

## Artes da cura: pinturas corporais em alguns grupos Jê

Andre Demarchi

Doutor em Antropologia (UFRJ) e Professor Adjunto na Universidade Federal do Tocantins<sup>1</sup>

[andredemarchi@gmail.com](mailto:andredemarchi@gmail.com)

### Resumo

O artigo apresenta uma abordagem comparativa da pintura corporal entre povos Jê, mais especificamente entre os Mebêngôkre (Kayapó), Ramkokàmekrà (Canela), os PykopCatiji (Gavião), os Mehin (Krahô) e os Panin (Apinajé). Partindo das etnografias sobre estes povos, destaco uma faceta da pintura corporal pouco explorada em termos analíticos e comparativos. Trata-se de entender como, para diferentes povos Jê do Brasil Central, a pintura corporal assume uma dimensão terapêutica, profilática e mesmo protetiva dos corpos, fazendo das suas conhecedoras (em sua maioria mulheres), especialistas nos poderes curativos (e porque não, xamânicos) que as pinturas possuem em contextos específicos, principalmente, aqueles relativos a situações de resguardos, gestação, parto, doença e luto. Essa abordagem praxiológica, centrada na ação da pintura e não em sua representação, permite compreender a pintura corporal enquanto uma arte da cura.

**Palavras-chave:** Pintura corporal; Xamanismo; Mebêngôkre (Kayapó); Ramkokàmekrà (Canela); PykopCatiji (Gavião); Mehin (Krahô); Panin (Apinajé).

---

1 Antropólogo e professor no curso de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOM), da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Doutor e Mestre em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tutor do Grupo PET Indígena - Conectando Conhecimentos. Coordenador do Grupo de Pesquisa "Redes de Relações Indígenas no Brasil Central". Membro do Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas (NEAI/UFT) e do Núcleo de Arte, Imagem e Pesquisa Etnológica (NAIPE/UFRJ). Agradeço à Els Lagrou, Suiá Omim e Odair Giralдин por críticas e sugestões a uma primeira versão desse texto apresentado no *I Seminário Internacional Povos e Saberes Indígenas e Afrodiaspóricos*, em 2018, junto ao Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado da Universidade Estadual de Goiás. Agradeço também aos pareceristas pelas considerações apontadas nesta versão.

## Abstract

The paper presents a comparative approach to body painting among Jê peoples, more specifically the Mebêngôkre (Kayapó), Ramkokàmekrà (Canela), PykopCatiji (Gavião), Mehin (Krahô) and Panin (Apinajé). The starting points are the ethnographies on these peoples, highlighting a facet of body painting that has not been explored in analytical and comparative terms. It is a question of understanding how, for different Jê peoples of Central Brazil, body painting takes on a therapeutic, prophylactic and even protective dimension of the bodies, where those who hold this knowledge (mostly women) turn into experts of healing powers (and, why not, shamanic powers). The paintings hold these powers in specific contexts, especially those related to situations such as post-childbirth, pregnancy, childbirth, illness and mourning. This praxiological approach, centered on the action of the painting and not on its representation, allows one to understand body painting as an art of healing.

**Key-words:** Body Painting; Shamanism; Mebêngôkre (Kayapó); Ramkokàmekrà (Canela); PykopCatiji (Gavião); Mehin (Krahô); Panin (Apinajé).

## Introdução

*Nós não crescemos sozinhos, nós crescemos com a pintura do jenipapo e os enfeites feitos pelas nossas mães.*

(Ruth Kayapó)

O presente artigo apresenta resultados preliminares de um projeto mais amplo que visa comparar os usos, significados, práticas, técnicas, conhecimentos e ações manifestas na produção da pintura corporal em diferentes povos Jê<sup>2</sup> (Demarchi, 2017). O acúmulo contemporâneo de conhecimento etnográfico sobre arte indígena (Lagrou, 2009) e, mais especificamente, aquela produzida pelos diferentes povos Jê, permite, partindo das etnografias, traçar comparações e extrair delas variações e permanências, proximidades e diferenças nas formas com que cada povo pinta os corpos. No caso deste artigo, trago para

2 Os povos Jê são divididos, por critérios culturais e linguísticos, em três grandes grupos: os Jê do Norte ou Setentrionais (Kayapó, Krahô, Canela, Apinajé, Krikati, Gavião, Suyá, Panará) os Jê Centrais (Xavante, Xerente, Xakriabá) e os Jê do Sul (Xokleng e Kaingang). À parte os Jê do Sul, tanto os Jê do Norte, quanto os Jê Centrais habitam imemorialmente o cerrado centro-brasileiro, sendo suas Terras Indígenas as maiores reservas contemporâneas desse importante bioma.

comparação uma faceta da pintura corporal presente nas etnografias, mas pouco explorada em termos analíticos e comparativos. Trata-se de comparar como, para diferentes povos Jê do Brasil Central, a pintura corporal assume uma dimensão terapêutica, profilática e mesmo protetiva dos corpos, fazendo das suas conhecedoras (em sua maioria mulheres), especialistas nos poderes curativos (e porque não, xamânicos) que as pinturas possuem em contextos específicos, principalmente, aqueles relativos a situações de resguardo, gestação, parto, doença e luto.

Este trabalho comparativo tem início na pesquisa sobre pintura corporal entre os Mebêngôkre (Kayapó)<sup>3</sup>, do sul do Pará, cujas conclusões já apontavam para as características terapêuticas da pintura corporal (Demarchi, 2013; 2014). Partindo dos trabalhos pioneiros de Terence Turner (1980) e, sobretudo, de Lux Vidal (1992), com seu clássico livro *Grafismo Indígena*, e também de Clarice Cohn (2000; 2009) sobre a infância kayapó, o estudo da pintura corporal mebêngôkre permitiu propor uma nova guinada teórico-metodológica para este tema clássico, enfatizando não apenas o lado simbólico e sociológico da pintura, tarefa realizada pelos autores mencionados acima, mas seu lado eminentemente agentivo e pragmático (Gell, 1998). Trata-se agora de expandir essa abordagem para outros grupos Jê, como os Ramkokàmekrà (Canela), os Pykopcatiji (Gavião), os Mehin (Krahô), os Panin (Apinajé), buscando extrair elementos diferenciadores e de semelhança que gravitem em torno do tema da pintura corporal e suas eficácias terapêuticas.

No caso da abordagem teórica aqui proposta, posso dizer que ela se justifica pelos desdobramentos ocorridos nos estudos sobre arte ameríndia e, de modo mais geral, na própria antropologia da arte (Demarchi, 2009). Na introdução de um livro recente sobre grafismo e figuração entre os ameríndios, Lagrou e Severi (2013: 11), em diálogo direto com a iniciativa pioneira presente em *Grafismo Indígena* (Vidal, 1992), afirmam:

Os trinta anos que separam os dois livros testemunharam uma marcada guinada na abordagem teórica do tema: de uma ênfase na arte enquanto sistema de comunicação para uma abordagem praxiológica onde se dá destaque a centralidade da agência (uma proposta reveladora desta guinada se encontra em Gell, 1998).

---

3 Os Mebêngôkre (Kayapó) habitam os estados do Pará e Mato Grosso. Somam quase oito mil indivíduos, divididos em diversos subgrupos residentes às margens do Rio Xingu e seus afluentes. A aldeia Mójkaràkô, onde realizei dez meses de pesquisa de campo entre 2009 e 2013, está localizada ao sul do Estado do Pará, próximo a cidade de São Félix do Xingu, às margens do Riozinho, um afluente do Rio Fresco, por sua vez, um afluente do Xingu. Sua população é de aproximadamente 700 pessoas. O presente trabalho não seria possível sem o apoio financeiro para a pesquisa de campo concedido pelo Museu do Índio (FUNAI - RJ), no âmbito do Projeto de Documentação das Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras, realizado em convênio com a UNESCO. Durante a realização da pesquisa também recebi bolsas da FAPERJ e do CNPq. O desenvolvimento dessa pesquisa também contou com benefícios do Programa Novos Pesquisadores da Universidade Federal do Tocantins (UFT/PROPESQ).

