

Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana

Lucia Hussak van Velthem

"Havia um tempo em que Wayana¹ não se pintava. Certo dia, uma jovem ao se banhar viu boiando n'água vários frutos de jenipapo recobertos de figuras. —Ah! Para eu me pintar — exclamou.

Nessa mesma noite, um rapaz procurou-a na aldeia até a encontrar. Tornaram-se amantes, dormindo juntos noite após noite. Entretanto, ao alvorecer, o jovem sempre desaparecia. Uma noite, contudo, o pai da moça rogou-lhe que permanecesse. E ele ficou. Quando clareou perceberam que seu corpo era inteiramente decorado com meandros negros. Como o acharam belo, pintou a todos, ensinando-lhes esta arte.

Um dia o jenipapo terminou. O jovem desconhecido chamou a amante e foram a sua procura. Próximo ao jenipapeiro, pediu-lhe que o aguardasse, enquanto colhia os frutos. Ela não obedeceu, foi vê-lo subir na árvore. O que viu, entretanto, não foi o amante, mas uma imensa lagarta, toda pintada com os mesmos motivos. Enfurecida, disse-lhe para nunca mais voltar a sua aldeia, pois seus irmãos iriam matá-lo. Arrecadou os frutos que estavam caídos no chão e regressou, sozinha. Foi assim."

Noite sem lua. Este mito, a "fala verdadeira dos tempos primordiais", findara. Aimoré, solícito, encerrara antecipadamente a palestra masculina no pátio da aldeia. Agora, junto ao fogo doméstico, atendia aos apelos da etnóloga para que explicasse o porquê de os Wayana se pintarem e decorarem seus artefatos. Atendeu-a porque, justamente ela, dotada de uma pele "excessivamente pintada" com sardas e pintas, precisava saber os significados da correta decoração para os humanos, aliás, Wayana.

As peles pintadas

O mito da lagarta *kurupêakê* acima relatado refere-se à obtenção tecnológica da pintura corporal de jenipapo e a três tipos de peles pintadas, representativas de três domínios do universo indígena, que enfatizam o poder aglutinante da decoração enquanto instrumento de visualização das representações Wayana.

A primeira referência é sobre a pintura do fruto do jenipapo, um vegetal não-cultivado e que, portanto, se conecta com a natureza; segue-se a do homem/lagarta, cuja dualidade e poder de transformação o caracterizam como um ente sobrenatural, referindo-se assim a este âmbito; enfim, a narrativa faz alusão aos seres humanos, desejosos de se adornarem. A diferença crucial a ser ressaltada é que os primeiros possuem peles que são originalmente pintadas, ao passo que as dos seres humanos não o são. Entretanto, por meio dos amores ilícitos de uma mulher e um sobrenatural, a "pintura corporal" do jenipapo e da lagarta lhes é

transmitida. Essa apropriação é, contudo, restrita ao uso e não à posse, como enfatizam os Wayana: "As pinturas são dos *ipô* 'sobrenaturais', nós só as usamos".

Na decoração, os Wayana não empregam unicamente as pinturas de lagarta, mas igualmente a de outros seres sobrenaturais, sobretudo as de *okoimã* "cobra-grande"².

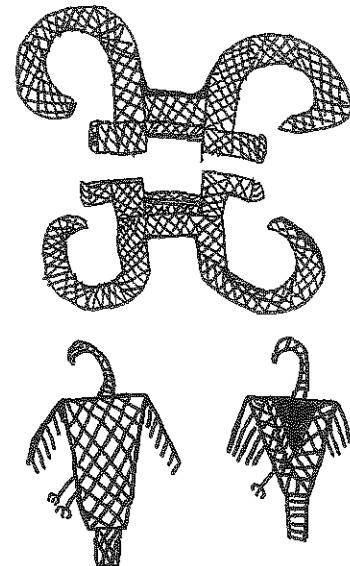
A obtenção das "pinturas da cobra-grande" é relatada em outro mito. Resumidamente, essa narrativa refere-se a uma imensa serpente, denominada *tuluperê*. Habitando o igarapé Axiki, afluente do rio Paru do Leste e um divisor territorial dos Wayana e Apalai, impedia que estes povos estabelecessem relações pacíficas, pois virava as canoas que se aproximavam, devorando os ocupantes. Os Wayana, com o auxílio de um xamã, conseguiram derrotar *tuluperê* e, durante o combate, observaram seus flancos, adornados com pinturas negras e vermelhas. Os Apalai, chegando posteriormente, encontraram-no morto, e assim só viram um de seus lados, de onde copiaram as pinturas (van Velthem, 1984).

