

AS REPRESENTAÇÕES GRÁFICO- PICTÓRICAS TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA

Anderson dos Santos Paiva *

Resumo:

O presente artigo trata da relação entre o corpo, enquanto suporte para expressão pictórica e, as representações visuais, formadas pelos motivos gráficos, padrões ornamentais e pelas "composições gráficas", que compõem o corpus iconográfico da sociedade indígena Tupinambá de Olivença (Ilhéus - Bahia) que foi coletado através de pesquisas de campo por meio de registro audiovisual e fotográfico e classificados e analisados tomando-se por base os discursos dos informantes-pintores e das lideranças comunitárias, de modo a possibilitar uma leitura ampla a respeito das técnicas pictóricas, do desenvolvimento de repertórios individuais e coletivos e dos processos dinâmicos de interação. Desse modo, concluiu-se que, as representações da poética ornamental possuem uma natureza estético-identitária fundada nos regimes de visualidade com que o corpo é trabalhado para expressar uma política imagética que visa o fortalecimento da indianidade tupinambá.

Palavras-chave: Pintura corporal. Representações visuais. Tupinambá de Olivença. Identidade étnica.

Estabelecidos em cerca de 23 núcleos comunitários compreendidos pelos municípios de Ilhéus, Buerarema e Una, os artistas-pintores Tupinambá de Olivença, desenvolvem uma poética ornamental centrada na relação entre o corpo, enquanto o suporte pictórico e, os elementos gráfico-pictóricos (*corpus*), cuja interação dinâmica resulta num sistema visual centrado na (re)construção de um corpo social por meio da *práxis* da pintura corporal. Assim, a união entre arte, corpo e ornamentação, não é algo motivado simplesmente por implicações estéticas, mas é ela mesma, uma estratégia identitária que perpassa a esfera política da visualidade.

Foi tomando por base estas relações que desenvolvemos nossa pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola

de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Mas, se tal cenário atualmente não impõe suas idiossincrasias a respeito do sistema de representação gráfico-pictórico tupinambá, foi necessário antes organizar todo material iconográfico e relacioná-lo aos múltiplos e por vezes antagônicos discursos que objetivavam impor-lhe o tão caro significado.

A solução principal foi o estabelecimento de categorias classificatórias com base nas similaridades entre as representações gráficas e, em seguida, a análise dos materiais, técnicas e procedimentos da prática pictórica conforme os registros efetuados nas incursões à campo. Desse modo, optamos pelo ordenamento de toda gama de elementos iconográficos em três categorias: motivos gráficos, padrões ornamentais e “composições gráficas”.

Os motivos gráficos referem-se aos desenhos de caráter simplista (figurativo) ou geométrico (abstrato), constituídos por uma estrutura compositiva central onde unidades mínimas ou formas básicas são associadas. Tais elementos geralmente apresentam uma dinâmica e variabilidade, conforme lhe são incorporadas as formas básicas ou as unidades mínimas, na constituição mesma dos motivos (isolados), ou partindo-se destes para criação de padrões ornamentais ou “composições gráficas” (agrupados) mediante determinadas técnicas associativas que redimensionam o motivo segundo a área disponível no corpo-suporte.

Um tipo específico de motivo gráfico que ilustra esta questão é o denominado “cruzeiro” que é formado por uma estrutura disposta ao centro em forma de “X” onde são acrescentadas quatro formas idênticas que equivalem a uma linha quebrada num ângulo de 45° a 60° em cada extremidade de modo que o preenchimento da figura é realizado mediante a preservação da harmonia e simetria.

Outra forma bem recorrente de motivo gráfico é o denominado “bracelete”, cuja tipologia característica aponta para o objeto referente, como que sinalizando para substituição do adorno por sua representação gráfica. Sendo, assim ele é disposto na região próxima aos ombros, tradicionalmente ocupada pelo respectivo artefato e apresenta uma variação iconográfica que vai do abstrato-geométrico ao figurativo-naturalista por meio da redução das formas reconhecíveis, da simplificação das linhas e da economia dos traços.

Os “braceletes” (Figura 1) são formados basicamente pela junção de faixas ou frisos horizontais com linhas ou folhas estilizadas na posição vertical, variando algumas vezes segundo a liberdade criativa dos artistas-pintores que incorporam ou substituem determinados elementos da composição em benefício da valorização estética. Um exemplo claro disso, é a substituição da pena do “bracelete” pela figura de um índio com cocá de pena, de modo a se constituir como uma representação nova sem, contudo, deixar de lado a forma estrutural deste tipo de motivo.

