

A IMPORTÂNCIA DA PINTURA CORPORAL NAS CRIANÇAS INDÍGENAS: RITUAL E PASSAGEM NA CULTURA TENHARIN KAGWAHIVA

LA IMPORTANCIA DE LA PINTURA CORPORAL EN NIÑOS INDÍGENAS: RITUAL Y PASAJE EN LA CULTURA TENTERIN KAGWAHIVA

Tainara Prestes Valtierre¹
Jordeanes do N. Araújo²

RESUMO

A pesquisa teve como objetivo compreender as formas de pintura corporal indígena Kagwahiva, tendo como foco os Povos Kagwahiva Tenharin, Parintintin e Jiahui. Percebendo as características, os traços e as formas dos grafismos cosmológicos de cada povo, através de mitos que não só explica a origem desses povos, entretanto como a pintura surgiu. Tentou desvelar como a pintura tem relação com os mitos. Além, disso, fizemos uma análise do contexto histórico dos povos indígenas Kagwahiva. E, ao mesmo tempo, de como estas pinturas estão presentes nos rituais e esses desenhos apresentam o significado de cada clã ou a posição de cada indivíduo no grupo. As pinturas servem como forma de repassar os conhecimentos para os jovens passando de gerações, que estes mantenham estes conhecimentos e tradições para que fortaleçam a cultura e a identidade desses povos. O quão a importância desses desenhos para cada grupo, entendendo que não são apenas garatujas, porém, que estes têm diversos significados.

Palavras - chave: pintura corporal indígena, Povo Tenharin, aprendizagem cultural

RESUMEN

La investigación tuvo como objetivo comprender las formas de pintura corporal indígena Kagwahiva, centrándose en los Pueblos Kagwahiva, Tenterin, Parintintin y Jiahui. Percibir las características, rasgos y formas de los grafismos cosmológicos de cada pueblo, a través de mitos que no solo explican el origen de estos pueblos, sino cómo surge la pintura. Trató de revelar cómo la pintura se relaciona con los mitos. Además, analizamos el contexto histórico de los pueblos indígenas Kagwahiva. Y, al mismo tiempo, cómo estas pinturas están presentes en los rituales y estos dibujos presentan el significado de cada clan o la posición de cada individuo en el grupo. Las pinturas sirven como una forma de transmitir conocimientos a los jóvenes pasando de generación en generación, para que mantengan estos saberes y tradiciones para que fortalezcan la cultura e identidad de estos pueblos. Que importancia tienen estos dibujos para

¹ Graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal do Amazonas/Campus Vale do Madeira. Email: prestestainara97@gmail.com

² Antropólogo. Professor doutor da Universidade Federal do Amazonas. Email: jordeanes@ufam.edu.br

cada grupo, entendiendo que no son solo garabatos, sin embargo, que tienen diferentes significados.

Palabras clave: Pintura corporal indígena, Pueblo Tenharin, aprendizaje cultural

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cada Povo indígena atribui significados e símbolos para os grafismos corporais de seu grupo como forma e conteúdo distintos. Cada pintura corporal diz respeito às suas histórias, identificações com o território, com seus totens e clãs. A pintura corporal indígena não se reduz ao simples aspecto estético, se correlaciona a sócio biodiversidade de cada povo, das florestas, dos animais em termos cosmológicos e mitológicos, que explicam a origem de mundo. Tais representações estéticas estão presentes nos ritos de passagem para vida adulta do menino e da moça.

Entre os povos indígenas Kagwahiva do Sul do Amazonas, especificamente os Parintintin, os Tenharin e os Jiahui, as pinturas corporais iniciam na infância e nos rituais de passagem da menina moça e do menino guerreiro. Entre os Kagwahiva há diversos momentos para o uso das pinturas corporais marcados por momentos distintos. Entre os rituais de passagem da menina moça e do menino guerreiro, as pinturas se diferenciam através dos grafismos incorporados ao corpo feminino e ao corpo masculino. Nas mulheres as pinturas são associadas as figuras geométricas, lembrando as cores pretas presentes na onça pintada. Entre os homens as pinturas são associadas a carapaça do jabuti com formatos hexagonais.

Nas festas tradicionais Mboatawa³ e Iruapukahu⁴, as pinturas corporais são marcadas pela pintura de cada clã em corpos femininos e em corpos masculinos. Um clã elabora a pintura corporal no outro clã. Especificamente, os Kagwahiva se dividem em metades exogâmicas

³ Festa tradicional do Povo Tenharin, período de transição da coleta da castanha para a construção de roças.

⁴ Festa tradicional do Povo Tenharin, período de transição da coleta da castanha para a construção de roças.

representados por dois clãs: os Mutum Nangwera e os Kwandu Tarawé. Os Mutum pintam os Tarawé de vermelho em diversas ocasiões, enquanto os Tarawé pintam de preto os Mutum.

Consoante a isso, outros povos indígenas do Brasil apresentam elementos importantes para pensarmos a importância e o significado das pinturas corporais indígenas como processos de aprendizagem e ensino da cultura diferenciada. O povo Karajá, demonstra que o

Grafismo tem uma estreita ligação com seu território de origem, Festa tradicional do Povo Tenharin, período de transição da coleta da castanha para a construção de roças. Festa Tradicional do Povo Parintintin, período de transição da coleta da castanha para a construção de roças. Ou seja, as características dos desenhos se atribuem ao seu contexto territorial, a natureza, aos animais e os rituais” (GOMES 2017:123).

