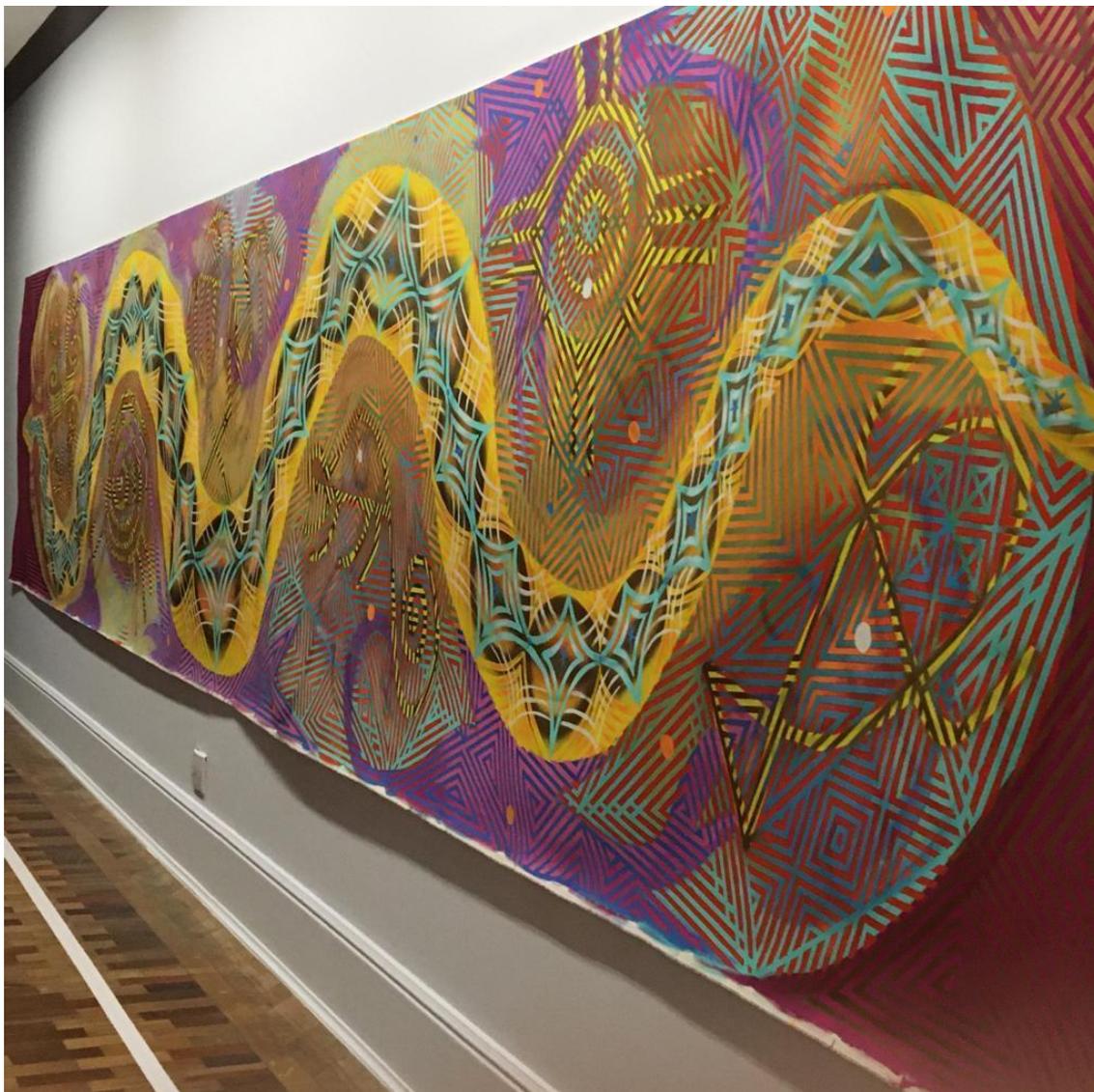
⁸⁵ Canal do YouTube Galeria Millan (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yLDirVLkTwU>. Acesso em: 27 jun. 2022.

Figura 59 – Gioconda Kunhã \ Monalisa Kunhã (técnica não identificada, s.d.) e Relacionamento (agro)Tóxico. Meu coração é orgânico. Fotografia do artista Denilson Baniwa.



Fonte: Baniwa (2019).

Figura 60 – Obra sem título da artista Daiara Tukano (2021). Acrílica sobre linho. Obra integrante da exposição no CCBB Belo Horizonte-MG. Site: <https://ccbb.com.br/belo-horizonte/>



Fonte: Acervo de Magali Sehn (2021).

Figura 61 – Obra descampado do artista Delson Uchôa (s.d.). acrílica sobre lona. Obra integrante da exposição no CCBB Belo Horizonte-MG. Site: <https://ccbb.com.br/belo-horizonte/>



Fonte: Acervo de Magali Sehn (2021).

Como não poderia ser diferente, os grafismos e cores estão presentes nas obras destes artistas. Além disso, observa-se a utilização de materiais industriais, como tinta acrílica e novos suportes, além do corpo.

Neste cenário em ascensão, o ativista, escritor e curador Jaider Esbell, indígena da etnia Macuxi, faleceu em 2021. Na série “Jenipapal” integrante da exposição Ruku (Figuras 62 e 63) na Galeria Milan em 2021, o artista ressalta o significado do jenipapo introduzido na poética de suas obras:

A gente tem buscado dar um destaque para essa série que eu chamo série jenipapal. Trabalhar essa poética que envolve o Ruku, que é como a gente chama no Macuxi o jenipapo, que para nós, é muito mais que uma árvore, né?! É ele é muito bem simplificado na forma de que o jenipapo, o pé de jenipapo, as plantas, as folhas, as cascas, raízes enfim, um ser completo, é um pajé de fato. Então eu trouxe essa poética do jenipapo com essa intenção de falar dentro dessa dimensão das plantas, do que há de sagrado, do que há de medicinal em cada uma delas, especialmente no jenipapo, que está muito presente na nossa cultura e na cultura de vários povos aqui do Brasil. (GALERIA MILLAN, 2021)⁸⁶.

Figura 62 – Performance do Jaider na exposição Ruku, Galeria Millan, em São Paulo, 2021



Fonte: Portal Arte!Brasileiros (2021).

Jaider Esbell foi vencedor do “Prêmio Pipa online 2019”, e indicado ao Prêmio Pipa 2021, o que representa um dos exemplos da visibilidade dos artistas indígenas de diferentes povos que vêm ganhando proporção no meio artístico, museal, narrando suas histórias, seus ritos e mitos por meio de obras de arte:

⁸⁶ Canal do Youtube Galeria Millan (2021). (00,10 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yLDirVLkTwU>. Acesso em: 27 jun. 2022.

O trabalho de Esbell enviesa ainda mais o caos das expressões humanas e não humanas. As forças da floresta, dos seres, emanam da arte do filho do tempo, de todas as influências: ancestralidade, conhecimento, memória, diálogos, plasticidade contemporânea, política global, o ser local, xamanismo visual, poder. Palavra, imagem, som, silêncio – comunicação em todas as linguagens. A arte de Esbell exige, para além dos sentidos, imersão⁸⁷.

De modo geral, o trabalho deste artista carrega a particularidade da tradição da sua etnia em outros suportes. O jornal Folha Press divulgou em maio de 2021 uma matéria sobre ele, cujo título diz: “[...] quem é o artista indígena que levou a cosmologia e a luta macuxi para os museus”. E inicia o artigo com a seguinte frase: “O jenipapo tomou conta da galeria Millan, em São Paulo, numa exposição durante a pandemia”⁸⁸, referindo-se a uma série de pinturas feitas com tinta à base de jenipapo (Figuras 62 e 63). O título chama a atenção pois vincula a conexão do artista com um elemento específico (o jenipapo) presente em diversas tradições culturais de vários povos. A tinta de jenipapo foi escolhida para a produção das obras do artista que pintou em grandes tecidos e quadros (outros suportes), que foge do tradicional e vincula a produção ao mundo da arte contemporânea. O resultado desta série denominada “Jenipapal” foi exposto na referida galeria. Estes tecidos que tratamos aqui, bem como outros recursos, outros suportes, outros meios de demonstrar a riqueza da arte indígena, tendo como ferramenta e método a tinta escura que sai da fruta, usada tradicionalmente na pintura corporal, também compõem as obras do artista referido.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.premiopia.com/pag/jaider-esbell/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.casaum.org/quem-e-o-artista-indigena-que-levou-a-cosmologia-e-a-luta-macuxi-para-os-museus/>. Acesso em: 14 dez. 2021.