O exercício proposto neste capítulo é o de aplicar os desdobramentos dessa abordagem praxiológica para o caso comparativo da pintura corporal entre diferentes grupos jê. Neste sentido, retomo as palavras de Barcelos Neto em seu estudo sobre as máscaras wauja, quando afirma que

sua opção por uma teoria da agência, ao invés de teorias do simbolismo, deve-se ao fato da primeira oferecer possibilidades ainda muito pouco exploradas para a explicação das categorias de humano e não-humano na Amazônia. A perspectiva simbólica dos estudos antropológicos da arte procura saber o que a arte pode “dizer” sobre alguma coisa. Não digo que a arte não se presta a “dizer” isso ou aquilo sobre a “cultura” e a “sociedade”, mas não é essa a opção teórica que persigo aqui (2005: 14).

Parafraseando o autor e de acordo com outros que o antecederam (Lagrou, 1998 e 2007; Gell, 1998), penso que o problema social e cultural que a pintura corporal impõe é também o da sua condição de agente, coexistente a sua condição de símbolo. Fala-se, portanto, neste artigo, sobre o que a pintura faz ou é capaz de fazer ou sobre o que as mulheres desses diferentes grupos indígenas podem fazer com ela.

Em termos metodológicos, sigo a proposta comparativa para os povos Jê inaugurada por Lévi-Strauss (1974[1952]), seguida por Carneiro da Cunha (1978) em seu estudo sobre os mortos entre os Krahô, e levada ao extremo no brilhante e volumoso estudo comparativo e bibliográfico desenvolvido por Coelho de Souza (2002) para a totalidade dos povos Jê. Para esses casos e para o caso do presente estudo pode-se afirmar que

as sociedades jê oferecem então um campo propício para os estudos comparativos (...): ao mesmo tempo suficientemente próximas para termos certeza de estarmos tratando de fenômenos comparáveis, elas são suficientemente diversas para que não recaiamos sempre no mesmo fenômeno (Carneiro da Cunha, 1978: 48).

É nessa dialética entre aproximações e distanciamentos que gostaria de situar as variações existentes nas concepções terapêuticas aplicadas a pintura corporal. É preciso dizer, no entanto, que a escolha dos povos para esse exercício comparativo foi motivada simplesmente pela existência de dados sobre pintura corporal e suas terapêuticas disponíveis nas etnografias sobre eles. Assim, seguindo esse princípio, foram privilegiados na análise povos pertencentes a denominação “Jê do Norte” ou “Jê Setentrionais”, onde se incluem os povos mencionados acima e também alguns outros (como os Kisedjê (Suyá), os

Krikati e os Kreenakore (Panará)), que não entraram no escopo comparativo dessa etapa, mas que estarão presentes nos próximos desdobramentos da pesquisa.

### **Os corpos nas pinturas: nome, sangue, pele e alma**

Pensar os corpos nas pinturas impõe um esforço de entendimento do que é o corpo para os diferentes povos Jê aqui comparados. Assumindo a especificidade de cada um desses povos nesse quesito, pode-se pensar naquilo que há de comum nas diferentes formas de pensar o corpo. Para tal, pode-se resgatar um texto clássico sobre corporalidade e noção de pessoa entre as sociedades indígenas brasileiras para perceber não somente a posição central ocupada pelo corpo nas socialidades ameríndias, mas também as especificidades Jê dentro desse panorama circunscrito pelos autores. Neste texto que completou trinta anos e que continua, em parte, muito atual, DaMatta, Seeger e Viveiros de Castro afirmam que a grande contribuição da etnologia feita no Brasil para a antropologia “reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial a corporalidade como idioma simbólico focal” (1978: 03). A partir desse texto basilar, o corpo será pensado como uma poderosa “matriz de símbolos” e um potente “objeto do pensamento” ameríndio. “Na maioria das sociedades indígenas do Brasil”, continuam os autores,

esta matriz ocupa posição organizadora central. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social. Uma fisiológica dos fluídos corporais – sangue, sêmen – e dos processos de comunicação do corpo com o mundo (alimentação, sexualidade, fala e demais sentidos) parece subjazer às variações consideráveis que existem entre as sociedades sul-americanas, sob outros aspectos (1978: 11).

Agora falando especificamente sobre os povos Jê, os autores continuam:

Assim, entre os Jê do Brasil Central, o dualismo básico entre esfera doméstica (periferia da aldeia e esfera público-cerimonial (centro da aldeia) é basicamente uma oposição complementar entre o domínio estruturado em termos de uma lógica da substância física (produção de indivíduos, de alimentos, associação por laços de substância) e o domínio estruturado em termos de relações que ‘negam’ os laços de substância. O corpo humano, entre os Jê, parece dividido da mesma forma: aspectos internos, ligados ao sangue e ao sêmen, à reprodução física e aspectos externos, ligados ao nome, aos papéis públicos, ao cerimonial – ao mundo

social, enfim (*expressosna pintura*, ornamentação corporal, canções) (1978:11; grifo meu).

Após mais de três décadas dessa passagem muitas etnografias sobre os povos Jê contribuíram para desconstruir essas dicotomias, herdadas do Projeto Harvard Brasil Central e tão presentes nos ensaios que compõem o livro *Dialectical Societies* (1979), homenageado nesse dossiê. A principal dicotomia desconstruída posteriormente é aquela estruturada em torno da oposição “centro-periferia”, questionando o lugar inferior destinado às mulheres nesse modelo (Coelho de Souza, 2002; Lea, 2012; Ewart, 2000; Raposo, 2009; 2019). Do mesmo modo, o avanço das pesquisas de pelo menos dois desses autores (Viveiros de Castro (1986; 2002) e Seeger (2013)) contribuíram para demonstrar a relação intrínseca entre organização social e cosmologia, sendo impossível pensá-las em separado. Ao contrário, agora, fala-se em cosmopolítica ou em socialidades e demonstra-se o valor social das relações estabelecidas com seres não humanos e sua importância constitutiva para a socialidade destes povos. No mesmo sentido, mais especificamente com relação à segunda metade da citação acima, penso, como tenho demonstrado já há algum tempo (Demarchi, 2010; 2013), que a pintura corporal entre os Jê não está relacionada tão somente aos aspectos sociais, ou seja, não é utilizada apenas para definir grupos e pessoas e distingui-los uns dos outros<sup>4</sup>, mas também está relacionada ao sangue, à pele, à alma e ao nome, bem como aos processos de reconstituição e transformação corporal como ritual, doença e resguardo, apresentando fortes conexões com a “fisiológica dos fluídos corporais” mencionada pelos autores. A pintura corporal é, portanto, parte das cosmopolíticas de diversos povos Jê, na medida em que realiza a mediação entre pessoas e espíritos (*karõ*)<sup>5</sup>. Como veremos ao final deste artigo e segundo argumentarei a seguir, as pinturas corporais produzidas pelas mulheres indígenas dialogam diretamente com as cosmologias desses povos, sendo assim necessário pensá-las como parte integrante das relações entre humanos e não-humanos que compõem as diversas cosmopolíticas desses povos.

Aqui é preciso lembrar que a fabricação do corpo entre os povos Jê é uma atividade

4 Os primeiros estudos sobre a pintura corporal de povos Jê associavam à pintura à dimensão social em oposição à natureza do corpo (Turner, 1980; Vidal, 1992; Lopes da Silva, 1992). Daí vem a expressão “pele social” (social skin) criada por Terence Turner para denominar a pintura corporal mebêngôkre. Outros autores pensaram a pintura corporal como forma de classificar e demonstrar pertencimento a classes de idade (Vidal, 1992), clãs e metades cerimoniais (Lopes da Silva, 1992; Muller, 1992) ou de comunicar momentos liminares (Vidal, 1992).

5 É importante frisar que palavra *karõ* está presente, com significado similar, nas línguas dos cinco grupos aqui comparados.

co-extensiva à produção do parentesco (Coelho de Souza, 2002). Ou seja, produzir corpos é produzir parentes. Assim, o esforço dedicado à superfície da pele “visa, claramente, sua humanização, e é parte do processo de fabricação da pessoa como parente”<sup>6</sup> (Coelho de Souza, 2002: 575). Essa produção não se opõe às relações de nomeação, ou seja, as últimas não “negam” as primeiras, como vimos na citação acima. Durante muitos anos, os pesquisadores dos povos Jê entenderam a produção do corpo e a nomeação como atividades vinculadas a atores distintos da vida social destes povos: enquanto os “genitores” produziram as relações de parentesco, os “nominadores” produziram as relações cerimoniais, ambas, segundo eles, vinculadas a domínios opostos da vida social: o doméstico (periférico) e o cerimonial (central) (Melatti, 1976).