Entre os Karajá, nos ritos de passagem da infância para a vida adulta, os rapazes e as moças pintam seus corpos como uma identificação de não pertencerem mais a infância. Utilizam o jenipapo e a fuligem do carvão como tinta, pois este dura mais tempo no corpo. Segundo Gomes (2017) o método usado para ensinar as pinturas e os desenhos são elaborados pelos anciões, conhecedores culturais dos Karajá. Suas técnicas de pintura são reveladas com desenhos no chão de terra, em seguida, o ancião solicita que as crianças reproduzam os desenhos em seus corpos e também no chão. A pintura é dividida entre o feminino e o masculino identificando cada membro do grupo.

Na infância, a criança fica a maior parte do tempo com a mãe e avós. Entretanto, a diferença entre os gêneros ganha maior proporção quando o menino chega à idade de sete a oito anos e tem o lábio inferior perfurado com osso de guariba, depois, ao alcançar a faixa entre dez a doze anos de idade, o menino passa por uma grande festa de iniciação masculina denominada Hetohokỹ ou Casa Grande, eles são pintados com a tinta preparado do jenipapo e ficam confinados durante sete dias numa casa ritual chamada de Casa Grande. Os cabelos são cortados e ele é chamado de *jyre* ou aririnha, na primeira

menstruação, a moça passa a ser vigiada pela avó materna, ficando isolada, a sua aparição pública, quando está bem enfeitada com pinturas corporais e enfeites plumárias para dançar com os Aruanãs, é muito prestigiada pelos homens (TORAL, 1982: 20).

Entre os Kagwahiva Tenharin os rituais de passagem em referência a menina moça se assemelham aos do Povo Karajá. A menina moça depois de trinta dias de isolamento em uma parte da aldeia, inicia sua passagem com uma pintura corporal, tais grafismos nos informam que a menina deixou de ser criança, e será apresentada para os diversos grupos domésticos presentes. O processo ritualístico evidencia que ela está apta para casar e construir uma família dentro de um grupo doméstico. O menino guerreiro participa de caçadas e ao retornar o mesmo passa por uma festa de iniciação sendo apresentado por seu grupo doméstico.

As pinturas corporais representadas pelos clãs Mutum e Tarawé em suas singularidades se manifestam através da fauna e também de outras vidas presente no seu território tradicional, sendo uma forma de identificação com o seu território. Todavia, o grafismo indígena não se remete apenas ao território ou a estética corporal, mas as representações cosmológicas presente na origem de mundo e nas significações atribuídas ao mundo social Kagwahiva. Outros povos, como os Karajá, atribuem a origem do grafismo mitológico de seu povo ao “Deus Kynxime olha para a terra e ver o homem sem seus trajes. Kynxime pegou estas atribuições físicas e desenhou nos peixes. Certo dia um índio visualizou e passou a desenhá-los no chão. E logo começou a desenhá-los no seu corpo (GOMES, 2017: 28). A mitologia Karajá faz parte da origem cosmológica Karajá e está correlacionada nos grafismos que explica a origem de cada elemento. Todo grafismo Karajá associa-se com a biodiversidade territorial.

Aos poucos, Os Karajá estão buscando se organizar em termos de trazer estes símbolos gráficos para manter viva sua cultura, uma vez que, este grupo manteve relações com a sociedade envolvente e tais processos foram sendo

abandonados ao longo da experiência com os não indígenas. Contemporaneamente, os casamentos, os rituais de passagem assumem uma importância fundamental para a manutenção das tradições de pinturas corporal entre os Karajá.

Nessa perspectiva, observa-se que esta pesquisa encontra justificativa na capacidade que as pinturas corporais inscritas, grafadas no corpo Tenharin podem funcionar como sinais comunicadores da condição indígena, possibilitando a relação intrínseca entre a imagem e o fortalecimento da afirmação identitária indígena. Por isso, o corpo Tenharin pintado, grafado enquanto suporte, serve como mecanismo de promoção e difusão desta identidade. Os grafismos indígenas, as pinturas corporais indígenas como agentes de constituição e transformação de um repertório de aprendizagem, seja na escola, seja nos rituais de passagem que dinamizam a vida do Povo Tenharin.

É através destes processos culturais de aprendizagem que ocorrem na escola, nos rituais cotidianos da vida indígena, é que as crianças indígenas vão apreendendo a cultura e a singularidade do seu povo.

PENSANDO NAS ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

A pesquisa foi pensada em dois momentos distintos. Primeiro, repensar a construção do objeto de pesquisa; segundo, buscou-se compreender através do método etnográfico os significados culturais atribuídos as pinturas corporais do povo indígena Tenharin ao períodos ritualísticos que marcam as transformações das crianças dos jovens para a fase adulta. No entanto, devido a pandemia, o trabalho de campo junto as escolas indígenas não foi possível de ser concretizado em sua totalidade.

Esta reflexão toma forma, quer pelas aproximações, quer pelos distanciamentos de autores, todavia, destaco a noção de “relação de pesquisa” de Pierre Bourdieu que é “uma relação social que exerce efeitos (variáveis, segundo os diferentes parâmetros que a podem afetar) sobre os resultados

obtidos” (BOURDIEU, 1997, p. 694). Dessa forma, as estruturas objetivas do mundo social exercem efeitos não somente sobre as interações observadas pelo pesquisador, como também na sua própria interação com os agentes sociais.