Figura 63 – Obra Mana (peito) do artista Jaider Esbell. Série: Jenipapal, 2020: Tintas naturais de jenipapo e kumatê sobre algodão. Dimensões: 270 x 170 cm.



Fonte: Galeria Millan (2021).

Jaider Esbell, falecido em 2021, deixa um legado de alta relevância para a arte indígena contemporânea que certamente abrirá portas aos demais artistas iniciantes e, sem dúvida, fez surgir um pouco do conhecimento e compreensão das tradições Macuxi nos visitantes da exposição por meio das obras de arte.

5.1 TUPINIKIM, ARTISTAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEOS: EXPOSIÇÃO “CORPO-TERRITÓRIO E OUTRAS TELAS”

No dia 16 de abril de 2022, apreciamos uma apresentação cultural e exposição artística em um ambiente externo à aldeia, na capital Vitória (ES), a qual foi aberta ao público. Na entrada do local determinado, o cartaz já anunciava: “Noite Tupinikim”. “Jantar com: roda de tambor com cantos Tupinikim; abertura da exposição ‘Corpo-Território’; mercadinho de artesanatos Tupinikim; pintura corporal ao vivo” (Figura 64). Estava pregado na entrada do local onde seria o evento, e apresentava marcas do tempo, mas cumpria a sua função de sinalizar onde deveríamos entrar para prestigiar, o que beneficiou e corroborou com a elaboração deste trabalho como um meio de observação. No entanto, a cultura Tupinikim saiu da aldeia e foi até o centro da cidade de Vitória, local que no passado também preservava muitas características e histórias da “colonização” ou invasão por parte do europeu que se instalou na região. Contudo, representa uma ótima oportunidade para conhecer sobre uma das etnias que habitam o estado do Espírito Santo e sua respectiva tradição.

Figura 64 – O cartaz



Fonte: Acervo da autora (2022).

Figura 65 – Restaurante e espaço expositivo A Oca Bistrô & Ateliê



Fonte: Acervo da autora (2022).

Abril é o mês em que se comemora a resistência dos povos indígenas, entre elas, a força da arte que permeia as tradições e os costumes da comunidade Tupinikim. O canto, o som dos tambores da casaca e dos maracás, junto às tradicionais pinturas corporais que, sobre a pele dos integrantes naquele espaço, nos direcionam a pensar na força da ancestralidade presente naquele grupo enquanto se apresentavam. Na performance da arte indígena Tupinikim, estavam presentes como uma representação da ancestralidade preservada em forma de arte e cultura tradicional.

Em frente à Igreja do Rosário⁸⁹ começaram as suas apresentações entoando cantos que narram a história da comunidade e os costumes. Tocando e cantando desceram a escadaria e foram para “A Oca Bistrô & Ateliê”⁹⁰, onde a roda com música,

⁸⁹ A referida Igreja localiza-se na Rua do Rosário, 135 – centro de Vitória-ES.

⁹⁰ “A Oca Bistrô & Ateliê” localiza-se no centro histórico da cidade de Vitória-ES, Endereço: Rua do Rosário, 114, Vitória, Espírito Santo, Brasil, 29016-095.

tambores, casacas e maracás continuou por mais algum tempo. Observa-se na Figura 66 a presença de pinturas corporais em alguns componentes que se apresentavam, além de outros ornamentos característicos da cultura nativa, e no corpo da casaca (instrumento musical) também é perceptível a aplicação de um grafismo.

Figura 66 – Tambores e casacas na escadaria da Igreja do Rosário, Vitória (ES)



Fonte: Acervo da autora (2022).

O grafismo presente no Instrumento “Casaca” faz lembrar a pele que cobre o corpo de algumas cobras. Sobre as características das serpentes, o Instituto Butantan assegura que:

No mundo das serpentes, é normal vermos uma grande diversidade de cores entre as diferentes espécies: a cobra coral possui anéis pretos, vermelhos e brancos ou amarelados; a caninana é amarela com grandes manchas pretas; já a cascavel é marrom, com losangos em marrom mais escuro ao longo de seu corpo. Essas cores ajudam as cobras a se camuflar para se proteger e caçar as presas que se transformarão em alimento. Além disso, indicam quais

são os comportamentos daquela espécie, ou seja, como e onde elas vivem e sobrevivem melhor⁹¹. (INSTITUTO BUTANTAN, 2022).

Se compararmos a Figura 67 com a Figura 68, cujo objeto de análise é a forma geométrica losango no corpo da cobra e a forma geométrica do grafismo aplicado no corpo da casaca, podemos perceber proximidades nas formas. Mesmo se tratando de outro suporte, cabe ressaltar que nas Figuras 67 e 68, também é possível perceber as formas aplicadas e grafismos no corpo humano.

Figura 67 – Cascavel é uma espécie de cobra venenosa natural das Américas (Foto: Instituto Butantan/Divulgação)



Fonte: Portal G1 (2012).

Os Tupinikim relatam que no passado quanto mais pintados estivessem, mais facilmente escondiam-se dos seus inimigos nas matas, podendo chegar até bem próximos deles, sem serem percebidos ou identificados, confundidos com a flora. Eram homens se fundindo com a natureza, trazendo a natureza, no seu olhar, pintada nos seus corpos. (TEAO; LOUREIRO, 2009, p. 78 apud MAGALHÃES, 2007).

⁹¹ Disponível em: <https://butantan.gov.br/bubutantan/por-que-as-cobras-sao-coloridas-variedade-de-cores-ajuda-serpentes-a-buscar-presas-e-sobreviver-na-natureza>. Acesso em: 24 mai. 2022.

A pintura então se relaciona como uma camuflagem, representando uma junção entre homem e natureza potencializada pela pintura. Com os corpos pintados quando estavam em meio à mata, a pintura os ocultava de seus inimigos. A camuflagem mencionada por Teao e Loureiro (2009) apud Magalhães (2007) dialoga com a fala do instituto Butantan, que discorre sobre as características das serpentes brasileiras. A partir disso, fazemos uma análise sobre a utilização do grafismo que, coincidência ou não, a serpente denominada Cascavel apresenta as mesmas formas geométricas (losango) que os Tupinikim utilizam em alguns de seus grafismos. Não identificamos por meio de bibliografias os motivos e a representatividade, ou algo que justificasse o modelo gráfico, bem como se existe a intenção de representar a serpente para identificar as inspirações gráficas da etnia. Para solucionar esta lacuna sobre a pintura Tupinikim nesta pesquisa, caberia aprofundamentos que só seriam possíveis com pesquisas de campo com os próprios artistas e anciões.

Figura 68 – Casaca Tupinikim, detalhe do grafismo no corpo do instrumento, apresentação na Oca Bistrô & Ateliê, centro de Vitória (ES)



Fonte: Acervo da autora (2022).

Figura 69 – Cultura Tupinikim na A Oca Bistrô & Ateliê, centro de Vitória (ES)



Fonte: Acervo da autora (2022).

Quanto à exposição, no mesmo espaço (“A Oca Bistrô & Ateliê”), também pôde ser visto sob o viés da arte contemporânea a exposição “Corpo-Território e outras telas”. O conjunto de obras que compunham a apresentação foi uma produção do grupo de oficina Mbómonhang, cujo nome significa: “Do Tupinikim, Mbómonhangn – feito à mão – nomeia o grupo de artistas da aldeia Pau Brasil (Aracruz-ES) [...]”⁹². Pau Brasil é uma das aldeias da etnia Tupinikim localizada em Aracruz (ES).

O grupo Mbómonhang levou pinturas em suportes como papel e telas produzidas com tintas naturais de urucum, jenipapo e argilas, tinturas que tradicionalmente são aplicadas na pele, e como pode ser visto, também são aplicados em outros suportes, um trabalho que lembra a produção de arte de Jaiber Esbell, o artista da etnia Macuxi.

⁹² Material de apoio da exposição: Barbara Tupinikim/Barbara Favallassa Almeida; Ka’arondara/Jocelino Tupinikim; Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

Na composição gráfica da capa do material de divulgação (Figuras 70 e 71), é possível visualizar as formas geométricas que mencionamos anteriormente, losango, ou balõezinhos, conforme cita Lorenzoni e Silva (2008). São as tradicionais formas identificadas por meio de imagens e referências bibliográficas que fazem parte da composição da pintura Tupinikim. Não identificamos o autor da arte que aparece na capa do material de divulgação, nem o motivo referente às formas apresentadas no mesmo.