O trabalho seminal de Coelho de Souza superou essa dicotomia, buscando entender fabricação do corpo e nomeação como um mesmo processo de produção do parentesco e não como esferas opostas. Essa superação permitiu compreender que a fabricação do corpo no cotidiano por meio das pinturas de jenipapo e de urucum e sua transformação nos rituais de nomeação são parte de um mesmo processo de produção do parentesco.

Deve-se destacar o fato, compartilhado pelas sociedades Jê aqui analisadas, de que os nomes (e adornos cerimoniais) são apropriados pelos xamãs de seres não-humanos como espíritos e animais. Os rituais de nomeação<sup>7</sup> são contextos de reconexão com os donos originais dos nomes, produzindo assim sua “ressubjetivação”. Ao estarem “novamente reconectados a seus donos originais, voltam a ser animalizados e, por isso, tornam-se verdadeiramente bonitos” (Gordon, 2006: 318). Assim, percebe-se que a beleza do nome e dos objetos cerimoniais tem a ver com o seu caráter estrangeiro, ou seja, de pertencer anteriormente a seres outros. Esse aspecto de alteridade dos nomes e enfeites cerimoniais produz ao mesmo tempo sua beleza e sua periculosidade. Para recebê-los durante os rituais de nomeação, os corpos das crianças nominadas devem estar devidamente preparados e essa preparação, como veremos a seguir, é feita com a pintura corporal de jenipapo e urucum em um processo paulatino de “endurecimento” do corpo.

---

6 Como afirma Vilaça para os ameríndios em geral: “O exterior é uma parte constitutiva das relações de parentesco na Amazônia como uma consequência do fato de que estas relações são construídas tendo a alteridade como um ponto de partida. A produção do parentesco está relacionado ao universo supra-local não somente por causa da necessidade de capturar identidades e potências do exterior, como numerosas etnografias testemunham, mas também porque humanidade é concebida como uma posição essencialmente transitória, que é continuamente produzida em um amplo universo de subjetividades que incluem animais” (Vilaça, 2002: 349).

7 Os rituais de nomeação são momentos em que as crianças têm seus nomes rituais confirmados cerimonialmente, o que entre esses povos significa que os nomes confirmados e as pessoas que os receberam passam a gozar de um novo status social, pois se diferenciam agora daquelas, pessoas cujos nomes não foram confirmados nos rituais.

Outra característica essencial do que é um corpo para os diferentes grupos aqui comparados é a não correspondência entre o corpo físico ou biológico e a totalidade do corpo. Assim, um corpo é definido por “uma pluralidade” de partes (DaMatta, Seeger, Viveiros de Castro, 1978: 13). Em outras palavras, “o corpo não é um todo, mas constituído de partes que não fazem parte de um todo; suas partes, em certo sentido, são mais reais que o todo” (Morais, 2017: 06). Mas quais seriam então essas partes que extrapolam, ou, diria mesmo, “explodem” a pretensa totalidade do corpo? E mais do que isso, como as pinturas corporais, suas tintas, odores, grafismos e cores se relacionam com essas partes?

Uma dessas partes é o sangue e pode-se dizer que tanto para os diferentes povos (Apinajé, Krahô, Canela, Gavião) aglutinados sob o título de Timbira, como para os Mebêngôkre, o sangue é “entendido como algo que serve para sustentar o corpo” (Carneiro da Cunha, 1978: 101). Se, para os Krahô, “um corpo sem sangue fica todo encolhido”, para os Mebêngôkre as pessoas com pouco sangue são consideradas fracas. Isso porque o sangue é “um elemento considerado ‘duro’ e deve ser mantido numa quantidade certa: se o indivíduo possui pouco sangue ele fica mole (*rérékre*) e amarelo, se possui sangue demais ele fica preguiçoso” (Giannini, 1992: 148). A quantidade de sangue é um importante operador na diferenciação de corpos segundo o gênero e a idade. Assim, velhos e crianças possuem pouco sangue e são considerados fracos e moles (Gordon, 2006; Giannini, 1992; DaMatta, 1976). As mulheres são, por sua vez, consideradas mais lentas que os homens porque têm sangue em excesso. Os homens são considerados preguiçosos quando acumulam sangue em demasia no corpo e sofrem constantemente escarificações para retornar à situação ideal de “balanço sanguíneo” (Gordon, 2006: 318).

Outra característica do sangue compartilhada por estes povos diz respeito a sua relação com a alma (*karõ*), que também é parte constitutiva do corpo. O sangue é “o veículo e o suporte material do *karõ* (alma)” (Gordon, 2006: 319). Como salienta Gordon, o balanço sanguíneo do corpo visa controlar não apenas a quantidade do sangue, o que diferencia os humanos entre si, mas também sua qualidade, o que diferencia os humanos dos outros seres que habitam o mundo (animais, plantas, espíritos, inimigos). Portanto, sendo o sangue aquilo que transporta a alma, “o contato imediato com sangue exógeno implica a absorção de um *karõ* exógeno resultando em doença e eventualmente em morte” (Gordon, 2006: 319). Como afirma Carneiro da Cunha para os Krahô, há vários modos de ser invadido pelo sangue exógeno: “comendo-o, matando cruentamente, derramando-o e enfim tocando-o” (Carneiro Da Cunha, 1978: p. 102). Melo (2017:255), falando dos Gavião, demonstra a importância do contágio com sangues alheios por meio do cheiro, algo que também observei entre os Mebêngôkre.



Comido ou cheirado, tocado ou derramado, o sangue é assim um elemento extremamente perigoso. No Brasil Central como “em muitas partes da Amazônia, considera-se que o sangue derramado, e especialmente seu cheiro, tem um poder transformador sobre a experiência vivida” (Belaunde, 2006: 229). Se o controle da quantidade de sangue no corpo visa à diferenciação de humanos entre si (homens, mulheres, velhos, crianças), o controle de sua qualidade visa justamente não possibilitar a relação com agentes não humanos, sobretudo animais, o que se acontecesse ocasionaria a tão temida transformação. É por isso que muitas das precauções relativas ao sangue evidenciam um interessante princípio enunciado por Carneiro da Cunha (1978) para os Krahô – e depois generalizado por Belaunde (2006; 2005) em sua proposta de uma hematologia amazônica –, a saber: sangues diferentes (de humanos e não humanos, por exemplo) não podem ser misturados (Carneiro da Cunha, 1978: 103).

É neste sentido que, para os Krahô, tal como para os Mebêngôkre, os Apinajé (DaMatta, 1976), os Gavião (Melo, 2017) e os Canela (Rolande, 2013) as situações de resguardo visam justamente à tentativa de “restabelecimento do discreto”, isto é, de separar sangues diferentes que transportam *karõ* também diferentes (Carneiro da Cunha, 1978: 106-7). O sangue do pós-parto e da menstruação também são considerados exógenos, não necessariamente pertencendo à pessoa que os expurgou. Manuela Carneiro da Cunha retira daí uma importante conclusão comum a diversas situações de reclusão: “estar diretamente envolvido no derrame de sangue é expor-se a ser penetrado por ele” (1978: 106).

Outra importante característica das situações de resguardo é aquela que põe em evidência a relação entre sangue e pele. A pele é justamente o que precisa ser violado para que o sangue exógeno penetre no corpo, provocando alteração e desequilíbrio. Entre os povos Jê aqui comparados, seus etnógrafos são unânimes ao registrar que tanto doentes como recém-nascidos, e também pessoas em situação de resguardo, têm a pele enfraquecida e mole<sup>8</sup>. Assim, um dos procedimentos necessários às situações de resguardo ou de doença pouco comentado na literatura é justamente o restabelecimento dessa fronteira existente entre o sangue e o mundo externo, o que como veremos é realizado com o auxílio das pinturas corporais. Para os Mebêngôkre a palavra para pele (*ká*) tem o sentido geral de “envoltório” (Giannini, 1992: 152; Lea, 1986: 117; Coelho de Souza, 2002: 574). Entre os Krahô, Carneiro da Cunha registra significados parecidos para o termo *khõ*. Termos semelhantes são encontrados entre os Gavião (*cý*), Canela (*khre*) e Apinajé (*kà*), todos

8 Para os Mebêngôkre ver Vidal (1992, 1977); Giannini (1991); Gordon (2006), Demarchi (2013, 2014). Para os Krahô, ver Carneiro da Cunha (1978). Para os Canela ver Rolande (2012), para os Apinajé ver Damatta (1976) e Giraldin (2000). Para os Gavião, ver Melo (2017).

eles, segundo Melo (2017: 322), denotando as ideias de envoltório, casca e couro. Sobre estes termos, pode-se dizer que todos “eles poderiam ser condensados na noção de ‘limite’ ou ‘fronteira’. (...) A pele é pois concebida como a ‘fronteira’ do organismo” (Carneiro da Cunha, 1978: 107). Conclusão semelhante é defendida por Terence Turner quando define, para os Mebêngôkre, “a superfície do corpo como uma fronteira comum entre a sociedade, o self-social e o indivíduo psicobiológico” (1980: 112). Destas características da pele para estes povos, gostaria de sublinhar sua capacidade de envolver e reter o sangue e a almanco corpo.