A metodologia para esta pesquisa transcorreu por meio prática etnográfica - um processo descritivo de natureza qualitativa, respaldado pela revisão de literatura de referências atuais dessa temática da cultura indígena. A este respeito, Liebscher (1998), é enfático na afirmação de que métodos qualitativos são apropriados quando o fenômeno em estudo é complexo, de natureza social e não tende à quantificação, como no caso específico de povos tradicionais, em que os processos culturais não se permitem ser mensurados de forma objetiva.

Nesta perspectiva, a prática etnográfica nos possibilitou compreender os diversos contextos sociais, culturais indígenas. Ao mesmo tempo, tornou-se um elemento importante para o entendimento do objeto e dos sujeitos envolvidos na pesquisa. Na prática etnográfica é preciso aprender a observar, ouvir, registrar e analisar as interações reais entre as pessoas, os códigos sociais e os processos culturais. Sendo assim, a construção de uma observação participante evidencia a forma e o conteúdo de como os objetivos do estudo deve ser relacionados para apresentar relevantes discussões ao problema abordado.

Desta forma, cada momento do trabalho de campo já é uma primeira interpretação dos dados, uma vez que estes foram colhidos a partir do olhar treinado do pesquisador, permitindo, assim, recuperar trajetórias históricas de construção e fortalecimento de determinados elementos culturais dos grupos em foco.

Usamos como ferramentas metodológicas a observação participante, roteiros de entrevistas, fotos de pinturas indígenas, gravação em áudio, croquis mentais, fotografias, e vídeos etnográficos sobre a produção da pintura corporal em diversos momentos.

Assim, a construção do “objeto de estudo” segundo Bourdieu “é sempre

um trabalho de grande fôlego, que se realiza pouco a pouco, por retoques sucessivos, por todauma série de correções, de emendas, sendo esse conjunto de princípios práticos quer orientam as opções ao mesmo tempo, minúsculas e decisivas na pesquisa” (BOURDIEU, 1989: 27).

Sendo assim, pensar relacionamente na construção do objeto é refletir racionalmente. Dessa forma, “é preciso desconfiar das recusas sectárias e tentar, em cadacaso, mobilizar todas as técnicas que, dada a definição do objeto, possam parecerpertinente e que, dadas as condições práticas de recolha dos dados, são praticamente utilizáveis” (BOURDIEU, 1989: 26).

Enfim, com os referenciais e os procedimentos metodológicos aqui mencionados, tentamos ao longo da pesquisa construir um banco de imagens e uma mostra visual das pinturas corporais indígenas Tenharin.

Na construção desse trabalho foi utilizada a técnica da pesquisa bibliográfica usando livros, periódicos, fotos de pinturas indígenas realizadas nas festas culturais do Povo Tenharin. Para além disso, foi feita a leitura de autores (a) que trabalham com cultura do Povo Tenharin. Ao percurso construtor desse trabalho, tentamos aprofundar o contexto cultural e as especificidade dos desenhos do grupo Kagwahiva.

Desta forma, fizemos uma análise do contexto histórico do Povo Tenharin e seu contato com a sociedade envolvente a partir do início do século XX. Consoante a isso, tentamos esboçar através das pinturas corporais, o significado de cada traço e forma geométrica da pintura Tenharin, em relação com a cosmologia do seu Povo durante suas festas e rituais de passagem das diferentes que comportam cada integrante da cultura Tenharin.

O território Kagwahiva no rio Madeira

Miguel Menendez (1992) em seus estudos sobre a história dos Povos Kagwahiva, nos revela que os Kagwahiva são um povo de origem Tupi. Em tempos passados, habitavam o território entre rio Madeira e o rio Tapajós, no Sul do Estado do Amazonas. Hoje, os povos Kagwahiva representam no sul do

Amazonas, uma população estimada entre 2500 indivíduos que estão divididos entre Parintintin, Tenharin, Jiahui e Juma.

Pereira (2010) ressalta que os povos Tenharin se auto denomina Kagwahiva, sendo uns dos grupos maiores aos quais os Tenharin, Parintintin e os Jiahui se enquadram. Esta sub-família linguística teria migrado no século XIX do Alto Tapajós para o Oeste do Amazonas devido os conflitos intertribais. Em especial o grupo Munduruku. Para Menendes (1992) estes se auto denominam “nós” “a gente” “índio” que pertence ao mesmo tronco linguístico ou que se diferencia dos inimigos, que nesse caso nas tribos vizinhas.

A presença do povo Parintintin se estende em uma área de 22.000 quilômetros quadrados, se delimitando Conforme Nimuendajú (1924) o grupo Parintintin se localizavam ao Norte e Oeste pelo Rio Madeira ao Rio Machado a foz até Mato Grosso, Leste pelo Rio Marmelo. Para Curt Nimuendajú (1924) os Parintintin do Madeira e as demais famílias que são chamados de “Tupí” (Paranawád, Takwatíb Wiraféd) presente no Alto Machado e o Riozinho opulentos situado ao Norte pertencendo a mesma família. Cujo o dialeto são similares Kawahib, Kawahiva para com os povos Apiaká no Alto Tapajó. Afirma Eulina Nogueira (2015:58): “os Kagwahiva aparecerem registrados nos documentos a partir de 1750, na região do rio juruena, justamente com os Apiaká, com os quais mantinham lutas constantes”.

Para este povo há relatos de mitos que explicam a origem de sua família, não só de seu determinado grupo, como a origem do mundo. Nesse caso o mito Tupana-gã e a inundação da terra narra a origem ancestral desse povo. Para Daniel Munduruku (2019: 33): “as histórias que os indígenas contam falam das origens do universo, da humanidade e de como uma sociedade pode se organiza”.