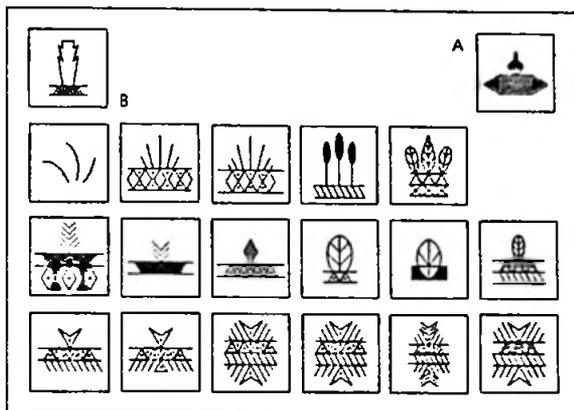


Figura 1 – Motivos gráficos ao modo de braceletes. A. P.

Os padrões ornamentais, enquanto categoria gráfica são, geralmente, os motivos consolidados ou pouco variáveis que se apresentam em formatos maiores e relacionam-se aos empréstimos culturais por meio da ressignificação das iconografias de outras etnias, ou dizem respeito ao amadurecimento de formas de representações visuais segundo determinada demanda pictórica.

Uma das principais distinções entre os padrões ornamentais é a que recai entre a pintura fechada, de natureza masculina e, a pintura aberta, de natureza feminina. Trata-se, de uma tentativa de ordenação dos motivos gráficos derivada dos próprios artistas-pintores para separar a pintura corporal numa categoria de gênero. Tal iniciativa, notada a partir do ano de 2005, teve por inspiração a pesquisas em fontes antigas e o contato com outras sociedades indígenas que possibilitou, aos Tupinambá de Olivença, o vislumbramento das práticas gráfico-pictóricas dos Kayapó, no que diz respeito a pintura fechada e, a (re)descoberta da motivos ornamentais da cerâmica tupi, que passou a ser considerada uma herança feminina e alcançou grande popularidade, através do motivo em “gregas”.¹

As “composições gráficas”², última categoria das representações visuais são, por sua vez, associações ou agrupamentos de vários motivos cuja efemeridade se circunscreve no experimentalismo de novas formas de expressão pictórica. Em virtude disso elas não apresentam variação ou repetição, constituindo-se como representações de elevado valor estético.

As composições que apresentam maior simplicidade possuem características semelhantes que dialogam entre si devido algumas formas comuns que lhe são incorporadas, e tal similaridade provem do artista-pintor ou do grupo de artistas com maior proximidade que passam a

compartilhar determinados traços ou práticas da atividade ornamental. Assim, assemelham-se as variantes de motivos gráficos, com uma estrutura compositiva formada por linhas entrecruzadas onde são adicionados elementos básicos (pontos, linhas e pequenas formas geométricas) de modo a ornamentar o corpo-suporte mediante o preenchimento real ou simulado das partes visivelmente expostas. Diferente das “composições gráficas” mais complexas (Figura 2), cuja assimetria resulta de um processo complexo que se faz através da livre manipulação dos materiais e da (re)criação de formas que são combinadas segundo a criatividade e inventividade do artista que se expressa sobre o corpo.



Figura 2 – Exemplo de uma “composição gráfica” com estrutura complexa. A. P.

Cabe mencionar que, enquanto algumas categorias classificatórias se ajustam melhor à dimensão estética da ornamentação corporal, as outras tratam por estabelecer um diálogo maior com vertente identitária cultivada e reproduzida nas produções culturais da sociedade indígena Tupinambá de Olivença. De modo que, *a priori*, deve-se considerar todas as formas de representação gráfico-pictóricas assumidas por este grupo étnico como de natureza estético-identitária, pois é dessa forma que se configura sua política imagética. Entretanto, se há um número considerável de possibilidades gráficas entre estas três categorias citadas, há também uma característica que impera em todas as três: a necessidade de se constituir um conjunto gráfico que expresse em imagens o discurso ideológico do grupo em questão. E nisso os motivos gráficos, enquanto principal fonte de composição das unidades mínimas significantes, se apresentam como elementos-chave nesta gramática visual fundada na apresentação do corpo.

Os motivos gráficos, por sua vez, podem ser divididos entre verbais e não-verbais. Subdividindo-se, estes últimos, entre abstrato-geométricos e figurativo-naturalistas, segundo características gerais, conforme a tabela abaixo.

