

ARTE, CORPOREIDADE E ORNAMENTAÇÃO INDÍGENA¹

Anderson dos Santos Paiva²

Resumo: *O presente artigo analisa a relação existente entre o corpo pintado, enquanto suporte dinâmico, e o corpus gráfico, como a estrutura de que fazem uso os artistas-pintores da sociedade Tupinambá de Olivença no desenvolvimento da sua poética ornamental. Para tanto fez-se uma pesquisa de campo onde foram reunidas informações sobre as técnicas, materiais, processos e repertórios individuais e coletivos destes artistas-pintores, bem como dos elementos gráfico-pictóricos presentes nas manifestações, festas e celebrações deste grupo étnico, de modo que se evidenciou que os motivos, padrões e composições gráficas criados, apreendidos e/ou ressignificados por este grupo expressam sua postura ideológica por meio da visualidade com que o corpo-suporte se instaura frente ao “outro”.*

Palavras chave: Arte; Grafismo; Pintura corporal; Tupinambá de Olivença.

INTRODUÇÃO

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

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

O CORPUS GRÁFICO

O corpus gráfico da sociedade indígena Tupinambá de Olivença em seu sentido material deve ser entendido como o conjunto formado pelas iconografias, representações, estilizações e grafismos que compõem a sua cultura visual e que se inscrevem na cestaria, na cerâmica, nas

¹ Este artigo decorre do trabalho de dissertação do Mestrado em Artes Visuais do PPGAV - Escola de Belas Artes da UFBA.

² Mestrando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. andersonspaiva@hotmail.com

armas, nos objetos e também no próprio corpo. Em um sentido imaterial, este corpus gráfico corresponde às possibilidades oferecidas pela liberdade imaginativa do artista-pintor frente aos elementos gráficos existentes. Quero com isso chamar logo atenção à sua amplitude e ao seu caráter dinâmico que se expande constantemente na absorção de novos elementos sem imposições rígidas ao processo criativo.

Já o corpus gráfico que nos referimos aqui diz respeito apenas ao conjunto formado pelas amostras coletadas em campo, sem querermos estendê-lo a uma noção geral que desse margem ao seu entendimento como a soma dos inúmeros motivos e variantes utilizados pelos artistas-pintores de seus 23 núcleos comunitários. Este trabalho focaliza apenas nos motivos gráficos das pinturas corporais coletadas nas festas e celebrações dos Tupinambá de Olivença, de modo a produzir uma identidade visual.

Entre estes eventos estão a “Caminhada em Memória dos Mártires do Cururupe”, a “Festa da Puxada do Mastro de São Sebastião” e as apresentações do Porancim que pesquisamos entre os anos de 2003 e 2006. Outras pesquisas que realizamos tiveram como objetivo a produção de entrevistas e o confronto dos dados frente aos repertórios individuais dos artistas-pintores. Para isso utilizamos o desenho livre com a coleta e comparação de amostras entre os próprios executores.

Uma constatação que logo aparece nestas pesquisas de campo é aquela de uma visível perda da simbologia destes motivos gráficos que passavam a ter uma função cada vez mais ornamental. A dificuldade, que daí emerge, situa-se na relação da transposição dos elementos coletados por meio de registro fotográfico para uma formatação estruturalista, que nos mostrou alterar a forma em relação à grade classificatória que segmentaria estes grafismos em grupos e sub-grupos. Entretanto, as possibilidades oferecidas pelo estudo da pintura corporal comportam uma dimensão ampla e essas dificuldades surgem da naturalidade de se enquadrar o objeto de estudo de uma disciplina a outra. Desse modo, é mais preferível abordar tal estudo como inscrito no âmbito de uma poética ornamental, em vez de uma prática ornamental.

Como poética visual tratamos da apropriação dos elementos e da sua ressignificação em meio à liberdade criativa tanto em técnicas quanto em materiais. O artista é um agente que age em função de uma satisfação estética que determina os usos da ornamentação. É uma noção que parece se enquadrar bem à realidade dos índios do nordeste. Já a prática ornamental pode ser considerada como uma atividade mais segmentada, onde a compreensão do repertório passa por um conhecimento mais compartilhado, mesmo havendo a liberdade para pequenas inovações.