Figura 70 – Material de divulgação

Nhau'uma,
uruku, ãanypaba

Xe reté,
xe retama, xe retama, xe reté

Tupinakyia
rekobépûera

Autores:
Bárbara Tupinikim / Bárbara Favalassa Almeida
Ka'arondara / Jocelino Tupinikim
Débora Tupinikim / Débora Barros dos Santos

ORGANIZADO

Realização

Oficina
Mbómonhang

Colaboradores

Mar'antão

ORGANIZADO

CORPO-TERRITÓRIO
Demarcando a arte no campo da ancestralidade

Oficina Mbómonhang 16.04.2022



Fonte: Exposição Corpo-Território. Material de apoio: Bárbara Tupinikim/Barbara Favalassa Almeida; Ka'arondara/Jocelino Tupinikim; Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

Figura 71 – Pessoas que atuaram na exposição



Artistas:

Oficina Mbómonhang

Îakumã / Janaina Pereira da Rosa Ferreira

Macumã / Raquel Gabrieli Santos Costa

Ybotyra / Darlene Cirilo del Santos

Poranga / Lavinia Silva Ribeiro

Bárbara Tupinikim / Bárbara Favalessa Almeida

Itáratã / Judite Francisco

Ibiara / Norma Alves dos Santos

Outros participantes

Potyra / Ingrid de Almeida Cruz

Exóketi Ârunõe / Jéssica Terena

Îybatãtupã Tupinakyã / Wellington Tupinikim

Ka'arondara / Jocelino Tupinikim

Débora Tupinikim

Coordenadora

Isabella Gomes Santos

Colaboradores

Rafael Alcure

Hugo Paraíso

Carla Désirée

Fonte: Exposição Corpo-Território. Material de apoio: Bárbara Tupinikim/Barbara Favalassa Almeida; Ka'arondara/Jocelino Tupinikim; Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

Figura 72 – Parte da exposição “Corpo-Território e outras telas” no espaço A Oca Bistrô



Fonte: Acervo da autora (2022).

Quanto à exposição como um todo, Bárbara Tupinikim discorre que “[...] as artes indígenas refletem uma forte construção do imaginário coletivo em torno de uma humanidade pertencente à terra e tudo que nela se encontra. O corpo e o território se misturam, e se nutrem um do outro”⁹³. No entanto, a exposição de arte contemporânea apresenta-se como uma junção enraizada na cultura, que é caracterizada como um patrimônio.

Abreu (2008, p. 48) relata sobre patrimônios etnográficos:

[...] embora a palavra patrimônio seja bastante familiar no contexto ocidental, estamos de acordo com Gonçalves de que ela pode estar presente também em sistemas de pensamentos tradicionais ou não-modernos e que pode

⁹³ Material de apoio da exposição: Barbara Tupinikim/Bárbara Favalassa Almeida; Ka'arondara/Jocelino Tupinikim; Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

assumir diferentes contornos semânticos segundo os contextos históricos ou culturais. (ABREU, 2008, p. 48).

“Assumir diferentes contornos semânticos”, como diz Abreu (2008), pode ser entendido como uma nova forma de criar arte. De acordo com o dicionário online Dicio, a palavra semântico “[...] refere-se à ciência que se dedica ao estudo da evolução do sentido das palavras ou de outras formas de comunicação humana”⁹⁴. Nesse sentido, a arte indígena contemporânea traz uma abordagem de comunicação tradicional vinculada ao que identificamos como contemporâneo. As pinturas elaboradas no que chamamos aqui de outros suportes apresentadas por meio de uma exposição no molde ocidental (Figura 72), aquela que adentra museus, galerias e espaços expositivos, que preserva histórias, memórias e culturas diversificadas de diversos povos, bem como tem o potencial de disseminá-las às gerações futuras que buscam naquele espaço interação e aprendizagem.

Quanto aos espaços expositivos:

Os museus ainda são lugares privilegiados do mistério e da narrativa poética que se constrói com imagens e objetos. O que torna possível essa narrativa, o que fabula esse ar de mistério é o poder de utilizar coisas como dispositivo de mediação cultural entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diversas, indivíduos e grupos sociais distintos (CHAGAS, 2008, p. 113).

Para tanto, por meio da exposição “Corpo-Território e outras telas”, foi possível perceber a diversidade cultural Tupinikim, junto à mediação dos integrantes da etnia em que atuaram no processo de construção, demonstrando por meio de quadros, desenhos e fotografias um pouco dos Tupinikim e seus costumes⁹⁵.

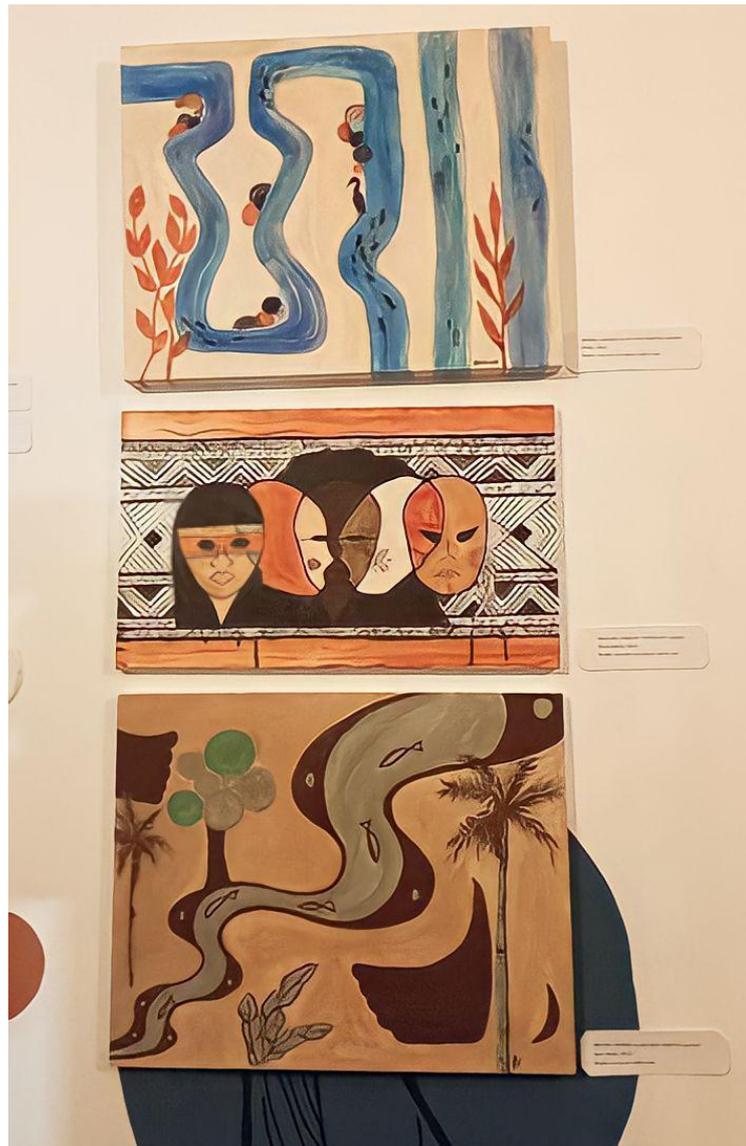
A arte indígena vista sob o olhar contemporâneo narra a originalidade que exalta a produção da tintura natural, ressalta o método tradicional de produção da tintura, sendo até mesmo entendido como uma forma de preservação, que por meio da cor deslumbrante que sai da semente do urucum, da cor escura característica originária do sumo do fruto do jenipapo e da argila que, em hipótese, foi retirada do território, evocam o olhar do espectador ao analisar a originalidade da obra que permeia na ancestralidade da cultura nativa, quebrando barreiras e mostrando a sua potencialidade nos métodos de arte ocidental que chamamos de arte indígena

⁹⁴ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/semantico/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

⁹⁵ Digo no sentido de que entendemos que a cultura é muito mais do que foi mostrado naquele dia.