	FIGURATIVO-NATURALISTA	ABSTRATO-GEOMÉTRICO
FORMA	Concreta	Abstrata
FUNÇÃO	Comunica	Expressa
SIGNIFICADO	Imediato	Intermediado
TIPO	Fitomórfico, Antropomórfico, Zoomórfico, outros.	Formas geométricas, elementos básicos.

Esse esquema simplista trata da derivação dos motivos e suas variantes segundo as transformações técnico-operativas que impõem à representação visual uma relação de identificação entre forma e conteúdo. Contudo, os motivos gráficos estabelecem outras formas de interação e outros tipos de leitura acerca da sua constituição. Como pode ser notado na subdivisão entre os motivos de centro ativo e os de centro inativo, a partir da escolha de determinada estrutura compositiva. Assim, temos motivos constituídos pela reunião de unidades mínimas no centro e na periferia da estrutura-base e aqueles que simplesmente acompanham o movimento descontínuo e assimétrico da mesma, de modo a dotá-lo de características que apontam para sua adaptação ou ajustamento a determinadas áreas do corpo quando da sua ordenação para aplicação da pintura ornamental.

Os motivos não-verbais, diferentes destes, dão mais ênfase no conteúdo que na forma, e dividem-se sob a forma de etnônimos e textos discursivos. (Figuras 3 e 4)



Figura 3 – Pintura corporal tupinambá com etnônimos (2004) A. P.



Figura 4 – Pintura corporal tupinambá com texto discursivo (2003) A. P.

O etnônimo diz respeito a denominação étnica “Tupinambá de Olivença”, que grafam no corpo para o estabelecimento da comunicação imediata entre o indivíduo pintado e a comunidade a qual pertence. Esse tipo de pintura faz do nome uma marca.

Já os textos discursivos, são frases que os artistas-pintores tupinambá pintam nos corpos para comunicar uma determinada posição em relação às coisas e que, na maioria das vezes, relacionam-se aos discursos proferidos nos eventos pictóricos³ como as festas, celebrações e reivindicações que realizam para afirmação identitária e conquista dos seus direitos.

A relação entre as tipologias e as simbologias dos motivos gráficos perpassa, portanto, diversas classificações que dão conta da estratégia que adotam entre uma e outra situação, mediante os regimes de visibilidade de que podem se utilizar. E nessa estratégia, pinta-se o que deve ser visto.

Isso equivale a dizer que existe um ordenamento não só da pintura quanto do corpo e que a poética ornamental não se restringe a buscar as equivalências entre significado e expressão, mesmo porque os significados são quase sempre genéricos, mas busca estabelecer um diálogo pictórico de modo que a carga semântica das representações visuais atenda a necessidade que os Tupinambá de Olivença têm de transmitir sua identidade.

Desta forma, o ordenamento do corpo é o princípio básico que rege a pintura, assim como a preparação do suporte rege a pintura em tela. O corpo do indivíduo é o suporte da cultura que ele compartilha e esse corpo social é território da disputa imagética que se faz presente na relação entre a prática pictórica dos artistas-pintores, na disseminação discurso visual cultivado pelas lideranças indígenas e na espetacularização do corpo-suporte frente os não-índios, como um instrumento de configuração de alteridade.

O ordenamento do corpo alia-se ao regime de visibilidade conforme a tendência maior para experimentação estética ou para o fortalecimento da indianidade, sem perder, contudo, o caráter dual que pré-existe na natureza estético-identitária da ornamentação corporal. Mas, para tratar do ordenamento da pintura do corpo entre os Tupinambá de Olivença, há de se ter bem em conta as diferenças entre a pintura facial e a pintura do corpo em si.

A pintura facial, cuja visibilidade adquire maior expressividade que as demais, é delimitada pelos órgãos sensoriais e divide-se; no plano vertical, entre as linhas extensivas dos olhos ao centro da orelha, as linhas extensivas do nariz à base da orelha e entre as linhas extensivas da boca; e, no plano vertical, pela linha de divisão simétrica da face.

Entretanto, o ponto de maior importância da pintura facial reside na classificação dos seus desenhos segundo à forma, o gênero ou o cromatismo.

Em relação à classificação da pintura facial pela forma, pode-se afirmar que ela se dá perante a configuração de unidades mínimas (linhas, pontos e traços) e elementos básicos ou pequenos motivos que ocupam as divisões ordenadas do rosto.

Os significados simbólicos atribuídos pelos artistas-pintores Tupinambá de Olivença às representações gráficas pintadas na face, geralmente relacionam-se a animais como onças e leões, entretanto, não constituem com suas linhas curvas e retas acompanhadas por pontos e traços, qualquer consenso em torno do conteúdo semântico, de forma que as interpretações são na maioria das vezes pessoais. Porém, alguns motivos gráficos presentes na pintura facial em tamanho reduzido mantêm o mesmo sentido independente de serem pintados no corpo ou no rosto.