Outra diferença que podemos trazer à discussão da pintura corporal é a do limite do que vem a ser símbolo ou ornamento, ou seja, do que comunica ou do que somente expressa. Tais distinções podem ser atribuídas a muitas das representações gráficas Tupinambá de Olivença sem qualquer detrimento de uma em relação à outra, mas cada qual adquire sua funcionalidade no contexto em que se apresenta.

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

Diferenciações entre categorias como grafismo e iconografia, colocando este ou aquele acima do outro ou ambos subordinados a uma parte categórica das artes gráficas, é algo que

parece por demais desnecessário. Aborda-se aqui o grafismo e a iconografia como sinônimos por estarem ambos inseridos no contexto das representações gráficas. Portanto, ao tratar-se por qualquer um destes conceitos, entenda-se os desenhos e imagens aplicados como elementos pictóricos.

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

Assim, Terence Turner (1969), ao criar tal termo, refere-se ao processo de socialização cujo embate se dá na pele, portando e transmitindo ideologias que evidenciam a condição destes enquanto atores sociais, relações estas muito próximas da abordagem de Campelo (1996), que trata do corpo como texto e sub-texto da cultura onde gestos e representações podem ser traduzidos através de uma análise fundada na sua capacidade comunicativa.

O corpus gráfico tupinambá é, pois, o conjunto dos elementos pictóricos inseridos na sua ornamentação com o objetivo macro de configurar a alteridade e sua condição indígena enquanto sociedade plenamente constituída. Refere-se a uma estrutura em plena transformação onde elementos tradicionais mesclam-se com símbolos de outros grupos e culturas produzindo novos significados que contêm, na sua interpretação enquanto identidade iconográfica, a naturalidade de um processo comum a outras sociedades indígenas americanas que resistem com sua cultura no contínuo diálogo com o presente.

TÉCNICAS E MATERIAIS

Os Tupinambá utilizam em suas ornamentações do corpo as tintas naturais como as de jenipapo (*Genipa americana*) e urucum (*Bixa orellana*), muito comum a outras sociedades indígenas brasileiras. Notam-se entre eles a ausência de tintas minerais, como o pigmento branco denominado tabatinga ou os óxidos denominados tauá.

Para esta atividade ornamental não há pessoas específicas que sejam as únicas responsáveis, como também não há diferenciação de gênero, embora haja uma quantidade bem maior de indivíduos do sexo masculino. Geralmente estes artistas são jovens da comunidade que por iniciativa própria se prestam a esta função e que vão, no desenvolvimento obtido pela familiarização técnica, adquirindo reconhecimento local.

Importante considerar ainda, como parte desse reconhecimento, a capacidade destes ampliarem seu repertório gráfico através do desenvolvimento cognitivo individual na produção de novas formas visuais. Para isso alguns jovens buscam informações dentro e fora da comunidade que proporcionem uma melhor compreensão das possibilidades pictóricas da poética ornamental do corpo. Entre estas informações estão aspectos técnicos da pintura e, até mesmo, estético-formais com a apreensão de motivos gráficos extraculturais.

No que tange aos aspectos técnicos centrados na preparação e manipulação das tintas, podemos notar que a de jenipapo é certamente a mais apreciada pelos tupinambás, que geralmente utilizam a de urucum como complemento de linhas e formas em associação a esta.

Raramente se encontra uma pessoa pintada apenas pelo urucum, o que ocorre de modo inverso em se tratando da pintura de jenipapo.

As diferenças entre estas tintas referem-se também a sua materialidade, pois onde uma é extraída em forma líquida (jenipapo) a outra se constitui em forma meio pastosa (urucum), precisando cada qual de um complemento para adquirir melhor plasticidade. Desse modo, enquanto a semente macerada do urucum recebe a adição de uma pequena quantidade de água, o líquido resultante da extração do jenipapo verde recebe uma carga de carvão vegetal moído, após o que se segue sua aplicação ornamental.