A relação entre pele e sangue nas situações de resguardo foi explorada por Belaunde em sua proposta de uma hematologia amazônica. A autora afirma que, “embora o sangramento seja em princípio definido como um atributo feminino, verter sangue, para ambos os gêneros, leva a uma mudança de pele/corpo” (2006: 217). Neste sentido, a autora aproxima as situações de resguardo aos momentos em que é necessário “trocar de pele” ou, em outras palavras, reconstituir o invólucro pelo qual o sangue escapou ou penetrou. Quero sustentar que, para os diferentes povos aqui comparados, a pintura corporal atua justamente na reconstituição dessa fronteira que é a pele, delimitando um processo de restituição corporal que aponta para a “participação das pessoas umas nos corpos das outras” (Coelho de Sousa, 2002: 565). Essa participação é o que define a produção do corpo entre esses povos. Como afirma Coelho de Souza, “estar vivo é ter um corpo integrado a essa cadeia de participações”.

### **Tintas: o vermelho e o negro**

As duas principais tintas utilizadas para pintar os corpos entre os povos Jê são extraídas dos frutos do jenipapo e do urucum. Do primeiro se extrai uma tinta de coloração preta que gruda na pele, demorando cerca de oito a quinze dias para sair totalmente. Já do segundo se extrai uma tinta de coloração vermelha e consistência pastosa que não é indelével, soltando com facilidade ao contato com água e sabão. Antes de falar da diversidade das formas de preparo e de uso destas duas tintas principais, pode-se mencionar uma das tintas menos utilizadas, mas com relevantes efeitos terapêuticos e profiláticos.

#### *Pau de leite*

A mais significativa delas é conhecida como “pau de leite” e é extraída de uma árvore homônima, talhando-se seu tronco e recolhendo-se em um pote o líquido leitoso que escorre de seu caule. Entre os Ramkokàmekrà (Canela), ela é a tinta preta utilizada com

mais frequência devido à escassez do jenipapo. Segundo uma de suas etnógrafas “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” (Rolande: 2013, 53). Segundo Oliveira, logo após o nascimento de uma criança, “amarra-se um fio de palha de pau-de-leite nas pernas e punhos para protegê-la até o umbigo cair”(Oliveira, 2008, p. 71). No mesmo sentido, a autora afirma que “se o resguardo de nascimento for quebrado por meio de relação sexual, o pai da criança e a amante devem dar banho com uma infusão da folha do pau-de-leite” para prevenir ou curar possíveis alterações no corpo da criança (Oliveira, 2008: 75).

Entre os Krahô e Apinajé (Giraldin, comunicação pessoal) o pau de leite é uma tinta utilizada preferencialmente em crianças, pois seu aspecto de cola faz crescer o corpo, “esticando” os membros onde ele é aplicado. Num sentido similar, os Ramkokàmekrà acreditam que a pintura corporal mimetiza certas capacidades consideradas positivas de animais quando transportadas para o corpo humano. Assim, um dos informantes de Rolande afirma: “para os Canela, diz que morcego fica de cabeça pra baixo e isso faz bem pra barriga, ele não tem problema de estômago, por isso nós pintamos com essa pintura de morcego” (Rolande, 2013: 59). Em outra passagem a autora coloca que “as pinturas da cobra servem pra ganhar força e velocidade. Já o padrão *jojinti*(bem-te-vi) consiste em uma pintura realizada pelas mulheres na região do pescoço, que (assim como o bem-te-vi) faz das mesmas boas cantadoras” (Rolande, 2013: 62). Aqui destaca-se o poder mimético da pintura corporal, capaz de trazer para o corpo pintado características e potências dos animais de onde os grafismos foram extraídos.

Usada no cotidiano entre os Ramkokàmekrà, o pau de leite é utilizado em ocasiões cerimoniais entre os Mebêngôkre (Demarchi, 2014), Gavião (Melo, 2017), Krahô (Morim de Lima, 2016; Carneiro da Cunha, 1978) e Apinajé (Giraldin, 2000). Em todos esses povos utiliza-se o pau de leite não para produzir grafismos, mas para a emplumação ritual de pessoas que receberão nomes nas cerimônias de nomeação. Por seu aspecto de cola, aplica-se ele a pele com a ajuda de uma tala e em seguida pregam-se as penas ao corpo, dando ao personagem a aparência de um pássaro (Figura 1).



**Figura 1:** Meninas enfeitadas com a máxima beleza mebêngôkre durante a cerimônia de nomeação *Menire Bjôk* (Festa das Mulheres Pintadas). Aldeia Môjkàràkô. 2010.

Fonte: André Demarchi (2014).

### *Urucum: o vermelho da humanidade*

O vermelho do urucu imediatamente atrai a atenção de cada visitante devido a sua onipresença. O próprio índio e tudo que ele carrega são mais ou menos vermelhos com urucu. Seja o que for que ele segure se torna vermelho, assim como alguém vivendo entre eles. A mancha de urucu em uma peça não é considerada sujeira, mas um embelezamento. Qualquer traço de terra em uma refeição é removida ao esfregar e lavar, ainda que ninguém sonhe de atentar isto com a impressão das digitais do urucu. Os índios ficam irritados se pessoas civilizadas lançam comentários sobre o uso do urucu; qualquer pessoa ou objeto cheirando ao pigmento é um objeto de beleza (Nimuendajú, 1946:51).

Essa passagem do etnógrafo alemão Curt Nimuendaju, fundador da etnologia brasileira, redigida há mais de sete décadas, permanece de uma atualidade incontestável. Escrita para descrever os usos do urucum entre os Timbira Orientais, a descrição de Nimuendaju, ou “Curto”, como era conhecido pelos índios do Maranhão, atesta as especificidades do urucum como índice de humanidade e beleza. Aponta ainda para a importância do cheiro como forma de apreciação estética, bem como para os usos do urucum como modo de aparentar estrangeiros: “seja o que for que ele segure se torna vermelho, assim como alguém vivendo entre eles”. Tornar-se vermelho é símbolo não apenas de identidade, mas de humanidade. Tanto que o povo Gavião, pertencente ao grupo dos Timbira Orientais, se autodenomina “*Pyhcopcatiji*(*pyh*. s. urucum + *cop*; n.p., v. rastejar, s. lança + *cati ji*; s. povo, s.afins)” (Melo, 2017: 148). Um etnônimo que tem o urucum como formador da palavra que dá nome ao grupo. Se lembrarmos com Viveiros de Castro (2002) que os etnônimos são, na verdade, pronomes cosmológicos, ou seja, formas de se diferenciar dos outros habitantes do cosmos e de se afirmar enquanto um povo mais humano que os outros, pode-se dizer que estar pintado de urucum para os Gavião é a sua forma peculiar de estar no mundo e se apresentar para si e para os outros.

