

UNIFAL-MG - UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALFENAS

THABATA CAROLINE FERRAZ ALVES

ARTE E CORPORALIDADE: UMA PERSPECTIVA AMERÍNDIA

ALFENAS/ MG 2016

THABATA CAROLINE FERRAZ ALVES

ARTE E CORPORALIDADE: UMA PERSPECTIVA AMERÍNDIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Alfenas, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelada em Ciências Sociais. Área de concentração: Antropologia. Orientador: Vicente Cretton Pereira.

ALFENAS/ MG

2016

THABATA CAROLINE FERRAZ ALVES

ARTE E CORPORALIDADE: UMA PERSPECTIVA AMERÍNDIA

A Banca examinadora abaixo – assinada, aprova o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para a graduação em Ciências Sociais – Bacharelado da Universidade Federal de Alfenas. Área de concentração: Antropologia.

Aprovada em:

Prof.

Instituição:

Assinatura:

Prof.

Instituição:

Assinatura:

Prof.

Instituição:

Assinatura:

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL) da Unifal-MG pelos desenvolvimentos em prol de melhorias aos cursos de graduação do departamento. Ao corpo docente do curso de Ciências Sociais – Bacharelado, pela dedicação, paciência e maestria com que passam seus conhecimentos. Especialmente aos professores Carlos Tadeu Siepierski e Vicente Cretton Pereira por me ajudarem de forma particular não só no desenvolvimento deste trabalho, mas também em toda a minha trajetória como futura pesquisadora. Aos colegas do grupo de pesquisa “Sociedade e Cultura Contemporâneas” por compartilharem seus crescimentos no processo de formação acadêmica. Aos meus colegas de turma 2012/1 com os quais pude aprender muito. E por fim, aos meus pais Flávia e Hélio, familiares e amigos próximos que em nenhum momento deixaram de acreditar que eu seria capaz de chegar até aqui.

### **Celebração de bodas da razão com o coração**

Para que a gente escreve, se não é para juntar nossos pedacinhos? Desde que entramos na escola ou na igreja, a educação nos esquarteja: nos ensina a divorciar a alma do corpo e a razão do coração. Sábios doutores de Ética e Moral serão os pescadores das costas colombianas, que inventaram a palavra sentipensador para definir a linguagem que diz a verdade.

(GALEANO, 2002)

## RESUMO

Arte e corpo são temas sobre os quais a Antropologia tem se debruçado há algum tempo, devido ao fato de muito revelarem a respeito das sociedades em que se configuram. Autores como Marcel Mauss discutem as formas como o corpo é moldado e criado socialmente, por meio de técnicas corporais específicas. Mas, o que o presente trabalho tem como foco de abordagem é a arte e o corpo a partir da perspectiva ameríndia. Segundo Viveiros de Castro, Seeger, e Da Matta, os estudos sobre o corpo nessas sociedades devem ser desenvolvidos em seus próprios termos para que seja alcançada uma abordagem fidedigna das características destes povos. Salientam também que a corporalidade nas sociedades ameríndias está fortemente relacionada a construção da pessoa. Partindo dessas considerações caminhamos por vários autores da etnologia indígena que já se dedicaram e ainda se dedicam a compreender os processos pelos quais a pintura e/ou as ornamentações corporais são delineados entre algumas famílias linguísticas indígenas. O que se pode perceber na maioria das etnias observadas a partir das leituras feitas é que, a pintura e as ornamentações corporais são fatores que atuam como um elemento humanizador dos seres, e mais do que isso, um dos principais fatores responsáveis por inseri-los em uma realidade socialmente construída. Para além disso elas são responsáveis por comunicar o “nós” e o “eu” com o Outro, seja ele um ente morto ou um espírito externo a sua realidade, circunscrita aos limites da aldeia. Dentre essas discussões o que emerge aos nossos olhos é se esses processos se configuram da mesma forma entre uma etnia pouco estudada quando se trata desse assunto: os Mbya-Guarani. O intuito da presente pesquisa será então aprofundar as discussões empreendidas sobre a arte e o corpo na realidade mbyaguarani. Para tal empreendimento buscaremos compreender melhor esses processos por meio da ida a campo e da realização de observação participante, na aldeia de Bracuí, localizada no município de Angra dos Reis – RJ.

**Palavras-Chave:** Corpo; Arte; Indígena; Perspectivismo;

## ABSTRACT

Art and body are themes that the anthropology has been supported for some time. This is due to reveal much about the societies that they are configured. Authors such as Marcel Mauss discuss the form that the body is socially shaped and created by, through specific body techniques. However what this study is focus in the Amerindian art and body perspective. According to Viveiros de Castro, Seeger, and Da Matta, studies of the body in these societies should be developed in own terms for a real feature of these people is reached. They claim also that the corporeality in Amerindian societies is strongly related to construction of the person. Based on these considerations of several authors of ethnology already and still dedicate themselves to understand the processes by the paint and / or body adornments are outlined among some indigenous languages. What can be noted in most of the ethnic groups seen is that the paint and body adornments are factors that act as a humanizing element of beings, and more than that, one of the main reasons for inserting them in a constructed socially reality. Besides that, they are responsible for communicating the "we" and "I" with the Other, be it a dead one or a spirit outside his reality confined to the village limits. Among these discussions what emerges in our eyes is whether these processes are configured in the same way from a little studied ethnicity when it comes to this subject: the Mbya-Guarani. The aim of this study was then undertaken further discussions about art and the body in the MbyaGuarani reality. For this project will seek to better understand these processes by going to the field and participant observation in the village of Bracuí, located in the municipality of Angra dos Reis - RJ.

**Keywords:** Body; Art; Indigenous; Perspectivism;

## 1. Introdução/ Revisão Bibliográfica

O corpo e a arte de forma geral, são temas que têm sido alvo de discussões nas Ciências Sociais, como categorias que constroem e são construídas a partir do social. A abordagem da qual parte o presente trabalho tem como objetivo atentar para o que tem sido produzido a esse respeito no campo antropológico, especificamente. Nesse sentido, partiremos das discussões mais gerais que tem sido feitas sobre o corpo, para depois adentrarmos numa discussão mais específica, de como esse corpo é tratado, mais ainda, como ele é adornado, dentro das sociedades ameríndias.

Um dos primeiros estudos desenvolvidos sobre a temática do corpo e das formas que ele é concebido em diversas sociedades, advém dos esforços empreendidos pelo sociólogo e antropólogo francês, Marcel Mauss. Na coletânea *Sociologia e Antropologia* o capítulo intitulado “Técnicas do Corpo” é dedicado para tratar do assunto.