Alguns autores, no entanto, vêem na reunião do carvão ao sumo de jenipapo uma forma de produzir uma melhor visualização da tinta durante a aplicação do desenho sobre a pele, uma vez que sem este componente a tinta transparece por um breve tempo até adquirir seu tom negro azulado característico. No entanto, isso nos parece ter um sentido maior e que talvez tenha sido perdido. 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 à pintura do corpo ao sistema de crenças.

A utilização do carvão associado ao jenipapo tanto pode ser uma adaptação contemporânea de uma prática anterior quanto estar ligada a um melhor domínio técnico da pintura pela visibilidade do traço, que não é nosso objetivo entrar nessa questão. Hoje, quando estes elementos gráficos assumem papéis tão diversos dentro do sistema tupinambá, a questão sobre a composição da tinta pode se resumir a mera técnica, pois a importância maior não é tanto o seu processo de preparo mas o seu resultado final: o corpo apresentado.

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

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

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

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

A aplicação prática da pintura não diverge muito daquela dos outros grupos indígenas, o princípio de ordenamento do corpo depende do artista e de sua habilidade técnica que utiliza na

busca da flexibilidade do traço, característica fundamental de uma pintura bem elaborada. A volumetria do corpo pode ser usada por vezes como limites à ocupação do espaço da composição, pontuando as áreas onde as linhas convergem ou dissipam-se. Técnicas como a ampliação, extensão e repetição relatadas por Muller (1993, p. 233) em sua pesquisa sobre os Assuriní podem ser utilizadas, de modo que um pequeno repertório de motivos ornamentais pode produzir uma combinação única através da rotação e associação de elementos gráficos. Algumas vezes podem ser produzidas molduras que encerram o conjunto gráfico a um espaço compartilhado com padrões isolados figurando entre lacunas que comprimem ou alargam suas unidades gráficas, de modo que sua tipologia se altera tanto que fica difícil comparar a variável com o modelo.

ANÁLISE ESTÉTICO-FORMAL

O elemento diferencial da pintura Tupinambá de Olivença situa-se no modo como eles a utilizam com uma forma puramente estético-identitária, ou seja, não há a intenção de reprodução de elementos com referentes “cosmológicos” nem há a idéia de fazê-lo com relação à “noção de pessoa”. Eles prestam-se, geralmente, ao estabelecimento da alteridade, uniformizando o grupo e diferenciando-os da sociedade envolvente.

Suas criações não se limitam a regras rígidas, havendo a liberdade do artista inovar e ressignificar os elementos gráficos segundo sua própria fruição estética, de modo que a poética ornamental ganha contornos semelhantes à liberdade do artista ocidental, que inova a partir de elementos culturais retirados tanto do contexto em que está inserido quanto da própria imaginação.

Assumindo seu papel como um sujeito social, o artista tupinambá interfere na dinâmica do seu grupo com ressignificações de elementos intertribais ou extraculturais, produzindo signos de função estética relacionados ao processo cognitivo de busca e apreensão imagética.

A arte gráfica Tupinambá de Olivença, analisada desde sua prática, corresponde a elementos gráfico-pictóricos presentes sobre os objetos manufaturados e na pintura corporal através de categorias figurativas e geométrico-abstratas que, juntas, compõem o conjunto visual da iconografia decorativa.

Dividindo-se entre elementos mínimos, as formas básicas fornecem informações ao nível dos princípios estruturantes das normas de formatação técnica, fortemente vinculada à relação tradição-contemporaneidade que explode em repertórios múltiplos responsáveis pelo surgimento de inúmeras variáveis gráficas.

Esses elementos, que tratamos por motivos gráficos, funcionam como portadores de conteúdos simbólicos não mais aliados à cosmologia antiga mas ao plano político-discursivo da identidade étnica que se imprime na cultura visual como símbolo de alteridade. Clarifica-se no quanto a arte serve com seu significado implícito ao fortalecimento das noções culturais comunitárias, onde a elaboração de um corpus gráfico insere-se como mecanismo de afirmação perante a busca de reconhecimento enquanto grupo etnicamente diferenciado.

