

## **CORPUS GRÁFICO TUPINAMBÁ: IDENTIDADE ICONOGRÁFICA AMERÍNDIA**

Anderson dos Santos Paiva<sup>1</sup>

Universidade Federal da Bahia

[andersonpaiva@walla.com](mailto:andersonpaiva@walla.com)

### **RESUMO:**

A discussão sobre identidade entre os índios do nordeste que passam pelo processo de reelaboração cultural de suas práticas tradicionais torna-se cada vez mais crescente. Essas culturas hibridizadas por uma vertente civilizatória impositiva de certas matrizes estéticas acabou tornando-os seres múltiplos, dotados também da ótica de recepção imagética ocidental. Assim as transfigurações culturais destes grupos étnicos estão intrinsecamente relacionados a noção de indianidade que transita entre os estereótipos de caráter ex-ótico da cultura visual e iconográfica até a gênese do processo de transformação da identidade dos povos indígenas “ressurgidos” que abordaremos aqui a partir das experiências com os Tupinambá de Olivença (Ilhéus-Ba), através da análise do corpus gráfico que estes utilizam como sinal diacrítico da condição indígena. A leitura acerca da ornamentação gráfica, da arte e sua memória tecnológica, certamente contribuem para a compreensão do modus de vida e do sistema crenças destas sociedades que buscam no reconhecimento de sua cultura a conquista dos seus direitos inalienáveis.

**Palavras-chave:** arte gráfica, identidade, tupinambá.

### **INTRODUÇÃO:**

O corpus gráfico Tupinambá de Olivença (Bahia) é objeto de abordagem tão nova quanto a retomada do processo pelo reconhecimento oficial dessa sociedade indígena, ambas apresentando-se tão intrincadas que torna-se quase impossível distanciar uma coisa da outra. Contudo, não podemos considerar tal corpus como algo já estabelecido, estático e



imutável ao longo do tempo, pois deve-se levar em conta o processo de assimilação e reprodução destes elementos gráficos que partiria, desde o incipiente continuísmo das práticas tradicionais até as recentes incorporações e ressignificações de símbolos intertribais e extraculturais. Assim, se apresenta a arte gráfica Tupinambá, entre a tradição e a contemporaneidade, sintetizando, de forma ilustrativa, os percalços transpostos por este grupo étnico no estabelecimento da sua indianidade.

Muito embora estas colocações apresentem-se de modo comunal, verificadas em outros tantos grupos étnicos do nordeste e, de certa maneira, do Brasil, não procuraremos tomar por genérico algo em si tão diverso, nos limitando a análise das manifestações estéticas do grupo tupinambá e pondo de lado qualquer relação com o sistema de crenças ou a cosmologia antiga. Para nós interessa apenas a presentificação das expressões visuais que somadas as performances de domínio público e privado, favorecem a visualização dos conteúdos identitários. Não por rejeitar outras abordagens acerca destas representação pictóricas mas por estabelecer apenas o parâmetro estético-formal na segurança de que “como interprete fiel, a decoração expressa, visualmente, a identidade dos povos que a criaram” (Van Velthem, 1998, p.91).

Para expormos com clareza o modo como o grafismo se insere na questão da identidade indígena, devemos pensar sobre o suporte material (elemento plástico) em que este se evidencia, assim, uma reflexão sobre a sua prática poderá ser mais bem exposta. Pensemos, portanto, tendo como foco principal a pintura e a apresentação do corpo, no modo como e onde isso ocorre e no seu sentido interpretativo. Mas, antes disso, pensemos no que corresponde tal prática cultural dentro de um sistema mais amplo seguindo a afirmação de Agier, o qual considera que,

“os processos identitários não existem fora de contexto, são sempre relativos a algo específico que está em jogo. A coisa em jogo pode ser, por exemplo o acesso a terra (caso em que a identidade é produzida como fundamento das territorialidades), ao mercado de trabalho (quando as identificações têm um papel de exclusão, de integração ou de privilégio hierárquico) ou às regalias externas, públicas ou privadas, turísticas ou humanitárias (e as identidades



podem ser os fundamentos do reconhecimento das redes ou facções que tomam para si essas regalias)” (2001, p.9).