Por técnicas do corpo Mauss entende “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 401). Segundo ele, as técnicas corporais - atos tradicionais eficazes que são transmitidos através da tradição - variam de acordo com o contexto histórico cultural em que se inserem e vão se modificando ao longo da história. Cada sociedade, portanto, possui seus *habitus* corporais. Assim, as maneiras de portar o corpo são adquiridas e não naturais.

O autor aponta a educação como um dos fatores responsáveis pela interiorização desses modos de lidar com o corpo, mas para além disso, não descarta a importância dos atos montados no indivíduo através dele próprio no processo de adaptação física do corpo. Nesse sentido, para uma melhor compreensão das técnicas corporais Mauss sugere que se considere três fatores que constituem o sujeito, e que se articulam: o psicológico, o biológico e o social, o que ele vem a chamar de o “homem total”. (MAUSS, 2003, p. 401).

Mauss concebe o corpo como o primeiro e mais natural instrumento do homem, o seu primeiro meio técnico. “Antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto das técnicas do corpo”. (MAUSS, 2003, p. 407). Essas técnicas se organizam num sistema de montagens simbólicas no espírito humano variando conforme a fase da vida em que este se encontra. Conclui-se que de uma forma geral todos sofrem montagens, sejam físicas, ou psíquicas, dos seus atos. Isso se dá através de, e para, a autoridade social. “Em toda sociedade, todos sabem e devem saber e aprender o que devem fazer em todas as condições”. (MAUSS, 2003, p. 420). Segundo Mauss, esses mecanismos educadores são uma forma de se manter a sociedade sob controle, assim como também o são o fator psicológico individual.

Como pudemos ver a partir dessas discussões de Mauss, o corpo é uma construção social, e se, portanto, partirmos de uma análise sistemática do corpo, se faz possível compreender muito das sociedades em que ele se encontra inserido. Agora, partimos para uma discussão mais específica do corpo: como o corpo é concebido e qual a sua importância nas sociedades ameríndias.

Para isso operaremos com um estudo feito por três antropólogos que se propuseram a compreender melhor esse fenômeno. Antony Seeger, Roberto da Matta e Eduardo Viveiros de Castro. No artigo “A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras”, sugerem um estudo voltado a compreender a lógica do corpo especificamente nas sociedades ameríndias sul-americanas, estas pensadas como uma realidade em si mesma, unificada, e não como um apêndice da realidade nacional. Para isso os autores focam na tese de que a originalidade das sociedades tribais brasileiras se encontra no caráter desenvolvido da noção de pessoa, fazendo referência a corporalidade enquanto um idioma simbólico. E, também,

Que a noção de pessoa e uma consideração do lugar do corpo humano na vida que as sociedades indígenas fazem de si mesmas são caminhos básicos para uma compreensão adequada da organização social e cosmologia dessas sociedades. (SEEGGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 3)

Para os autores, a antropologia que pretende compreender essas sociedades não deve se pautar em conceitos ocidentais e sim em questões de extrema relevância para os próprios nativos, como por exemplo, as ideologias de corporalidade que dizem muito a respeito de suas estruturas sociais. A corporalidade, está relacionada a uma questão mais ampla, que seria a da construção da pessoa. Conforme nos mostram os autores, a produção física de pessoas está relacionada a produção social de pessoas. “Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano”. (SEEGGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 4). Dessa forma, ao se estudar o corpo estuda-se também as formas de construção da pessoa.

A noção de indivíduo nas sociedades ocidentais, por exemplo, está relacionada com aquilo que diz respeito a aspectos interiores do Eu. Em outras sociedades, como nas sociedades tribais, essa noção de indivíduo é construída no coletivo, em relação a realidade social em que se insere, e é aí que nasce a sua concepção básica de pessoa. Os autores citam Mauss, - justamente por sua concepção citada anteriormente - que consideraria as noções de pessoa como categorias de pensamento nativas variáveis e construídas culturalmente.

Tomar a noção de pessoa como uma categoria é toma-la como instrumento de organização da experiência social, como construção coletiva que dá significado ao vivido, não se pode simplesmente derivá-la, por dedução ou por determinação, de instâncias mais “reais” da práxis, a prática concreta desta ou daquela sociedade é que só pode ser descrita e compreendida a partir das categorias coletivas. (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 6)

Grande parte das discussões feitas sobre as sociedades sul-americanas acabaram por localizar um traço bem típico das mesmas: que elas são fluidas, flexíveis e abertas à manipulação individual. Outra característica essencialmente sul-americana é a presença de um simbolismo complexo que não pode ser reduzido ao simples reflexo ideológico de outras ordens sociais fundamentais, muito menos a categorias – dicotômicas – reificadas pela antropologia como categorias gerais de estudo. Essas sociedades necessitam ser analisadas em seus próprios termos.

Dentro do mapeamento feito pelos autores, do corpo como matriz de significados sociais, são discutidas as contribuições de Victor Turner, Mary Douglas, e Lévi-Strauss. Apesar de divergirem em vários pontos, estes possuem uma ideia em comum: a de que o corpo não é um simples suporte de identidades e papéis sociais, mas também um instrumento responsável por articular as significações cosmológicas dessas sociedades. “A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social”. (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 11).

Os autores exemplificam, a partir de diversas sociedades ameríndias, que apesar das diferenças entre umas e outras, elas têm em comum a organização da vida social a partir de uma linguagem corporal. A socio-lógica indígena se apoia em uma fisio-lógica. Porém, salientam que o corpo físico não é a totalidade do corpo, nem o corpo a totalidade da pessoa. Essa totalidade é definida numa pluralidade de níveis estruturados internamente.

O dualismo da identidade é algo que perpassa várias dessas sociedades, sendo representado pelas oposições homens/ mulheres, vivos/mortos, que são uma redução da matriz principal: individual vs coletivo. E o corpo é o lugar no qual essa oposição converge e onde ocorre uma totalização do cosmos dessas sociedades.

