

3. A ornamentação corporal como representação social dentro do contexto indígena. Os índios Kayapó: um estudo de caso.

3.1 A ornamentação corporal como representação social.

3.1.1 Corporalidade

3.1.2. A noção de pessoa como categoria simbólica

3.2. A ornamentação corporal dos índios Kayapó: um estudo de caso.

3.2.1. Cultura e Tradição

3.2.2. Contemporaneidade

3.2.3. A ornamentação corporal

Neste capítulo, a ornamentação corporal é encarada, enquanto manifestação visual de uma cultura. Os corpos, enquanto suportes físicos para expressão de auto-representações e da construção de aparências, expressam as escolhas individuais feitas em relação a ele, que refletem características de uma cultura e de uma história específica a cada indivíduo.

A ornamentação corporal dos índios Kayapó representa aqui, de maneira bastante clara, toda esta discussão. Pois em sociedades ditas primitivas é notável a relação comunicadora entre os aspectos formais presentes na construção da imagem pessoal dos indivíduos com os aspectos mitológicos, cosmológicos, ritualísticos e sociais de seus universos. Não que em sociedades mais complexas este fenômeno não exista, simplesmente suas mensagens são mais ambíguas e menos diretas do que nas ditas primitivas.

3.1. A ornamentação corporal como representação social.

3.1.1. Corporalidade

Entre as manifestações estéticas de grupos indígenas, a ornamentação corporal se destaca por suas meticulosas elaborações estilísticas e pela força de seu aspecto simbólico.

Esta relevância estética e simbólica que a construção da imagem corporal possui dentro do universo indígena nos aponta para o valor e lugar que os objetos usados para a ornamentação corporal ocupam dentro de uma sociedade. Nos permite olhar o corpo como suporte, linguagem, discurso, tema e conteúdo para se discutir as representações visuais de uma cultura.

O discurso sobre a imagem corporal nos coloca a encarar o corpo como uma ferramenta social, com múltiplos usos e facetas, e essa percepção nos faz criticar qualquer possibilidade de observar o corpo de um modo passivo.

Dentro da esfera da representação contemporânea e do atual estatuto da imagem, trazer a imagem corporal indígena como reflexão teórica dentro do campo do design, nos permite descobrir um rico repertório de elementos formais e conceituais sobre a concepção de corpo e a construção da imagem corporal.

Para o campo do design, o interessante desta representação corporal, não é o corpo em si, mas sua expressão visual. Pois através dos artefatos que o circundam podemos perceber as diferentes maneiras que o corpo humano pode ser pensado, retratado, configurado e constituído.

A imagem corporal contemporânea projeta uma ênfase de olhares sobre processos de criação e desenvolvimento de objetos permeados por enunciações ambíguas, sincréticas efêmeras.

É exatamente este ponto, que tanto nos atrai na ornamentação corporal indígena. Pois apesar de todas as mudanças que estes grupos passam hoje diante intenso processo de globalização. Continuam a produzir artefatos que possuem uma rígida repetição formal, em consequência do caráter comunicacional de suas imagens.

Dentro desta abordagem, dentro do universo indígena, a temática da corporalidade se torna fundamental, pois as questões de subjetividade das culturas indígenas da Amazônia, mais especificamente das comunidades que se encontram

na região da Amazônia legal, região onde os índios Kayapó se localizam, se encontram mergulhadas no relacionamento entre pessoa e corporalidade.

A corporalidade, como constatam estudos feitos no decorrer dos anos 70²², como o de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro, ocupa lugar de primazia e posição organizadora central, pois ela envolve a idéia de que o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento.

Nas comunidades indígenas da Amazônia é notório, o espaço da corporalidade. O uso do corpo é ao mesmo tempo individual e coletivo, social e natural, pois as marcas expressas no corpo de cada um destes índios consagram os ideais coletivos de manutenção da individualidade, ao passo que reforçam a coletividade assim como a complementam. Trata-se da fabricação do corpo e a inscrição corporal nos processos e identidades sociais.

Diante disto, a fabricação, a decoração, a transformação e a destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram mitologias, a vida cerimonial e a organização social.

O corpo é pensado ou imaginado em todos os sentidos possíveis da palavra, e é ele quem conecta o indivíduo ao mundo e é a causa e o instrumento de transformação das relações sociais.

É o elemento a partir do qual seria possível captar os principais valores destes povos, onde a experiência cotidiana e as tradições aparecem nas formas gráficas e em todo o complexo da ornamentação corporal. Assim, elas se transformam em uma linguagem visual compartilhada.

Este corpo, enquanto suporte físico para interferências e motivos decorativos, é por sua vez portador de um outro conjunto de significados, e é dentro deste campo que se estabelece a dualidade entre o indivíduo e o personagem social.

O corpo, enquanto matriz organizadora central, estabelece uma correlação simbólica com outros elementos culturais e, nessa lógica, os objetos são compreendidos enquanto seres corporificados, ou melhor, representam “corpos” ou partes de “corpos”, os quais não são necessariamente humanos.

Não se trata, portanto, de apenas decorar um corpo, mas também de construí-lo, sobretudo, durante rituais e em outras ocasiões sociais importantes.

22 SEEGER, A; DA MATTA, R; VIVEIROS DE CASTRO, E. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. Boletim do Museu Nacional. Série Antropologia. Maio de 1979. 32:2-19

Esses outros corpos são de inimigos, de animais, de seres sobrenaturais, os quais irão proporcionar a condição fundamental de humanidade.

O corpo é destotalizado, com atribuição de valores mais ou menos sociais a certas partes ou órgãos.

Não existe, portanto, um corpo natural, mas sim um corpo fabricado. O corpo é encarado como uma expressão simbólica da socialização, ou seja, a subordinação dos aspectos físicos e biológicos da existência individual ao comportamento e aos valores sociais comuns. Desta forma, a representação da imagem destes índios, funciona como uma segunda pele, a pele social.

Mauss²³ em seu estudo clássico sobre técnicas corporais, considerou o corpo, “*o objeto técnico inicial e mais natural do homem*”. Sugeriu também que a ornamentação corporal pode revelar aspectos importantes relativos ao conceito de noção de pessoa, uma expressão concreta de valores culturais fundamentais. Discutiu também as implicações do fenômeno social na forma como os homens servem-se de seus corpos, já que cada sociedade tem hábitos próprios.

Podemos então pensar que, em qualquer sociedade, seja nas primitivas ou em sociedades mais complexas, a decoração do corpo confere ao homem a sua dignidade humana, o seu ser social, a construção de sua própria identidade enquanto ser grupal, enquanto pessoa.

Pois o corpo é a parte visível e palpável do homem e a imagem do corpo como realidade corporal permite pensar que o que é visível é o modo privilegiado de se relacionar consigo mesmo e principalmente com o outro. E que neste processo de mimese social, o visual torna-se corporal. O corpo então é o meio de expressão ou da representação da pessoa.

Ponto interessante do texto de Mauss é o fato de ele ter escolhido a palavra técnica para se referir a corporalidade humana, e ele chama de técnica, um ato tradicional e eficaz, pois para este autor não há técnica e nem transmissão se não há tradição. E nisso a técnica não difere do ato mágico, religioso ou simbólico.

Outra grande contribuição deste texto é que através desta noção de técnica corporal, Mauss está chamando a atenção para a inexistência de uma maneira “natural” do homem se relacionar com seu corpo, e para o fato de que, tudo em nós, pessoas é comandado, temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, que são definidas por nossa educação e por toda a sociedade da qual fazemos parte.

Trata-se, portanto, de uma vida simbólica ou de um sistema de montagens simbólicas.