Trazendo a discussão para o primeiro ponto, podemos tratar sobre a forma como a luta pela terra sempre esteve relacionada ao reconhecimento da identidade tupinambá, quando, após terem sido forçados a deixar suas propriedades e migrar para outras áreas, fragilizaram-se pela dispersão que provocou a subtração de suas terras em diversos núcleos intercalados pela intrusão de posseiros. Neste movimento “migratório” partes dos indivíduos foram habitar nas zonas urbanas das cidades mais próximas como também em outras aldeias indígenas passando a integrar-se e serem reconhecidos com outros etnônimos, ou seja, pelas denominações desses grupos indígenas, a exemplo da família Muniz, remanescentes tupinambá, atualmente estabelecidos entre os Pataxó Hã Hã Hãe. Importante também considerar que tal dispersão ocorreu mediante fortes pressões como a revolta do caboclo Marcelino na década de 30, tendo como causa a construção da ponte sobre o rio Cururupe que levaria os fazendeiros da região a ocuparem as praias de Olivença como área de veraneio. O movimento que seguiu a partir daí com a perda da propriedade e a inserção sistemática na realidade da população regional produziu não apenas o abandono de algumas das práticas culturais, como também a adoção de elementos externos no decorrer do processo aculturativo, que, de acordo com Carrevacci, “envolve a gama inteira das expressões explícitas e implícitas, os valores instrumentais e expressivos, os comportamentos racionais e os emotivos, as linguagens verbais e corporais do indivíduo e do grupo” (1988, p.46).





Foto 1. Pintura corporal tupinambá (Sophia Rocha)

A utilização dos signos visuais vai, portanto, se perdendo quando não se dispõe de uma área para plena reprodução dos costumes e tradições sem que hajam represálias ou impedimentos. Isso, somado ainda às uniões multiraciais, foi motivo de estabelecimento da imagem estigmatizada deste grupo pelo olhar não-índigena, imagem esta produzida com a única finalidade de depreciá-los. O desaparecimento das características fisionômicas pela mestiçagem, juntamente com a proximidade com o modus de vida da sociedade nacional, foi transformando-os, não tanto ao nível interno da compreensão do grupo que compreende a “mistura” sob outra ótica, mas no entendimento da população regional que passa a tê-los como caboclos integrados e daí isentando-se do respeito às diferenças e aos seus direitos. Problema esse que já vem desde muito tempo e que é fato comum, pois, “destituídos de seus territórios, não são mais reconhecidos como coletividades, mas referidos individualmente como ‘remanescentes’ ou ‘descendentes’” (Oliveira, 1999, p.12).

Nesse processo de negação de indianidade o grafismo passa a ter sua importância acrescida pois é ele que dá uniformidade a essa massa estigmatizada, aplicando sobre estes uma pintura que padroniza e uniformiza, juntamente com os adornos e vestimentas.



A sua utilização como símbolo de alteridade, estabelece, desse modo, sua essencialidade na medida em que identifica o indivíduo pintado não como “caboclo” ou “descendente” mas como índio. Aqui já não importa a cor da pele ou os traços fisionômicos mas a marca identitária que este porta como uma “pele social”, afirmando sua procedência que não é outra além da que ele atesta.

## ETNOGÊNESE TUPINAMBÁ SUA MENSAGEM GRÁFICA

As sociedades indígenas do nordeste que vivenciam o processo denominado por alguns autores como “etnogênese” ou “viagem da volta”, utilizam-se da reelaboração cultural para reforçar a identidade étnica, distanciando-se da imagem anterior de “caboclos” quando, afastados de suas matrizes culturais, foram introduzidos no processo civilizatório europeu. Esse reavivamento e revigoramento identitário tem, contudo, a resistência da sociedade envolvente instalada nas terras indígenas e que, devido a isso, sente-se ameaçada por esse esforço de reconhecimento étnico. Esse embate cultural passa a basear-se então na imagem indígena que deve ser cultivada com tal transitando entre a reprodução de elementos da tradição e a produção dos novos subsídios resultantes da dinâmica do contato e hibridizados em novos formatos.