Não se trata de uma oposição entre o homem e o animal realizada longe do corpo e ao longo de categorias individualizantes, onde o natural e o social se auto-repelem por definição, mas de uma dialética onde os elementos naturais são domesticados pelo grupo e os elementos do grupo (as coisas sociais), são naturalizados no mundo dos animais. O corpo é a grande arena onde essas transformações são possíveis. (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 14)

Diferentemente da maioria de outras sociedades situadas em outras partes do mundo, as sociedades sul-americanas têm a sua estrutura lógica pautada no plano cerimonial e metafísico a partir de um idioma de substância, e não em entidades político-jurídicas pautadas em deveres e direitos. Nessas sociedades cada parte do corpo exerce o seu papel social de comunicar algo. Temos o exemplo, da perfuração de orelhas e lábios de meninos quando da sua iniciação à esfera coletiva e social. A perfuração representa a penetração da sociedade no corpo que por sua vez é ao mesmo tempo individual e coletivo, natural e social. Desse modo, quando passa por esses processos o menino está completo, sintetizando a cosmologia social, seja a de que se deve manter a individualidade ao mesmo tempo em que estabelece uma complementaridade com a coletividade.

O que os autores sugerem é que se deve “tomar o discurso indígena sobre a corporalidade e a pessoa como informador da práxis social concreta e única via não etnocêntrica de inteligibilidade dessa práxis”. (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 16).

Pudemos observar por meio desses três autores como as técnicas do corpo estão intimamente relacionadas com o contexto sociocultural em que estes corpos se encontram inseridos, sendo construídos e caracterizados justamente de maneira interativa com a realidade que os cerca. E também como o corpo e a corporalidade são as categorias pelas quais as sociedades ameríndias sul-americanas constroem a sua cosmologia, devendo ser estas os pontos de partida para uma melhor e mais fidedigna compreensão de tais sociedades através dos estudos antropológicos. Estas sociedades dão ao corpo uma agência que se expressa nas várias esferas da vida.

Partindo dessas premissas, voltamo-nos agora para um estudo mais aprofundado sobre como a arte ameríndia, e especificamente a arte presente nas pinturas e nos ornamentos corporais, tem sido elucidada pelos estudiosos na área antropológica, e especificamente na etnologia indígena.

Lévi-Strauss (1957), em *Tristes Trópicos*, obra que retrata sua vinda ao Brasil, dedica uma sessão aos povos Kadiwéu, pertencentes a família linguística Guaikuru. No tópico “Uma sociedade indígena e seu estilo”, ele aborda a questão artística desse povo, afirmando que a arte gráfica kadiwéu é diferente da de qualquer população americana pré-colombiana.

O autor nos mostra que entre eles, os homens são escultores e as mulheres pintoras. Os motivos mais utilizados em suas pinturas são arabescos assimétricos intercalados com motivos sutilmente geométricos. Sobre o processo de pintura, o autor descreve:

Com uma fina espátula de bambu mergulhada no suco de jenipapo – incolor inicialmente, mas que se torna azul-preto por oxidação– a artista improvisa

sobre o vivo, sem modelo, esquema ou ponto de referenda. Ela orna o lábio superior com um motivo em forma de arco terminado nas duas pontas em espirais; depois, divide o rosto por meio de um traço vertical, cortado, às vezes, horizontalmente. A face, esquartelada, cortada - e até talhada obliquamente - e então livremente decorada de arabescos que não levam em conta a localização dos olhos, do nariz, das bochechas, da testa ou do queixo, desenvolvendo-se como num campo contínuo. (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 194-195).

A partir da constatação de que existe um conservadorismo nos desenhos das pinturas corporais ao longo dos anos - diferentemente das feitas em cerâmicas que acabaram se transformando ao longo do tempo – Lévi-Strauss observa a importância que a pintura corporal e especialmente a do rosto possuem na cultura kadiwéu. Para desenvolver seu estudo, Lévi Strauss utiliza materiais coletados pelo missionário Sanchez-Labrador, que revelam o forte desprezo que esses povos nutrem pelas obras do “Criador”, levantando a questão sobre o motivo pelo qual eles se pintam e alteram a aparência do rosto humano.

Constata-se através das falas dos próprios nativos que para ser considerado humano se faz necessário estar pintado, pois o que permanecia em estado natural não podia se distinguir daquilo que era bruto. Já na época em que Lévi-Strauss esteve entre eles, a visão que ele teve foi de que a permanência dessas pinturas em mulheres estariam, em sua visão, ligadas a questão do erótico. “Esses contornos delicados e sutis, tão sensíveis quanta as linhas do rosto e que ora as acentuam, ora as disfarçam dão a mulher qualquer coisa de deliciosamente provocante”. (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 197). De forma geral, o autor pontua que a originalidade dos motivos kadiwéu está no seu resultado final, na maneira como todos esses motivos foram combinados formando um todo coerente.

Voltando ao dualismo entre homem e mulher da arte kadiwéu demonstrados por Lévi Strauss, em que os primeiros são escultores e as segundas pintoras, os primeiros criam uma arte representativa e naturalista, enquanto que as segundas se dedicam a uma arte não representativa. Mas o que se nota, é que apesar dessa divisão, as mulheres são aptas a desenvolverem os dois tipos de desenhos, um de caráter decorativo-representativo e o outro abstrato, não representativo. O segundo possuindo caráter geométrico e o outro curvilíneo e livre. Frequentemente as pinturas se dão através da articulação desses dois estilos. Os motivos curvilíneos são mais utilizados nas pinturas de rostos e os geométricos nos corpos, como constata Lévi-Strauss. O trabalho artístico finalizado tem a preocupação de equilibrar outros princípios que também se manifestam em pares, representando sempre a simetria e assimetria em relação.

O dualismo é um traço fortemente presente na pintura kadiwéu, como por exemplo na oposição entre “homens e mulheres, pintura e escultura, representação e abstração, angulo e curva, geometria e arabesco, pescoço e bojo, simetria e assimetria, linha e superfície, bordadura e motivo, peça e campo, figura e fundo”. (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 200). A arte, então, recorta esse dualismo descontruindo as estruturas em partes e depois recompondo-as num todo unificado. E é por isso que esse estilo evoca as cartas de um baralho, pois cada figura do mesmo diz respeito a duas necessidades que convivem juntamente, a de ser um objeto que serve para o diálogo e a de desempenhar um papel único no jogo. Isso evoca a ideia de simetria e assimetria em relação, onde a primeira diz respeito a função e a segunda ao papel dentro do jogo social.

A pergunta que Lévi-Strauss se coloca então é: para que serve a arte kadiwéu? As pinturas são responsáveis por conferir ao indivíduo a sua humanidade, sendo possibilitadoras da passagem da natureza para a cultura, e também da definição dos status em sociedades hierarquizadas, o que acaba por lhe conferir ao mesmo tempo um papel sociológico.