A hibridização resultante dessa mescla cultural entre o que lhe é próprio e o que lhe é alheio, no sentido das interações, produz uma síntese a partir destas influências, com a apropriação não apenas de elementos gráficos de outras sociedades, mas também, tratando particularmente da arte gráfica, de acessórios e equipamentos que auxiliam o desenvolvimento dessa expressão visual. Então, passa a ser comum a utilização de símbolos extraculturais como logotipos de roupas, de instituições não-governamentais ou signos ideológicos. Fatos que ocorrem, de forma semelhante, com artesãos indígenas e índiodescendentes em grande parte da

América, como quando “tecedores de Oaxaca incorporam desenhos de Escher e Picasso em suas almofadas e vendem-nas junto com desenhos tradicionais de figuras astecas” (BERNARD; GRANDIS, 1995, p. 82).

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

Um exemplo que ilustra bem essa idéia é a incorporação do símbolo da Ong Thydêwá, a partir da alteração de sua forma - um círculo com sete elementos triangulares concêntricos dispostos lateralmente no seu interior – com o acréscimo de mais uma unidade, de modo a produzir uma simetria. Esse símbolo, traduzido por “terra”, foi batizado então como “mundo dos índios” e é atualmente o mais difícil de ser reproduzido, como também um dos mais cobiçados nas sessões de pintura.

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

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

A pintura, no contexto de sua (re)produção, é aplicada sem cerimônias. Em momento algum, antes ou depois da sua aplicação sobre a pele do indivíduo, o indivíduo é submetido a um ritual. A pessoa simplesmente se apresenta e solicita que seja pintado, para isso o artista-pintor analisa a quantidade de material que tem disponível e a relaciona com as áreas do corpo que a pessoa quer ter ornado. Caso seja suficiente, tem-se início a decoração que segue claramente por opções de ordem estética em relação à escolha dos motivos, que na maioria dos casos fica a cargo do executor. Se a pessoa a ser pintada for um homem, a tendência será a ter os espaços visíveis completos ou parcialmente preenchidos, como o rosto, o tórax, as costas, barriga, os braços e as pernas. Mas, se for uma mulher, possivelmente poderá ter pintada seu rosto, braços e pernas e, talvez, a barriga e as costas.

Temos notado, entretanto, que alguns jovens tupinambás atualmente têm utilizado a pintura em partes do corpo preferencialmente utilizadas pelos jovens não-índios, como as áreas dos quadris e da nuca. Isso se deve em parte ao contato com a sociedade regional, como também devido aos modismos veiculados pela mídia que são apreendidos por eles, sem falar aqui dos aspectos relacionados ao turismo quando tais índios comercializam a pintura na praia de Olivença (Cai n' água), ao modo do que é feito em Salvador com a pintura temporária de Henna.

Entre algumas pessoas também há determinadas preferências, não ao nível do ordenamento do corpo, mas com relação à escolha das tintas, como a de urucum que sai mais facilmente que a de jenipapo, cuja ação permanece por mais de cinco dias, sendo assim a mais preferida pelas pessoas que trabalham fora do circuito da aldeia, nos centros urbanos e nas cidades vizinhas.

Outro fator importante que se deve considerar é que a ornamentação do corpo está condicionada aos espaços não preenchidos pelas vestimentas, ou seja, no ato da pintura pinta-se

o que se permite ver, o que está à mostra. Assim, como os homens vão à pintura vestidos apenas de bermuda, é a bermuda que delimita o que não pode ser pintado, possibilitando, de certo modo, todo o restante de sê-lo. No caso das mulheres o traje que geralmente portam no momento da pintura é o biquíni ou maiô, que possibilitam, a partir da escolha de uma destas duas opções, a pintura ou não da barriga e de parte das costas.