Esse relato faz referência à obtenção de motivos ornamentais, copiados da "pintura corporal" de *tuluperê*, assim como estabelece diferenciações de conhecimento entre os Wayana e os Apalai, conectadas a dois aspectos do ofício de artesão: o repertório decorativo e a habilidade de confecção. Assim, segundo o mito, os Wayana obtiveram um amplo elenco, pois viram os dois lados de *tuluperê* durante a luta, e os Apalai seriam mais hábeis, porque dispuseram de mais tempo para observar os motivos, uma vez que o ser sobrenatural jazia morto.

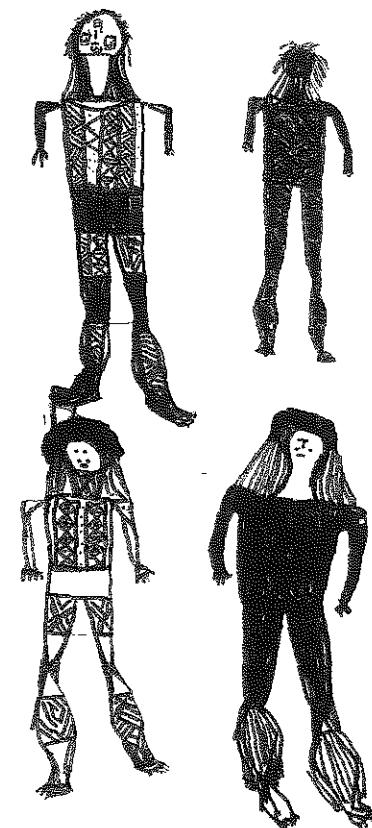
A concepção de "decoração corporal" não representa uma peculiaridade restrita aos sobrenaturais e aos humanos, mas refere-se a outros componentes do universo indígena — artefatos, animais, vegetais, espíritos, entidades míticas —, conformando um recurso visual que lhes propicia especificidade e identidade. Nesse sentido, a função da "decoração" é a de um veículo capaz de aguçar a percepção classificatória para a conveniente ordenação do universo (Bezerra de Menezes, 1983: 7).

Essa ordenação possui como objeto primordial o ser humano³, o único capaz de mudar sua decoração corporal, a qual se adapta às mudanças temporais básicas de sua vida social: o cotidiano e o ritual. Os demais seres do universo estão condenados a uma única e perpétua ornamentação, referida sob o termo *timiriké* "provido de sinais". Cada um desses domínios é representado paradigmaticamente por um ente cuja pintura corporal identifica a si e a sua categoria. Assim, o pontilhado representa o couro malhado das onças e igualmente o domínio da natureza⁴; os triângulos referem-se às borboletas e ao mundo dos espíritos; o listrado representa a "cobra-grande", enquanto representação do arco-íris e o reino do sobrenatural. O pontilhado, os triângulos e o listrado permitem visualizar e memorizar o mapa cosmológico e conferem requinte estético à ornamentação, visto que constituem as unidades mínimas de significação (Müller, 1990: 243) e que preenchem os campos vazados da decoração dos artefatos.

O "liso", uma pintura à base de urucum que recobre o corpo dos pés à cabeça, caracteriza a "pele social" (Turner, 1980) dos humanos e representa a própria humanidade. Sob certo aspecto, pode ser interpretada



1. Motivos de guerra executados em borduna. Os superiores representam onças e os inferiores, gaviões-reais (Desenho Anakari, 1983).