O autor nos mostra que pelo fato de a sociedade kadiwéu ser dividida em três castas endogâmicas, as suas castas tendiam a fechar-se em si mesmas (para manter o corpo social coeso), um fator que poderia explicar a preferência por adoção e rapto de crianças de fora da sociedade. A falta de uma solução para organizar a sociedade em metades exogâmicas em algum sentido, impossibilitou que a sociedade em questão se estruturasse a partir das mesmas categorias sociológicas que outras observadas pelo autor. O mecanismo utilizado por eles para isso foi a arte.

Afinal, interpretar a arte gráfica das mulheres Caduveo, explicar a sua misteriosa sedução e sua complicação a primeira vista gratuita, como o fantasma duma sociedade que procura, com uma paixão insatisfeita, o meio de exprimir simbolicamente as instituições que poderia ter, se os seus interesses e as suas superstições não lhe impedissem. (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 206).

Terence Turner (2012), em seu artigo “The social skin” apresenta um estudo sobre a ornamentação corporal dos Kayapó, pertencentes a família linguística Jê. Inicia o artigo afirmando que a superfície do corpo jê representa uma fronteira tanto física e psicológica, quanto social. A superfície do corpo como fronteira é o local simbólico no qual a socialização é feita, e a ornamentação desse corpo é a linguagem pela qual ela se manifesta. Turner atenta para o fato de que a vestimenta e o adorno corporal não comunicam somente o status social, mas também a extensão do que constitui as identidades sociais.

Uma das primeiras coisas a se saber sobre as noções de decoro na aparência física kayapó, é a limpeza. Estar sujo além de ser visto como desleixo, é visto como algo anti-social e

até mesmo como algo perigoso para a pessoa. A “saúde” é entendida como um estado completo e adequado de integração ao mundo social, enquanto que a doença é considerada uma invasão da natureza e das forças animais nas relações sociais. Dessa maneira, a limpeza é uma das primeiras manifestações do processo de socialização do Eu. Esses cuidados com a pele e com o exterior possibilitam a sua transformação, de uma fronteira meramente biológica em um filtro social, que ajuda a conter as forças biológicas do indivíduo. Esse fator da limpeza na sociedade kayapó se aplica da mesma forma ao cabelo, que elucida uma fronteira fluida entre o interior e o exterior, o natural e o social, por meio do corte de cabelo que busca conter dentro do indivíduo seus impulsos biológicos.

Nas palavras do próprio autor, “Through the symbolic medium of bodily adornment, the body of every Kayapo becomes a microcosm of the Kayapo body politic.” (TURNER, 2012, p. 491).

Turner elenca dois principais aspectos da pintura corporal kayapó: um concerne a associações de duas cores principais usadas (preto e vermelho) em zonas diferentes do corpo, e a outra diz respeito a dois estilos básicos empregados na pintura da parte do corpo onde o preto é usado. O preto é aplicado no tronco do corpo, nos braços e nas coxas, o vermelho é usado nas panturrilhas e nos pés, no antebraço e nas mãos, e no rosto, especialmente em volta dos olhos. O preto é responsável por criar uma fronteira de repressão entre os poderes naturais do indivíduo e o exterior das relações sociais, por isso é aplicado nas partes do corpo que são consideradas a sede das energias e poderes naturais. O vermelho, em contraste, está relacionado à vitalidade, energia e intensidade. Ele é aplicado nos pontos periféricos do corpo que entram em contato direto com o mundo exterior (mãos, pés, olhos, rostos). O princípio norteador dessa coloração parece ser a intensificação do poder individual possibilitador do contato com o mundo externo.

A oposição entre vermelho (vitalidade) e preto (repressão) coincide então com a oposição entre as partes periféricas e centrais do corpo que dizem respeito à relação entre o interior e a superfície do corpo, respectivamente. Este contraste estabelece uma divisão binária do corpo humano e seus poderes, e atenta para os conceitos “dentro”, “fora”, “superfície” que compõem e constroem o sistema de adornos corporais como um todo.

No que diz respeito aos motivos, Turner nos mostra que eles são separados entre os motivos utilizados nas crianças e os utilizados nos adultos. O das crianças é mais elaborado, mas não segue um padrão geral, sendo escolhido por cada família. Já o dos adultos consistem em desenhos padronizados que geralmente possuem o nome de um animal que supostamente se assemelhem, os desenhos são simples e podem ser feitos com as próprias mãos e são

considerados um ato da coletividade, refletindo, portanto, as estruturas sociais como um todo. As pinturas nos adultos tem capacidade agentiva e a qualidade do animal pintado é evocativa desse caráter. O contraste existente entre a pintura corporal nos adultos e nas crianças revelam os diferentes papéis e os lugares que ambos ocupam no todo social.

As ocasiões em que o uso de adornos corporais são mais recorrentes são nas cerimônias e rituais, sendo as mais importantes: os ritos de batismo, de nomeação, ou de iniciação. Nesses momentos os adornos são responsáveis pela demarcação dos status e dos papéis desempenhados pelos indivíduos dentro desses rituais. Os Kayapó chamam seus adereços de “valor” ou “riqueza”. Tais categorias são fatores pessoais evocados por eles por meio dos adornos, nos rituais em que são usados. Para eles as “pessoas bonitas” são mais “ricas” que as “pessoas comuns”.

Ao passo que o adorno corporal diário salienta a imposição da forma social sobre as energias "naturais" e os poderes do indivíduo, o traje ritual (como pintura do corpo com desenhos dos animais ou a cobertura do corpo com sangue e penas) parece representar uma ideia oposta: a imposição da forma natural nos atores sociais envolvidos naquelas que são as mais importantes atividades sociais de todas (as grandes performances sagradas que reconstituem periodicamente o tecido da própria sociedade). O traje sagrado, juntamente com a noção de que os cantos rituais e danças se originam entre os animais selvagens e aves, parece inverter o sentido da ornamentação corporal de todos os dias. O autor buscou mostrar como os adornos corporais codificam alguns valores essenciais para a vida kayapó bem como outros tipos de categorias. A estrutura da sociedade Kayapó pode, portanto, ser lida a partir da pintura e dos ornamentos dos seres que dela fazem parte. O papel único que esse tipo de linguagem (corporal) tem é o da construção do indivíduo como um ator social, como um sujeito cultural. Turner sugere que a "construção do sujeito" é um processo muito semelhante em todas as sociedades humanas, e o estudo de sistemas de adornos corporais é uma das melhores maneiras de compreender o que ela envolve.