A sociedade Tupinambá de Olivença, é um exemplo que ilustra bem este processo. Habitantes da região sul da Bahia em uma área que compreende parte dos municípios de Ilhéus, Buerarema e Una, eles foram reunidos no antigo aldeamento jesuítico de N. Sr<sup>a</sup>. da Escada juntamente com outras etnias da região ainda nos primeiros séculos da colonização para, mais fortemente nos últimos dez anos, após uma séria de perseguições e privações de direitos, reaver todo um conjunto de práticas culturais que objetivam o reconhecimento oficial de sua indianidade. A proximidade com índios de outros grupos como os Pataxó e os Pataxó Hã Hã Hãe, produziu ao longo do tempo trocas simbólicas como a adoção de elementos gráficos, técnicas e procedimentos que passaram a ser empregado na produção artesanal e nas danças e cânticos que podem ser observados atualmente nas celebrações internas e apresentações públicas onde realizam o toré que denominam porancim (poracé, do tupi antigo).



Essa união com os “parentes” indígenas do extremo sul, não é de forma alguma esporádica, há de se considerar que na própria formação destes grupos há famílias Tupinambá que, como dissemos anteriormente, uniram-se através de outros etnônimos. Esses parentes passam, dessa forma, a manter contatos e auxílios mútuos em situações de retomada de terra, de reivindicações perante os órgãos públicos e de integrações e celebrações festivas. Assim, este rever-se toma ares de um reconfigurar-se, como um intercâmbio de saberes onde se apreendem traços culturais de forma múltipla expressos muito bem por João Pacheco de Oliveira, o qual considera que

“para que sejam legítimos componentes de sua cultura atual, não é preciso que tais costumes e crenças sejam, portanto, traços exclusivos daquela sociedade. Ao contrário, freqüentemente, tais elementos de cultura são compartilhados com outras populações indígenas ou regionais” (1999, p.13).

A hibridização resultante dessa mescla cultural entre o que lhe é próprio e o que lhe é alheio, produz uma síntese a partir destas influências, com a apropriação não apenas de elementos gráficos de outras sociedades mas também, tratando particularmente da arte gráfica, de acessórios e equipamentos que auxiliam o desenvolvimento dessa expressão visual. Então, passa a ser comum a utilização de símbolos extraculturais como logotipos de roupas, de instituições não governamentais ou signos ideológicos (Fig.1). Fatos que ocorrem, de forma semelhante, com artesãos indígenas e índios-descendentes em grande parte da América, quando “tecedores de Oaxaca incorporam desenhos de Escher e Picasso em suas almofadas e vendem-nas junto com desenhos tradicionais de figuras astecas” (Grandis, 1995, p.30).







Foto 2. Logotipo da ONG Thydêwá utilizada na pintura corporal tupinambá

Essas incorporações estão, muitas vezes, ligadas a expectativa dos não-índios em relação ao artesanato indígena que comercializam e, no caso da pintura corporal, à imagem com que estes índios esperam ser identificados, pois “o ponto de partida das buscas de identidade individuais ou coletivas é o fato de que somos sempre o outro de alguém, o outro de um outro. É necessário, então, pensar-se a si próprio a partir de um olhar externo, até mesmo de vários olhares cruzados” (Agier, 2001, p.9).

Esse contínuo produzir-se, revestindo o corpo de elementos gráficos, é parte do exercitar da identidade na busca por uma marca que sintetize e agregue o conteúdo interior (idéia de si) com o conteúdo exterior (forma reconhecível) criando uma linguagem visual.