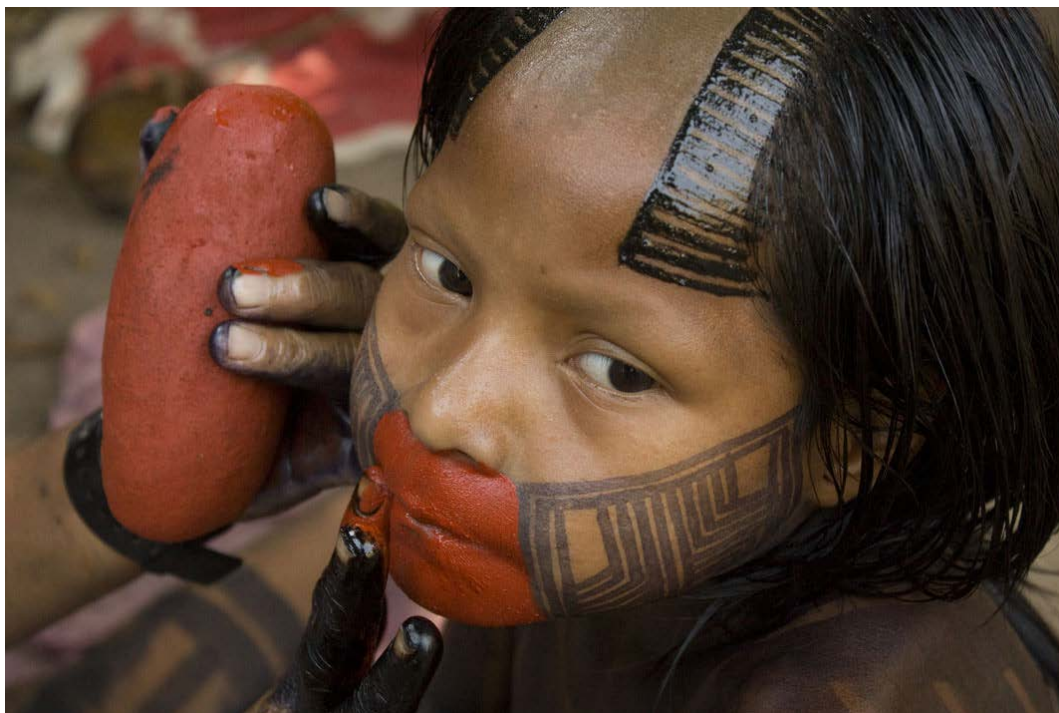
Essa característica que os Gavião trazem em seu próprio nome pode ser expandida para os outros povos Jê aqui comparados. Entre os Kayapó, o urucum e seu vermelho é a cor da vitalidade e da humanidade. Como disse Lux Vidal (1992), estar pintado de urucum indica não apenas beleza, mas também bem-estar e um corpo saudável. Sua ausência, pelo contrário, indica doença ou resguardo. Segundo Rolande, para os Ramkokàmekrà pintar o outro com urucum é um sinal de afeto, respeito e cuidado, tanto que uma das formas de dizer que uma mãe não está cuidando dos filhos de forma adequada é afirmar que seus filhos não estão pintados de urucum (2013: 33-34). Algo que pode ser entendido como uma grave ofensa. Entre os Krahô, quando se quer dizer que uma pessoa está bela e saudável diz-se que ela está “da cor do urucum”, o que demonstra como essa tinta “está ligada à beleza e possui uma agência de proteção na construção de corpos belos, fortes e saudáveis” (Morim de Lima, 2016: 163-164). Já para os Apinajé, como afirma Giralдин (2000), o urucum 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.

As receitas de preparo da tinta de urucum são muito similares em todos esses povos, variando principalmente em relação ao líquido que se adiciona ao produto final para aplicá-lo ao corpo. Uma especialista Gavião ensina como produzir essa tinta.

Para fazer tinta de urucu, primeiro quebra todo o fruto, faz um monte, vai debulhando, tira toda a semente numa cuia grande. Aí pega uma vara e pisa [no pilão] até tirar toda a carne, depois coloca a vasilha pra peneirar, depois pisa de novo, tira toda a carne, coloca um pouco de água até quando lavar bem a semente. Depois tira a semente e deixa só a água com a carne dele para cozinhar. Não é com qualquer lenha que usa não, é casca de jatobá que é grossa e dura no fogo, tiramos só a carne e vai engrossando, coloca no fogo e começa a ferver. Você pega a espuma e vai separando, e as pessoas que são olho ruim não pode encostar senão, não rende. Aí mexe até engrossar, deixa só a carne, a espuma tira. Quando engrossa, pega leite de coco babaçu e vai colocando para sair bem vermelho, com leite de coco fica bem vermelho. Aí põe para secar em um pano, faz um bolão, corta, usa e guarda (Lucimar Ribeiro – Aldeia Governador, 2015) (Melo, 2017: 344).

Entre os Mebêngôkre (Demarchi, 2014: 184), Apinajé (Giraldin, 2012: 12) e Krahô (Morim de Lima, 2016) utiliza-se o mesmo processo, porém não se acrescenta leite de babaçu ao final. Já entre os Ramkokàmekrà o leite de babaçu é adicionado no momento mesmo da pintura: “na hora de pintar, primeiro é mastigado o coco de babaçu, para misturar o leite com a tinta do urucum para passar na pessoa” (Rolande, 2013: 53). Diferentemente, nos outros povos, esfrega-se o óleo de babaçu na “bola” (figura 2) de urucum para depois passar na pele. Em ocasiões onde não há a tinta de urucum pronta, costuma-se, em todos os povos, fazer como os Canela: “amassar a semente nas mãos e aplicar o corante no corpo com óleo do babaçu” (Rolande, 2013: 53).

Existe entre esses povos uma forte relação da tinta de urucum com a fabricação do corpo das crianças desde o nascimento até sua preparação para ocasiões rituais, principalmente, os rituais de nomeação. Entre os Mebêngôkre, já no parto o urucum está presente. A mulher, logo após parir, deve tomar uma infusão com as sementes da planta para estancar o sangramento. A criança, assim que nasce, recebe uma camada de tinta de urucum no corpo, sendo essa prática entendida como o início do processo de parentamento do recém-nascido, uma forma de começar a estabelecer sua humanidade. Não encontrei prática semelhante nas etnografias sobre os outros povos e o caso Mebêngôkre parece ser uma versão mais forte da potência do urucum como tinta que produz humanidade e parentesco e fortalece a criança (figura 2).



**Figura 2:** O vermelho (urucum) e o negro (jenipapo). A mãe pinta o rosto do filho de vermelho com urucum. Detalhe para a tinta negra de jenipapo na mão da mãe e no rosto da criança. Aldeia Môjkàràkô. 2010.

Fonte: André Demarchi.

Entre os Gavião, como afirma Melo, tal potência também se faz presente:

a primeira camada de urucum que a criança recebe é por volta de um ou dois anos de idade, especificamente, quando ela começa a andar por conta própria, quando começa a ficar 'durinha'. Quando chega esse momento, o epônimo da criança, *quite* para ego masculino e *tyhj* para ego feminino, a leva até sua casa onde lhe pinta toda de urucum. Depois, quando a devolve para os pais, ele recebe um pacará cheio de comida como "pagamento" pela dedicação ao nominado, que se estenderá por toda vida. Essa primeira camada de urucum sobre a pele inaugura, digamos assim, a vida social do nominado no contexto das relações que atravessam genitores e nominadores. Mas, como eles mesmos dizem, essa pintura de urucum é para deixar o corpo "saudável", sem doenças, ou seja, há no uso do urucum uma dimensão terapêutica e profilática acionada pelos Gavião. As camadas de vermelho sobrepostas ao longo da vida sobre estas crianças tornaram seus corpos cada vez mais belos e duros, saudáveis e preparados para quando se encontrarem com agências não humanas no decorrer de suas vidas (2017: 351).

Acompanhando essa descrição muito esclarecedora está o caso dos Ramkokàmekrà. Segundo suas tradições, não só a tinta, mas também “o cheiro do urucum aumenta” o corpo das crianças, tornando-o duro e forte (Rolande, 2013: 55). Aqui é possível lembrar da passagem de Nimuendaju citada acima, quando afirma que o cheiro de urucum, para os índios, remete imediatamente à beleza. Em outra passagem, Francisquinho Tephot afirma para a autora que “a pintura de urucum dá saúde, fortalece e faz crescer”, sem ela e sem o corte de cabelo tradicional, diz: “não tem proteção. Aí é capaz de adoecer, é capaz de mekaron [espírito] levar” (2012: 45-46).