O ponto que o autor procura demonstrar é o equilíbrio entre opostos como forças complementares, o princípio estrutural mais fundamental em que a sociedade Kayapó está sistematicamente articulada, encenado nos corpos de cada membro dela por meio dos adornos corporais.

Lux Vidal (2000) aparece como uma teórica de forte relevância nos estudos do grafismo indígena. Em seu artigo “A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté”, ela tratará desse povo em específico que vivem no sudeste do Pará, entre o rio Xingu e

Tocantins, pertencentes a família linguística Jê. Segundo a autora, de forma geral, as manifestações estéticas kayapó revelam os principais valores de sua cultura, sua cosmologia de vida e sua estrutura social, além de manifestar as suas relações com a natureza, e de representar um recurso para a formação da identidade e da alteridade. A autora afirma que a pintura kayapó atua como um fator que revela a natureza humana, definindo o que é humano e o não humano. Para além da função social, a pintura também estabelece uma relação entre o estético e o ético, sendo a maneira mais apresentável do ser humano.

Entre os Kayapó a pintura é um trabalho destinado às mulheres. Todas elas pintam, sendo isso visto como um atributo da natureza feminina. No que diz respeito a padronização dos motivos, eles são compostos de um motivo base acompanhado ou não de um decorativo. Seus nomes fazem referência a algum aspecto do meio ambiente ou de objetos utilizados na vida cotidiana. Dessa forma a pintura é um mediador de dois domínios opostos da vida, o natural e o social. Vidal percebe também que a execução da pintura é culturalmente orientada e expressa uma perfeição estética, revelando um sentimento de valorização da pessoa e do grupo.

Ela constatou a presença de dois polos invariáveis nessas discussões, um que simboliza um isolamento social manifestado através da ausência de pintura, e o outro a plena participação na vida social, sendo manifestado por meio do corpo decorado com jenipapo.

Assim como observa Turner, a autora também elucida como a pintura corporal está relacionada com questões de parentesco e também com eventos cerimoniais. Dentro dos rituais de iniciação ocorrem os ritos de nomeação masculino e feminino, nos quais a pintura corporal está fortemente presente. A autora também demonstra que o corpo nessa sociedade, só existe através da pintura. Essa ideia vai ao encontro com o que outra estudiosa do tema tem desenvolvido a esse respeito, Els Lagrou.

Lagrou (2002) desenvolve suas pesquisas com os povos Kaxinawá, da família linguística Pano. Em seu artigo “O que nos diz a arte kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade?”, ela nos mostra que a arte kaxinawá, presente nos tecidos, nas pinturas corporais e na confecção de cocares, deixa transparecer uma característica da visão de mundo desse povo, seja ela a de uma dualidade não tão demarcada - e mutuamente exclusiva - entre identidade e alteridade, colocando essa questão como algo central na cosmologia kaxinawá, assim como também na maioria dos grupos pertencentes a mesma família.

Conforme a autora nos mostra, essa discussão a respeito do que é similar - o que faz parte do Mesmo - e do que é diferente (identidade e alteridade) é algo recorrente entre vários grupos ameríndios, principalmente os da região amazônica. A formação do Eu kaxinawá, é

coletiva, sendo o Eu construído nas suas relações e laços de parentesco, todos eles fazendo parte de sua identidade. Essa ideia é representada pelo termo *NukunYuda* que significa “nosso mesmo corpo”. Uma das formas em que esse Eu é criado se dá através do compartilhamento de fluidos corporais que são forte manifestação do mesmo, sendo o Eu não apenas algo subjetivo e abstrato, mas o próprio corpo, nesse caso representado pela substância. Dessa forma, uma intervenção no corpo afeta o ser como um todo, inclusive em seus pensamentos e sentimentos.

O que a autora demonstra é que na pessoa kaxinawá esses estados são reversíveis e maleáveis, podendo constituí-la ora como “eu” ora “outro”, ora “humano” ora “não-humano” quando em contato com a alteridade. “Ser propriamente humano, portanto, no sentido Kaxinawá, significa viver em comunidade com os parentes próximos”. (LAGROU, 2002, p. 32) Quando morta, a pessoa kaxinawá e o seu yuxin (espírito/alma) adquirem nova vida num outro mundo, não-humano, tornando-se “outro”. Nesse sentido, a alteridade emana do próprio interior da comunidade e do “eu”. E, para descobrir de que forma é esse outro somente transformando o próprio ser em outro, através de uma transformação mimética de uma “troca de pele” atualizando sua possibilidade de alteridade.

A arte kaxinawá propriamente dita representa a ideia de inexistência de uma simetria perfeita. Desse modo “a simetria na arte é retificada por um pequeno detalhe assimétrico que expressa a ideia de identidade distinta”. (LAGROU, 2002, p. 37). Os motivos repetitivos desenhados nos tecidos são a representação do todo social, do discurso dominante (*studium*) e podem ser vistos como o “tecido da vida”, por reunir elementos iguais em suas formas, mas, cada um pertencente a uma metade diferente representada pelas cores preta e branca por exemplo. O tecido com os motivos atua como uma pele que, ao mesmo tempo em que protege o que está em seu interior, o comunica com o exterior. Sendo assim “desenho é aquilo que separa o dentro e o fora do corpo (ou mundo) assim como aquilo que constitui o meio de comunicação entre ambos os lados”. (LAGROU, 2002, p. 38). O *studium* trata da homogeneidade expressando a ideia de comunidade como um corpo social que tem como cobertura uma mesma pele *cultural*. Já o *punctum*, por sua vez pertence a individualidade e a imprevisibilidade chamando a atenção para a autoria da peça. Essa característica individual dentro dos fatores gerais representa a concepção da vida kaxinawá que cria a sua comunidade sob o preceito de viver em harmonia com seus parentes respeitando a autonomia de cada um.

Ao citar Peter Roe (1987), Lagrou, trata da correspondência entre a arte e o modo de pensar indígena sendo a ambiguidade visual uma representação da ambiguidade mental que retrata o perspectivismo ameríndio – abordagem conceitual que nos aprofundaremos um pouco

mais adiante - e o caráter transformativo do mundo ameríndio. À arte cabe então o papel de comunicar uma percepção sintética de toda essa simultaneidade.