Bourdieu²⁴, nos aponta questões parecidas, em suas observações sobre a noção de *habitus*. Para este autor, o *campo* molda o *habitus* de grupo e o *habitus* individual e ambos correspondem a um conhecimento adquirido e não universal, o que define o agente não apenas como um suporte da estrutura na qual se localiza, mas como indivíduo dotado de liberdade de ação. O *habitus* não significa simplesmente ação, mas capacidade ativa e inventiva. Diversas lógicas regulam as relações objetivas dos agentes em busca de legitimação, o que Bourdieu chamou de luta pelo poder simbólico, ou seja, a busca pelo domínio de um repertório “particular” de sinais que ilustram a visão “individual” do agente. Esses termos – particular e individual – devem ser entendidos como resultantes da combinação da trajetória individual do agente com a sua formação dada por sua localização no campo ou contexto social em geral.

²³ MAUSS, Marcel. Antropologia e Sociologia. Volume II. São Paulo: EPU, 1974.

²⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002. pp. 59-73.

3.1.2.A Noção de pessoa como Categoria simbólica

As sociedades humanas se apresentam de forma bastante distintas, em relação às suas realidades infra-estruturais, às suas formas simbólicas e à forma como cada um desses homens se representam para si mesmos e para os outros.

A individualidade, enquanto categoria ocidental, construída, histórica e culturalmente relacionada às condições de tempo e espaço, não é a que servirá de base para esta análise e não pode simplesmente ser aplicada às sociedades indígenas de uma maneira geral. No entanto, seria impossível não projetá-las em algum nível ao longo deste trabalho, pelo simples fato de que estas concepções são as únicas a que nós temos referência.

Logo, o objetivo aqui não é definir os conteúdos conceituais da noção de pessoa (fato específico para cada cultura), mas sim encontrar os mecanismos pelos quais podemos refletir sobre as bases em que se constrói a pessoa dentro do universo indígena e mais especificamente entre os índios kayapó. Em outras palavras, o que se pretende aqui não é postular a existência real de um princípio pessoal ou da existência de uma categoria de *pessoa* entre estes índios, mas sim procurar ferramentas que possam servir de instrumento para a discussão da representação de suas imagens e abrir caminhos para uma discussão desta noção de pessoa enquanto categoria no pensamento nativo.

A escolha do uso da categoria *pessoa* neste momento resulta da percepção de que o termo “pessoa” constitui um rótulo necessário para descrever as categorias nativas mais centrais, que são aquelas que definem em que consistem os seres humanos de qualquer sociedade. Tomar a noção de *pessoa* como categoria simbólica universal é tomá-la como instrumento de organização da experiência social, como construção coletiva que dá significado ao vivido.

As comunicações e relações interpessoais entre as partes que formam uma totalidade social, apontam para características, responsabilidades e destinos de cada membro dentro do seio da sociedade, ou seja, de uma elaboração cultural da noção de *pessoa*, apesar de serem insuficientes para esclarecer os elementos constitutivos do “eu” social, ou de como estas partes são pensadas quando relacionadas a este todo pelos próprios membros da sociedade.

Nas comunidades chamadas “indígenas”, esta “noção” de indivíduo estaria enfatizada pela idéia social de pessoa onde o aspecto determinante seria o coletivo. A pessoa psicológica e moral se apresentaria como um personagem.

Nas comunidades indígenas da América do Sul, como constata estudos contemporâneos²⁵, a relação entre noções de corporalidade e construção da *pessoa* é algo básico.

A noção de *pessoa* tem como referência especial a corporalidade enquanto idioma simbólico focal, pois o corpo humano revela a visão que estas sociedades têm de si próprias, e conseqüentemente de suas organizações sociais e cosmológicas.

O corpo aparece como a matriz de significados sociais e como objeto de significação social. A corporalidade, desta forma, não é vista apenas como uma experiência infra-sociológica e o corpo como um simples suporte de identidades e papéis sociais, mas sim como um instrumento para atividades que articulam significações sociais e cosmológicas.

O corpo é a arena onde as transformações sociais são possíveis, onde se estabelece a oposição entre o homem e o animal e assim estabelece também as categorias individualizantes, onde o natural e o social se auto-repelem por definição.

O corpo humano, entre os Jê²⁶, em seus aspectos externos, estão relacionados com o mundo social, com os nomes, com os papéis públicos, com a vida cerimonial, que são expressos através da pintura e de outras modalidades da ornamentação corporal.

Desta forma, é suposto que na comunidade kayapó seja evidente a relação entre identidade e corporalidade e que a construção da identidade do indivíduo kayapó esteja inerentemente relacionada com a forma como este indivíduo é levado a servir-se de seu corpo. Ou seja, com a forma como este corpo se

25 VIDAL, Lux. Contribution to the concept of person and self in Lowland South American societies: body painting among the Kayapo-Xikrin. *In.*: Contribuições à antropologia em homenagem ao professor Egon Schaden. Coleção Museu Paulista, Série Ensaio, p. 291-304. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981.

26 A família Jê é uma das mais importantes famílias lingüísticas brasileiras, reunindo línguas como o Kaingang (uma das 5 línguas indígenas com maior número de falantes no Brasil), o Mebengokre (Kayapó), o Xavante, o Krahô e o Suyá (tabela 1, abaixo). Só os povos falantes de línguas da família Jê representam cerca de 20% da população indígena brasileira. Os povos [indígenas](#) de língua jê encontram-se sobretudo no [Brasil](#) Central. Distinguem-se de vários outros povos das terras baixas da [América do Sul](#) por possuírem uma organização social bem definida com aldeias circulares divididas em metades.

apresenta, seja pela presença ou ausência de determinados objetos ou interferências.

A ornamentação corporal para dentro desta comunidade define o papel desempenhado por este indivíduo no seio da comunidade.

A ornamentação Kayapó expressa de maneira muito formal e sintética a compreensão que estes índios possuem de sua cosmologia, estrutura social, da relação com a natureza e da construção da identidade. Mas ainda, revelam a cada um as múltiplas facetas de sua pessoa em contraposição a todos os outros indivíduos.

A decoração do corpo de um índio Kayapó representa esta mediação entre a “natureza” e a cultura. Pois estas intervenções feitas sobre o corpo e o uso de objetos manufaturados pertencem ao universo da cultura, que transformam o homem, o indivíduo biológico em personagem, pois todos os ornamentos desta sociedade têm uma forma e uma decoração prescrita, de acordo com o clã do portador.

As representações procuram comunicar uma ordem representativa e conceitual, e que contribui efetivamente para a compreensão do entrelaçamento existente entre características fundamentais do domínio da sociedade, da natureza e da sobrenatureza.

A vida cerimonial é um traço marcante nas sociedades Jê, que ocupa grande parte do tempo destas culturas. Além das cerimônias maiores, como as da iniciação, rituais acompanham acontecimentos individuais, como o nascimento de uma criança, a morte de um parente ou simplesmente a ritualização de fatos cotidianos, como uma troca de alimentos. Assim rituais ocupam lugar fundamental na vida destas sociedades, enquanto meio de integração social, da mesma forma que expressam e reafirmam seus princípios fundamentais e a sua cosmologia.

O caráter estético das pinturas corporais é outro fator bastante relevante na vida cerimonial. A criação da beleza está relacionada ao fato de conferir aos seus participantes atributos próprios dos seres sociais. Neste sentido esta estética tem como valor fundamental, a totalidade social.

Todo o complexo da representação do ritual tem uma função comunicadora, e a ornamentação corporal presente nos períodos ritualísticos é um objeto de bastante cuidado para os índios. A ornamentação é um elemento operador das

transformações rituais, e é no corpo que se inscrevem as mudanças físico-morais alcançadas pelas pessoas nos ritos.

A ornamentação corporal e a representação da imagem dos índios kayapó se apresentam com distinções bastante notáveis, primeiramente em relação aos sexos, e em segundo lugar pela idade ou pela função social ocupada pelo indivíduo dentro desta sociedade. Trata-se, portanto, de uma linguagem que diferencia seus usuários de outros seres não humanos, distingue grupos e marcam posições na sociedade.