Miguel Menéndez (1987: 336) ressalta que na época que Tupana-gã⁵ habitava a terra, vivia numa casa grande junto com ⁶Preapi, Piragua- uma, Arukama, Guabihundi, Dijipuy, Kanhanerare-gã, Apaiágua-hú e Bahira. Kanhanerara-gã não gostava de Tupana-gã houve diversas discussões entre eles. Assim, Tupana-gã foi para o fundo da terra adentrou numa arvore onde só encontrou abelhas e na água que só tinha peixes. Se lembrou que nos últimos dos céus, diante da terra, existia parentes; milho, cará e outros. Tupana-gã, decide ir para este lugar. Tupana-gã arma um cipó e levanta uma casa. Diante do buraco colocado alagou a terra com uma enchente. Com isso, só restaram 20 homens e 20 mulheres, que se salvaram atrás de uma serra grande⁷ quando a água abaixou, estes derem origem a uma nova geração de Kagwahiva.

O contato com o não indígena se deu de diferentes fases, por volta de 1752 a 1852 este contato é de forma indireta, ou seja, as informações do homem branco eram passadas entre os grupos vizinhos e rivalistas. No século XIX até 1922, o contato era hostil, com todos os Kagwahiva em confronto com os seringalistas do Madeira. Com a pacificação dos Parintintin do rio Maici em 1921 os conflitos apenas ocorriam entre os grupos Kagwahiva; Tenharin, Jiahui.

Por volta de 1950 esses conflitos com o não indígena amenizaram. Uma vez que, iniciou-se uma relação de comércio entre os indígenas Kagwahiva e os brancos que subiam pelos rios. Comercializava-se farinha, castanha, peles de animais e borracha. Essa relação predadora, comercial e política é mantida até 1971 com a abertura da BR-230/Transamazônica, todo os grupos Kagwahiva; Parintintin, Tenharin e Jiahui passa a ter um contato direto com população de Humaitá.

As formas de pintura Kagwahiva no início do século XX

No que diz respeito a pintura corporal Nimuendaju afirmou que (1982, p. 94): “os Parintintin usam para a pintura do corpo a tabatinga (branco): o carvão

⁵ Para os Tenharin este corresponde ao criador universal.

⁶ Esses personagens são considerados como santos, são os companheiros de Tupana-gã.

⁷ Momento migratório desse povo.

RECH- Revista Ensino de Ciências e Humanidades – Cidadania, Diversidade e Bem Estar. ISSN 2594-8806

de castanha (preto): urucum (vermelho) e o jenipapo (azul escuro)”. Ademais as pinturas nas mulheres estão no cabelo coberto de urucum e no corpo nos traçados na parte umbilical ao ventre feito a dedo com o sumo de Jenipapo. Nos relatos de Nimuendaju, a pintura no homem é rara, as vezes está presente nas visitas pacíficas e em combates. As características do desenho são distorcidas, presente em cada lado do corpo, até a coxa. Outros, pintavam o rosto sem definir um padrão exato. Há uma mistura da pintura preta branca com a tabatinga, resultando num aspecto de listas demonstrando usar uma camiseta de meia.

A pintura para os Kagwahiva está incluída no ritual assim como a música. Segundo Peggion (2006: 153): “o ritual Mboatava ocorre entre os meses de julho e agosto, período em que se iniciam os preparativos para o plantio da mandioca.” Para Nogueira (2015: 78): “a pintura caracteriza a festa; nos Mutum, a pintura é toda preta, já nos Taravé(Gavião), a pintura é preta e vermelha.

Para Nimuendaju, as pinturas são feitas através do óleo do Jenipapo, uma planta cultivada pelos Kagwahiva para elaboração das pinturas nos períodos das festas culturais. No período da pacificação, relata Nimuendaju, que os homens usavam desenhos na forma de rabo de peixe. Uma forma artística que se estende até a parte da boca, seguida de duas linhas no semblante.

As mulheres usavam duas linhas grossas tanto na parte esquerda do rosto quanto na parte direita, nos lábios inferiores está presente uma figura geométrica refinada.

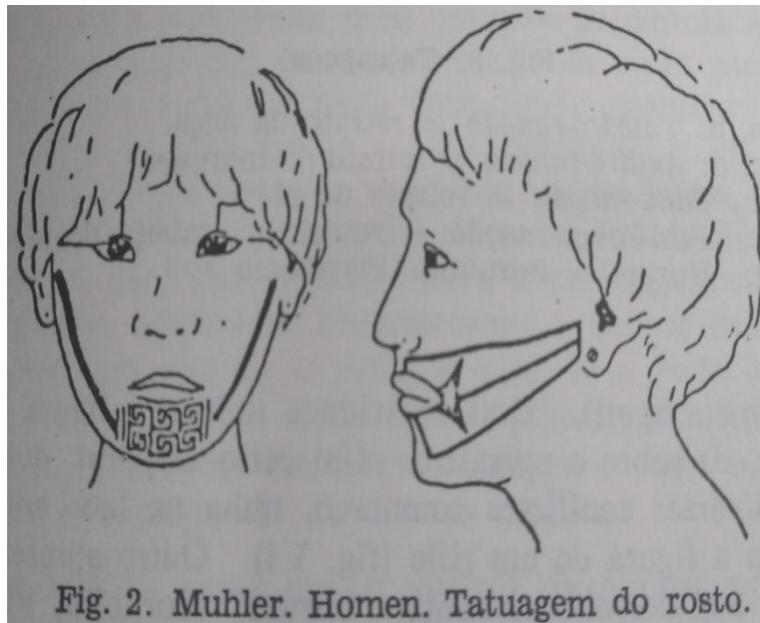


Foto 01. Fonte: Nimuendaju 1924. Pintura Kagwahiva

Nos desenhos há formas e características de animais e objeto de caça. Yawára-rangáb= Retrato de onça, Andirá-rangáb= retrato de morcego, Paku-rangáb = retrato de pacú, Pira- Kángab-rangáb = retrato de cabeça de peixe, Huruvi= Sorubim.