Para os Kaxinawá a arte é incorporada assim como o é o conhecimento, a memória e etc. sendo estes, extensões do corpo. “Essa prioridade explica porque as expressões estéticas mais elaboradas dos grupos indígenas são ligadas à decoração corporal”. (LAGROU, 2002, p. 48).

Em outro artigo, intitulado “Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?”, em que retrata suas experiências entre os Kaxinawá, Lagrou converge com os autores citados no início desse texto, Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro no que tange a diversos pontos de vista. Um deles é o esforço de se inverter a perspectiva para que se possa compreender de fato a configuração da sociedade ameríndia. Ao invés de observar a arte ameríndia em contraponto com a arte ocidental contemporânea - o que acarretaria numa visão daquilo da segunda que falta na primeira - se deve partir propriamente da arte ameríndia. Segundo a autora, devemos ver a arte como uma construção de corpos que habitam mundos e não tentar alocar coisas aleatórias numa classificação previamente determinada do que seria arte.

Para a autora o grafismo utilizado nos rituais de iniciação de jovens indígenas é visto como um dos fatores que fabricam um novo corpo, um corpo social, que pertence ao “nós”. Dessa forma o grafismo é um agente da transformação do ser. Isso deixa claro o caráter sógnico de ação que o grafismo possui, e não simbólico de representatividade. A arte nesse sentido cria, não copia. Ela cria corpos. E o corpo, assim como nos mostra Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro, é coletivo nessas sociedades, sendo o lócus da definição do que é “nós” e o que é “outro”. Ela nos mostra que nos rituais de passagem kaxinawá, são produzidos “corpos pensantes”, que representam a responsabilidade do indivíduo a partir do momento que ele receba em sua pele o *kene kuin* (desenho verdadeiro). Depois disso, o corpo só será separado de sua alma (*yuxin*) quando estiver doente ou morto, vindo a tornar-se outro.

O interior do eu ameríndio é então constituído pelo exterior e perpassado por diferentes forças possibilitado pelo grafismo nos corpos que integra a agência do outro ao corpo do Eu. Dessa forma tanto o desenho quanto o canto são formas de comunicar e trocar pontos de vistas entre o eu e o outro – considerado aquele que não pertence a coletividade, seja em forma humana, ou em espírito, quando morto - atua como mediador desses dois polos opostos. Indo de encontro mais uma vez ao que os três autores anteriormente citados entendem desse fenômeno, Lagrou afirma que

as imagens e os grafismos ameríndios são instrumentos perceptivos, implicando operações mentais específicas que pressupõem uma ontologia na

qual a transformabilidade das formas e dos corpos ocupa um lugar central (LAGROU, 2011, p. 768)

Mas, como será que esses processos se configuram entre os grupos da família Tupi? Com base nos textos lidos para desenvolver o presente trabalho, percebemos um menor investimento na pintura e/ou ornamentos corporais entre eles.

Lucia Andrade (2000) é uma das autoras que contribui para as discussões sobre a pintura corporal dessa etnia, em seu artigo “A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará” presente na obra “Grafismo Indígena” de Lux Vidal, publicada em 2000.

Para esse estudo, a autora trabalhou com dois tipos de dados. Com informações coletadas juntamente com os Asurini durante 5 anos de pesquisa, onde ela analisa a pintura corporal sob a perspectiva da corporalidade, que acaba por entrar na discussão sobre a relação dos Asurini com o sobrenatural. E trabalha também, com um catálogo de pinturas feito por um Asurini, chamado Puraké em 1984, no qual ele, além de desenhar os motivos, classifica-os explicando o seu significado, além também de demonstrar por quem era utilizado e etc.

As matérias-primas utilizadas para a pintura corporal asurini são o jenipapo e o urucum, podendo também ser utilizados carimbos feitos do caroço do inajá partido ao meio, mergulhados no jenipapo e aplicados ao corpo. A coleta do jenipapo é um trabalho preferencialmente desenvolvido pelos homens, enquanto que o preparo da tinta é feito pelas mulheres. Já a aplicação da pintura pode ser feita por qualquer um deles. O método pelo qual se apreende a técnica da pintura é fazendo em corpos de crianças, e através da observação. O papel não é um suporte utilizado pelos Asurini para se fazer o desenho, em qualquer que seja o caso a pintura será sempre representada no corpo humano.

O indivíduo a ser pintado pode articular vários motivos ou usar apenas um deles, mas existem combinações permitidas de motivos, umas sendo corretas e outras incorretas.

Ao escolher os padrões que vão ser aplicados, o pintor deve considerar uma série de fatores, tais como, o sexo daquele que vai ser pintado, sua posição no ciclo de vida e a ocasião em que a decoração será usada. A escolha também deve levar em conta as regras em nível formal; isto é, aquelas que estabelecem os motivos que podem ser aplicados juntos e os locais do corpo onde podem ser pintados. (ANDRADE, 2000, p. 120)

Aos motivos que não podem ser aplicados juntos se denomina “regra formal”. A escolha da cor também varia, podendo alguns motivos serem feitos de ambas as cores e outros somente com uma delas. O indivíduo pode pintar apenas uma parte do corpo, mas a parte deve ser pintada por completo. O corpo para eles está dividido nas partes: rosto, pescoço, ombros, braços e antebraços, peito, barriga, costas e pernas. Podendo ser aplicados motivos diferentes em cada

uma delas contanto que respeitem as leis de combinação. O corpo, por mais que seja composto por partes autônomas deve respeitar um todo harmonioso, o que nos demonstra como o conjunto também é fortemente considerado. A pintura corporal tem uma liberdade de criação e uma grande possibilidade de inovação.

Na pintura corporal asurini são marcadas as etapas da vida de um indivíduo, e os eventos que ele já tenha participado socialmente. A pintura, nesse sentido, fornece, uma espécie de cartão de identificação daquele indivíduo que dela faz uso. Ao observar a pintura corporal do indivíduo pode-se notar qual ritual ele está participando e qual o seu status social. Dessa forma a pintura é um fator de distinção, entre homens e mulheres, velhos e novos, casados e solteiros, guerreiros e homens comuns. A pintura também distingue as pessoas que estejam passando por momentos distintos das outras pessoas da aldeia, como as mulheres menstruadas, por exemplo.

Os conhecimentos para se tornar um indivíduo respeitado socialmente como, por exemplo, um pajé, são adquiridos nas cerimônias onde se faz necessário estar pintado. Cantar, dançar e pintar são fatores que demarcam aquilo que é social, pois fazem parte dos cuidados que humanizam e socializam os seres. A pintura também é vista como sendo responsável por elaborar simbolicamente as diferenças internas da sociedade. Elas podem ser usadas tanto no cotidiano quanto em ocasiões especiais.