É importante ressaltar que este estudo não foi baseado em uma vivência de trabalhos de campo, tivemos como referência principal a tese do antropólogo César Gordon²⁷. A partir de seus relatos, sobre a sua experiência junto aos índios Kayapó-Xikrin, pudemos fazer algumas conclusões sobre os aspectos contemporâneos de sua estrutura social, sobre o relacionamento entre tradição e mudança. E principalmente refletir sobre as formas como estas novas formulações se revelam na ornamentação corporal.

É evidente, que muitos dos postulados acima descritos se referem a aspectos tradicionais destas comunidades. Certamente, hoje, diante da forte presença de bens industrializados e da influência cultural de nossa sociedade, a construção de suas próprias imagens e os sentidos atribuídos a elas apresentam novas concepções.

Em contra partida, são exatamente estes aspectos tradicionais que ainda os mantêm coesos, que os permitem identificar-se como índios e especificamente como índios Kayapó.

Apesar de seus aspectos tradicionais estarem aparentemente escondidos por trás de todo aparato técnico de nossa sociedade, são eles que constituem as bases de seus pensamentos e da forma de encararem o mundo e a realidade que os cercam.

Para finalizar esta reflexão recorreremos a idéia de hibridação apresentada por Canclini²⁸, pois para este autor, num mundo tão fluidamente interconectado, como

²⁷GORDON, Cesar. *Folhas Pálidas: a incorporação Xikrin (Mêbengôkre) do dinheiro e das mercadorias*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAS - Museu Nacional, 2003.

²⁸GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. XXIII

o nosso, esses processos incessantes e variados de hibridação nos levam a relativizar a noção de identidade.

Pois a ênfase na hibridação põe em risco a possibilidade de se delimitar identidades locais autocontidas ou que tentem afirmar-se como radicalmente protegidas da influência da sociedade nacional ou da globalização. Ao mesmo tempo, nos desperta à percepção para as diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis num mundo globalizado.

3.2. Os índios Kayapó: um estudo de caso

A escolha deste objeto, como um estudo de caso específico, dentro desta dissertação justifica-se pelo de que estes índios apesar de todo o contato com o resto da sociedade nacional, ainda conservam características tradicionais e singulares de sua organização social.

Apresentar aspectos da ornamentação corporal dos índios Kayapó, aqui se torna relevante, pois esta manifestação estética nos coloca diante de questões fundamentais da lógica da iconografia indígena e daquilo que aqui neste estudo chamamos de cultura popular. Ou seja, a relação direta entre os elementos da cultura material e outros aspectos da estrutura social, econômica e ideológica da comunidade.

Trazer uma parte da ornamentação corporal dos índios Kayapó, não se limita a apontar um belo repertório iconográfico, é também refletir como artefatos podem refletir a realidade e os ideais de uma sociedade.

Estes aspectos tornam-se ainda mais intensos, pois os artefatos neste caso, estão relacionados com o corpo e portanto com a própria noção de pessoa.

Talvez conseguimos reconhecer nestes índios, a totalidade que em nós se torna cada vez mais fragmentada e portanto, difícil de ser percebida.

3.2.1. Cultura e Tradição

O território Kayapó se localiza sobre uma planície do Brasil central, que se estende desde o sudeste do Estado do Pará até o extremo nordeste do Estado do Mato Grosso, em uma área coberta inteiramente pela floresta tropical, com apenas algumas áreas abertas (cerrados) em sua parte oeste. As aldeias kayapó se dispersam ao longo do curso dos Rios Iriri, Bacajá, Fresco e outros rios afluentes do Rio Xingu.

É difícil se determinar com precisão, diante de constantes flutuações demográficas, quantos índios Kayapó vivem hoje nesse imenso território. As estimativas mais recentes, segundo o ISA- Instituto Sócio-Ambiental²⁹, indicam um total de 7096 índios (2003).

²⁹ O **Instituto Socioambiental** (ISA) é uma associação sem fins lucrativos, qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip), desde 21 de setembro de 2001. Fundado em 22 de abril de 1994, o ISA incorporou o patrimônio material e imaterial de 15 anos de

Do ponto de vista demográfico, os Kayapó fazem parte do grupo das 15 (quinze) mais importantes tribos indígenas da Amazônia, e suas aldeias são relativamente grandes em comparação a de outros grupos. O número de habitantes por aldeia varia entre 200 a 500, e a maior chega a ter uma população de cerca de 900 índios.

A comunidade Kayapó é composta por habitantes de 10 diferentes aldeias: Caiapó, Mebengroke, Gorotire, A'ukre, Kikretum, Mekrãnoti, kuben-Kran-Ken, Kokraimoro, Xikrin, Karaô e três ou quatro grupos totalmente isolados (dados fornecidos pelo Instituto sócio-ambiental 2003).

Estes sub-grupos Kayapó são considerados como pertencentes a um mesmo grupo indígena pelo fato de possuírem a mesma cultura e língua. Considerarem-se parentes, pertencentes a casas cujos membros estão espalhados por aquele conjunto de aldeias. A língua falada pelos Kayapó pertence à família lingüística Jê, do tronco Jê.

É pelo motivo acima exposto que neste trabalho será usado o termo kayapó para se referir a esse conjunto de aldeias, em uma definição etnocêntrica da comunidade Kayapó. Partimos então, do pressuposto de que eles assim estão agrupados em função de seus mitos, tradição e vida.

A forma tradicional das aldeias é a de um círculo de casas, que abrigam famílias extensas, dispostas em volta de um grande praça central, em cujo meio se ergue a casa dos homens. A praça central é o lugar das cerimônias e outras atividades sociais comuns.

A casa dos homens, *ngob*, é o centro da vida e da comunidade masculina. Tradicionalmente, é a residência dos jovens não iniciados e dos solteiros onde são educados a partir de sete anos de idade e onde permanecem até o casamento. É também o ponto de encontro dos homens maduros, onde os chefes tomam as decisões políticas da comunidade além de produzir artefatos como flechas e grandes arcos.

O centro da aldeia simboliza a complexidade da sociedade kayapó, sendo este o centro de seu universo e o lugar de socialização, assim como demonstra a dualidade de duas metades da aldeia, de um lado os homens e rapazes e do outro

as mulheres e as moças. Esse dualismo entre o mundo masculino e feminino constitui o fator de maior relevância para a configuração da vida pública Kayapó.

A estrutura espacial da aldeia reflete esta dualidade, pois o centro está associado com atividades tipicamente masculinas, como falar em público ou participar de cerimônias e rituais.

A parte periférica da aldeia, onde estão situadas as casas, está associada com atividades domésticas, e, portanto, é território feminino. É a área da aldeia para o desenvolvimento individual e biológico.

O trabalho é coletivo, em prol da comunidade, e dividido em tarefas femininas e masculinas. Tradicionalmente, a economia é baseada na caça, pesca, na agricultura e na coleta de frutos.

A caça e a pesca são atividades tipicamente masculinas, executadas em conjunto, assim como preparar a roça e derrubar árvores e galhos para transformá-los em lenha. As mulheres se ocupam apenas com a pesca de peixes menores, com a coleta de frutos silvestres e com a coleta da lenha. São responsáveis também pelo preparo das refeições, embora os homens costumam fazê-lo com frequência.

Na cosmologia Kayapó tradicional, baseado no texto de Anton Lukesch³⁰, aldeia é o centro do espaço social a qual é rodeada por outras áreas habitadas por animais e povos não-kayapó inferiores. Esta dimensão concêntrica do espaço se expressa na estrutura da aldeia, organizada segundo duas dimensões complementares: o círculo de casas ocupadas por famílias extensas e a praça central.

Trata-se de um modelo de espaço-cósmico onde se processa a produção e reprodução social, no qual o ciclo de vida se alterna entre a totalidade social e a pessoa individual.