Observando outras leituras acerca da ornamentação do corpo entre as sociedades indígenas do Brasil, fica claro o quanto as diferenças que se impõem entre o estudo de um grupo tido por integrado como os Tupinambá e aqueles que se apresentam mais “resguardados” em relação a continuidade de suas práticas gráfico-pictóricas. Enquanto os



primeiros utilizam suas mensagens visuais por meio de conteúdos basicamente estéticos e identitários, os outros as utilizam, por vezes, com o sentido de construção da “noção de pessoa” remetendo quase sempre a simbolismos cosmológicos que é por si mesmo algo bem diverso do foco que observamos.

Utilizamos a questão do corpo como receptáculo de mensagens gráfico-pictóricas pela capacidade de traçar mais proximamente a relação entre a construção da indianidade e o que tratamos aqui por identidade iconográfica, o que nada mais é que o conjunto formado pelos denominados desenhos, grafismos, representações, rabiscos e pinturas, elementos que têm apenas a finalidade de transmitir mensagens que falem mas nem tudo digam. É um código visual, se assim o encararmos, não com o objetivo de produzir um secreto sistema interpretativo mas de apresentá-lo em uma profunda elaboração interna “centrado principalmente sobre revelações de ordem social” (Monod-Becquelin, 1993, p.555).

Dentro da sociedade tupinambá isso é facilmente notado mas há também outras considerações. Ainda que tratemos aqui desta sociedade como um grupo étnico homogêneo e plenamente constituído, há de se considerar também a sua divisão geográfica e administrativa em pequenos núcleos, alguns bem distantes, possuindo lideranças locais e, por vezes, significativas diferenças.

Os índios da costa (praia), localizados na área mais povoada do antigo povoamento de Olivença, mantêm um contato mais próximo com a sociedade não-indígena, os serviços públicos, o sistema de transporte e etc. Enquanto os índios das serras, devido a situação geográfica, habitam áreas de difícil acesso situadas na zona rural onde não há muita assistência ou acesso aos serviços básicos. Assim uma simples rivalidade já toma ares de um faccionalismo que amplia as diferenças entre esses dois grupos, por isso, não se pode tomar por geral o que é particular na coexistência entre 20 núcleos comunitários tão diversos.

Os Tupinambá da Serra do Padeiro já passam, portanto, a demonstrar uma atitude ornamental diferente dos Tupinambá de Olivença (considerando aqui a área urbana do núcleo central) os quais reproduzem os padrões estéticos mais genéricos. Tais diferenças





dizem respeito principalmente à indumentária, com uma grande utilização de dentes de animais na tanga, no cocar e nos braceletes, mas aparecem também na pintura mais marcada e expressiva no que para eles seria uma demonstração de maior força e bravura. Estas diferenciações têm por objetivo a afirmação ao nível interno de qualidades particulares a determinados sub-grupos cuja procedência étnica diverge das demais. Assim consideremos o fato de que tanto os Tupinambá do núcleo de Olivença quanto os das serras e regiões mais afastadas, têm passado por situações singulares com o surgimento de determinadas relações de afinidade. Contudo, esta tênue distinção pode ser acentuada provocando discursos culturalistas assemelhando-se aos apontados por Lévi-Strauss:

“Para desenvolver certas diferenças, para que os limites que permitem distinguir uma cultura de suas vizinhas se tornem suficientemente claros, as condições são grosso modo idênticas àquelas que favorecem a diferenciação biológica entre as populações: isolamento relativo durante um período prolongado, ilimitados intercâmbios de ordem cultural e genética. Em certo sentido, as barreiras culturais são da mesma natureza que as barreiras biológicas. E isso é tanto mais verdadeiro porquanto todas as culturas imprimem a sua marca sobre o corpo: por via de um certo estilo de roupas, penteados e ornamentos, como mutilações corporais, comportamentos e gestos, operam diferenças comparáveis às que podem existir entre as raças.” (Lévi-Strauss, 1971, p.19)

Para esses índios os “outros” podem ser não apenas os não-índios mas também os índios com quem rivalizam. No que contribui o fato dos núcleos tupinambá estarem situados em cidades diferentes sob outra administração regional e, portanto, com mecanismos políticos específicos.