Embora o preto do jenipapo seja o principal protetor contra espíritos entre estes povos, também o urucum parece ter ação profilática neste sentido. Morim de Lima afirma que, para os Krahô, a “tinta de urucum é própria para se proteger e se camuflar da mirada dos espíritos: um traço vertical na barriga, na altura do umbigo, e um traço horizontal ligando os cantos da boca aos ouvidos”. (2016: 207). Os Gavião, por sua vez, se protegem das “coisas ruins” passando urucum no rosto, pernas, braços e tronco (Melo, 2017: 353). Já entre os Mebêngôkre a relação entre urucum e *karõ* (espírito) parece ser distinta, pois sua ação protetiva restringe-se a conter a alma de uma pessoa em seu corpo, por meio da reconstituição da pele. Aqui é preciso saber que para os Mebêngôkre (assim como para os outros Jê) a doença pode ser provocada tanto por ação de espíritos alheios (mortos, animais, não-humanos), como também pela evasão da alma de um corpo, cujas superfícies estão enfraquecidas. Vimos acima como as situações de resguardo são momentos em que as superfícies do corpo devem ser reconstituídas. Lux Vidal (1992) em seu trabalho precioso sobre a pintura corporal mebêngôkre demonstrou a existência de uma estrutura pictórica recorrente nas peles de recém-nascidos, doentes e resguardados. Em todos eles, o primeiro procedimento concedido ao corpo é marcado pela aplicação de urucum na pele. Nesse caso, o uso do urucum pode ser entendido como uma primeira ação para constituir esse invólucro que é a pele, prendendo o *karõ* ao corpo, não permitindo que ele saia, sobretudo, nas ocasiões de doença e resguardo em que os corpos voltam a estar moles e fracos como os dos bebês.

Por fim, mas não menos importante, é preciso lembrar uma unanimidade entre os povos analisados aqui. Em todos eles, durante o funeral, o morto tem seu corpo pintado pela última vez com uma camada de urucum. Melo resume muito bem essa tendência ao falar da forte presença do urucum no ciclo de vida de uma pessoa, entre os Gavião, algo que pode ser estendido para todos os povos presentes neste estudo:



O vermelho sobre o corpo é tanto a primeira camada de tinta que a superfície da pele recebe, como forma de preparar a criança para vida, quanto é a última camada de tinta que essa mesma superfície receberá, a última forma e aparência que ele deixa no mundo dos vivos e aquela que leva consigo ao mundo dos mortos (2017: 352).

*Jenipapo: o preto contra os espíritos*

De uso imemorial pelos povos indígenas, a tinta extraída do jenipapo é conhecida por sua capacidade de se fixar na pele, mesmo após ser lavada. A permanência da tinta na superfície do corpo varia entre oito a quinze dias dependendo da sua qualidade. Entre os povos Jê aqui comparados encontram-se diferentes formas de produzir a tinta e de potencializar seus efeitos. Alguns elementos comuns, contudo, podem ser extraídos da comparação que se segue. Em primeiro lugar, assim como ocorre com o urucum, os conhecimentos e técnicas que envolvem a produção e aplicação da tinta de jenipapo são eminentemente femininos, embora seja possível ver alguns homens manipulando-a. Outro fato comum na produção da tinta é que ela é invariavelmente produzida com frutos verdes, com preferência para aqueles de tamanho reduzido. Outra constante é a utilização de pincéis feitos com a tala de palmeira babaçu em sua aplicação ao corpo, além do uso das mãos. Diferenças, contudo começam, a aparecer nesse quesito. Enquanto as mulheres Apinajé, Ramkokàmekrà, Gavião e Krahô se utilizam de um pincel feito do mesmo material, mas em cuja ponta é enrolado um pequeno pedaço de algodão ou de tecido, as mulheres Mebêngôkre, por sua vez, não fazem uso desse último método, utilizando tão somente o pincel, que chamam de palito (Vidal, 1992; Demarchi, 2014).

A produção da tinta obedece, por sua vez, diferenças maiores. Se em todos os casos a polpa do jenipapo verde é ralada e/ou triturada em um recipiente, entre os Mebêngôkre, acrescenta-se a essa mistura o pó negro de carvão (*boripryn*) feito de casca de árvore, além de saliva, pois durante a feitura da tinta um ou mais frutos, geralmente aqueles considerados os melhores, são mastigados e sua polpa é cuspidada no recipiente onde a tinta está sendo produzida (Demarchi, 2014: 183). Este costume, dizem as mulheres, potencializa a tinta, tornando sua permanência mais duradoura e ainda mais negra, o mesmo ocorrendo com o carvão que é utilizado para dar coloração escura a mistura e facilitar a produção dos grafismos sobre a pele. Entre os Ramkokàmekrà, como nos afirma Rolande, “a fruta é ralada ainda verde, sendo o sumo misturado com água e depois levado ao fogo até obter uma coloração preta. O líquido [coado] é guardado em recipientes para ser utilizado quando for conveniente” (2013: 54). Já entre os Gavião, uma especialista

conta como se prepara a tinta de Jenipapo: “descasca tudo, rala ele, ele vai soltar um líquido, rala até encher um balde, coloca no sol para a tinta pegar, depois disso espreme tudo na mão para tirar o bagaço dele e sair a tinta, quando encher o balde com essa tinta coloca no sol de novo e depois está pronto para usar” (Melo, 2017: 343). Os Apinajé fazem o preparo da mesma forma, assim como os Krahô (Giraldin, comunicação pessoal).

Se as receitas são diferentes, parece haver uma confluência entre todos os povos no sentido de entender a pintura negra feita com o Jenipapo como um potente protetor contra os espíritos dos mortos ou de animais. O efeito profilático dessa e de outras tintas negras contra os espíritos é atestado em todos os povos aqui analisados, sendo comum também em pelo menos um povo de outra região etnográfica<sup>9</sup>. Entre os Krahô, Carneiro da Cunha já havia registrado desde a década de 1970 que “por ocasião de diversos rituais, aqueles que estiverem mais vulneráveis aos ataques dos *mekarõ* (espíritos), traçam, por precaução, riscos pretos no canto da boca e no peito” (1978: 117). Mais recentemente, Morin de Lima notou, durante um ritual, que o cantor usava uma pintura específica: “duas listras horizontais feitas com tinta preta de jenipapo, que partiam dos cantos da boca até as orelhas. Ele me disse que essa pintura protege do *mêcarõe*, de fato, observei que as pessoas a utilizam geralmente em ritos funerários, após a morte recente de um parente e no rito do fim de luto” (2016: 237). Também entre os Ramkokàmekrà, Rolande registrou hábito semelhante:

Quando os Canelas vão para a mata em função das grandes corridas de tora, (...) os homens também se valem de uma pintura preta nos cantos da boca. O objetivo é afugentar os *mekarõ*, pois de acordo com os Canelas, essa pintura faz com que os *mekarõ* fiquem com medo dos vivos, pois aparentam ter uma boca bem grande e parecem assustadores aos olhos dos *mekarõ* (2013: 118).

Entre os Gavião, por sua vez, Melo registra “que o preto do jenipapo quando cobre todo o corpo espanta as almas (*carõo*)”, tornando “os humanos ‘invisíveis’ ao *carõo*” (2017: 349-350). Entre os Mebêngôkre, por sua vez, Lea registrou que “os espíritos dos mortos temem a tinta preta de jenipapo” (1994:97). O mesmo ocorrendo entre os Apinajé. Em todos estes povos, portanto, a tinta preta de jenipapo possui ação profilática e protetiva no sentido de não permitir que os espíritos e agentes não-humanos afetem o corpo. Em comparação com a tinta vermelha de urucum cuja ação, como vimos entre os Mebêngôkre,

9 Descola afirma que os Achuar fazem “borrões pretos nas faces dos membros da família com um pouco de jenipapo: não se trata de um sinal de luto, e sim de uma camuflagem para enganar os Iwianch (espíritos) ficando tão pretos quanto eles” (2006: 425).

se manifesta no sentido de prender o *karõ* da pessoa ao corpo, a tinta preta de jenipapo possui uma ação oposta, isto é, bloqueia o *karõ* exógeno no sentido de fora para dentro do corpo, impedindo a possibilidade de outros *karõ* (ou do *karõ* de outros) penetrarem em seu interior. Aqui deve-se lembrar que a ação de pintar os corpos de negro para proteger-se contra os espíritos é ainda mais necessária naqueles corpos que, como afirmou Carneiro da Cunha, estão “mais vulneráveis aos ataques dos mekarõ”. Não por acaso, entre todos os povos, as crianças são pintadas com maior recorrência, pois sua pele ainda é considerada mole e, por isso, mais vulnerável aos ataques. Do mesmo modo, pessoas que estão saindo do resguardo, principalmente do resguardo de luto, tem seu corpo todo (inclusive o rosto) pintado de preto, como uma forma de reconstituir a pele que se enfraqueceu nesse período, tornando-se assim protegida dos espíritos.