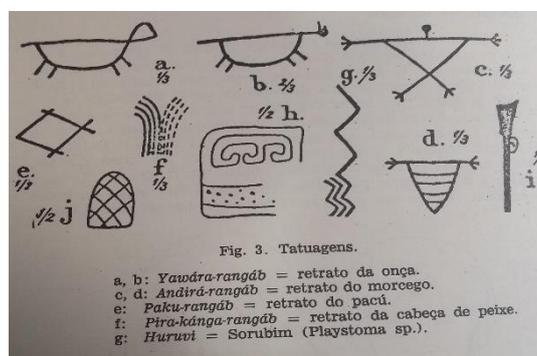


Foto 02. Fonte: Nimuendaju 1924. Pintura Kagwahiva

Os povos Kagwahiva Parintintin nos seus desenhos, relaciona os aspectos de animais em modelos geométricos. Em paralelo, vemos o povo Karajá- Xambioá, ambos têm a mesma particularidade em termos dos desenhos, ou seja, imitar as formas de animais. Os Karajá correlacionam os desenhos ao seu território de origem. Para os Parintintin, o usa da pintura marca uma diferenciação cultural em termos dos demais grupos que interliga a metade da família. O homem desde a sua infância é pintado com a carapaça do Jabuti, enquanto a mulher é marcada com pequenos círculos ao redor do corpo, representando a onça pintada.



Figura 1: Márcia Tenharin, Julho, 2008.

Para os Kagwahiva Tenharin, Parintintin e Jiahui, seus adereços corporais são significativos e traz uma estética apurada imitando traços animais que traz proteção para estes, afastando espíritos maus. Consoante a isso, os adereços, as pinturas dimensionam suas metades exogâmicas e também revelam o tamanho do poder de cada grupo doméstico em seus diferentes clãs, seja Mutum Nangwera ou Kwandu Tarawé.

Sendo assim, é extremamente importante na cultura desses povos, repassar de gerações para gerações, a pintura de cada clã, ensinar o grafismo,

as cores dos clãs, para os mais jovens, sua importância para o grupo, e quanto estes sinais carregam os de significações e ritos culturais Kagwahiva.

Nesse sentido, observa-se a relevância das pinturas para os povos Kagwahiva, pois não se reduz meramente ao estético, mas em uma crença cultural mística presente no seu significado para a importância de manter sempre viva a cultura deste grupo e repassar para futuras gerações, os conhecimentos que fazem parte deste universo cultural.

Da mesma forma, observa-se essa percepção no povo Jabuti e também “a pintura corporal do povo Djeoromotxi tem grande importância com seus valores simbólicos, e vários aspectos da cultura. Jabuti (2015) sinaliza que, “através dela mostramos as nossas características indígenas, e preserva ainda mais a nossa identidade cultural” [JABUTI, 2015: 06]. A importância dos desenhos para estes grupos ao relacionar o contexto histórico cultural é significativo, pois, os mesmos símbolos permanecem na família. A mesma passa a se reconhecer como membro que se diferencia dos demais grupos, como um processo de identificação.

Aspectos da pintura corporal Kagwahiva através da perspectiva de mulheres indígenas

Nesta parte, resolvemos evidenciar o ponto de vista das mulheres indígenas Kagwahiva, sendo que elas, movimentam e dinamizam os aspectos da cultura Kagwahiva tanto na preparação das pinturas das moças, quanto na confecção dos adereços corporais. As falas das mulheres indígenas desvelam as diferenças e significados de cada desenho para o homem quanto para as mulheres, crianças, de cada grupo ou clã. Ou seja, é através da perspectiva feminina que as pinturas são elaboradas em diferentes momentos, ritos e festas tradicionais. Nesse sentido, colocamos em evidência três diálogos e analisamos cada um referente a pintura indígena e sua importância.

Qual a diferença da pintura na criança masculina e feminina?

ELDA JIAHUI

É diferente a pintura masculina e feminina de adulto e de criança. Há diferença entre o homem e mulher. E entre os clãs; Jiahui, Tenharin e Parintintin tem dois clãs, Muntunagwera e Tarawe. Na pintura da onça é usado tanto para o homem quando para a mulher. Seu significado são oposto, pois, para o homem significa que este é guerreiro, que pinta todo o rosto e corpo. Para as mulheres segue características de bolinhas. Como demonstra a figura a seguir:



Fonte: Figura 02. Jordeanes Araújo, 2019.

Qual a relação que as cores tem com o Mutum e da Arara?

Marcia Parintintin

Quando aos clãs os Tarawe pinta de preto/urucum que é o mais usado. Os Muntunagwera usa o preto. A pintura da boca significa o casamento, a forma de ser guerreiro e quando estes vão para a guerra. Estes são ditos como métodos guerreiros. Pois, só quem usa essa pintura é o Hétero. Os Tarawe adotaram a cor babaçu preto para os Muntunagwera. Os Tarawe usam tanto o urucum que representa o Tarawe e a cor preta. As pinturas para o masculino quando criança segue caráter de uma camiseta, pintura de três dedos. Para a mulher se usa padrão de risco redondo e quadrado.