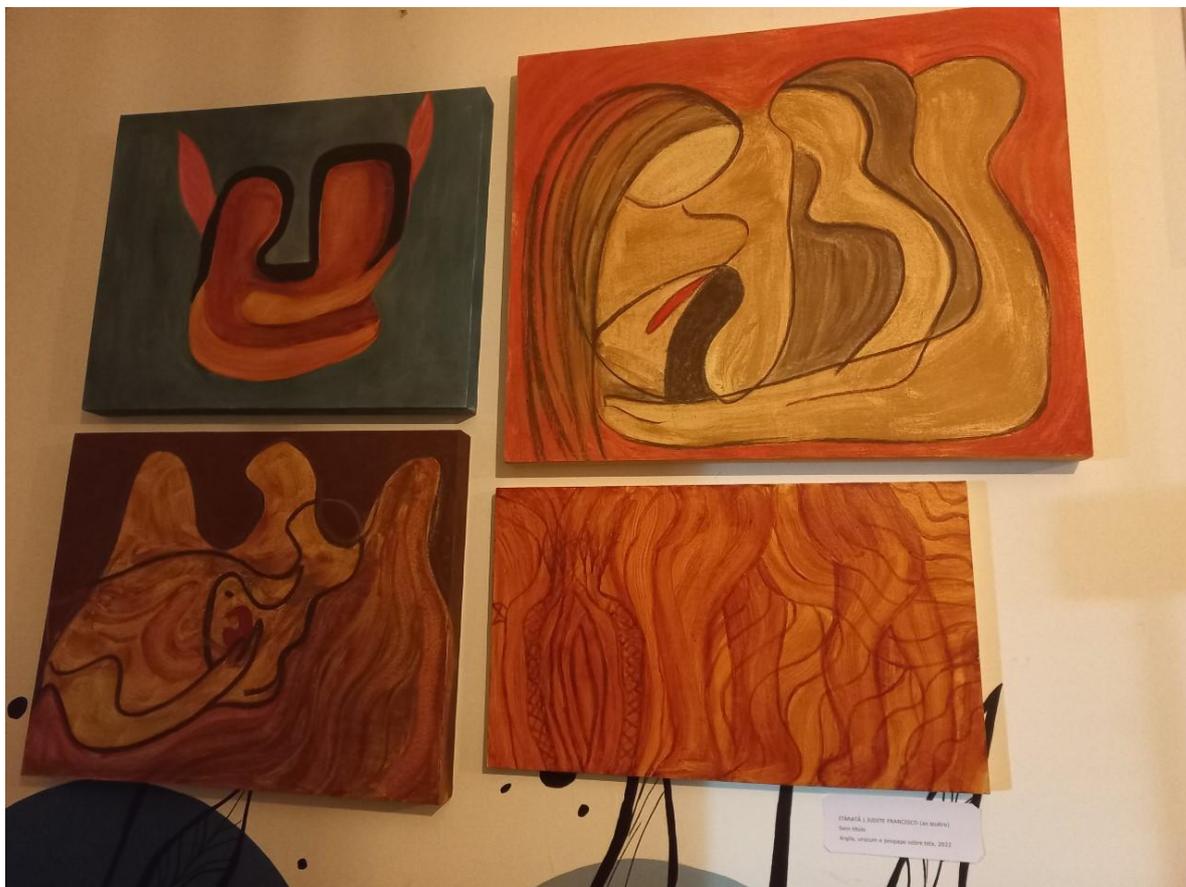
contemporânea. A argila, a tinta de urucum e jenipapo são elementos da produção que observamos nas Figuras 73 e 74.

Figura 73 – Pintura sobre tela, na etiqueta está: começando de cima para baixo, IBIARA/ Norma Alves dos Santos, O Rio, 2022. Argila, urucum e jenipapo sobre tela. MAKUMÃ/ Raquel Tupinikim, Diversidade, 2022. Argila, urucum e jenipapo sobre tela. IBIARA/ Norma Alves dos Santos. Sem título, 2022. Argila e urucum sobre tela



Fonte: Acervo da autora (2022).

Figura 74 – Pintura sobre tela, na etiqueta está: ITÀRAÃ/ Judite Francisco (as quatro), sem título. Argila, urucum e jenipapo sobre tela, 2022



Fonte: Acervo da autora (2022).

Figura 75 – Pintura em papel, na etiqueta está: obra superior lado esquerdo “IBOTIRA/ Darlene Cirilo Del Santos”, sem título, 2022. Argila, urucum e jenipapo sobre papel. Superior lado direito “Bárbara Tupinukim”, sem título, 2022. Argila, urucum e jenipapo sobre papel. Obra parte inferior lado esquerdo “Bárbara Tupinukim”, sem título, 2022. Argila e urucum sobre papel. Parte inferior lado direito “IBIARA/ Norma Alves dos Santos”, sem título, 2022. Argila e urucum sobre papel



Fonte: Acervo da autora (2022).

5.1.1 Fotografias: registro de pintura aplicada no corpo

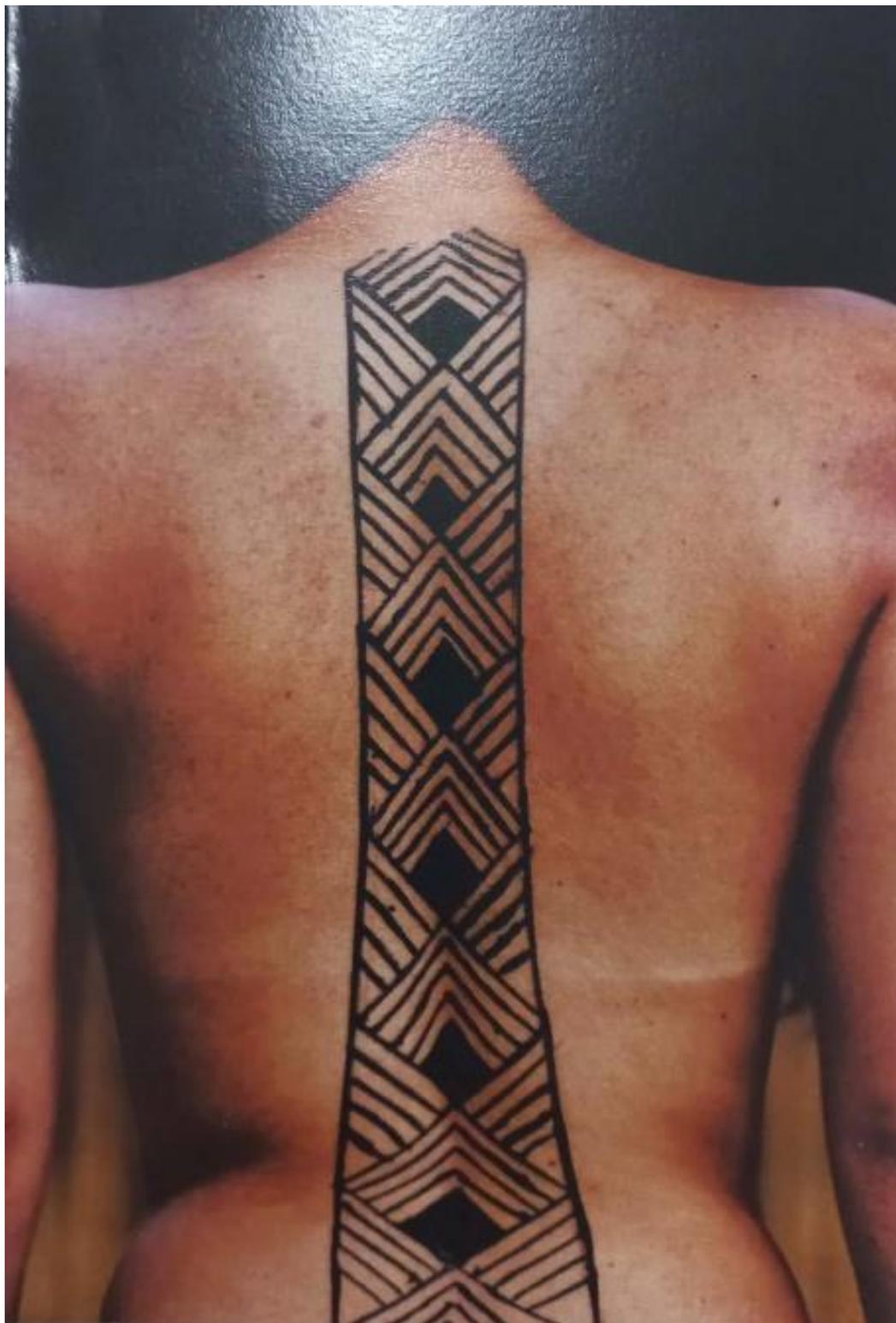
Já a exposição fotográfica, com registro imagético do fotógrafo Rafael Alcure, exhibe grafismos elaborados de forma tradicional nos corpos de pessoas da etnia. Emolduradas e expostas, chamava a atenção a arte gráfica presente no corpo das modelos. O marcante grafismo elaborado com jenipapo por meio de uma imagem narra a representatividade que uma pequena fruta e que, por meio de um processo de produção, vira arte no corpo. No entanto, não foi identificado no catálogo quem produziu o grafismo apresentado nas fotos.

Figura 76 – Pintura corporal Tupinikim



Fonte: Exposição Corpo-Território. Material de apoio. Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. Tupinakyia rekobépüera. *In*: Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022. p. 6. Foto: Rafael Alcure.

Figura 77 – Pintura corporal Tupinikim



Fonte: Exposição Corpo-Território. Material de apoio. Ka'arondara/Jocelino Tupinikim. Xe reté, xe retama, xe retama, xe reté. In Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022. p. 6. Foto: Rafael Alcure.