Outro tema constante no pensamento destes povos em relação à pintura corporal de jenipapo diz respeito à ideia, já mencionada, de que essa tinta endurece o corpo, fortificando-o e preparando-o para contextos rituais específicos. Um indígena gavião explica essa tendência da seguinte maneira:

Os Gavião pintam para ficar bonito mesmo, mas pintam para se proteger de doenças, quando pintam ficam com aparência de saudáveis, de jovens. O jenipapo mesmo é igual remédio, ele pinica a pele, entra e começa a dar aquela coceirinha, um calor no corpo, aí já é ele fazendo efeito (Roberto Gavião - *Poh'croc*– Aldeia Governador, 2014)(Melo, 2017: 346).

Os efeitos do jenipapo agem no endurecimento da pele. Este deve ser entendido como um processo. A ênfase na dureza como ideal remete à construção de corpos preparados para a guerra, com capacidades como agilidade, força e bravura adquiridas nos ritos de iniciação e reclusão a que os jovens são submetidos. Em um caso extremo de produção da dureza e da bravura como ideal masculino está a guerra contra os marimbondos feita pelos jovens mebêngôkre, que são incitados pelos mais velhos a destruir a maior casa de marimbondos das redondezas. Exterminado o inimigo, os jovens tornam-se guerreiros, cujos corpos foram endurecidos durante o combate. Agora podem usar certos grafismos considerados fortes e que antes da guerra seus corpos não suportariam (Demarchi, 2013)

Entre os Ramkokàmekrà, Rolande ouviu reclamações de homens mais velhos sobre o uso inadequado pelos mais jovens de certos padrões de pintura que só deveriam ser utilizados por aqueles que passaram pelos rituais de iniciação e reclusão.

José Pires Cahhàl alertou-me sobre a adequação de determinados adornos às faixas de idade. Ao observar um rapaz pintado, afirmou que aquele adorno não lhe era adequado, pois ainda era muito novo, e aquela pintura aplicava-se a pessoas mais velhas, bons corredores e guerreiros. Acrescentou que, para ter a permissão de utilizar uma determinada pintura seria necessário passar pelos rituais Ketuwajê e Pepjê, pois durante esses rituais são construídos os corpos de corredor, guerreiro, trabalhador, pajé, caçador (2013: 35).

Voltando aos Mebêngôkre, lembro que para eles essa dimensão processual se inicia na infância, quando depois de receber uma primeira pintura de urucum quando nasce, a criança passa os primeiros anos recebendo uma pintura de jenipapo sem desenho, toda preta, pois considera-se que seu corpo ainda não está preparado para receber a pintura com desenho. Somente depois de ter o corpo endurecido com camadas pretas de jenipapo é que a criança pode receber uma pintura bonita (*ôk' mejx*). A mesma sequência que acriança recebe é reproduzida nas pessoas que estão de resguardo: primeiro a pintura vermelha de urucum, seguida da pintura de jenipapo toda preta, e, por fim, a pintura de jenipapo com grafismo<sup>10</sup>.

Entre os Krahô, onde “o preto, ‘na cor do jenipapo’, é sinal de dureza e resistência”, ocorre processo similar:

o recém-nascido é considerado *ihpeacre* (“mole, sem movimento, cansadinho”) e só pode ser pintado com urucum. Apenas quando ele começa a movimentar braços e pernas, “*ahkjê*”, é que pode receber a pintura de jenipapo. Interessante aqui pensar a pintura corporal como algo que depende das condições do corpo para suportá-la (Morim de Lima, 2016: 333).

Também entre os Ramkokàmekrà, Rolande, citando Nimuendaju (1946: 60), afirma que as crianças “são as mais pintadas de preto no corpo inteiro, com o objetivo de favorecer o crescimento” (2013: 33). Em outra passagem, a autora afirma que “pessoas que estão de resguardo, seja por conta de doença, ou mulheres paridas, bem como seus respectivos maridos, são pintadas com pequenos traços semelhantes às pintas de onças, pois aqueles traços passados ligeiramente com os dedos indicam que estes não podem

10 Interessante notar que, entre os Kaxinawa, distantes em termos regionais e linguísticos, sequência similar é notada nos períodos de reclusão que seguem o parto e o luto, começando com o vermelho do urucum, passando pelo preto que cobre o corpo todo, para finalmente chegar no corpo coberto por grafismos (Lagrou, 1998; 2007). Essa indicação aponta para a possibilidade de sequências similares presentes em povos de outras áreas etnográficas.

receber uma pintura mais elaborada” (2013:37). Desses exemplos pode-se concluir que pinturas elaboradas, ou seja, com grafismos dependem de corpos que as suportem, pois são consideradas perigosas para corpos que ainda não estão prontos para usá-las na pele.

O mesmo se pode dizer dos nomes e dos rituais em que eles são confirmados. É necessário ressaltar que, nesses diferentes povos, é preciso ter o corpo paulatinamente preparado, leia-se endurecido, para suportar o “peso” dos nomes e seu momento de confirmação, que é também um contexto de transformação. Aqui é preciso retomar o aspecto estrangeiro do nome que o conecta a seres potencialmente perigosos para o corpo. É preciso lembrar também que o contexto ritual é o momento de reconexão com os donos originais dos nomes, ou seja, um momento de transformação, em que o corpo recebe além do peso do nome, ou, em conjunto com ele, uma série de adornos feitos com penas, dentes e partes de animais que, como vimos, possuem elementos poluentes. Para recebê-los durante o ritual, o corpo deve estar devidamente preparado, com a pele endurecida pelas inúmeras camadas de pintura recebidas pelas crianças durante a infância. A pintura corporal de jenipapo age assim como um importante endurecedor e protetora 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.

Considerando os exemplos citados até aqui, sugiro que para todos esses povos a pintura de jenipapo possui efeito profilático e terapêutico em três sentidos diversos. Em primeiro lugar, protege contra os espíritos, permitindo que as pessoas assim pintadas deles se camuflem. Em segundo lugar, é um potente endurecedor da pele: quando usado sem grafismo, restitui a dureza da pele de crianças muito pequenas e de pessoas que estão de resguardo. Por fim, mais não menos importante, preparam o corpo das crianças para participar dos rituais de nomeação, protegendo o corpo dos nominados e dos demais participantes do ritual da contaminação com as partes ativas de outros (dentes, penas, garras, etc.) que compõem os adornos, bloqueando a possibilidade de contato com *karõ* exógenos.

### **Da pintura corporal como xamanismo feminino**

Essas conclusões podem realçar um aspecto pouco mencionado nos estudos sobre a pintura corporal entre os grupos Jê. Trata-se da relação da pintura corporal com os seres extra-sociais, invisíveis, como são os *mekaron*. Ou seja, seu aspecto cosmopolítico. Como destacou Gallois (2003), no prefácio de um importante trabalho sobre arte ameríndia (Van Velthen, 2003),

os estudos sobre a pintura corporal dos grupos jê, dando sequência à abordagem utilizada por Lévi-Strauss em seu estudo da pintura corporal Kadiwéu (1955), tinham como objetivo desvendar a estrutura social e, principalmente, o 'estilo' da sociedade estudada, compreendendo como são construídas, através da arte, referências sobre a vida em sociedade: sexo, idade, parentesco (Gallois, 2003: 29).

A pintura corporal aparece nestes estudos anteriores como uma expressão "legível" e "visível" da estrutura social. Em contraste com estes estudos estão aqueles desenvolvidos entre as sociedades amazônicas, nas quais a arte estaria relacionada ao outro polo da dicotomia estrutura social / cosmologia. Como destaca a autora, "este outro enfoque revelaria que nem todas as sociedades optam por privilegiar conceitos mais especificamente ligados às relações entre indivíduos e grupos sociais", enfatizando as relações da arte "com aspectos de sua cosmologia" (Idem). As ideias apresentadas aqui visam justamente sugerir que ambas as dimensões, sociológica e cosmológica, da pintura corporal podem conviver em diferentes grupos indígenas.