O universo então é concebido como uma série de zonas concêntricas, onde a sociedade Kayapó ocupa o centro e constitui a área plenamente humana. Os demais povos indígenas e os brasileiros ocupam as posições periféricas.

Para o Kayapó, o homem é o centro do universo, este conceito antropocêntrico é intensificado por sua autodenominação, *mebemokré*, gente do

³⁰ LUKESCH, Anton. *Mitos e vida dos índios caiapós*. São Paulo: Pioneira, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

fundo do rio. Portanto, *mebemokré* é a designação para o indivíduo Kayapó e para os membros da aldeia.

O centro da aldeia é o centro do universo Kayapó, e é o lugar de maior socialização. A floresta ao redor da aldeia representa a área anti-social onde os homens podem se transformar em animais ou espíritos. A possibilidade do retorno do social para o natural é uma grande questão para esses índios. A presença constante de cerimônias e rituais constitui então um fator essencial para a defesa e o intercâmbio entre a humanidade e o mundo “natural”.

Os índios Kayapó desconhecem um mito de criação, essa ausência constitui a própria concepção de mundo Kayapó, pois para eles, o mundo e o universo sempre existiram.

Segundo o antropólogo Anton Lukesh, que esteve em campo junto a esses índios, os Kayapó desconhecem um Deus criador.

O mito³¹ do Buraco do céu (em anexo) é um mito de referência para se pensar a concepção de mundo no universo Kayapó. Segundo este mito um buraco abriu a porta de um outro mundo para o nosso mundo terrestre e até então, a humanidade vivera no teto acima da Terra. Esta maneira de como imaginam o descobrimento e a conquista do novo mundo caracteriza toda a mentalidade Kayapó.

Para o índio kayapó, o mito equivale a uma concepção não escrita de sua concepção de mundo, da qual não admite o menor desvio.

Num povo que praticamente desconhece a escrita, a transmissão do saber se processa pela audição e pela observação, mediante a visão.

Os kayapó possuem muitos mitos que compartilham com outros povos, além dos Jê. Entre as diversas tribos Kayapó existem também várias versões para cada um dos mitos, e essas diferenças aparecem mais especificamente em certos detalhes no desenrolar das ações, porém traços básicos da concepção de mundo permanecem inalterados.

A mitologia Kayapó, aqui apresentada é baseada em dois textos: *Mitos e vida dos índios caiapós* de Anton Lukesch³² e *O cru e o cozido* de Lévi- Strauss³³.

³¹ LUKESCH, Anton. *Mitos e vida dos índios caiapós*. São Paulo: Pioneira, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976. pp. 9-10.

³² LUKESCH, Anton. *Mitos e vida dos índios caiapós*. São Paulo: Pioneira, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

Os mitos Kayapó traduzem a concepção de mundo em termos dramáticos e os protagonistas são seres dos fins da era primitiva que tanto podem ser ancestrais, antepassados, animais ou espíritos caracterizados por sua natureza antropomorfa e suas forças sobrenaturais. Invariavelmente, seus feitos estão relacionados com ocorrência de natureza transcendental.

Outro mito fundamental para a compreensão da mitologia Kayapó é o mito *Origem do fogo*³⁴ (em anexo), segundo a análise de Lévi-Strauss, pois para este autor, toda mitologia dos Jê, onde os kayapó se incluem, se desenrola em torno deste mito.

O fogo marca a passagem da natureza para cultura assim como traduz a mediação entre animalidade e humanidade. É através dele que a condição humana se define com todos os seus atributos, inclusive o da mortalidade.

Dentro deste conjunto, a culinária é o código privilegiado e o grande operador ontológico. A relação entre homem e jaguar descrita no mito, por exemplo, é marcada pela oposição onde um come cozido e o outro cru, e principalmente pelo fato de que o jaguar come o homem mas o homem não come o jaguar.

Em relação à ornamentação corporal, o mito *Origem do fogo* aponta um elemento de bastante relevância para esta dissertação através do nome do herói na versão Gorotire. *Botoque* é o termo que designa os discos de cerâmica, madeira ou conchas que os Kayapó, assim como a maioria dos Jê, usam encaixados nos lóbulos das orelhas ou do lábio inferior. Os botoques são usados para representar a autoridade e maturidade de um homem kayapó. Eles têm como função enfatizar os sentidos a que estes órgãos se referem.

Este aspecto reflete a função de mediação cultural que ornamentos e enfeites exercem dentro da comunidade. Eles transformam o homem biológico em personagem assim como introduzem distâncias diferenciais no seio da comunidade. Em outras palavras, o objeto manufaturado pertence à cultura ao passo que o corpo físico pertence à natureza.

³³ LÉVI-STRAUSS, Claude. O cru e o cozido – Mitológicas I. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

³⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. O cru e o cozido – Mitológicas I. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. pp. 91-93.



Figura 1- Botoques(discos labiais)/ Índios Kayapó. Disco de madeira não identificada, leve, escura para obstrução do furo labial. Aumenta de tamanho com a dilatação do furo ao avançar da idade. Ano de coleta: 1950. Acervo: Museu do Índio

3.2.2.Contemporaneidade

A comunidade Kayapó com o desenvolvimento das relações com a nossa sociedade assume hoje uma nova visão de mundo. Esta nova formulação, como a antiga, exprime a relação entre os kayapó e os não-kayapó.

Percebe-se hoje, uma mudança fundamental na concepção de mundo entre estes índios. A aldeia kayapó antes isolada, domínio exclusivo do povo integralmente humano, deu lugar à situação de contato, onde a sociedade do homem branco de um lado e os índios kayapó do outro, confrontam-se em uma relação de interdependência ambivalente.

Desta forma, a visão que tinham de si próprios, como paradigma exclusivo da humanidade, deu lugar ao reconhecimento de que são apenas mais um tipo étnico da humanidade que partilha com outros grupos indígenas uma cultura semelhante, assim como, compartilham os mesmos problemas de sua própria preservação. Hoje a totalidade social é dividida diametralmente entre os índios e a nossa sociedade.

Os kayapó hoje estão aprendendo a se conceber também como agentes de sua própria história e não somente como criações de um tempo mitológico.

Essas duas concepções passaram a coexistir, a nova focalizada sob a interface da comunidade kayapó com a sociedade e a antiga voltada essencialmente para processos e valores internos da comunidade.

A nova visão, não está formulada restritamente na linguagem mítico-ritual da cosmologia tradicional e nem está tão articulada às nossas concepções

estruturais. É algo implícito nas novas formas, atitudes e retóricas sociais, e em particular no uso das mercadorias industrializadas.

Esta relação entre a comunidade kayapó e a nossa sociedade é articulada por processos instantâneos de circulação e não necessariamente de transformação.

Esta nova totalidade social se reproduz nos níveis inferiores da organização social, como na unidade doméstica segmentar e na construção da pessoa individual.

Esta realidade estruturada por um lado nativo e um lado não-nativo é caracterizada pelo movimento de mercadorias e pela luta por uma autonomia diante da fonte destas mercadorias. O grupo doméstico e o membro individual da comunidade nativa se tornaram seres duplos, divididos internamente por uma parte Kayapó e externamente pela presença de mercadorias industrializadas.

Esta divisão no interior das unidades estruturais da comunidade kayapó com um componente indígena e um outro de nossa sociedade é vivenciado tanto como dependência como forma de luta. Pois, ao mesmo tempo, que estes índios se revestem cada vez mais de produtos industrializados e deles se tornam dependentes, estão o tempo todo lutando para afirmar sua distintividade e autonomia de seu aspecto indígena. Assim por exemplo é comum notar hoje entre os Xikrin, pinturas corporais cobrindo áreas da pele ocultas sob roupas industrializadas. Assim como na aldeia Gorotire nota-se a presença da aldeia dupla, com uma parte circular tradicional onde vivem os kayapós tradicionais, os mais velhos e uma outra parte da aldeia construída ao lado em estilo urbano.