A relação cromática da pintura facial se estabelece no diálogo entre a tinta de urucum (*Bixa orellana*) e a de jenipapo (*Genipa americana*). Sendo que a segunda encobre preferencialmente a primeira devido ao realce da cor e o caráter de detalhe e acabamento característico do traço negro-azulado lembrando por vezes a constatação da pesquisadora Dominique Gallois sobre os Waiãpi, segundo a qual a pintura de jenipapo decora, enquanto a de urucum cobre.⁴

Entretanto, podem ser encontradas pinturas faciais feitas unicamente com a tinta de urucum, que têm por representações visuais aquelas mais freqüentes sob a tinta de jenipapo. Assim, é importante considerar que tal pintura não equivale a uma forma complementar de ornamentação facial, mas que ela possui uma característica secundária quando associada a outra tinta.

Em relação ao gênero, não existem separações tão rígidas, o que os próprios informantes-pintores afirmam é que existem determinadas tendências que estabelecem pequenas diferenciações entre a pintura facial masculina, feminina ou infantil sem, contudo, se constituir numa regra ornamental intransponível.

Sendo assim, a pintura masculina é feita principalmente com a tinta de jenipapo, para evidenciar o forte contraste em meio às intersecções entre linhas horizontais e diagonais de forma ascendente e descendente, que apresentam-se por vezes cortadas em vertical ou uniformizadas pela aplicação de uma massa tintorial em urucum abaixo da linha dos olhos. Ou mesmo, intercalada por motivos gráficos em formas de viseiras que circulam os olhos.

Um pouco mais simples e suave, a pintura feminina se caracteriza pelos motivos que se apresentam quase sempre isolados na testa e no rosto. Mas, o jogo de linhas que se pode notar na pintura facial masculina, não chega a ser algo incomum entre as mulheres. A pintura dita feminina

tem como traço principal a economia no uso dos elementos gráficos e a freqüente utilização do urucum, principalmente entre as mais jovens.

Diferente das demais, a pintura facial infantil é caracterizada pelo experimentalismo com que as crianças são pintadas pelos pais, que dispõem de formas descompromissadas de representação que beira a ludicidade. Neste caso, tais pinturas não têm por objetivo representar um motivo gráfico reconhecível. Muito menos um padrão ornamental. A pintura praticada na face das crianças equivale ao exercício do pai que, mesmo não se reconhecendo como um artista-pintor, busca exercitar a prática pictórica.

O ordenamento da pintura corporal, por sua vez, segue a clássica separação entre tronco, compreendendo o peito, a barriga e as costas; os membros superiores, como os braços, antebraços e as mãos; e, os membros inferiores, como as pernas, as coxas e os pés. Tal forma de organização espacial difere daquele da pintura facial por estar suscetível a interferência dos adornos e vestuários que interferem na aplicação da pintura sob o corpo, seja cobrindo-a, posteriormente, ou lhe impedindo de ocupar determinadas áreas, anteriormente. Devido a isso, a escolha do vestuário antes ou após a sessão de pintura é determinante para valorização e visualização da expressividade da representação gráfico-pictórica (Figuras 5 e 6).



Figura 5 – Cacique tupinambá com pintura, vestuário e acessórios (2004) A.P.



Figura 6 – Jovem Tupinambá com pintura, vestuário e acessórios (2004) A.P.

Mas essa relação entre a pintura corporal e a indumentária não se limita a disponibilização dos espaços para prática pictórica. Tal relação se estabelece na utilização da pintura como complemento da indumentária e na utilização da pintura como simulação da indumentária.

A pintura corporal como complemento da indumentária trata dessa forma desfragmentada que as representações visuais se apresentam após a separação entre as partes visíveis do corpo-suporte. Ou seja, é a indumentária que determina a forma de aplicação da pintura dos motivos gráficos, dos padrões ornamentais ou das “composições gráficas”, que se subordinam às zonas de preenchimento que interrompem e intercalam os elementos pictóricos.

Já a pintura como simulação de indumentária trata da representação do vestuário através de padrões ornamentais fechados que vestem, ao modo de roupas, o corpo que lhe serviu de suporte. Tais pinturas correspondem, com suas tipologias, às blusas, camisas e camisetas, estabelecendo outras relações ornamentais onde tal pintura deixa de cobrir e passa a vestir o corpo de forma unitária num completo ajustamento.