Diante desse fato, abre-se a possibilidade de reconsiderar a conexão entre a pintura corporal e outros temas ameríndios como, por exemplo, o xamanismo. E aqui é preciso destacar o forte vínculo existente entre as mulheres, o mundo vegetal e os seres invisíveis. Se os xamãs entre os Jê são, em sua maioria, homens, não há como negar o conhecimento feminino a respeito das ervas e plantas medicinais, dentre as quais se destacam o urucum, o jenipapo e o pau de leite, todas elas utilizadas de modo terapêutico e profilático. Cabe, assim, às mulheres a existência e manutenção de um profundo conhecimento sobre o sangue, os espíritos, os nomes e, mais importante, sobre a pele e as formas de manipulá-la, no sentido de endurecê-la e protegê-la, constituindo as fronteiras idealmente intransponíveis dos seus próprios corpos e dos de seus filhos, netos e maridos. Neste sentido, as mulheres dos diferentes grupos Jê aqui analisados não deixam de ser xamãs. Em outras palavras, não deixam de elaborar a seu modo, através de seu extenso conhecimento sobre a pintura corporal, "técnicas de mediação" que mostram realidades não observáveis a olho nu" (Lagrou, 2011: 91).

Às mulheres também, o cosmos!

**Referências**

- BARCELOS NETO, A. 2005. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. Tese de doutorado. São Paulo: USP.
- BELAUNDE, L. 2005. *El recuerdo de luna: Género, Sangre y Memoria entre los Pueblos Amazônicos*. Lima: Caap.
- \_\_\_\_\_. 2006. "A força dos pensamentos, o fedor do sangue. Hematologia e gênero na Amazônia". *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 48. n. 1.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. 1978. *Os mortos e os outros*. São Paulo: Hucitec.
- COELHO DE SOUZA, M. 2002. *O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Antropologia, UFRJ.
- COHN, Clarice. (2000). *A criança indígena: a concepção xikrin de infância e aprendizado*. Dissertação de mestrado não publicada. São Paulo: USP.
- \_\_\_\_\_. 2009. "A ornamentação corporal das crianças Mebengokré-Xikrin". Artigo apresentado ao 33<sup>ª</sup> Encontro Anual da Anpocs. Caxambu.
- DAMATTA, R. 1976. *Um mundo dividido: estrutura social dos índios Apinayé*. Petrópolis: Vozes.
- DEMARCHI, A. 2009. "Armadilhas, Quimeras e Caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea". *ESPAÇO AMERÍNDIO* (UFRGS), v. 3, p. 177-199.
- \_\_\_\_\_. 2010. "É a pintura corporal, cultura material? Notas sobre a pintura corporal dos mebengôkre-kayapó". Paper apresentado no GT16 Cultura Material, do Congresso da ABA, Belém/PA.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Figurar e desfigurar o corpo: peles, tintas e grafismos entre os Mebêngôkre (Kayapó)". In: Lagrou, E. (org.) & Severi, C. (org.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: Sete Letras.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Kukràdjà Nhipêjx / Fazendo Cultura Beleza: Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebêngôkre – Kayapó*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- \_\_\_\_\_. 2017. *A pintura corporal Jê em comparação*. Projeto de Pesquisa. Universidade Federal do Tocantins (mimeo).
- DESCOLA, P. 2006. *As lanças do crepúsculo: relações jivaro na Alta Amazônia*. São Paulo: CosacNaify.
- EWART, E. 2000. *Living with each other: selves and alters amongst the Panara of central Brazil*. Tese de Doutorado. London School of Economics.
- GALLOIS, D. 2003. Apresentação. In: VELTHEM, Lucia Hussak van. 2003. *O Belo é a Fera: A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: Assírio & Alvim.
- GELL, A. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

- GIANNINI, I. 1992. *A ave resgatada: a impossibilidade da leveza do ser*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- GIRALDIN, O. 2000. *AxpênPyràk: História, Cosmologia, Onomástica e Amizade Formal Apinajé*. Tese de Doutorado, Unicamp.
- GORDON, C. 2006. *Economia Selvagem: mercadoria e ritual entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Ed. Unesp, ISA; Rio de Janeiro: Nuti.
- LAGROU, E. 1998. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os kaxinawa*. Tese de doutorado. São Paulo: USP.
- \_\_\_\_\_. 2007. *A Fluidez da Forma: Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte editora.
- \_\_\_\_\_. 2011. Le graphismesurlescorpsamérindiens: deschimèresabstraites? *Gradhiva. Revue d'anthropologieet de histoiredesarts*, v. 13.
- LAGROU, E (org.) & SEVERI, C. (org.). 2013. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: Sete Letras.
- LEA, V. 1986. *Nomes e Nekrets Kayapó: Uma concepção de riqueza*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Museu nacional, UFRJ.
- \_\_\_\_\_. 1994. Gênero Feminino mebêngôkre (Kayapó): desvelando concepções desgastadas. In: *Cadernos Pagu* (3).
- \_\_\_\_\_. 2012. *Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: os Mebêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: EDUSP/FAPESP.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1974 [1952]. "Lesorganisationsdualistes existente-elles?". In: *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- LOPES DA SILVA, A.; FARIAS, A. 1992. Pintura Corporal e Sociedade: os 'partidos' Xerente. In: . In Lux Vidal (org), *Grafismo indígena. Estudos de antropologia estética*. São Paulo: EDUSP/FAPESP/Studio Nobel.
- MAYBURY-LEWIS, D. (org.). 1979. *Dialectical Societies: The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Mass: Harvard UniversityPress
- MELATTI, J. C. 1976. Nominadores e genitores: um aspecto do dualismo krahó. In: *Leituras de Etnologia Brasileira*. Editado por E. Schaden. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- MELO, M. 2017. *O nome e a pele: nominação e decoração corporal Gavião (Amazônia Maranhense)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Maranhão: São Luis.
- MORAIS, O. 2017. *Corpo/alma akwě-xerente: notas etnográficas para um dicionário intercultural* (mimeo).
- MORIM DE LIMA, A. G. 2016. *Brotou Batata para mim: cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO, Brasil)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Riode Janeiro.



MÜLLER, R. P. 1992. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Universidade de São Paulo: FAPESP.

NIMUENDAJU, C. 1946. *The Eastern Timbira*. Berkeley: University of California Press.

OLIVEIRA, A. 2008. *Ritos, corpos e intermedialidade: análise das práticas de resguardos de proteção ente os Ramkokamekra/Canela*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco: Recife.

RAPOSO, C. 2009. *Produzindo diferença: gênero, dualismo e transformação entre os Akw-Xerente*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte.

\_\_\_\_\_. 2019. *Sobre Voragem e Fertilidade: parentesco, nomeação e alteridade nos modos akwê-xerente de composição da vida*. Tese de doutorado. PPGAN. Universidade Federal de Minas Gerais.

ROLANDE, J. F. 2013. *Moços feitos, moços bonitos: a ornamentação na prática Canela de construir corpos bonitos e fortes*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão: São Luís.

\_\_\_\_\_. 2012. Pinta pra ficar bonito: o caráter agentivo da pintura corporal Canela. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1) pp. 50 - 65.

SEEGER, A., DA MATTA, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. 1979. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: *Sociedades indígenas e indigenismo*. Rio de Janeiro: PPGAS/ UFRJ.

TURNER, T. 1980. The social skin. In: *Not Work Alone: A Cross-Cultural Study of Activities Superfluous to Survival*. Edited by J. Chérfas and R. Lewin. London: Temple Smith.

VELTHEM, L. H. 2003. *O Belo é a Fera : A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia : Assírio & Alvim.

VIDAL, L. 1977. Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira – os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté, Editora HUCITEC/ Editora da Universidade de São Paulo, SP.

\_\_\_\_\_. 1992. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. In Lux Vidal (org), *Grafismo indígena. Estudos de antropologia estética*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP/Studio Nobel, pp. 143-189.

VILAÇA, A. 2002. Making kin out of others in Amazonia. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 8, n.2.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar/ANPOCS

\_\_\_\_\_. 2002. *A inconstância da alma selvagem (e outros estudos de antropologia)*. São Paulo: Cosac & Naify.

Recebido em: 09 de julho de 2019.

Aceito em: 04 de novembro de 2019.