## CORPUS GRÁFICO

Levantadas estas breves considerações sobre o grafismo tupinambá enquanto identidade iconográfica e as diferenças que se estabelecem entre os índios localizados nas serras e os da costa (praia), podemos agora ilustrar como se constitui seu corpus gráfico.



A comunidade tupinambá, dividida em seus núcleos comunitários apresenta, como já exposto, particularidades relevantes. Cada um desses “sub-grupos” pode interpretar os grafismos a partir do repertório e da significação local, ou, até mesmo, em se tratando de novos elementos gráficos, do sentido de quem os elabora. Como não existem restrições à criação ou normas que determinem quem deve ou não fazer as “pinturas”, qualquer um pode reproduzir ou “inventar” grafismos de modo que a interpretação dessas iconografias é unânime apenas com relação as mais freqüentes cuja ocorrência de nota na maioria dos núcleos. Símbolos mais esporádicos, contudo, ficam menos suscetíveis ao consenso interpretativo.

Essas representações gráficas referem-se, geralmente, a valores que reforçam a identidade do grupo como “força”, “união” e “esperança” e por vezes a temáticas naturalistas. São aplicadas, sobretudo no corpo, pois é neste tipo de pintura que estas têm sua maior expressão, seguindo-se depois a sua utilização em objetos de uso, de comercialização e de rituais. A técnica de aplicação depende da habilidade individual e dos acessórios que o artista indígena tenha a sua disposição como pincéis, flanelas e recipientes para a mistura e o preparo das tintas, produzidas através de recursos naturais como o urucum (Bixa orellana) e o jenipapo (Genipa americana), sendo que este último recebe uma adição de carvão triturado. Como a tinta de urucum permanece por menos tempo na pele que a de jenipapo que chega a durar até 10 dias, pode haver uma preferência de algumas pessoas em serem pintadas com esta tinta, que embora seja simbolicamente relacionado à luta ou momentos de maior conflito, oferece a facilidade do indivíduo pintar o corpo e o rosto e logo depois descartar a pintura, tornando este o componente preferido pelos índios que trabalham na zona urbana ou nas cidades vizinhas.

O tempo, entretanto, não é apenas fator de permanência da tinta sobre a pele mas também condição que determina uma boa ou má pintura. A disponibilidade e dedicação de um artista indígena na reprodução gráfica produz resultados impressionantes ao nível técnico e estético, ao passo que, uma situação em que este tenha um curto tempo para pintar uma quantidade maior de pessoas pode causar falhas assimétricas, desproporção e variação no ritmo do traço pictórico. Isso acontece, na maioria das vezes, em grandes



celebrações e mobilizações como na “Caminhada em Memória dos Mártires do Massacre do Rio Cururupe” (Fig. 3) que ocorre todos os anos no mês de setembro, onde os índios Tupinambá de todas localidades partem pintados e trajados em marcha ao Cururupe. Na ânsia de pintar tão grande número de pessoas os artistas indígenas fazem um ou dois símbolos nos indivíduos (geralmente nos lugares de melhor visibilidade como rosto e braços), reservando apenas para poucos uma pintura sofisticada com traços múltiplos em contornos variados que são dispostos nas costas, no tórax e abdômen. No entanto, alguns índios sem tanto domínio técnico-estilístico chegam até a apelar de vez pela praticidade, utilizando pincel atômico para simular a tinta de jenipapo ou, devido a pressa, deixando as pinturas ornamentais incompletas. Em outros eventos que não necessitem de tantas pessoas as pinturas corporais tendem a serem feitas com uma melhor qualidade, como ocorre durante algumas apresentações públicas, realizações do porancim (toré) e exposições de artesanato.