Dentre as manifestações artísticas, a pintura corporal e seus grafismos destacam-se como herança que leva significados e aprendizados ancestrais. A pintura corporal marca a identidade de cada povo e sua conexão como o território e toda sua natureza uma refinada arte que se perpetua por várias gerações, camadas de desejos, projeções, sonhos e visões, que unifica e fortalece a luta e os laços com o território⁹⁶.

Além do grafismo como arte, conforme mencionado nesta pesquisa, destaca-se que ele também é a representatividade de muitos povos nativos, incluindo os Tupinikim. Portanto, não é só uma arte, é uma cultura representativa, é uma identidade de um povo. A pintura corporal com seus múltiplos motivos é um patrimônio cultural respeitado entre as nações indígenas.

5.2 DESCOLONIZAR ANTIGOS PENSAMENTOS

Refletimos sobre a abordagem educacional: O que tem sido feito para que a sociedade não indígena tenha um olhar amistoso⁹⁷ e que identifique a importância da preservação da cultura dos povos originários? A história contada pelos europeus não nos possibilita compreender a riqueza cultural nativa, o que leva à depreciação e ao preconceito sobre as manifestações culturais das etnias. Para tanto, existe em espaços de ensino formais a Lei nº 11.645, de março de 2008, que define o estudo sobre os povos originários:

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena.

Art. 1º O art. 26-A da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história

⁹⁶ Fonte: Material de apoio da exposição, Barbara Tupinikim/Barbara Favalassa Almeida; Ka'arondara/Jocelino Tupinikim; Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

⁹⁷ Digo amistoso no sentido de que muito se vê o preconceito impregnado na fala das pessoas quando se referem aos indígenas e suas tradições. Muitas vezes, estas falas são resultado do capitalismo, da imposição política e sociocultural europeia, que difundiu entre as pessoas uma figura indígena com estereótipos de modo a menosprezar a cultura nativa.

da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras (NR)⁹⁸.

Os livros utilizados nas escolas tratam sobre indígenas de outros estados. É importante que também conheçam sobre estes, mas é uma realidade distante em questões geográficas se pensarmos de modo regional (estado do Espírito Santo). Propomos ações com o intuito de potencializar o conhecimento e o respeito às tradições nativas regionais (se possível junto à comunidade Tupinikim), criar um possível material impresso (livro, livreto, folder, cartilha) falando especificamente da etnia como uma das que habitam o estado do Espírito Santo atualmente, mostrando a arte indígena e as demais manifestações tradicionais como patrimônio cultural que vem sendo preservado dentro das comunidades. A divulgação e a visibilidade da arte dos povos originários pode ser um meio de descolonizar os antigos pensamentos sobre as comunidades nativas. Esta pesquisa pode servir como base de estudo para elaborar um possível material impresso sob a ótica das artes visuais, sendo elaborada por meio de editais que contemplem o ensino da cultura, além de bibliografias, como artigos e periódicos, com o objetivo de contribuir com os estudos sobre a etnia Tupinikim de modo que possa ser de utilidade e continuidade para outras pesquisas.

Ressaltamos que temos o interesse de ampliar este estudo feito por meio de referências secundárias, e ampliá-lo para pesquisa de campo no futuro como pesquisa de doutorado.

Finalizo este capítulo com a fala de Jocelino da Silveira Queizza, “[...] liderança indígena na comunidade de Caieiras Velha há 20 anos, educador indígena e desenvolvedor cultural [...]”:

Que as nossas buscas e nossas atitudes venham despertar nas nossas crianças, adolescente e jovens à vontade de lutar por dias melhores, dias estes, que não seremos reconhecidos como indígenas pelo uso dos nossos cocares, colares, pinturas ou trajes, mas que entendam, que primeiro somos, e se usamos tais adornos é porque isso faz parte de uma herança cultural e tradicional de nossos ancestrais. Nossos adornos e pinturas corporais nos fortalecem nas nossas lutas, nos embelezam nas nossas festas, nos camuflam nas nossas guerras e caçadas, nos protegem nos nossos lutos,

⁹⁸ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em 22 jun. 2022.

nos aguerriam nas nossas fraquezas, nos impulsionam nas nossas retomadas. O que nos faz ser pertencente ao povo Tupinikim não são os adornos e pinturas que usamos, saibam que usamos e possuímos isso, porque somos Tupinikim. (TUPINIKIM, 2021, p. 500-501).

Por fim, que a arte indígena seja motivo de orgulho e representatividade não só para os povos ameríndios, mas para todos que habitam este país (Brasil). Que a cultura nativa seja de conhecimento de todos, pois devemos conhecer e compreender para valorizar. Para tanto, ainda temos muito o que aprender sobre o que ainda é pouco difundido entre as diversas sociedades que habitam esta nação e, sobretudo, as tradições das etnias que habitam o estado do Espírito Santo, bem como respeitá-los como originários e representantes culturais da nação brasileira. E que a arte e cultura dos povos nativos possam nos mediar nessa aprendizagem por meio dos ensinamentos que provêm da ancestralidade e da singularidade de cada etnia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui brevemente expomos nossas considerações sobre os contextos que explanamos no decorrer dos capítulos desta pesquisa. O objetivo foi buscar fontes que descrevessem sobre a história e a pintura indígena Tupinikim como uma das produções culturais que identifica a etnia em suas formas gráficas aplicadas no corpo. No meio desse percurso estudando outras etnias como norteadoras, nos inserimos no contexto de produção e conhecimento artístico cultural de alguns povos originários mencionados nos Capítulos II e III. Encontramos referências sobre métodos variados de produzir tintas com urucum, jenipapo e outros elementos para aplicação no corpo desde os primeiros meses de vida até a morte por meio de rituais que discorreram diversos ciclos vividos por cada povo. Esses veem nas pinturas a cosmologia, a arte, a ornamentação do corpo, entre outros fatores que compõem cada saber empregado, como um manifesto da cultura ancestral vivenciada em sociedade e que compõe uma identidade social. Deparamos com inúmeras características restritas aos diversos povos no andamento da pesquisa, na qual identificamos que a pintura comparece como uma das formas de manifestação cultural social e de cunho sagrado que permite identificar uma sociedade étnica nativa.

Concluimos que as tradições presentes nas diversas etnias indígenas, e os estudos vinculados a estas, são como extensões que proporcionam o conhecimento. Quanto mais se pesquisa, mais anseios surgem para continuar as investigações que envolvem esses saberes tradicionais que nos encanta a cada descoberta que, no caso desta pesquisa, vieram por meio de livros. Apesar da incansável tentativa de adentrar na comunidade Tupinikim da aldeia de Caieiras Velhas, no Espírito Santo, para registros sobre materiais e modos de fazer na atualidade, além de outros aspectos que ainda não estão registrados nos livros, não foi possível o acesso devido à pandemia de Covid-19. Desse modo, apenas por meio de fontes secundárias de referência, procurou-se reunir de forma organizada o máximo de registros sobre a pintura corporal Tupinikim que se encontrava de forma dispersa nas bibliografias sobre o tema indígena, as quais proporcionaram uma compreensão mais aprofundada sobre os significados da pintura corporal: uso e manipulação dos materiais naturais, formas do fazer, momentos de aplicação de cada grafismo e pintura, etc., além de perceber diferenças e semelhanças da pintura corporal entre as etnias. Almeja-se que esta pesquisa desperte novas formas de olhar sobre a pintura corporal indígena.

Como método de preservação, identificamos a revitalização de práticas culturais, bem como a pintura corporal com características específicas que discorremos no Capítulo IV como símbolo de luta, demarcação da cultura, valorização e difusão entre as novas gerações que habitam a comunidade indígena Tupinikim. Apontamos no Capítulo V a adesão da prática da arte indígena contemporânea, que em outros suportes, ganharam espaço fora da comunidade por meio de uma exposição de arte, o que vislumbramos como um meio de difusão sobre as tradições Tupinikim. Partindo desse pressuposto, identificamos que a cultura de um povo pode ser vista como uma riqueza pautada na ancestralidade e nos conhecimentos expressados, que estão presentes nessas manifestações culturais (de modo geral abarcando todos os povos ameríndios), sendo reconhecidas pela Unesco como um saber que configura um povo, um patrimônio cultural que precisa de visibilidade. E entendemos que esta visibilidade ainda é pouco difundida na região do estado do Espírito Santo, onde habitam os Tupinikim, de modo que toda a sociedade os reconheça como povos originários. A pintura corporal da etnia Tupinikim, além de toda peculiaridade da tradição e da manifestação como uma arte, demonstra-se também como um símbolo de resistência e afirmação num contexto de lutas e afirmações. Contudo, concluímos que a maior conservação é a difusão que passa de uma geração a outra.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Andréa Cristina; *et al.* **Educadores Tupinikim: resgatando a memória e a tradição Tupinikim.** Belo Horizonte: Ed. Perform Formulários Ltda, 1996. 42 p. Bibliografia. Trabalho elaborado no curso de formação de Educadores Indígenas Tupinikim no período de 1995 e 1996. Aracruz, 1996. Disponível em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto40/FO-CX-40-2480-98.PDF>. Acesso em: 30 abr. 2021.