O que a autora pode observar é que, atualmente, as pinturas cotidianas inexistem, assim como as dos recém-nascidos, de casamento e de guerra. Mas, ela continua sendo presença obrigatória nos rituais. Principalmente nos rituais de luto/morte e no de menstruação, e, nesse sentido tem sua função social deslocada para a relação da sociedade com o sobrenatural. Os dançarinos (homens) pintados com o *omohun* e diferenciados por penugens do urubu-rei são os responsáveis por esse contato com o mundo sobrenatural.

A pintura também demarca as diferenças entre os vivos e os mortos, através da utilização ou não do jenipapo, qual a não utilização demarcaria a morte, que representa a o não pertencimento ao mundo social. As mulheres quando estão menstruadas também são proibidas de utilizarem o jenipapo em seus corpos, pois nesse estado são excluídas das atividades sociais.

Portanto, segundo as análises feitas pela autora, a pintura corporal se liga aos indivíduos socialmente ativos, prepara-os para o contato com o sobrenatural, ao mesmo tempo que os distingue dentro do contexto social.

Podemos encontrar em todos esses estudos algumas discussões recorrentes no campo da etnologia ameríndia. Muitas delas relacionadas a teoria perspectivista de Eduardo Viveiros de Castro. Adotar o perspectivismo como forma metodológica de se encarar esses povos é

justamente partir de uma análise que leve em consideração a própria visão de mundo nativa, deixando de lado conceitos ocidentais como premissas de entendimento dessas sociedades. Por perspectivismo entende-se uma “concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (CASTRO, 1996, p. 115) A partir dessa reconfiguração conceitual, o autor sugere que se veja a noção ameríndia de perspectiva como um “multinaturalismo”, em contrapartida ao “multiculturalismo” do pensamento ocidental, na medida em que o último se baseia na unicidade da natureza e a multiplicidade das culturas, o primeiro suporia uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura nesse caso então é vista como a forma universal, e a natureza a forma particular dos indivíduos.

O perspectivismo parte da ideia de que a forma como os humanos vêem os animais, os espíritos e os mortos, que os cercam, é diferente da forma como esses outros seres se vêem e vêem os humanos. Essa concepção está relacionada a ideia de que a forma com que a espécie se manifesta é um envelope, que esconde um interior humano. Dessa forma, o que caracteriza esses seres é a possibilidade de que cada um se veja como humano *para si mesmo*, de modo que a aparência corporal varia conforme cada espécie, podendo ser vista como uma roupa que se troca. Essa noção está fortemente relacionada ao caráter metamórfico e altamente transformacional presente nas cosmologias ameríndias (principalmente amazônica).

Em um estudo que Viveiros de Castro fez entre os Yawalapiti do Alto Xingu (pertencentes a família linguística Arúak), ele traça ideias gerais do pensamento desse povo específico, mas que de forma geral pode se estender para outras sociedades amazônicas. A ideia de que “o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos, de fabricação”. (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 40). Essa fabricação se dá por meio de intervenções nas substâncias que comunicam o corpo e o mundo, como por exemplo, os fluidos corporais. As identidades sociais por sua vez são produzidas através dessas mudanças corporais. Isso possibilita afirmar que não existe uma separação entre os processos sociológicos e os fisiológicos, ao nível individual, para eles a transformação do corpo e da posição social fazem parte de uma mesma coisa. Para eles, a natureza humana é literalmente fabricada pela cultura.

A relação do social com o corpo não é apenas instrumental, ela cria o corpo. Nesse sentido, “a fabricação subordina a Natureza informe ao desígnio da Cultura: produz seres humanos”. (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 41) Além desses processos, eles também vivem uma metamorfose, que como afirma o autor, é responsável pela reintrodução da imprevisibilidade e do excesso na ordem humana, sendo representada por doenças por exemplo,

que pode significar a transformação do homem em animal ou espírito. Ela então tem caráter de desordem, transgressão. A fabricação, portanto, é a criação do corpo humano negando as possibilidades de um corpo “não-humano”.

O ser xinguano tem a fabricação de seu corpo caracterizada por diferentes fases do seu ciclo de vida, ao qual é submetido a várias reclusões e uma normalização sócio fisiológica, para que estas sejam bem desenvolvidas. Quando de um processo malsucedido de reclusão o ser reflete alguns aspectos considerados negativos socialmente, como a feiura e a avareza por exemplo. Vale a pena ressaltar que o ser em fabricação se encontra nu, não usa pinturas, nem adornos, que demarquem seu status. E por assim ser, são seres mais suscetíveis a intempéries tanto físicas como metafísicas, pois se encontram desprotegidos.

Para finalizar a discussão empreendida nesse estudo, o autor afirma que a fabricação do corpo em seu momento de reclusão caracteriza o domínio privado, da casa, da periferia da aldeia, enquanto que a exibição do corpo – usado como tela na qual são depositadas as marcas de seu status – faz referência ao centro da aldeia, a vida pública, e o embate com aldeias vizinhas. “Fabricação/ reclusão opõem-se, assim, a decoração/exibição: os seres em reclusão não se pintam nem se adornam, estão “nus”. (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 47.)

De forma geral, uma característica desempenhada pela arte corporal ameríndia, que perpassa todas essas análises é a de que a pintura é responsável por transformar o homem em um ser social, encarregado de desempenhar papéis específicos dentro do contexto familiar e também comunitário. Sendo assim, ela é responsável pela transformação daquilo que é natural em social, assim como é responsável pela humanização do homem. Bem como possibilita que o homem entre em contato com a alteridade, como as forças externas ao seu mundo, em vida.

## **2. Problematização**

Tendo como premissa as discussões empreendidas a partir da revisão bibliográfica e uma análise crítica a respeito do que ela elucida, pretendemos avançar nos estudos sobre a temática da arte corporal entre uma etnia particular: os Mbya-Guarani. Um dos poucos estudos mais aprofundados sobre o tema se encontra na dissertação de mestrado de Maria Cristina Rezende de Campos, cujo título é: “A arte do corpo Mbya-Guarani: processos de negociação, patrimonialização e circulação de memória”, publicado em 2012. A partir de sua abordagem, a autora pôde constatar que partindo da memória, os Mbya-Guarani articulam o seu passado histórico de dominação, contato marcado pela desigualdade com os sujeitos ditos “civilizados” interagindo e respondendo aos estímulos atuais. No movimento de afirmação e de relação com o não-índio, os indígenas tentam conservar o seu *teko*, que atua como um mecanismo de

resistência cultural e criação de identidade. Em relação com o não-índio, eles apresentam suas formas de identidade de maneira fluida. “Nesse sentido, os índios deixariam de ser vistos como passivos elementos de um grande processo de aculturação e passariam a ser percebidos como agentes ativos de sua própria formação cultural”. (CAMPOS, 2012, p. 143). Eles necessitam articular suas tradições de forma a mobilizarem reconhecimento como índios, e por conseguinte, estabelecer a permanência do grupo como possuidores de uma cultura material e imaterial a ser protegida federalmente.