Este fenômeno pode ser principalmente visualizado nas formas da construção de suas próprias imagens, como, por exemplo, pela presença de vestuário e pelo uso de objetos tradicionais de adorno corporal.

Entre o Gorotire, a maior aldeia kayapó, o calção usado pelos homens substitui hoje o estojo peniano. Camisas de mangas curtas ou compridas, calças e jaquetas também estão presentes hoje entre estes índios. O cabelo curto tornou-se norma e o uso dos discos labiais foram abandonados. Porém quando os chefes vão a um centro urbano usam calções ou calças compridas, mas fazem questão de trazer o peito nu, pintam o rosto, braços e torso e usam colares de concha e brincos de miçanga tradicional, tudo isto coroado por um colar de penas.

Este último fato revela não só a força que a construção de suas próprias imagens exerce na afirmação de suas identidades indígena. Assim como revela a mudança no equilíbrio local de poder social, político e cultural entre estes índios.

O valor primordial da posse de mercadorias industriais, para os kayapó, reside na neutralização simbólica da desigualdade entre eles e os brasileiros, na negação do contraste humilhante entre eles seres “selvagens” e os nós “civilizados”.

As mercadorias industriais adquiridas de nossa sociedade segundo Gordon, desempenham um papel semelhante ao dos bens rituais tradicionais dotados de poder social. Esta valorização continua o padrão de alienação de poderes sociais em objetos que circulam entre as categorias constitutivas da estrutura comunal.

Ao mesmo passo, eles têm plena consciência do poder e do interesse que seus produtos e artefatos despertam em nossa sociedade. Diante deste fato, os Kayapó passaram a perceber a sua cultura como algo que eles devem preservar para se defender contra as pressões assimiladoras de nossa cultura.

Podemos concluir, que eles reformularam sua concepção de mundo em termos essencialmente históricos e políticos, apesar de sua consciência social permanecer apoiada nos mesmos princípios básicos que operam na visão cosmológica tradicional.

No texto de Gordon³⁵ podemos perceber claramente a ambivalência das relações de troca que ocorrem hoje entre aqueles índios e a nossa sociedade. Porém apesar da forte presença na infra-estrutura da aldeia e da demanda cada vez maior por produtos industrializados, o impacto do capitalismo global sobre essa cultura local ocorre de uma forma bastante específica em relação a sua reprodução social.

Esta dualidade ou esta tensão entre tradição e mudança é evidente. A grande questão, então, é saber onde está e o que é cada uma, para se poder dar sentido aos processos sociais.

³⁵GORDON, Cesar. *Folhas Pálidas: a incorporação Xikrin (Mêbengôkre) do dinheiro e das mercadorias*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAS - Museu Nacional, 2003.

3.2.3.A Ornamentação Corporal

Este capítulo traz um pequeno repertório de imagens das principais expressões estéticas da ornamentação corporal Kayapó: a pintura e corporal e a plumária. O objetivo, além de apontar a relevância de seu conteúdo estético e simbólico, é fazer uma breve análise morfológica destes artefatos.

No primeiro momento, o objeto de análise será a pintura corporal, especialmente o a dos índios do sub-grupo Xikrin.

A segunda parte do capítulo se dedicará aos objetos da plumária Kayapó. Estes artefatos estão indissolavelmente associados aos papéis desempenhados em ritos e pertencem em sua maioria ao universo masculino.

A Pintura corporal

Os dados apontados neste estudo foram baseados fundamentalmente em três textos etnográficos: *The social skin*³⁶ de Terence Turner, *Symbolic Language of bodily adornment*³⁷ de Gustaaf Verswijer e *A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté*³⁸ de Lux Vidal.

Para o antropólogo Terence Turner, o corpo e mais especificamente a pele, simboliza o limite que separa o ser psico-biológico do ser social.

A pintura corporal é constituída por padrões standardizados e exprime simbolicamente a socialização do corpo, ou seja, a subordinação de seus aspectos físicos e biológicos ao comportamento e aos valores sociais comuns.

Essa forma de comunicação visual aproxima e diferencia domínios culturais, categoriza pessoas e eventos. Essas representações gráficas se apresentam através de um sistema formal extremamente elaborado e muito valorizado pelos próprios índios.

As seqüências de pinturas, estabelecidas por convenções, marcam, no espaço e no tempo, as transformações que no plano social afetam as diferentes pessoas na comunidade.

A pintura corporal, enquanto atividade, é um meio de integração, controle e socialização, pois através dela, se constrói e se reproduz a cada momento, os princípios básicos da comunidade Kayapó.

Entre os Xikrin, a pintura corporal é atividade exclusiva das mulheres, que acontece em média a cada oito dias. Trata-se de um verdadeiro hábito, como qualquer outra atividade básica, como ir à roça, cozinhar e cuidar dos filhos.

As mulheres xikrin se pintam mutuamente em sessões de pintura coletiva, onde participam as mulheres casadas e com filhos, formando assim a sociedade das mulheres. Desta forma, são as mulheres que pintam os homens, jovens iniciados e seus maridos, podendo pintar também um irmão ou um pai, desde que viúvos.

As crianças formam um depositário da riqueza estética dos Xikrin. As mães fazem questão de que seus filhos circulem pela aldeia bem adornados. A pintura

³⁶ TURNER, Terence. *The social skin*. New Scientist, 7:112-140.

³⁷ VERSWIJVER, Gustaaf. *Kayapó Amazônia: the art of body decoration*. Bruxelas: Royal Museum for central Africa; Snoeck- Ducaju & Zoon, 1992. pp.

nas crianças é uma atividade individual por parte da mãe, que possui total liberdade na escolha do desenho. Os desenhos aplicados na face podem ser reproduzidos verticalmente no corpo das crianças, estabelecendo assim uma certa continuidade entre a pintura facial e corporal. As pinturas das crianças são executadas com estilete de nervura de folha de palmeira, tanto na face como no corpo.



Figura 2. Criança Xikrin. Acervo Museu do Índio. S/d

³⁸ VIDAL, Lux (organizadora). A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté in L.Vidal(org.)*Grafismo indígena :estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, 1992. pp.143-189.



Figura 3- Criança Xikrin. Acervo Museu do Índio. S/d

A pintura corporal dos adultos difere das crianças, pois o número de estampas e motivos decorativos são mais limitados e a execução das pinturas obedece padrões mais rígidos.

Do ponto de vista formal, o padrão das estampas se compõe de um desenho base, acompanhado ou não de um motivo decorativo. São sempre desenhos geométricos de linhas retas ou quebradas, formando triângulos ou quadrados.

Os motivos decorativos são altamente estilizados e se referem sempre a algum aspecto do meio ambiente. Seja a fauna, a flora ou um objeto de uso cotidiano como, por exemplo, uma caixinha de fósforos.

A representação dos desenhos tem uma grande variedade de referenciais de motivos abstratos como peixes, aves, antas, onças, veados, plantas, cobras e quelônios ou simplesmente rastro destes animais que remetem normalmente a questões cosmológicas.

A pintura corporal é executada, em sua maioria com os dedos, onde as faixas de tintas de jenipapo são aplicadas com a mão e em seguida riscadas com um pente riscador de madeira, e apenas em ocasiões muito específicas com o estilete de nervura de folha de palmeira. Usa-se também comumente um carimbo.



Figura 4- Riscador para pintura

corporal/ Grupo Xikrin. Riscador constituído de um retângulo de madeira (lasca de taboca) (*Guadua angustifolia* Kunth.), cuja borda é denteada usada para pintura corporal. Depois de pintada de preto a respectiva parte do corpo, assenta-se um dos lados denteados sobre a tinta úmida, raspando-a em seguida, da pele, num deslize lento mas contínuo. Ano de coleta: 1968/69. Acervo: Museu do Índio



Figura 5- Carimbo coco tucum

para pintura corporal. Carimbo formado de meio caroço de tucum (*Astrocaryum* spp.) para pintura corporal. O objeto é utilizado para aplicar a tinta e estampar os desenhos formados pela metade do endocárpio do caroço do tucum. Fabricação e uso feminino para aplicar a tinta do azulão. Acervo: Museu do índio.