A diferença entre a pintura masculina e feminina?

Magilene TENHARIN

A pintura para o homem significa: celebração de festa cultural, reunião e receber pessoas de fora. Cada pintura tem significado diverso. Tanto que não há diferença, há variedades de pinturas. Mantendo estes conhecimentos que são repassados para os jovens com o objetivo de manter a cultura de seu povo. De educar as futuras gerações, que estas gerações podem repassar a diante estes conhecimentos.

Como vimos e percebemos, estas relações de organização e significações das pinturas de cada grupos são complexas e diferenciam entre os grupos Kagwahiva, pois, cada grupo tem uma história, uma forma de expor e

repassar os conhecimentos dessas pinturas. Cada povo Kagwahiva segue um determinado padrão que diferencia dos determinadas grupos ou clãs. Assim, estes conhecimentos culturais são passados para as crianças, que futuramente vão repassar para seus filhos e filhas responsáveis pela tradição Kagwahiva no futuro.

Observa-se as particularidades de cada família, grupo doméstico na realização da pintura, do grafismo, e com isso permite organização social para algo maior dentro do grupo indígena. A importância de repassar seus conhecimentos, costumes que são seguidos por cada parentela. Estas relações são compartilhadas para seus filhos e estes vão repassar para futura gerações.

Universos culturais da pintura corporal

Os aspectos culturais da pintura indígena Kagwahiva se encaixam dentro do patrimônio cultural imaterial e material de cada grupo indígena, uma vez que, se trabalha com jovens ou criança, a importância de manter os desenhos e suas significações, as origens estarão sempre atreladas ao contexto territorial indígena.

Todo o conjunto de conhecimentos repassados para a criança demonstra a importância cultural de seu povo, de conhecimentos de sua terra. Estes conhecimentos são o patrimônio imaterial que é resultante da relação com o território com o mundo dos não humanos. Estes adornos corporais, instrumentos de caça, estilo de construção da maloca, as pinturas de rituais e de casamentos, os adornos plumados e a forma de cerâmica e de palha na construção de utensílios, são sempre também resultantes desta relação entre o mundo humanos e os mundos dos não humanos.

Os universos culturais de cada grupo são carregados de histórias que narram a sua origem, que se relaciona com as pinturas corporais, que cada etnia carrega em sua bagagem cultural. Estão, cada vez mais, valorizando a sua

importância para o povo conhecer, o quão é relevante os desenhos para estes. Elas estão nitidamente ligadas a seus territórios a sua autenticidade e identificação. Sendo uma forma de se diferenciar das demais famílias. Para algumas famílias elas tem o poder de trazer proteção.

Cada traço e cores imitam a vida presente na natureza, que se projeta nos corpos e nos utensílios usados, como representações de cestarias, representações geométricas e animais.

Observa-se que em cada grupo há uma similaridade em termos dos padrões de desenhos. Alguns usam o desenho como forma de proteção, nesse caso, os povos Kagwahiva. Ambos os grupos usam padrões geométricos, alguns são mais apurados e outros usam como identificação a determinada família ou nos ritos de passagem para a vida adulta. Além disso as características nos gráficos estabelecem uma relação com a fauna e todo o ambiente que estas famílias estão situadas.

Patrimônio cultural material e imaterial Kagwahiva Tenharin

Para o povo Kagwahiva Tenharin sua organização social ocorre através de um sistema de metades exogâmicas chamadas de Mutum e Taravé. As relações matrimônios são exogâmicas, ou seja, o casamento ocorre por meio das metades clônicas. A organização social tupi Kagwahiva Tenharin é composta por duas metades patrilineares exogâmicas. O sujeito pertence a metade de seu pai e só pode casar com a metade divergente. A metade exogâmica é Mutum Nanguera (Mutum) e a outra é Kwandu Tarawé (gavião-real).

A metade Kwandu é associada a arara de cabeça vermelha, Taravé. Isto se resume no conhecimento cosmológico que permeia a organização social de cada clã. A forma clônica de se organizar também influencia no conhecimento material da pintura, pois as cores do Taravé aparecem nos corpos pintados.

A questão de o pássaro está presente na cultura Kagwahiva, pois, acredita-se que o pássaro é um ser sábio que atravessa o mundo material e o mundo cosmológico, como narra a “estória da velha que apanhava castanhas”.

Uma senhora convidou seus netos para colher castanha. Pois só encontram o fruto pama⁸, e comeram bastante. Nisto a senhora engole um ovo pensando ser pama. A cobra sai do ovo e fica na barriga da senhora. Certo dia a velha saiu para apanhar castanhas, encontrou uma castanheira, só que não havia frutos caídos no chão. A senhora abriu a perna e saiu de dentro ela uma cobra que subiu na castanheira e retirou as castanhas. A velha voltando para casa, seus netos ficaram admirados e se questionaram de onde conseguiram a quantidades de frutos trazidos pela senhora. A senhora não os contou.

A senhora saiu num outro dia. E seus netos a seguiram de atrás das arvores. A idosa abriu as pernas e saiu uma cobra enorme e subiu até a arvore apanhando os frutos. Os netos fitaram o corrido e nada disseram. No outro dia a senhora saiu e seus netos a seguiram, a velha abriu a perna e saiu a cobra, os netos correram de atrás das arvores e trincharam a cobra. A cobra morre e anciã também. Os netos fizeram uma fogueira e colocaram o corpo da anciã.