A autora fala do *corpo-forma* mbya, como um operador de sentidos, criado pelos deuses e reinventado pelas relações em que se insere, o corpo é visto como um patrimônio do grupo. “Nos agenciamentos estabelecidos com os diferentes “outros”, o *corpo-forma* mbya-guarani é convidado a refazer suas narrativas performáticas que se desdobram em apresentações e representações de si próprio”. (CAMPOS, 2012, p. 145). Ela coloca o corpo como uma expansão da memória e a performance do corpo como a arte agenciadora de invenções da memória. A arte corporal, constantemente perpassada por relações interculturais, é responsável pela transmissão de saberes e práticas que se atualizam constantemente, elucidando memórias passadas em relação com o presente em que se vive. Para além disso ela demonstra uma valorização daquilo que é belo, revelando sua sensibilidade em relação a forma. Também elucida a sua importância nas cerimônias desenvolvidas nas Casas de Reza, responsáveis por conservar o tecido social que se expressa no corpo e na pessoa na forma de modos de agir, ser e de performance.

De forma geral, o que a autora quer mostrar é que para os Mbya-Guarani o corpo assume uma forma diferente em cada contexto em que se encontra. Na relação com o outro – seja ele humano, animal, vegetal - emerge a criação do corpo mbya-guarani. Corpo esse que é responsável por fazer circular a memória e o patrimônio de seu povo.

Assim sendo, será que as questões levantadas pela autora emergem da mesma forma se pesquisadas em povos de mesma etnia, porém, localizados em uma aldeia diferente? O que podemos acrescentar para o estudo da arte corporal entre os Mbya-Guarani? Em quais aspectos convergem e/ou divergem das etnias anteriormente citadas? Há algo que diz respeito apenas a sua cosmologia – representada através da arte corporal - que não possa ser encontrado em nenhum outro grupo? Como a arte implica na fabricação dos corpos entre eles?

### **3. Justificativa**

Como se pode perceber observando a bibliografia utilizada nos estudos desenvolvidos sobre a temática da arte corporal ameríndia, poucos autores tratam do assunto dentro da

realidade dos grupos pertencente a família Tupi-Guarani, de forma geral. Antes de afirmar o ínfimo número de estudos acerca do fenômeno na etnia Tupi-Guarani, fizemos uma breve pesquisa em bancos de dados na internet e conseguimos constatar poucos estudos a esse respeito. Além disso, sabe-se que o foco dos estudos envolvendo essa etnia está fortemente direcionado à questão religiosa, e especificamente a discussão em torno da ideia de uma Terra Sem Mal, como nos mostram Heléne Clastres (1978), Kurt Nimuendajú (1987), por exemplo. Acreditamos haver, portanto, uma necessidade de se aprofundar as pesquisas sobre a temática da arte corporal e todo o universo que a engendra entre os mesmos, particularmente entre a etnia Mbya, na aldeia de Bracuí localizada no município de Angra dos Reis (RJ).

#### **4. Objetivos**

O intuito do trabalho se encontra em última instância em compreender melhor o fenômeno da pintura corporal ameríndia entre os Guarani Mbya localizados na aldeia de Bracuí no município de Angra dos Reis (RJ), partindo da ida a campo.

- **Objetivo Geral**

Compreender como a arte corporal é vista entre os Guarani Mbya - encontrando o que converge e o que diverge em relação as outras etnias citadas ao longo do trabalho – e qual o papel social desempenhado por ela dentro dessa sociedade.

- **Objetivos específicos**

Elaborar um estudo mais aprofundado sobre a temática da arte e da corporalidade na perspectiva Mbya-Guarani, com o intuito de avançar em questões não tão valorizadas pela teoria antropológica quanto ao que se refere a essa etnia. Compreender se a arte corporal é um aspecto forte em sua cultura e por qual motivo.

#### **5. Metodologia**

Partindo de leituras do que já tem sido discutido nas literaturas sobre o tema, pretendemos ir a campo e realizar observação participante, com o intuito de gerar anotações que possam vir a ser utilizadas na maior compreensão do fenômeno. Assim como através de entrevistas voltadas a população nativa.

#### **6. Resultados esperados**

Espera-se encontrar o fator estético não tão desenvolvido e valorizado como se encontra nas outras etnias citadas ao longo do texto, devido justamente a uma valorização de esferas outras, vistas por eles como mais essenciais à sua cosmologia, em sua maioria voltadas à uma vida social voltada para o além.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Lucia. A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará. In. **Grafismo Indígena**. 2000. São Paulo: Editora USP.

CAMPOS, Maria Cristina Rezende de. **A arte do corpo mbyá-guarani: processos de negociação, patrimonialização e circulação de memória**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. RJ, 2012.

CLASTRES, Hélène. **Terra Sem Mal**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1978.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. 9. ed. – Porto Alegre: L&PM, 2002.

LAGROU, Els. **O que nos diz a arte Kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade?** In. MANA 8(1):29-61, 2002.

\_\_\_\_\_. **Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2011, V. 54 Nº 2. P. 747-780.

LEVI-STRAUSS, Claude. XX – Uma sociedade indígena e seu estilo. In. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Editora Anhembi. 1957.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas de criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo.

SEEGER, A., DA MATTA, R., VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas Brasileiras. In. **Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil**. J. Pacheco de Oliveira Filho, ed. Rio de Janeiro: UFRJ/ Editora Marco ZERO. 1979.

TURNER, Tenence. **The Social Skin**. 2012. HAU: Journal of Ethnographic Theory 2 (2): 486–504.

VIDAL, Lux. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. In. **Grafismo Indígena**. 2000. São Paulo: Editora USP.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. MANA 2(2):115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A fabricação do corpo na sociedade Xinguana**. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n. 32, p. 40-49. 1979.