A pintura facial é executada anteriormente a corporal, pois requer um cuidado especial. Esta é sempre executada com o estilete, exceto no caso em que os próprios homens passam em si mesmos tintura de carvão ou urucum na face.



Figura 6- Pintura facial. Foto: Gustaaf Verswijver.

A tinta de carvão com suco de jenipapo, a mais usada na pintura corporal, é quase indelével e não permite corrigir ou apagar qualquer erro. O depósito para a tintura é um caco de cuia ou uma folha grande. O pincel, apenas um palito comprido. A paleta é a palma da mão esquerda. A pintora segura o pincel entre os dentes para impregná-lo de tinta, passa-se os dedos polegar e indicador da mão esquerda na tinta. A mão direita conserva-se sempre limpa e é ela que pinta com o pincel.

Os momentos e ocasiões para a aplicação das pinturas corporais seguem regras relacionadas a outras esferas da organização social e dependem da categoria à qual o indivíduo pertence, como por exemplo para os homens solteiros, a pintura difere da dos homens casado com filhos, e para as mulheres a pintura é determinada por ocasiões particulares como o fim do resguardo após o nascimento de um filho, o casamento ou o fim do luto.



Figura 7 - Mulher XIKRIN se pintando com extrato de Jenipapo.
Como seu filho acabara de completar um ano, ela voltará a participar das atividades da aldeia.

Foto: Gustaaf Versinjer

Outro aspecto fundamental para se compreender os códigos transmitidos pela pintura corporal é a utilização uso das cores e sua respectiva associação simbólica com a parte do corpo a qual é aplicada

Os kayapó, segundo Gustaaf Verswijver usam basicamente três cores para a pintura corporal: o preto, o branco e o vermelho.

- **preto:** existem dois tipos de pigmentos pretos. Uma é preparado pela mistura do caldo da fruta jenipapo, carvão e água. A outra é uma simples mistura de carvão com água.

A pintura de jenipapo oxida com o contato com a pele e é por isso que não é indicado o banho nas primeiras horas em que a pintura é aplicada. Porém após as horas seguintes esta mistura é bastante resistente à água, e dependendo da quantidade de água adicionada ou da idade da fruta a pintura pode permanecer por um tempo de cerca de oito a quatorze dias.

A pintura com carvão sai facilmente com o contato com a água.

- **vermelho:** o pigmento vermelho é preparado a partir da semente de urucum. O preparo deste pigmento começa pela exposição destas sementes ao sol para que sequem. As sementes secas são misturadas com água e muitas vezes com óleo de palmeira. A pintura de urucum é bastante sensível a água e sai facilmente com o banho.

- **branco:** a cor branca deste pigmento advém da mistura de argila com uma certa quantidade de água.

A pintura de jenipapo é uma atividade contínua e um hábito do cotidiano Kayapó intrinsecamente relacionado com a concepção de um ser Kayapó e com sua compreensão de um ciclo de vida, idade, sexo e relações sociais. É uma pintura essencialmente informativa e está relacionada aos processos de socialização. A palavra que se refere a cor preta na língua kayapó é a mesma usada para se referir a morte e à área da floresta que circunda a aldeia. Isto demonstra a relevância da presença da pintura de jenipapo para sua própria condição humana.

As estampas de jenipapo são numerosas e obedecem regras estéticas como simetria, linhas paralelas, finas e regulares, textura fechada e proporções harmônicas entre si. É aplicada ao longo do corpo.

A pintura de carvão é normalmente utilizada durante alguns rituais quando em determinados momentos é necessário que algumas partes do corpo ou a face sejam pintadas de preto por um período curto.

A pintura com urucum têm conotações mais expressivas. É sempre aplicada às extremidades do corpo como as testas, as mãos, a parte inferior das pernas e a face, que estão associadas à agilidade e ao contato sensorial com o mundo de fora.

O vermelho da pintura de urucum simboliza energia, saúde e agilidade. A pintura de urucum normalmente sobrepõe a pintura de jenipapo. Esta sobreposição funciona como uma forma de “energizar” a parte do corpo a qual a pintura de jenipapo socializou.

A pintura com argila ocorre apenas em algumas decorações cerimoniais. Está relacionada com uma certa pureza, com aspectos transcendentais do mundo social, com o mundo sobrenatural. É, por exemplo, a cor para os fantasmas.

Usam também a casca de inambu azulão que depois de pilada, fornece um pó azul-celeste. De matérias cheirosas usam o cumarú, o óleo de coco de babaçu e a resina de almêcega.

- Morfologia da Plumária Kayapó

A plumária é certamente uma das mais relevantes expressões estéticas de povos indígenas brasileiros. Os índios Kayapó ocupam um lugar de bastante destaque em relação a outros povos indígenas brasileiros em relação à confecção e à utilização de objetos de plumária. São adornos de cabeça, lábios, nariz, orelhas, pescoço, peito, dorso, braços, pulsos e pernas. As penas são usadas também como complemento de enfeites de fibra, ossos, madeira, etc, como os instrumentos de trabalho e armas para caça e guerra.

A análise destes artefatos como os dados apresentados nesta parte da dissertação foi baseada principalmente em textos de dois autores: Berta Ribeiro³⁹ e Gustaaf Verswijver⁴⁰.

Normalmente objetos da plumária têm fins ritualísticos e uma associação com questões mitológicas. As penas possibilitam uma ligação do mundo de cima com o mundo de baixo. Isto se explica pela importância que os pássaros e as penas ocupam dentro da cultura indígena. É a idéia de que os pássaros têm acesso ao mundo cima, ao céu, e esta se torna uma qualidade que lhes confere um lugar de primazia dentro da visão cósmica de universo no contexto Kayapó.

As aves ocupam um lugar importante no pensamento indígena. As penas de pássaros como as das araras, do tucano, da garça e do gavião, servem para fazer diademas e cocares e enfeitar arcos e outros objetos. Os objetos de plumária encontram nos mitos relativos ao arco-íris, nos mitos de origem do veneno de pesca e das doenças e até mesmo nos mitos de origem da cor dos pássaros, referenciais de sua origem mítica.

Para os índios Kayapó, o uso da plumária, confere ao homem, poderes naturais e qualidades sobrenaturais, como conhecer os segredos dos homens e dos espíritos.

Os kayapó fazem a distinção essencial entre as origens dos pássaros e os tipos de penas. Estes dois elementos estão diretamente relacionados com as cores e suas combinações. Muitas vezes a cor das penas tem um papel mais importante

³⁹ RIBEIRO, Berta Gleiser. Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil in *Dicionário do Artesanato indígena*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. pp. 189-217.

⁴⁰ VERSWIJVER, Gustaaf. *Kayapó Amazônia: the art of body decoration*. Bruxelas: Royal Museum for central Africa; Snoeck- Ducaju & Zoon, 1992.

do que a espécie de pássaro que deu origem a ela. Estes índios fazem uma distinção taxonômica bastante clara entre as diferentes espécies de pássaros.

Os objetos de plumária estão relacionados com a idéia de metamorfose do corpo, que por sua vez está relacionada com a sobrenatureza, com a ordem cosmológica. Aqui não se produz mais um corpo e sim, transforma-se homens em animais ou espíritos. O processo de metamorfose está associado à desordem, a regressão e a transgressão, ou seja, a reprodução da cultura como transcendência extra-humana.