Não encontrei em outras partes do corpo, além das citadas, alguma outra que recebesse pinturas, de modo que me parece que o ordenamento das pinturas no corpo atende ao princípio da visualidade, com os elementos gráficos ocupando as áreas de fácil leitura.

A diversidade do público indígena e da formação dos artistas-pintores é um ponto relevante na compreensão da ornamentação corporal. Nesta tarefa muitos jovens tomam parte sem uma orientação para os elementos que devem ser reproduzidos. Já os professores indígenas que desenvolvem tal atividade, seja na sala de aula ou nas sessões coletivas de pintura, desempenham um papel de disseminadores de alguns motivos tidos como mais representativos. Estes participam mais ativamente das reuniões e viajam a outras comunidades e outros estados para representar as lideranças em congressos, em tomadas de decisões ou para fazer demonstrações culturais com apresentação de toré (porancim) e venda de artesanato. Tal contato proporciona uma reavaliação da política visual fundada na ornamentação corporal que tanto absorve elementos extraculturais quanto sua forma de apresentação. Do mesmo modo vemos alguns artistas-pintores que praticam o surf nas praias de Olivença e que se apropriam de marcas da sociedade não-indígena para reproduzir no corpo. Outros representantes comunitários e artistas-pintores absorvem os motivos gráficos de outros grupos do sul da Bahia, como os Pataxó, e de grupos do Xingu, de modo que, nestes últimos anos, uma mudança pode ser notada em relação a preferência por o que atualmente consideram uma “pintura fechada” em relação a uma “pintura aberta”.

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

Pintura aberta, de modo diferente, é a categoria que criaram para tratar dos motivos gráficos que utilizam soltos ou associados e que utilizavam pelo menos desde a retomada destas práticas culturais nos anos 90. É utilizado tanto por homens quanto por mulheres e podem aparecer em diversos lugares do corpo. Entre a pintura aberta podemos classificar as gregas que, em contraposição à pintura fechada que descrevemos a pouco, se apresenta como pintura estritamente feminina. Esta é um conjunto de linhas em sinuosidade retangular que se agrupam em paralelas indo dos pulsos até os cotovelos ou ombros e que, segundo entrevistas que realizamos, é baseada na decoração das cerâmicas Tupi-Guarani. O pensamento é de uma lógica singular: como eram as mulheres que fabricavam a cerâmica, logo seus motivos ornamentais são motivos femininos.

Tanto a pintura fechada masculina quanto esta pintura aberta feminina foram adotadas a partir de 2005 e demonstram uma tentativa de se (re) organizar os elementos gráfico-pictóricos em uma categoria de gênero. Essas apropriações, por outro lado, demonstram um impulso maior frente à busca dos elementos definidores de uma identidade visual baseada na ornamentação cerâmica dos antigos tupinambás e no traço rígido da pintura indígena masculina dos grupos tidos como mais desenvolvidos neste aspecto cultural.

Fora isso ainda não há separações distintivas rígidas entre pinturas femininas e pinturas masculinas. No mais das vezes há uma relação de ocupação do corpo quando os homens tendem a pintar todo o peitoral e as costas, e, as mulheres, a utilizarem pequenos grafismos nos braços e

barriga. Também não parece existir nenhuma distinção entre os símbolos usados na pintura corporal e os que são utilizados nas peças artesanais. São quase sempre constituídos por linhas retas que contornam ou transpassam losângos, quadrados ou triângulos cheios ou vazados. A pintura em negativo ainda é pouco comum e formas circulares, fitomórficas e zoomórficas são raras, muito embora alguns tupinambás afirmem que os grafismos antigos possuíam a forma de linhas onduladas relacionadas ao mar.

Entre outras coisas que pudemos notar, há crescente utilização da grafia TUPINAMBÁ sobre o corpo e até mesmo sobre as armas e bordunas que parece uma tentativa explícita de marcar a procedência étnica do indivíduo, havendo ainda a aplicação de formas estilizadas pinturas de “braceletes” lembrando, pelo símbolo gráfico, a ausência de um objeto cuja necessidade enquanto adorno corporal perde cada vez mais sentido. Contudo, estes fatos não ocorrem isoladamente, sendo notados também em outras sociedade indígenas.