ANDRADE, Lucia. A marca dos tempos: identidade, estrutura, e mudança entre os Assurini do Trocará. *In:* VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.** 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 117-132.

APIB. Associação dos Povos Indígenas do Brasil. **Nossa luta é pela vida.** Covid 19 e povos indígenas, o enfrentamento das violências durante a pandemia. 2020. Disponível em: https://emergenciaindigena.apiboficial.org/files/2020/12/APIB_nossalutaepelavida_v7PT.pdf. Acesso em: 09 out. 2021.

ARACRUZ. **Aldeias indígenas ganham placas de identificação.** Site prefeitura de Aracruz. Disponível em: <http://www.aracruz.es.gov.br/noticia/85747/>. Acesso em: 30 mai. 2021.

BANIWA, Denilson. **Gioconda Kunhã \ Monalisa Kunhã.** Behance. 2019. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/76654547/Gioconda-Kunha>. Acesso em: 02 jul. 2022.

BANIWA, Denilson. **Relacionamento agro(Tóxico).** Meu coração é orgânico. Behance. 2019. <https://www.behance.net/gallery/68330195/Relacionamento-%28agro%29Toxico-Meu-coracao-organico>. Acesso em: 02 jul. 2022.

BARBOSA, Danielle de Almeida. **Estudo fitoquímico de *Bixa orellana* L., Bixaceae e aplicação de seu óleo em formulação cosmética.** Dissertação (Mestrado em Ciências Farmacêuticas), Programa de Pós-graduação em Ciências Farmacêuticas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

BRASIL ESCOLA. **Geografia do Espírito Santo.** Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/espírito-santo.htm>. Acesso em: 20 set. 2022.

BRASIL. Assembleia Legislativa do Espírito Santo. **Iniciativa reconhece jogos indígenas.** Por Aldo Aldesco, com edição de Angèle Murad, 07/05/2021. Disponível em: <https://www.al.es.gov.br/Noticia/2021/05/40951/iniciativa-reconhece-jogos-indigenas.html>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BRASIL. **Lei nº11.645**, de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura AfroBrasileira e Indígena”.

Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 22 jun. 2022.

BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional Do Livro. **A Carta de Pero Vaz de Caminha**. [s.d.]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

BRASIL. Prefeitura de Aracruz. **Feira Cultural na aldeia Pau Brasil vai reunir povos Tupinikim e Guarani em Aracruz**. 2019. Disponível em: <http://www.aracruz.es.gov.br/noticia/87848/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

COUTINHO, Nelson. Matematicque-se. Aula sobre ângulos. Disponível em: <http://coutoprof.blogspot.com/p/temas-transversais.html>. Acesso em: 09 abr. 2022.

DEMARCHI, André. Artes da cura: pinturas corporais em alguns grupos Jê. **Revista Antropologia da UFSCar**, v. 11, n. 2, p. 142-166, 2019. Disponível em: <http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2020/06/6.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Clânico**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/clanico/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Cosmovisão**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cosmovisao/>. Acesso em 16 out. 2021.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Grafismo**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/grafismo/>. Acesso em: 03 out. 2021.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Moqueado**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/moqueado/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Pintura**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pintura/>. Acesso em: 03/10/2021 às 00h51min.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Torso**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/torso/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Ressignificar**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ressignificar/>. Acesso em: 18 de set. 2022.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Revitalizar**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/revitalizar/>. Acesso em: 18 de set. 2022.

DICIO. Dicionário online Dicio. **Semântico**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/semantico/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

DODEBREI, Vera; ABREU, Regina. **E o patrimônio?** DODEBREI, Vera; ABREU, Regina (Orgs.) Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

DODEBREI, Vera; ABREU, Regina. Patrimônios etnográficos e museus: Uma visão antropológica. *In: E o patrimônio?* DODEBREI, Vera; ABREU, Regina (Orgs.) Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. p. 33-57.

DODEBREI, Vera; CHAGAS, Mario. A radiosa aventura dos museus. *In: E o patrimônio?* DODEBREI, Vera; ABREU, Regina (Orgs.) Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. p. 113-123.

ESBRASIL. **Conheça as aldeias indígenas de Aracruz.** Reportagem publicada em 24 ago. 2022. Disponível em: <https://esbrasil.com.br/conheca-as-aldeias-indigenas-de-aracruz/>. Acesso em: 26 set de 2022.

EXPOSIÇÃO CORPO-TERRITÓRIO. **Catálogo Exposição Corpo-Território:** demarcando a arte no campo da ancestralidade. Barbara Tupinikim/Barbara Favallassa Almeida; Ka'arondara/Jocelino Tupinikim; Débora Tupinikim/Débora Barros dos Santos. *Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade.* Oficina Mbómonhang, 16 abr. 2022.

FERREIRA, Rafael Otavio Fares. **Esta é a paisagem que o pensamento permite: textualidades indígenas.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FERREIRA, Rafael Otávio Fares. **Escrita, paisagem e saúde na literatura indígena.** 2017. 214 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

FERREIRA, Flávio Rodrigo Freire; BEZERRA, Nilton Xavier. Vamos ver quem é que acaba, o resto da empeleitada: arte indígena entre os potiguaras da aldeia catu dos eleotérios e sagitrabanda. **Revista Mundaú**, n. 4, p. 80-103, 2018. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/1886/4219-18948-1-PB.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 18 set. 2021.

FOLHA PRESS. **Quem é o artista indígena que levou a cosmologia e a luta macuxi para os museus.** 2021. Disponível em: <https://www.casaum.org/quem-e-o-artista-indigena-que-levou-a-cosmologia-e-a-luta-macuxi-para-os-museus/>. Acesso em: 14 dez. 2021.

GALERIA MILLAN. **Apresentação: Ruku - Jaider Esbell.** 2021. Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br/exposicoes/apresentacao-ruku-jaider-esbell/imagens?view=slider#11>. Acesso em 04 jul. 2022.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte iconográfica Waiãpi *In: VIDAL, Lux (Org.) Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.* 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 219.

GALLOIS, Domineque Tilkin. Arte iconográfica Wajãpi. *In*: VIDAL, Lux (Org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 209-230.

GALPÃO IBCA. **Cultura em toda parte 2022 - região 2 - Baixo Guandu - dia 3**. YouTube. 22 de março de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w6Ho4hJTGec&ab_channel=Galp%C3%A3oIBCA. Acesso em: 09 abr. 2022.

GARCIA, Giulia. Jaider esbell e uma apresentação através do jenipapo. 23 de março de 2021. foto Renata Chebel / Galeria Millan. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/apresentacao-ruku-jaider-esbell-galeria-millan/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

GOOGLE MAPS. **Aldeia indígena Aracruz**. 2021. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/search/aldeia+ind%C3%ADgena+aracruz+foto/@-19.921148,-40.1822438,2804m/data=!3m1!1e3?hl=pt-BR>. Acesso em: 03 jul. 2021.

GOOGLE MAPS. **Aldeias indígenas de Aracruz – Espírito Santo**. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/search/aldeias+indiginas+de+aracruz+esp%C3%AADrito+santo/@-19.8753668,-40.2241296,12z/data=!3m1!4b1>. Acesso em: 03 jul. 2021.

GOOGLE MAPS. **Informação de distância entre Nova Almeida e Santa Cruz**. Disponível em: <https://www.google.es/maps/dir/nova+almeida/Santa+Cruz,+Aracruz+-+Esp%C3%ADrito+Santo/@-20.0055904,40.236046,12z/data=!3m1!4b1!4m13!4m12!1m5!1m1!1s0xb7f116c697f515:0x490d7e349ca63cf!2m2!1d-40.1970827!2d20.0542457!1m5!1m1!1s0xb7ef7a8706b6bd:0xd36c255be0d5f9b6!2m2!1d-40.155047!2d-19.9607189?hl=es>. Acesso em 03 jul. 2021.