A transformação social aparece aqui como resultado de experiências onde humanos tornam-se seres do exterior ou simplesmente apropriam-se de qualidades de seres extra-sociais, através da metamorfose. Esse processo transformador ocorre principalmente durante alguns rituais.

O confronto com o mundo extra-social e os efeitos transformadores decorrentes é uma constante na vida cerimonial ou cotidiana dos Kayapó, transformações compreendem, em determinadas circunstâncias, o abandono da condição de ser humano e social ou a metamorfose de quem a experimenta.

Ornamentos como máscaras e enfeites de penas ou pinturas especiais que imitam animais são característicos da metamorfose humana. O uso de penas, plumas e outros materiais provenientes das aves, como cascas de ovos tem papel crucial nas transformações rituais, e estão presentes, em situações-chave nas cerimônias, principalmente em atos que finalizam ritos.

As penas são instrumentos da transformação dos humanos em “plenamente humanos”, através da transmissão de uma qualidade essencial das aves, ou simplesmente aproximam os homens da condição humana e social ideal que as aves representam. Esta qualidade está relacionada aos domínios cósmicos, pois através das aves e da ornamentação plumária, os homens aproximam-se de sua origem em termos mitológicos, ao mesmo tempo, que são iniciados no contato com os diferentes domínios cósmicos, constituindo-se assim como seres plenamente humanos. As aves têm papel privilegiado na cosmologia, que é o domínio celeste, representando assim o lugar da humanidade por excelência.

Nesta perspectiva, o uso de ornamentos plumários durante rituais, além de cumprir a função de socializador, produziria a transformação de seus portadores em “seres sobre-humanos”, capazes de manter relações com os demais domínios do cosmo, como o mundo da floresta e o mundo dos mortos. Esta concepção das

penas é a que diferencia a ornamentação plumária de outras técnicas de decoração corporal, pois enquanto a pintura corporal é tida como marcadora de posições sociais e ligada essencialmente ao processo de socialização, as penas estariam sempre associadas às transformações realizadas nos ritos.

A plumária kayapó é caracterizada por seus objetos de grande elaboração no uso ornamental que constitui a riqueza dos bens mais valiosos destas culturas. Sua presença nos rituais cumpre também a função de representação da totalidade social.

A metamorfose pelas penas das aves, mediadores entre a sociedade e o mundo extra-social, permite que durante rituais, homens tornem-se pássaros, assim como onças, antas, quando ornamentados de penas/plumagens, pinturas especiais, máscaras de material vegetal, etc. Entre os Xikrin, por exemplo, o uso de máscaras de folhas de palmeiras ou entrecascas de árvores permite a “metamorfose” das pessoas em macacos, tamanduás e aruanás. É em outras palavras a afirmação da vivência da relação entre o exterior ou com seres extra-sociais como o fator da transformação dos humanos. A transformação em animais ou a personificação de espíritos através de ornamentos teria, como outros elementos do ritual, a função de pôr em contato a sociedade com o poder criativo da natureza.

O ritual constitui-se em um daqueles momentos de reintrodução da natureza na cultura, ou de apropriação, por parte desta, do domínio natural para a realização de processos da vida social, sejam eles definidos como metamorfose em animais ou processos que identificam os homens a espíritos ou inimigos.

Em outras palavras, o ritual recria o momento da fundação da cultura, ao produzir a metamorfose do humano em animal, originária do social, conforme elaboração do pensamento mítico.

A percepção do momento ritual permite a compreensão da transformação como processo global, de produção da sociedade como um todo. Os ritos não só cumprem seus objetivos, mas têm papel fundamental para a continuidade da vida social pois recriam a totalidade social.

É importante ressaltar que hoje, estes objetos, que originalmente possuem funções míticas e ritualísticas, hoje se destinam em grande parte ao comércio externo. Este aspecto da realidade contemporânea da ornamentação corporal dos índios Kayapó será analisada no próximo capítulo.

Seguindo as bases de classificação de Berta Ribeiro⁴¹ para adornos plumários, apresentamos aqui alguns artefatos da plumária Kayapo, pertencentes aos acervos do Museu do Índio e ao MAE- Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

A confecção de objetos de plumária, segundo Berta Ribeiro, começa com a caça aos pássaros, a dissecação, a secagem e preparo das peles quando fazem a seleção e o corte das penas e inclui ainda a modificação do colorido original das penas. Para a confecção do suporte das peças, é necessário a coleta de fibras (algodão, buriti, caroá, tucum etc.), de madeiras, taquaras e palha.

A confecção dos artefatos pode ser feita através de dois tratamentos básicos: sua aplicação a um suporte por amarração ou por colagem. Existe uma variedade de técnicas de amarração que depende do tamanho e da natureza do suporte. As técnicas de colagem, que são mais simples, exigem uma seleção de gomas apropriadas para garantir a durabilidade da emplumação. Estas substâncias adesivas são aplicadas somente sobre os canhões das plumas ou sobre as superfícies a que se aplicam.

⁴¹ RIBEIRO, Berta Gleiser. Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil in *Dicionário do Artesanato indígena*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. pp. 189-217.

ADORNOS DE CABEÇA

DIADEMAS – São adornos de cabeça em que as penas se concentram na frente, aproximadamente de orelha a orelha.

- **Diadema horizontal:** Adorno plumário em forma de diadema, usado horizontalmente na cabeça, como uma pára-sol.



Figura 8 - Diadema Horizontal/Grupo

Xikrin. Diadema horizontal confeccionado com feira de penas nas cores vermelho, amarelo e verde. Apresenta detalhe de amarração das penas à meia altura com fio-guia e nó simples. Acervo Museu do Índio.

-**Diadema Vertical:** ornamento plumário, em forma de diadema, usado na cabeça em posição vertical, acima ou abaixo da raiz dos cabelos.



Figura 9 - Diadema vertical/Grupo

Xikrin. Diadema vertical constituído de uma série de tubos de taquara, dispostos paralelamente uns aos outros e ligados entre si por meio de fios de algodão na cor natural e tingido de preto. Apresenta na parte superior penas nas cores preto, amarelo e vermelho inseridas nos tubos. Ano de coleta; 1970. Acervo: Museu do Índio.

- **Diadema Vertical Rotiforme:** Ornato de cabeça usado na altura do vértice, com as penas ornamentais irradiantes e suporte em forma de semi-círculo. As penas acompanham a forma arqueada do suporte, apresentando-se convergentes na base e divergentes ou irradiantes na extremidade livre.



Figura 10 – Diadema occipital Rotiforme/Grupo Xikrin. Diadema occipital rotiforme confeccionado com fieira de penas longas nas cores vermelho e azul amarradas à meia altura com fio-guia e nó simples sobre cordel base de fio de algodão. Ano de coleta: 1970. Acervo : Museu do Índio.

- **Diadema Rotiforme para Occipício ou Resplendor:** Adornos de cabeça com as penas ornamentais irradiantes e suporte de forma ovalada ou de ferradura. É usada no occipício à maneira do resplendor das figuras de santo. As penas acompanham a forma arqueada do suporte, apresentando-se convergentes na base e divergentes ou irradiantes na extremidade livre.

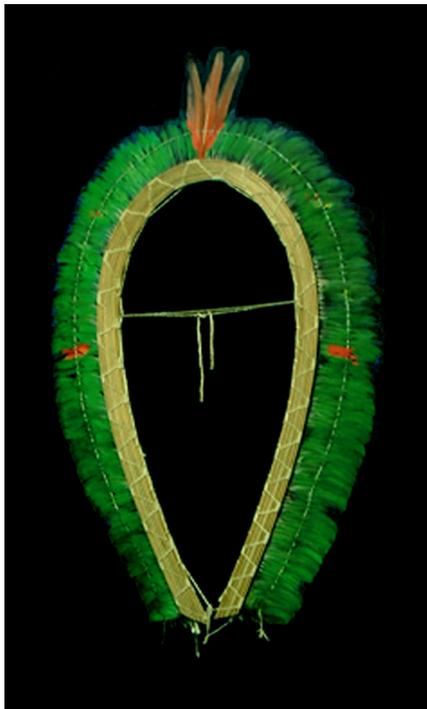


Figura 11- Diadema occipital Rotiforme/Grupo Gorotire.