A pintura corporal tupinambá de Olivença é composta, em sua maior parte, por motivos gráficos tomados, provavelmente, por empréstimos de outros grupos indígenas da Bahia. Em algumas atividades de campo deparamos com dois destes índios (um Pataxó de Coroa Vermelha e um Xukuru-Kariri de Alagoas) que trabalhavam com os tupinambá na fabricação de artesanato, quando aproveitavam para trocar experiências sobre a ornamentação do corpo, danças e cânticos.

De fato as influências desses grupos podem ser notadas em todas essas expressões, servindo, no caso da pintura corporal, como uma matriz da qual eles produziram suas variantes gráficas.

Esses elementos são em sua maioria formados por uma estrutura em “X” com o preenchimento dos espaços com linhas anguladas em 60° de forma semelhante ao “V”. Quando não é assim, aparecem setas ou triângulos cheios ou vazados nas mesmas posições, sempre se preservando a estrutura interna. Nas entrevistas realizadas nomearam-lhe “cruzeiro” ou “estrela”, remetendo com essa denominação ao seu formato. Já outros entrevistados afirmam tratar não de um significado, mas de um sentido de “união”, quando este elemento passa a remeter a centralidade com que são dispostas as lanças e bordunas no centro da circunferência formada pelo movimento da dança do porancim.

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

O valor de símbolo e o valor de ornamento se apresentam a todo o momento na poética ornamental tupinambá de Olivença. O caráter de embelezamento, centrado numa estetização do corpo, adquire na pintura um alto nível quando tais motivos se arranjam no que podemos denominar de “composições gráficas”. Estas para nós são pinturas elaboradas através da organização plena dos elementos compositivos com um sentido fortemente estético, de modo a produzir uma diversificação frente aos demais. É uma pintura que geralmente não se repete, sendo única e efêmera. Essas pinturas merecem destaque dentro deste corpus gráfico e são feitas

geralmente sobre as costas e o tórax por oferecer um maior campo para a expressão plástica. Por isso são geralmente feitas em pessoas do sexo masculino.

A posição dessas “composições gráficas” dentro de uma análise deste corpus tupinambá nos parece tender mais a uma estetização do corpo que a política visual identitária. De fato há motivos que seguem uma linha puramente ornamental, há os que se prestam ao fortalecimento desta identidade étnico-cultural e há motivos gráficos que obedecem a ambas ordens. O contexto em que surgem estas representações é por isso determinante para sua compreensão. Contudo, não quero criar uma separação entre o caráter estético e aquele mais ideológico, pois ambos permeiam toda a produção gráfico-pictórica da sociedade Tupinambá de Olivença; o que busco é demonstrar como estes grafismos podem se ajustar a um determinado contexto através do ajustamento de seus elementos. Vemos com isso que as expressões gráficas ligadas ao cotidiano tendem a ser mais bem elaboradas e aquelas que são utilizadas nos eventos de reivindicação tendem a ser mais padronizadas, a fim de compor uma imagem de grupo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpus gráfico tupinambá expressa um duplo caráter, que se reparte em determinadas tendências motivadas por uma política inerente ao seu momento histórico enquanto grupo étnico ressurgido, que busca se afirmar perante a sociedade nacional e no seio das outras comunidades indígenas. Dessa forma fica evidente o quanto a ornamentação corporal tupinambá está sujeita a ressignificações e mudanças de gosto que persistem, de modo dinâmico, no diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, explícita no emaranhado de símbolos e materiais repassados através do contato com a sociedade envolvente.

A pesquisa encontra-se em processo de finalização com a organização e análise do corpus gráfico segundo a iconografia e a relação de hibridização cultural com base na identidade étnica.

REFERÊNCIAS

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

CAMPELO, Cleide Rivas. **Cal(e)idoscorpos, um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: Annablume, 1996.

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