Ao passar do ano sentiram a falta da velha, logo foram até onde seu corpo foi cremado, não reconheceram o lugar, pois nestes nasceram Uma roça formosa, com milho, banana, mandioca, batata, cará, mamão. Os dois pegaram e comeram aos poucos, com certo medo. Quando comiam o milho ouviram um PICA PAU gritar: AVATÊ-Ê! AVATÊ-Ê! AVATÊ-Ê! Este estava ensinado que aquele milho estava bom de come-lo. Depois ouviram a ARARA- VERMELHA e ARARA- AZUL gritando: UIÁ! UIÁ! UIÁ! E O GAVIÃO gritava: CAUIM! CAUIM! CAUIM! E entenderam que o milho torrado era bom para fazer cauim.⁹ E depois o ouviram o SABIÁ gritando: MANDIP! MANDIP! MANDIP! Estes entenderam que a mandioca era bom para fazer farinha. (Mito coletado por Nunes Pereira 1925 entre os Parintintin da Aldeia Traíra).

Ao final dessa narrativa, compreende-se que o pássaro se torna o elemento da transformação do povo Kagwahiva, ao mesmo tempo, que tem uma interligação com as práticas culturais e com os rituais do Povo Tenharin. O tarawé torna-se o símbolo da predação e também da transformação da cultura Tenharin. Diante desta história, o conhecimento imaterial em material do território torna-se um elemento aglutinador para a cultura Tenharin. O pássaro

⁸ Fruta nativa.

⁹ Bebida fermentada que é feita pelas mulheres, elas mastigam a mandioca ou milho e despeja no recipiente.

além de estar presente na forma cosmológica, é elemento da transformação e da organização social para os Kagwahiva Tenharin.

Outros elementos como a pintura para o grupo Kagwahiva surge de suas características cosmológicas, seguindo sempre uma forma circular cheia, feita de jenipapo, óleo de babaçu ou urucum e imitando aspectos da carapaça do Jabuti nos homens.

O grupo indígena Asurini partilha das mesmas características na pintura corporal, porém, seus aspectos se diferenciam em termos geométricos, seguindo um padrão complexo no sentido espiral repetitivo, formando a letra S. nesta parte, os Asurini projetam a parte de cima da carapaça do Jabuti.

Os círculos nos desenhos corporais para os Kagwahiva não seguem um padrão exato, os círculos vão se reduzindo entre maiores e menores. Estes desenhos são distribuídos entre a parte do peito até a barriga. Estão presentes também nas mãos, no cotovelo e antebraço. Seguem uma forma distorcida diante do semblante da pessoa pintada. No entanto, a presença da tinta do urucum nas proximidades dos olhos produz uma forma geométrica ligando todos pontos da pintura corporal. Tais formas geométricas representam não apenas a cultura do Povo Tenharin, mas todo conhecimento milenar, projetado nos desenhos corporais que transformam e dinamizam a cultura Tenharin Kagwahiva.

Ademais, o pássaro está presente na organização social do povo Kagwahiva, estes está presente nos adornos corporais através das plumárias. Na confecção dos cocares seguem as mesmas formas e modelos, porém, se diferencia na quantidade das penas sendo que para os Tenharin, estes usam três camadas de penas e os Parintintin usam dois (BRUNO, 2010). Outrora, os mais velhos usavam diversas cores de penas entre elas as de; gavião, arara, mutum, japó, papagaio e garça.

Nos relatos de Nimuendaju de 1924, os Kagwahiva Parintintin usavam diademas e penas cervicais. Numa dessas características, Nimuendaju cita que

“os primeiros consistem numa fita estreita de penas pretas, ou numa mais larga de penas de diversas cores, ou numa combinação das duas, ficando a fita estreita sobreposta a base da mais larga” (NIMUENDAJU, 1982: 96). No contemporâneo, os Parintintin ainda usam estas diademas que ficam amarradas na cabeça ou num talo de buriti. Utilizam o algodão e o uruaçu e o tucumã como elementos também do adorno.

Nas festas rituais, o que é usado com frequência são os enfeites cervicais que são feitos de caudas de palhas, e varinhas de cipós, borlas de algodão e cordões. Todos usados pelos os homens e meninos, utilizam as ligas de braços como adornos. São de palha de Uruaçu e tem 3 cm de largura, costurada na ponta com fio de algodão.

As penas são usadas como enfeites nos cocais tanto feminino como masculino. Há braceletes de embira, e com franjas largas ou de ossos. Como consta nas observações feitas por Nimuendaju do grupo Parintintin “colares de contas de tucumã, bambu, osso ou vidro com pendentos peitorais e cervicais são usados especialmente por crianças de ambos os sexos” (NIMUENDAJU, 1982: 97). As mulheres usam enfiadas num tucumã e osso.

Além destes adereços, os grupos Kagwahiva usam uma flauta Pan de 4 canos ou o canudo de taboca e a flauta grande Irerua. O ato de dançar está muito presente para todos os grupos Kagwahiva. Os grupos Kagwahiva cantam dançam tocam a Irerua ao mesmo tempo.

Nimuendaju descreveu que “para os homens estes dançam a 8 passos rápidos para um lado e meia volta a 8 passos no sentido oposto, outra volta, e assim por diante, sempre batendo o pé direito com força produzindo estalos de uma palmada” (1984:98). As descrições de Nimuendaju corroboram com as observações de campo ao acompanhar a festa Mboatava do Povo Tenharin.