A pintura corporal, susceptível as interferências dos adornos e vestuários, dispõe ainda do alinhamento das técnicas pictóricas em seu ordenamento, que, tomando por base a classificação de Muller⁵ sobre a ornamentação corporal dos Assuriní, decidimos classificar como ampliação, estiramento, repetição e junção ou combinação⁶.

- a) Ampliação: refere-se ao aumento do desenho, em conformidade com o espaço plástico. É muito utilizado na relação entre alguns motivos da pintura facial e corporal.
- b) Estiramento: o desenho é ajustado ao espaço através do rompimento da simetria e proporção original. Essa técnica pode apresentar distorções capazes de causar um estranhamento do motivo para com seu modelo. É bem comum na pintura do peito e barriga.
- c) Repetição: elementos gráficos são repetidos através de um ritmo ditado por determinada área do corpo-suporte, técnica mais presente na pintura de braços e pernas.
- d) Junção ou Combinação: unem-se diferentes motivos gráficos para obter-se uma composição complexa. Geralmente usada nas “composições gráficas” mais elaboradas.

Embora estas técnicas pictóricas sejam a base onde se assenta a poética ornamental dos Tupinambá de Olivença, outras relações técnicas ainda são possíveis na interação entre figura-fundo, quando o corpo se apresenta em sua máxima expressão enquanto suporte por excelência da expressão estético-identitária da poética ornamental e, na pintura positivo-negativo, onde a ênfase é dada na forma da representação que atende a distinção estabelecida por esse grupo étnico entre pinturas abertas e fechadas.

Por tudo o que foi exposto neste recorte da prática da pintura corporal dos Tupinambá de Olivença, pode-se notar que relação entre o corpo, enquanto suporte da cultura, e o *corpus* gráfico, enquanto conjunto formado pelos grafismos e representações coletados e analisados, não se refere apenas a questão da interrelação entre as técnicas, materiais e a poética dos artistas-pintores, mas na utilização do discurso visual como portador de ideologias focadas no fortalecimento da identidade étnica e no estabelecimento da alteridade tendo a visualidade e o ordenamento do corpo e da pintura como mecanismos instrumentalizados por uma política imagética que não visa necessariamente imprimir significados simbólicos aos motivos reproduzidos, mas torná-los parte de um sentimento compartilhado em torno da união e do fortalecimento do corpo social que comporta esta cultura. Uma cultura que é dinâmica e que incorpora elementos de outros grupos indígenas e não indígenas através de uma prática singular formada por contribuições individuais, com acentuado valor estético (“composições gráficas”) e pela consolidação de determinadas representações identitárias (padrões ornamentais).

NOTAS

* Bacharel em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Consultor da União Nacional dos Indíodescendentes e pesquisador das práticas e representações da pintura corporal das sociedades indígenas na Bahia. E-mail: andersonspaiva@hotmail.com

¹ Pinturas são formadas por um conjunto de linhas em sinuosidade retangular que se agrupam em paralelas, estendendo-se dos pulsos até os cotovelos e que tem por referência formal os motivos gráficos que compõem a decoração das cerâmicas Tupi-Guarani.

¹ Pinturas são formadas por um conjunto de linhas em sinuosidade retangular que se agrupam em paralelas, estendendo-se dos pulsos até os cotovelos e que tem por referência formal os motivos gráficos que compõem a decoração das cerâmicas Tupi-Guarani.

² O termo é aqui apresentado entre aspas para se destacar estas composições das demais devido a valorização do sentido estético e ao elevado nível de elaboração da técnica pictórica e da estruturação do desenho que nelas se fazem mais presente.

³ Eventos pictóricos são as celebrações, reuniões ou festividades onde a prática da pintura corporal se apresenta como um meio de fortalecimento da identidade étnica e configuração da alteridade para com o público não-indígena que interagem num mesmo espaço.

⁴ GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte Iconográfica Waiãpi. In: VIDAL, Lux (org.). Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 226.

⁵ Uma dimensão mais aprofundada da leitura das técnicas de pintura indígena de Regina Pólo Muller pode ser encontrada na publicação da referida autora, que tem por título “Os Assurini do Xingu: História e Arte”. Editado pela UNICAMP em 1993.

⁶ Para um maior esclarecimento sobre a aplicação destas técnicas pictóricas, consultar a dissertação de mestrado de minha autoria intitulada *Corpos e Corpus da Poética Ornamental Tupinambá de Olivença* (PPGAV-UFBA), 2007.

REFERÊNCIAS

GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte Iconográfica Waiãpi. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

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