Foto 3. Marcha em Memória dos Mártires do Cururupe (Sophia Rocha)



No que diz respeito às questões de gênero ainda não parece haver nenhuma separação distintiva entre pinturas femininas e pinturas masculinas senão em relação a sua disposição no corpo quando os homens tendem a pintar todo o peitoral e as costas, e, as mulheres, a utilizarem pequenos grafismos nos braços e barriga. Também não parece existir nenhuma distinção entre os símbolos usados na pintura corporal e os que são utilizados nas peças artesanais. São quase sempre constituídos por linhas retas que contornam ou transpassam losangos, quadrados ou triângulos cheios ou vazados. A pintura em negativo é pouco comum e formas circulares, fitomórficas e zoomórficas são raras, muito embora alguns Tupinambá afirmem que os grafismos antigos possuíam a forma de linhas onduladas relacionadas ao mar.

Entre outras coisas que pudemos notar a crescente utilização da grafia TUPINAMBÁ sobre o corpo e até mesmo sobre as armas e bordunas que parece uma tentativa explícita de marcar a procedência étnica do indivíduo, havendo ainda a aplicação de formas estilizadas de “braceletes” pintados lembrando, pelo símbolo gráfico, a ausência de um objeto cuja necessidade enquanto adorno corporal perde cada vez mais sentido. Contudo, estes fatos não ocorrem isoladamente sendo notados também em outras sociedades indígenas no nordeste.

A aplicação prática da pintura não diverge muito daquela dos outros grupos indígenas, o princípio de ordenamento do corpo depende do artista e de sua habilidade técnica que utiliza na busca da flexibilidade do traço, característica fundamental de uma pintura bem elaborada. A volumetria do corpo pode ser usada por vezes como limites a ocupação do espaço da composição, pontuando as áreas onde as linhas convergem ou dissipam-se. Técnicas como a ampliação, extensão e repetição relatadas por Muller em sua pesquisa sobre os Assuriní (1993, p. 233) podem ser utilizadas de modo que um pequeno repertório de motivos ornamentais pode produzir uma combinação única através da rotação e associação de elementos gráficos. Algumas vezes podem ser produzidas molduras que encerram o conjunto gráfico a um espaço compartilhado com padrões isolados figurando entre lacunas que comprimem ou alargam suas unidades gráficas de modo que se altera tanto sua tipologia que fica difícil comparar a variável com o modelo.



O corpus gráfico tupinambá é pois todo o conjunto dos elementos pictóricos inseridos na sua ornamentação com o objetivo de configurar a alteridade e sua condição enquanto sociedade indígena plenamente constituída. É uma estrutura em plena transformação onde elementos tradicionais mesclam-se com símbolos de outros grupos e culturas produzindo novos significados, contendo na sua interpretação enquanto identidade iconográfica ameríndia, a certeza de que este é um processo comum a outras sociedades indígenas americanas que resistem com sua cultura no contínuo diálogo com o presente.

## NOTAS

- 1- Mestrando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Bolsista da Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado da Bahia.

## REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Revista Mana*, Out. 2001, vol.7, n°2. p.29-61. p.7-33.
- CAVENACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Tradução Julia M. Polinésio e Vilma de Katinsky B. de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988. 211p.
- GRANDIS, Rita de. Processos de hibridização cultural. In: *Imprevisíveis Américas, questões de hibridização cultural nas Américas*. Zilá Bernd e Rita de Grandis (org.). Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto: ABECON, 1995. 191p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A cor da pele influencia as idéias?* (Conferência realizada aos 28 de março de 1971, em Paris, sob os auspícios da UNESCO). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – USP, 1971. 30p.
- MONOD-BECQUELIN, Aurore. O homem apresentado ou as pinturas corporais dos índios Trumaís. In: *Um século de antropologia no Xingu*. Vera Penteadó Coelho (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 513-560.
- MÜLLER, Regina Pólo. *Os Assuriní do Xingu: história e arte*. 2ª. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. 349 p.



# I ENECULT

OLIVEIRA, João Pacheco. Uma etnologia do “índios misturados”? situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. João Pacheco de Oliveira (org.). Rio de Janeiro: Contracapa, 1999. p.11-41.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: Índios no Brasil. Luiz Donisete Benzi Grupioni (org.). 3ª. ed. São Paulo: Global: Brasília: MEC, 1998. p.83-92.

