

# **A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM INDUMENTÁRIA ORNAMENTAL, RITUAL E MÁGICA: A PINTURA CORPORAL DOS ÍNDIOS KARAJÁ**

Maria Paulina Anna Antonia van de Wiel de Barros\_

Resumo - A pintura corporal é uma atividade primordial para os Karajá. Através de uma temática que inclui a fauna e aspectos do imaginário criam padrões abstratos com os quais representam a reflexão cosmo-filosófica a respeito da constituição e ordenação de seu universo. Seus motivos decorativos são símbolos de uma autonomia cultural, étnica e de orgulho tribal e contêm elementos formais e documentais de grande interesse antropológico e artístico.

Palavras-chave: índio Karajá, pintura corporal, comunicação visual.

*Abstract - The Karajá's body painting: an aesthetic, stylistic and cultural expression*  
*Body painting is a fundamental activity in the Karajá's community. From a range of themes which includes the local fauna, besides some aspects of their beliefs, they create abstract patterns with which they represent their philosophical cosmic reflexion regarding the conception and ordination of their universe. Their decorative motifs are symbols of a cultural, ethical, autonomy, and mostly of their tribal pride, and possess formal and documental elements of great anthropological and artistic interest.*  
*Keywords: Karajá Indian, body painting, visual communication.*

Numa sociedade tribal a pintura corporal é uma forma efêmera de arte, que tem grande importância nos momentos cerimoniais, utilizada como forma de enfeitar-se ou na construção de uma armadura psicológica, fazendo o seu portador representar seus anseios e angústias, espelhando seu grau de socialização, ou seja, sua integração na sociedade, conquanto, de acordo com Felton Costa (1978: 112) "não se possa negar que o desejo de proteção contra influências de ordem sobrenatural possa levar em muitos casos ao uso da pintura de corpo, parece-nos exagero considerar tal coisa como fundamental para a sua prática, e abandonar inteiramente o fator estético". Como muito bem lembram Castilho e Martins (2005: 35),

“O que define *a priori* a espécie humana é que em todo o nosso processo histórico, somos movidos a estruturar e a propagar linguagens que possibilitam e potencializam nossa comunicação. Uma das principais características da comunicação humana é a de dotar nosso corpo de significação e, conseqüentemente, de linguagens que são potencializadas por meio de interferências, (...) ressemantizando-o ou, em outras palavras, dando novos valores a ele.”

Estudar manifestações de culturas indígenas implica estar atento aos modos de viver e à interação entre a esfera material e espiritual ou simbólica da existência, para a indissociabilidade de necessidades orgânicas e morais, do corpo e da alma.

Lux Vidal (1992: 13) afirma que os ornamentos corporais são considerados “como material visual que exprime a concepção tribal da pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica”, ou seja, são

"manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade". Não podemos esquecer que Lévi-Strauss (1975: 295) constatou o papel humanizador que a pintura corporal representa para seu portador tornando-o um ser da sociedade, em contraste com seres da natureza, e observa que "no pensamento indígena (...) o ornato é o rosto, ou antes, ele o cria. É ele que lhe confere seu ser social, sua dignidade humana, sua significação espiritual".

Em todas as etnias é possível reconhecer estilos distintos que mostram harmonia e coerência interna na disposição dos elementos coordenados entre si, entre os quais se pode encontrar alguma relação, e que funcionam como uma estrutura organizada de formas, às vezes contrastantes e às vezes opostos, mas que constituem a expressão de normas estéticas específicas das culturas em que se desenvolveram.

No caso da pintura corporal, estruturada por todo um sistema visual de significados, a transposição de motivos com conteúdo semântico ao próprio corpo singulariza o indivíduo em relação aos demais e reforça a identidade do grupo, estabelecendo uma correspondência entre o estético e o étnico.

O índio dispõe em seu corpo os elementos de seu universo, a visualização de representações encerradas na sua memória. Marcel Mauss e mais tarde Lévi-Strauss, citados por Lux Vidal (1992: 144), afirmam que essa dualidade, corpo-forma plástica e grafismo-comunicação visual, expressa outra dualidade mais profunda e essencial: de um lado o indivíduo, de outro o papel social que ele deve representar. O homem se projeta no cenário social pela pintura que o veste, pois, assinala Mendonça (2004: 16), este fazer, sobrepõe "uma segunda pele ao corpo desnudo do indivíduo. São formas plásticas de expressão por meio das quais, interferindo nas próprias conformações corporais, ele parece querer demonstrar uma certa ascendência sobre sua natureza".

O que caracteriza o índio Karajá é, antes de tudo, a propensão a adornar seu próprio corpo, atividade que remete a diferentes aspectos da vida grupal e reflete um desejo de fruição estética, que, segundo Berta Ribeiro, além de possuir "um significado simbólico que transcende o conteúdo embelezador, sem dúvida presente" (1989: 80), gera "um veículo de comunicação visual que alia ao prazer estético de adornar-se um mecanismo de socialização" (1989: 102). O domínio das técnicas da pintura corporal faz parte do aprendizado dos jovens de ambos os sexos; quanto mais criativos, maior sua integração na comunidade, embora todos se subordinem aos cânones tribais e às imposições ecológico-culturais, mantendo padrões e temas culturalmente determinados. Na tribo a arte e a vida entrosam-se de tal forma, que dificilmente podem ser separadas.