GOOGLE MAPS. **Aldeia Caieiras Velhas, atuais moradias**. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/@-19.9206759,-40.175449,202m/data=!3m1!1e3>. Acesso em: 24 set. 2022.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Traduzido do original francês LA MEMORIE COLLECTIVE (2º. Ed.) Presses Universitaires de France Paris, França, 1968. Tradução de Laurent León Schaffter. Edições Vétice. EDITORA REVISTAS DOS TRIBUNAIS LTDA. São Paulo, SP, Brasil, 1990. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4005834/mod_resource/content/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-Memoria-Coletiva.pdf. Acesso em: 23 set de 2022.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Cidades do Espírito Santo**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sintese/es?indicadores=29168>. Acesso em 05 set. 2021.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Extensão territorial do estado do Espírito Santo**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/panorama>. Acesso em 05 set. 2021.

INSTITUTO BUTANTAN. **Por que as cobras são coloridas?** Variedade de cores ajuda serpentes a buscar presas e sobreviver na natureza. 2022. Disponível em: <https://butantan.gov.br/bubutantan/por-que-as-cobras-sao-coloridas-variedade-de-cores-ajuda-serpentes-a-buscar-presas-e-sobreviver-na-natureza>. Acesso em 24 mai. 2022.

IPHAN. Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional. **Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi**. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/54>. Acesso em: 01 jul. 2021

IPHAN. Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional. **Carta de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Pero%20Vaz%20de%20Caminha%201500.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2021.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Convencao_Salvaguarda_Patrimonio_Imaterial.pdf. Acesso em: 26 out. 2020.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê IPHAN 2 {Wajãpi}**. Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá. 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_PinturaCorporalArteGraficaWajapi_m.pdf. Acesso em: 17 out. 2020.

IPHAN. Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional. **Educação Patrimonial Histórico, conceitos e processos**. 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_EducacaoPatrimonial_m.pdf. Acesso em: 07 set. 2021.

IPHAN. Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional. **Painéis de barro e moqueca capixaba**. Portal do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/839/>. Acesso em: 18 mai. 2021.

IPHAN. Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional. **Arte Kusiwa. Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi**. Portal do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/54>. Acesso em: 07 jun. 2022.

LANA, Renato. **Aracruz recebe a 1ª edição dos Jogos Tradicionais Indígena do Espírito Santo**. Prefeitura de Aracruz. 2018. Disponível em: <http://www.pma.es.gov.br/noticia/86582/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

LE GOFF, Jacques, 1924. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão, *et al.* Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LORENZONI, Claudia A. C. de Araujo; SILVA, Circe Mary Silva da. **Geometria em Práticas e Artefatos das etnias Tupinikim e Guarani do Espírito Santo**. 2008. Disponível em: http://www2.rc.unesp.br/eventos/matematica/ebrapem2008/upload/217-1-A-gt7_lorenzoni_ta.pdf. Acesso em 08 jul. 2022.

LOURENÇO, Karolline de Oliveira. **Patrimônio Cultural e Território: banda de congo Mãe Petronilha de Araçatiba, Viana/ES**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo. Disponível em: https://sappg.ufes.br/tese_drupal//tese_15727_2%20%20Patrim%F4nio%20Cultural%20e%20Territ%F3rio%20Banda%20de%20Congo%20M%E3e%20Petronilha%20de%20Ara%E7atiba.pdf. Acesso em: 10 set. 2022.

MACIEL, Cleber. **Negros no Espírito Santo**. OLIVEIRA, Osvaldo Martins de. (Org). 2ª ed. Vitória, ES. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2016. Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/MioloLivroNegros_FINAL_BAIXA.pdf. Acesso em: 25 set 2022.

MEDEIROS, Ricardo. **Anciã Tupinikim com cocar de fibra natural, tanga e top de fibra natural, grafismo no rosto, maracá nas mãos ao som de tambores, casaca e maracá**. Instagram @ricardomedeiros_. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/P/CGc1flyH1-z/?igshid=MDJmNzVkMjY=>. Acesso em: 25 mai. 2022.

MEDEIROS, Ricardo. **Criança com pintura no rosto**. Instagram @ricardomedeiros_. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/P/CN2XT5IHZHH/?igshid=MDJmNzVkMjY=>. Acesso em 25 mai. 2022.

MEDEIROS, Ricardo. **Indígena Tupinikim com pintura corporal na face, no torso e detalhes gráficos no braço**. Instagram @ricardomedeiros_. 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/P/CLr6_yCH7BI/?igshid=MDJmNzVkMjY=. Acesso em 25 mai. 2022.

MEDEIROS, Ricardo. **Com o rosto pintado ele elabora uma pintura em outra pessoa**. Instagram @ricardomedeiros_. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CTTFHo2Frfe/?igshid=MDJmNzVkMjY=>. Acesso em 25 mai. 2022.

MELIÀ, Bartomeu. O encobrimento da América. *In*: ZWETSCH, Roberto (Org.) **500 anos de invasão: 500 anos de resistência**. São Paulo: CEDI/Paulinas, 1992. p. 67-80. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amelia-1992-encobrimento/Melia_1992_OEncobrimentoDaAmerica.pdf. Acesso em: 24 set. 2022.

MERLO, Patrícia. Repensando a tradição: a moqueca capixaba e a construção da identidade local. **Interseções**, v. 13, n. 1, p. 26-39, jun. 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/4603/3402>. Acesso em: 16 jun. 2022.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. **Espírito Santo indígena**: conquista, trabalho, territorialidade e autogoverno dos índios, 1798-1860. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2017. 226 p. (Coleção Canaã, v. 25). Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Espirito_Santo_Indigena_completo_site.pdf. Acesso em: 19 abr. 2021.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 133-141.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Figura disponível na página 135. Foto: Aracy Lopes da Silva.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Figura disponível na página 138. Ilustração de Claudio Torvar.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 137, Ilustração de Claudio Torvar.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 135, Desenho Claudio Xavante.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 141. (Neste a autora não cita o nome do desenhista ou ilustrador).

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 245. (Foto Renato Delarole).

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São

Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 242. (Ilustração de Filipeli Jr).

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 244. (Foto Renato Delarole).

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 233. (Foto Renato Delarole).

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 234. (Fotos Renato Delarole). As setas vermelhas foram adaptações da autora desta dissertação.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. *In*: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 235. (Foto Delarole).

MUSEU VALE. **Educação Indígena Vozes Tupi, Museu Vale**. YouTube. 28 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ntu4cZBoFLE>. Acesso em: 15 mai. 2022.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Curso de língua geral (Nheengatu ou Tupi moderno) a língua das origens da civilização amazônica**. 2ª ed. PAYM Gráfica e Editora. São Paulo, 2016. Disponível em: [https://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/CURSO%20DE%20L%C3%8DNGUA%20GERAL%20\(NHEENGATU\)%20%20quatro%20li%C3%A7%C3%B5es_0.pdf](https://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/CURSO%20DE%20L%C3%8DNGUA%20GERAL%20(NHEENGATU)%20%20quatro%20li%C3%A7%C3%B5es_0.pdf). Acesso em 17 set. 2021.

NEVES, Flavia. **Palavras de origem indígena**. Norma culta língua portuguesa em bom português. Disponível em: <https://www.normaculta.com.br/palavras-de-origem-indigena/>. Acesso em: 17 set. 2022.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **História do Estado do Espírito Santo**. 3ª ed. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo: Secretaria de Estado da Cultura. Coleção Canaã, v. 8. 2008. 670 p. Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Livro_Historia_ES.pdf. Acesso em: 19 abr. 2021.

PAIVA, Anderson dos Santos. **Arte gráfica e pintura corporal Tupinambá de Olivença**. III ENECULT – III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em:

<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AndersondosSantosPaiva.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2021.

PIB SOCIOAMBIENTAL. Guarani. Disponível em:

<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani>. Acesso em: 20/09/2022.

PORTAL ARTE!BRASILEIROS. **Jaider Esbell e uma apresentação através do jenipapo.** 2021. Disponível em:

<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/apresentacao-ruku-jaider-esbell-galeria-millan/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

PORTAL G1. **Cascavel é uma espécie de cobra venenosa natural das Américas** (Foto: Instituto Butantan/Divulgação). Por Luna D'Alama, do G1, em São Paulo. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/noticia/2012/11/veneno-de-cobra-age-contra-cancer-de-pele-aponta-estudo-do-butantan.html>. Acesso em: 24 mai. 2022.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Línguas.** Povos indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/L%C3%ADnguas>. Acesso em: 03 jan. 2022.

POVOS TUPINIKIM. **A utilização da taboa nos artesanatos indígenas Tupinikim e Guarani de Aracruz.** Youtube. 27 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIQJTC7gK3M>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PREDES, Ianê de Albuquerque. **Grafismo corporal indígena Pataxó: um estudo na Aldeia de Coroa Vermelha e Reserva da Jaqueira.** Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, 2011.