Diadema occipital rotiforme confeccionado com suporte duplo semicircular composto de talas de taboca amarradas entre si com fio de fibra. Apresenta feira de penas nas cores verde e vermelho (Arara) dispostas paralelamente com detalhe de amarração à meia altura com fio-guia\ e nó simples sobre cordel base de fio de algodão inserido entre o suporte. Ano de Coleta: 1994. Acervo: Museu do Índio.

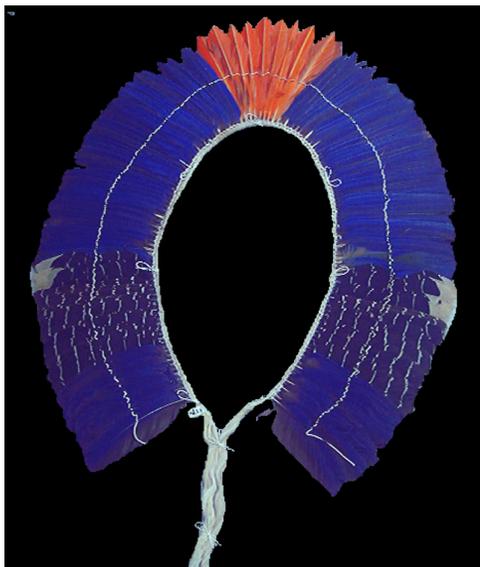


Figura 12 – Diadema Rotiforme Alçado/Grupo Gorotire.

Diadema rotiforme alçado confeccionado por três tubos de taboca revestidos com fios de algodão tingidos de amarelo, verde, rosa e azul arrematado por penas nas cores amarelo (Arara), preto (Mutum) e vermelho (Arara) em formato de roseta de plumas. Apresenta preso ao cabo do diadema possui um disco occipital de talo de inajá revestido por fio de algodão. Ano de coleta: 1988.



Figura 13 - Diadema Rotiforme Alçado/Grupo Kubenkankén.

Diadema rotiforme alçado constituído de fieira de penas nas cores verde com amarelo, vermelho e azul dispostas paralelamente inseridas em canutilhos de madeira amarradas entre si com fio de algodão. Apresenta como suporte tira de madeira presa com fio de algodão. Ano de coleta: 1994. Acervo: Museu do Índio.



Figura 14 - Diadema Rotiforme Alçado/Grupo Gorotire.

Diadema rotiforme alçado confeccionado por três tubos de taboca revestidos com fios de algodão tingidos de amarelo, verde, rosa e azul arrematado por penas nas cores amarelo(Arara), preto(Mutum) e vermelho(Arara) em formato de roseta de plumas. Apresenta preso ao cabo do diadema possui um disco occipital de talo de inajá revestido por fio de algodão. Ano de coleta: 1988. Acervo: Museu do Índio.

-Tocado: adorno usado no occipício, com as penas em posição radial emoldurando a cabeça e prolongando-se pelo dorso até a cintura.

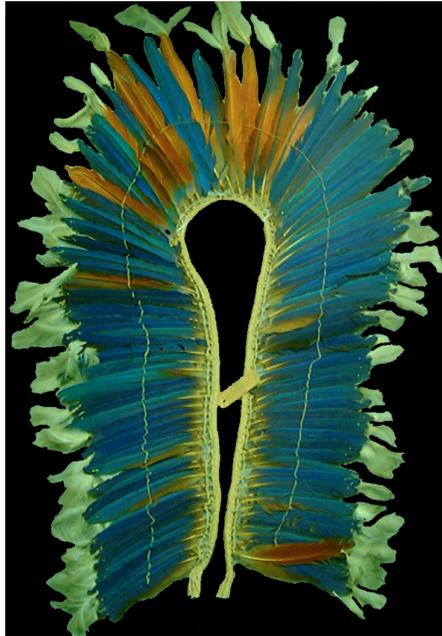


Figura 15 - Toucado/Grupo Gorotire.

Tocado constituído de cordel base de fios de algodão de onde partem as penas de arara em sentido radial. Apresenta na extremidade das penas, penas menores de garça, fixadas por meio de fios de algodão a raque das penas.

Ano de coleta: 1957.

Acervo: Museu do Índio.

ADORNO DE ORELHA



Figura 16 - Brinco/Grupo Xikrin.

Acervo: MAE - Museu de Arqueologia e antropologia da USP, coleção: Lux Vidal.

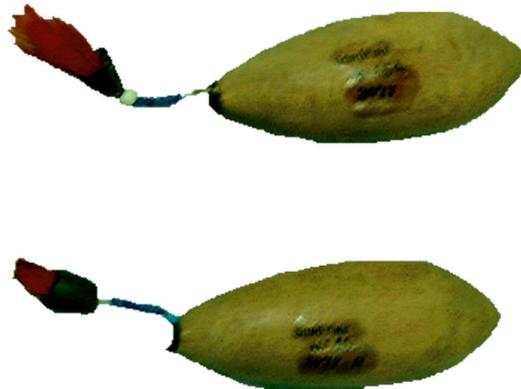


Figura 17 - Dilatador dos lóbulos das orelhas/Grupo Gorotire.

Par de dilatadores confeccionado com madeira leve, clara e não identificada em forma de cone com uma das pontas aguçada, cuja função é dilatar o lóbulo das orelhas das crianças de ambos os sexos para dilatar paulatinamente o lóbulo das orelhas. Ano de coleta: 1957. Acervo: Museu do Índio.



Figura 18 - Furador de lábio, orelhas e nariz/ Grupo Xikrin.

Furador de lábio, orelhas e nariz constituído de um pedaço de osso pequeno da costela de caitetu, afinado e apontado numa das extremidades. Sua função é abrir orifícios nos lóbulos das orelhas, no septo nasal ou nos lábios. Ano de coleta: 1968/69. Acervo: Museu do Índio.

ADORNOS DO TRONCO

- **Colar:** Ornato plumário usado a volta do pescoço, repousando sobre o colo.



Figura 19 – Colar/Grupo Xikrin. Acervo: MAE - Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Coleção Lux Vidal.



Figura 20 - Colar emplumado/Grupo Gorotire. Colar emplumado confeccionado com cordel de fio de algodão. Apresenta pingentes de feiras de penas nas cores azul, amarelo, preto e vermelho em formato de flores de plumas amarrados com fio de algodão. Ano da coleta: 1957. Acervo: Museu do Índio.



Figura 21 - Braçadeira emplumada/ Grupo Xikrin.

Braçadeira emplumada composta de penas na cor amarelo decorada com coquinhos e missangas nas cores preto, vermelho e azul amarradas com fio de algodão a uma tira de madeira trançada com fibra. Adorno para braço usado por crianças em cerimônias. Ano de coleta: 1970. Acervo: Museu do índio.

- **Pingente Dorsal:** Adereço plumário pendente sobre o dorso, preso a um cordel ou outro suporte que enleia o pescoço.



Figura 22 - Pingente Dorsal/ Grupo Xikrin. Acervo MAE-Museu de Antropologia e Etnologia da USP. Coleção: Lux Vidal.

ADORNO DOS MEMBROS

- **Pulseira:** Adorno plumário que cinge os pulsos.



Figura 23 - Pulseira/Grupo Xikrin. Acervo: MAE- Museu de Antropologia e Etnologia da USP. Coleção Lux Vidal.

- **Braçadeira:** Adorno plumário usado na altura do bíceps.



Figura 24 - Braçadeira/Grupo Xikrin. Acervo: MAE- Museu de Arqueologia e Antropologia da USP. Acervo: Lux Vidal.