No campo das atividades gráfico plásticas, o desenho ornamental utilizado na pintura corporal Karajá traduz características próprias de um sistema cultural relacionado a um conjunto de significados sociais e religiosos. Há padrões básicos e derivados, estes podendo alcançar inúmeras variantes e combinações complexas, permitindo entrever um elaborado esquema cognitivo que é dado pelo entrecruzar das

linhas, pela distribuição dos espaços e volumes e pelo preenchimento dos vazios.

Pesquisadores, que estudam esta arte, procuram inferir o significado semântico dos padrões ornamentais, qualificando-os, à primeira vista, como abstratos. Com sinais gráficos, abstratos ou de figuras estilizadas, os Karajá fazem disposições que têm determinados significados. Uma das fórmulas mais executadas, consiste em desenhar os motivos geométricos, combinados e recombinações de acordo com regras estipuladas, de modo a criarem um padrão infinito, a que chamamos grega. Na verdade, a representação estilizada, principalmente nas gregas, pelo sentido de simetria e ritmo, reproduz metonimicamente os elementos definidores do motivo que desejam desenhar.

Fenelon Costa (1978: 115-120) "dentro da nomenclatura Karajá de padrões ornamentais usados na pintura corporal, a fim de dar ênfase às diferentes tendências de interpretação presentes nesta cultura, e também para ilustrar o modo de procederem os índios quanto à atribuição dos nomes" estabeleceu grupos para a análise dos motivos utilizados. Por inferências depreendidas do exame da amostragem de desenhos coletados, em que leva em conta as propriedades estruturais das formas, e de dados obtidos por informantes (se houve uma denominação para o desenho; se as denominações fornecidas por diferentes informantes foram idênticas; e, se as denominações do mesmo informante em diferentes ocasiões foram sempre as mesmas), a pesquisadora estabeleceu-lhes a nomenclatura dividindo-os em três grupos. No primeiro, a designação é dada pelas características formais do desenho; no segundo, a preocupação maior é com as imagens representativas e, no terceiro, com a região corporal sobre a qual são aplicados. Esses grupos não estão nitidamente delimitados, e, na verdade, se interpenetram; assim, os nomes de alguns padrões do segundo grupo sugerem o aspecto formal e também sua localização no portador.

A liberdade do desenhista Karajá, na utilização das denominações verbais dos padrões e na execução das variedades gráficas, é relativamente grande. Os motivos decorativos, de considerável importância no seu sistema simbólico visual, possuem características estruturais de uma linguagem. São investidos de uma representação simbólica concretizada nos princípios que organizam as relações entre as pessoas e os grupos de sua sociedade. A estima pela clareza e pela ordem aparece no desenho ao qual dão caráter geométrico a figuras de animais pertencentes à sua fauna terrestre e aquática. A forma do peixe é sugerida por um contorno losangular; da cobra por sua sinuosidade ziguezagueante; do quelônio pelas manchas quadriculares do seu casco e da onça pelas manchas da pele. Raramente representam vegetais, formas referentes a acidentes geográficos ou a fenômenos da natureza como relâmpagos, raios, chuvas, etc. Os motivos podem ou não terem nomes próprios, eventualmente alusivos a tais elementos. Mas, ao interpretá-los, nem sempre lhes conferem o mesmo significado, sendo nominados de modo diferente por diversos informantes na mesma aldeia. Boas (1947: 123) sustenta que esta divergência de interpretações, ou o mesmo nome dado a vários desenhos, mostra que não existe uma relação fixa entre a forma e a idéia, sequer "todos os indivíduos diferentes de uma tribo lhe atribuem o mesmo significado, porém em cada tribo se encontram tendências mais ou menos decididas a certas interpretações".

Os Karajá possuem grande acervo de desenhos, constantemente renovados a partir de contatos com outras aldeias, ou mesmo com outras etnias. Adaptam-nos às mudanças temporais básicas de sua vida social: o cotidiano e o ritual. Sua pintura corporal está ligada a determinados eventos, atingindo o máximo da elaboração durante a ação ritual, sempre associada a ocasiões de contato com diversas categorias de seres de seu universo cosmológico. Não está rigidamente ligada à função de especificar o *status* de seu usuário no contexto ritual, informa apenas de maneira limitada sobre os direitos, privilégios, posições ou encargos de seus usuários, com exceção apenas dos solteiros e organizadores ou *donos* da festa que portam objetos e um conjunto de adornos característicos de seu *status*.

No tempo das colheitas, por ocasião das celebrações, as atividades cerimoniais são as mais intensas dado o intercâmbio social característico do período.