PRÊMIO PIPA. A janela para arte contemporânea. **Jaider Esbell.** Disponível em <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena Linguagem Visual/ Indigenous art, visual language.** Tradução de Regina Regis Junqueira; desenhos de Hamilton Botelho Malhano; fotos de Frederico F. Ribeiro. – Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção reconquista do Brasil. 3ª Série especial, v. 9).

ROCHA, Levy. **Viagem de Pedro II ao Espírito Santo.** 3ª ed. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo: Secretaria de Estado da Cultura; Secretaria de Estado da Educação, 2008. 288 p. (Coleção Canaã, v. 7). Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Viagem_Pedro_II_ES_Levy_Rocha.pdf. Acesso em: 19 abr. 2021.

ROCHA, Levy. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. *In: Viagem de Pedro II ao Espírito Santo.* 2008. p. 164. Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Viagem_Pedro_II_ES_Levy_Rocha.pdf. Acesso em: 19 abr. 2021.

ROCHA, Rubens. **Documentário Falas da Terra**. YouTube. 26 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdDpp6USz5Y>. Acesso em: 11 abr. 2022.

SCHUBERT, Arlete Maria Pinheiro. **Lutas territoriais Tupinikim, saberes e lugares conhecidos**. Arlete Maria Pinheiro Schubert. 1ª ed. Curitiba, Editora: Appris, 2018. 201 p.

SECOM. Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. **Aldeias indígenas ganham placas de identificação**. 2018. Disponível em: <http://www.aracruz.es.gov.br/noticia/85747/>. Acesso em: 04 jul. 2021.

SECOM. Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. **Instrumentos musicais: casacas e tambores**. Foto Luã Quintão. [s.d.]

SECOM. Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. **Dança dos Guerreiros**. [s.d.]. Disponível em: http://www.aracruz.es.gov.br/arquivos/turismo/Dana_dos_Guerreiros.jpg. Acesso em: 05 set. 2021.

SECOM. Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. **Grupo tupinikim Guararatã se apresenta em desfile cívico**. 2017. Foto Ubiraci de Marchi. Disponível em: <http://www.aracruz.es.gov.br/noticia/8404/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

SECOM. Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. **Trajes tradicionais e dança**. [s.d.]. Disponível em: http://www.aracruz.es.gov.br/arquivos/turismo/Dana_Indgena.jpg. Acesso em: 05 set. 2021.

SECOM. Secretaria de Comunicação, Prefeitura de Aracruz. **Trajes tradicionais**. Foto: Luã Quintão. 2019. Disponível em: <http://www.aracruz.es.gov.br/noticia/87848/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

SÉCULO DIÁRIO. **Em Aracruz, olimpíadas indígenas reúnem modalidades tradicionais de esporte**. Jornal Século Diário, Olimpíadas Indígenas. 2018. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/em-aracruz-olimpiadas-indigenas-reunem-modalidades-tradicionais-de-esporte>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SÉCULO DIÁRIO. **A saída é continuar resistindo e denunciando os crimes**. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/meio-ambiente/compra-da-aracruz-celulose-fibria-pela-suzano-e-aprovada-pela-antag>. Acesso em: 25 set. 2022.

SEMTUR. Secretaria Municipal de Turismo e Cultura. **Casa tradicional**. Acervo da SEMTUR, Prefeitura de Aracruz (ES). [s.d.]

SILVA, Aracy Lopes da; FARIAS, Agenor T.P. Pintura corporal e sociedade: os “partidos” Xerente. *In*: VIDAL, Lux (Org.) **Grafismo indígena: estudos de**

antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 89-116.

SILVA; FARIAS. Pintura corporal e sociedade: os "partidos" Xerente. IN: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 104.

SILVA; FARIAS. Pintura corporal e sociedade: os "partidos" Xerente. IN: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Imagem disponível na página 103.

SILVA, Sandro José da. **Tempo e espaço entre os Tupiniquim**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

SILVA, Josany Saibrosa da.; SANTOS, Mirian Lima dos.; SILVA FILHO, Edson Cavalcante da; CARVALHO, Maria das Graças Freire de Medeiros; NUNES Lívio César Cunha. Subprodutos do babaçu (*Orbignya* sp.) como novos materiais adsorptivos: uma revisão. **Revista Matéria**, v. 24, n. 3, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rmat/a/D9fKRLkP8w66CKWcmTBJJQx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 18 set. 2021.

SILVA, Valdemir de Almeida. **Etnologia indígena: revitalização da identidade cultural e linguística Tupinikim do Espírito Santo**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Português, Línguas Clássicas Vernáculas, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SOTRATTI, Marcelo Antônio. Revitalização. *In*: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

TEAO, Kalna Mareto; LOUREIRO, Klítia. **História dos índios do Espírito Santo**. 1ª ed. Vitória, ES: Ed. do autor, 2009.

TEAO, Kalna Mareto. Juntos na terra, juntos na luta e juntos na História: relações interétnicas entre Tupinikim e Guarani Mbya no Espírito Santo. **XXIX Simpósio Nacional de História. Contra os preconceitos: história e democracia**. Brasília-DF 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502146578_ARQUIVO_Juntos_naterra2.pdf. Acesso em: 21 abr. 2020.

TUPINIKIM, Barbara/Barbara Favallassa Almeida; TUPINIKIM, Ka'arondara/Jocelino; TUPINIKIM, Débora/Débora Barros dos Santos. Mapa cartográfico do estado do Espírito Santo, em destaque a localização da cidade de Aracruz e as aldeias Tupinikim. *In*: **Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade**. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

TUPINIKIM, Barbara/Barbara Favalassa Almeida. Nhau'uma, uruku, ãanypaba. *In: **Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade***. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022. P. 6. Foto: Rafael Alcure.

TUPINIKIM, Ka'arondara/Jocelino. Xe reté, xe retama, xe retama, xe reté. *In: **Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade***. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

TUPINIKIM, Débora/Débora Barros dos Santos. Tupinakyã rekobépûera. *In: **Corpo-Território demarcando a arte no campo da ancestralidade***. Oficina Mbómonhang, 16/04/2022.

TUPINIKIM, Jocelino Quiezza. Sou Tupinikim, não sou o que você quer que eu seja. *In: **Abatirá - Revista de Ciências Humanas e Linguagens***. Universidade do Estado da Bahia - UNEB - Campus XVIII, v. 2, n. 3, p. 500-503, 2021.

TUPINIKIM VIDEOMAKER. Documentário cultura indígena Tupinikim – iniciativa dos alunos da EEEFM Primo Bitti. 7 de setembro de 2016. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=swses77fe44>. Acesso em: 27 jun. 2022.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 17 de outubro de 2003. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Convencao_Salvaguarda_Patrimonio_I_material.pdf. Acesso em: 26 out. 2020.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. *In: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 53-65.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. *In: VIDAL, Lux (Org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética*. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 54. (Desenho Anakari, 1983).

VELTHEM, Lucia Hussak van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. *IN: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética*. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Figura disponível na página 64. (Desenho Dola, 1984).

VELTHEM, Lucia Hussak van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. *IN: VIDAL, Lux (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética*. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Figura disponível na página 55. (foto Daniel Schoepf, 1978)".

VENTORIM, Luciano. **Colonização**. Governo do Estado do Espírito Santo. Disponível em: <https://www.es.gov.br/historia/colonizacao#:~:text=Vasco%20Coutinho%20desembarcou%20na%20capitania,terceira%20pessoa%20da%20Sant%C3%ADssima%20Trinidad>. Acesso em: 17 set. 2022.

VICENTE, Glediana Aparecida Dantas. **Território e cultura: os Tupinikim de Caieiras Velhas-ES (2007-2014)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Geografia), Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

VIDAL, Lux. **Arte indígena e sobrevivência cultural**. São Paulo: 1984. p. 23-57. (Tradição e ruptura - síntese de arte e cultura brasileira Fundação Bienal de São Paulo). Bibliografia. Disponível em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto28A/FO-CX-28-1708-1995.PDF>. Acesso em: 19 out. 2020.

VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena estudos de antropologia estética**. (Org: VIDAL, Lux). 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:vidal-2000-grafismo>. Acesso em: 11 set. 2020.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. *In*: VIDAL, Lux (Org.) **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2º ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 279 a 293.

WARI'U. **Tatuar gráfismos indígenas, é homenagem?** Bate-papo com Benício Pitaguary. YouTube. 7 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0d93R3TF8xs>. Acesso em: 01 abr. 2022.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles. 1983.

ZORZETTO, Ricardo. Os Últimos Tupiniquim. Indígenas do Espírito Santo são da etnia que chegou ao litoral há 1,2 mil anos e encontrou os colonizadores na época do Descobrimento. **Revista Pesquisa Fapesp 288**. Fevereiro de 2020. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2020/01/056-059_tupiniquim_288.pdf. Acesso em: 01 abr. 2020.