Esta dança é acompanhada com uma pequena canção neste caso através de murmúros. Mencionavam; “Takihé (-terçado) gara (-interrogativo) mi (-?) arakái (-quando?)”. Mencionavam (kayari igá – a canoa do madeira) batelão (materá). A dança com a cabeça do inimigo. As mulheres dançam em companhia dos homens, entram agachadas

por debaixo dos braços que os homens colocam nos ombros. Dançam nesta postura pulando com ambos (NIMUENDAJU, 1982:100).

A cultura material e imaterial se interligam em termos cosmológicos que estas não funcionam sem a outra parte exogâmica. Compreender a cultura material e imaterial é entendê-la como forma de saber-fazer que permeia todo conhecimento humano. Para os Povos indígenas não é diferente. “A cultura material indígena não difere das outras, é uma maneira daquele povo representar na arte plumária, nas pinturas corporais, na cerâmica, na música, na dança, entre outros.” (CARNEIRO, 2016: 01).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dado o exposto, notar-se a divergência entre os grafismos corporais de cada família. Alguns seguem características semelhantes entre si, que reflete o desenho nos seus traços geométricos e animais, que projetam em seus corpos tudo que está presente no seu território e nos mitos de origem.

Além do mais, os conhecimentos imateriais e materiais como: utensílios, adornos, músicas e mitos de origem, tem significado cultural para cada grupo. Consoante a isso, a pintura é também vista por todos os Kagwahiva, como um processo de aprendizagem, pois desde criança, o indivíduo vai aos poucos desenvolvendo habilidades para o desenho dos grafismos, vai reconhecendo a forma dos grafismos e também as cores que rodeiam o seu cotidiano. Tais práticas indígenas ocorrem no cotidiano da aldeia, seja na hora das aulas, seja na hora de ir para roça ou nas festas tradicionais. O cotidiano da aprendizagem indígena é contínuo, a criança, a todo momento está dentro de um acervo cultural que é a própria aldeia, a cultura viva. A aldeia passa a ser pensada como uma grande “escola” da vida indígena.

Assim, a importância de manter os conhecimentos que são repassados para os mais jovens, que estes futuramente repassam para seus filhos tudo que aprendeu, assim, mantendo a memória de seu grupo, de identidade de pertencer

a uma comunidade. A pintura indígena tem esse objetivo de identificação de um sujeito como de pertencimento a um grupo social, não se reduzindo a estética, mas entendendo ela como um universo global de significado a cada parente clânico.

REFERENCIAS

ARAÚJO, Jordeanes do N. **O fenômeno da liderança Tupi Kagwahiva: Trajetórias sociais, Resistências e Movimento indígena no sul do Amazonas.** Tese de Doutorado, UNESP, 2019

BOURDIEU. Pierre. **O poder simbólico.** Lisboa: DIFEL, 1989.

BRUNO, A.; GOMES, S.; ELIAS, A. **A arte plumária dos povos Kagwahiva da transamazônica: etnias Tenharim, Parintintim e Diahoi.** 2. ed. Manaus: Editora Inpa, 2010.

CARNEIRO, Bruna. **Arte indígena e cultura material: povos indígenas de goiás,** 2016.

_____. **Cosmologia e Sociedade Karajá.** 1992. 414f. **Dissertação de Mestrado em Antropologia social.** Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1992.

GOMES, Adriano. **Revitalização das pinturas corporais: uma contribuição para a educação escolar do povo Karajá –Xambioá,** 2017.

JABUTI, Alina. **A pintura corporal do povo Djeoromitxi.** Um projeto virtual. 2015. Fundação Universidade Federal de Rondônia- Unir campus de Ji-Paraná, Departamento de educação Intercultural- Deinter, Curso de licenciatura em Educação Básica Intercultural Ciências da Sociedade.

MENENDEZ, Miguel. A presença do branco na mitologia kawahiwa: história e identidade de um povo tupi. **Revista de antropologia** da Universidade de São Paulo Faculdade de filosofia, letras, e ciências humanas departamento de ciências sociais. 1987.. V.32 p-.

MUNDURUCU, Daniel. **Coisas de índio.** 3.ed. são Paulo: Callis, 2019.

NIMUENDAJÚ, Curt. **Textos indigenistas.** São Paulo: Ed. Loyola, 1982.

NOGUEIRA, Eulina. **Currículo e diversidade cultural indígena no Amazonas: representações da escola Tenharin em Humaitá e Manicoré**, 2015.

PEREIRA, Priscila. **O Processo de alcoolização entre os Tenharin das aldeias do rio marmelos/AM**, 2010.

PEGGION, Edmundo. **Identificação e delimitação da terra indígena Tenharin do Igarapé Preto (laudo antropológico)**. Ministério da Justiça/Fundação Nacional do Índio. 1997.

ROTERMUND, Susanne. **O Grafismo Indígena, Suas Formas E Cores: Relatos de um trabalho pedagógico- Terapêutico**. Associação Ita Wegman, 2016.

TORAL, A. de A. **Karaja do norte**. <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/karaja.atoral2uol.com.br>. agosto, 2001.

TILKIN, Gallois Dominique (Org) **Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas: Exemplos no Amapá e norte do Pará**. Iepé.2006.

TORAL, A. de A. **Karaja do norte**. <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/karaja.atoral2uol.com.br>. agosto, 2001.

Recebido: 20/2/2023. Aceito: 30/4/2023. Publicado: 1/7/2023.

AUTORIA:

Tainara Prestes Valtierre

Graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal do Amazonas/Campus Vale do Madeira.

E-mail: prestestainara97@gmail.com

Jordeanes do N. Araújo

Antropólogo. Professor doutor atuando na Universidade Federal do Amazonas na graduação e pós-graduação.

E-mail: jordeanes@ufam.edu.br