Para os índios o exercício da pintura corporal, além de materializar e concretizar discursos, é uma atividade quase lúdica, feita com satisfação, em situações informais, com pessoas rindo e fazendo comentários sobre a execução dos desenhos, e pelo prazer que lhes proporcionam suas soluções improvisadas e altamente individualizadas.

Os desenhos de corpo mais comuns são as listas e faixas pretas, que os Karajá costumam pintar sobre os braços e as pernas. Principalmente os mais velhos gostam de usá-las, já que constituem um tipo de ornamentação mais simples, e, portanto, mais discreta, além de serem de fácil execução. Um dos padrões ornamentais favoritos é a grega, com suas diversificações, usada por homens e mulheres incluídos em diferentes grupos de idade. Existem desenhos que são usados especificamente por homens ou por mulheres e outros por ambos os sexos.

Os mais jovens pintam seu corpo cotidianamente de uma forma mais simples; reservando as pinturas mais elaboradas e complexas para situações cerimoniais; conseqüentemente, elas ocorrem apenas nas aldeias em que os rituais acontecem de maneira mais intensa. A coletividade espera, no entanto, que durante os festejos, os participantes do grupo, se apresentem mais bem ornamentados do que o usual entre eles. Os rapazes recém saídos da iniciação mantêm-se continuamente adornados e representam a única categoria de idade a dispor de uma pintura corporal exclusiva; findo o processo de iniciação voltam a usar os mesmos padrões usados anteriormente.

A pintura é executada com tinta de jenipapo e de urucum, em regiões bem definidas do corpo, com uma haste que tem a ponta envolvida por algodão nativo. O preenchimento das áreas assim delimitadas é feito com sabugo de espiga de milho. O sumo do jenipapo é passado sobre a pele misturado com fuligem de panela ou carvão; após uns dois dias a tinta chega à sua coloração definitiva, preta azulada, fixando-se por, aproximadamente, duas semanas. O urucum, de coloração vermelha, é usado para a decoração de partes do corpo como os pés e uma faixa sobre os olhos. Sua função é apenas realçar os desenhos ou preencher áreas que lhe ficam próximas.

Os participantes das festividades pintam-se uns aos outros e a decisão a respeito de 'quem pinta quem' não tem normas definidas. Geralmente é a pessoa mais habilidosa na execução dos grafismos, dependendo também do tipo de relação existente entre ambos. "Nunca consegui detectar uma regra na definição dos parceiros de pintura corporal nem o estabelecimento de relações sistemáticas entre eles". Em função do grande número de pessoas a serem pintadas, os desenhistas mais criativos fazem o contorno, deixando o preenchimento para outros. "Mesmo aparecendo em situações altamente formalizadas,

as razões que ditam sua execução estão em outro terreno: o do prazer estético, dos modismos, dos improvisos (...) certamente bastante longínquias da sobriedade que rege sua vida ritual e espiritual (...) Quando a comunidade se acha envolvida nos preparativos de uma grande festa a alegria toma conta das aldeias"; esta ocasião "é um excelente exemplo das situações rituais onde predomina a descontração e uma nem sempre inocente interação entre homens e mulheres". (Torral: .202-204). As concepções dos desenhos aplicados ao corpo, à luz da tradição cultural, revelam não somente uma capacidade expressiva de significados simbólicos e de riqueza formal, mas denotam o envolvimento expressivo, cognitivo, lúdico e prazeroso dos artistas.

A pintura corporal é uma linguagem que se desenvolveu, sobretudo, em torno da identificação das práticas artísticas, com a função de comunicação nas e entre as culturas, e, com a exigência que ela implica, de um código partilhado entre os indivíduos que dela fazem parte. Além disso, tudo leva a crer, é uma das últimas formas de resistência de identidade étnica. Quando querem fazer prevalecer sua condição de índio e o direito constitucional à posse da terra constroem uma linguagem indumentária narrativa e simbólica, pintando-se e adornando-se com suas insígnias, num comportamento conduzido sem a mediação verbal, apenas a mediação visual, como elos de união e de persistência de sua identidade tribal.

## REFERÊNCIAS

BOAS, Franz. **El Arte Primitivo**. México Buenos / Aires: Fondo de Cultura Economica, 1947.

CASTILHO Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da Moda: semiótica, design e corpo**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

FENELON COSTA M. H. **A Arte e o Artista na Sociedade Karajá**. Brasília: MEC, 1978.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

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

MENDONÇA, Miriam C. M. M. de. **Palco de Espelhos: o Espetáculo da Moda**. 2004. 310 f. Tese (Doutorado em Antropologia). – Faculdade de Ciências Sociais, PUC/SP, São Paulo, 2004.

TORAL, A. A. de. **Pintura corporal Karajá contemporânea**. In: Lux VIDAL (Org.). **Grafismo Indígena. Estudos De Antropologia Estética**. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1992. p.191-208.

VIDAL, Lux. (Org.). **Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética**. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1992.

---

: Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e graduada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás. Professora no Programa de Mestrado em Cultura Visual e Coordenadora do Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação em Design de Moda

da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. E-mail:  
mbarros@fav.ufg.br