2. Pintura corporal masculina (Desenho Anakari, 1983).



3. Aplicação da pintura de urucum (Foto Daniel Schoepf, 1978).

4. Menina com pintura facial de jenipapo (Foto Daniel Schoepf, 1978).



como uma “obra em aberto”, pois permite ao homem wayana a disposição em seu corpo da ornamentação dos demais elementos de seu universo. Enquanto manifestação social, não-originária embora original, a decoração dos Wayana como um todo recebe o designativo *anon* “tinta”, “pintura”. Os pigmentos liquefeitos, intermediados técnica e simbolicamente por pincéis de cabelo humano, constituem os veículos ideais que possibilitam a visualização das representações encerradas na memória. *Anon*, enquanto representante de uma temporalidade, de possibilidades de mudança, reforça a condição social dos corpos e artefatos wayana.

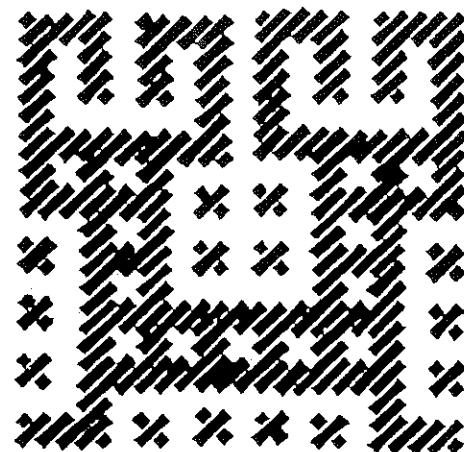
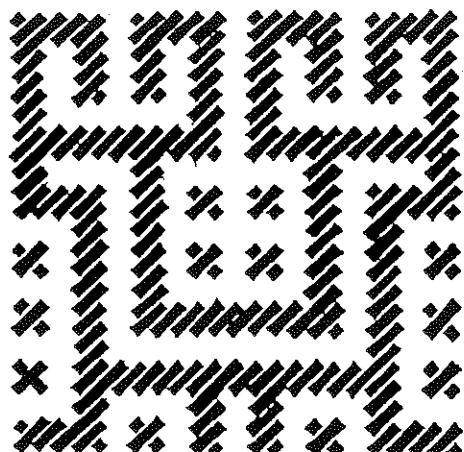
Os pigmentos, de origem vegetal e mineral, compõem uma paleta variada: vermelho-vivo, vermelho-castanho, ocre, branco, cinza-azulado e negro. Dentre esses, sobressaem esteticamente o vermelho e o negro, por serem justamente as cores dos motivos de *tuluperê* ou de *kurupeaké*, os quais se busca reproduzir nos mínimos detalhes. Essas pinturas, que correspondem aos individualizados padrões decorativos, são referidas pelo termo *mirikut* “motivo, desenho, pinta”.

Criando imagens: os “mirikut”

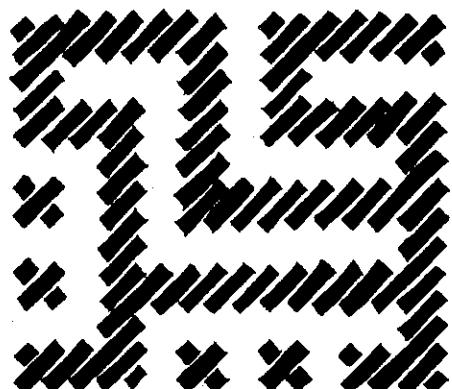
Analizados individualmente, constata-se que os motivos decorativos são iconográficos, constituindo-se em representações analógicas de seres ou coisas; ou, em outras palavras, alguma semelhança caracteriza a relação entre o modelo e seus significados (Munn, 1966: 936). Esses motivos, os *mirikut*, expressam, portanto, formas visuais ou imagens que permitem o reconhecimento dos diversos elementos representados, sejam artefatos, vegetais, animais ou entes imaginários.

Na concretização iconográfica, os motivos se apresentam de duas formas. Em ambas observa-se que a ênfase representativa recai no significado metonímico, em vez do naturalista, pois importa, na estética wayana, visualizar as características cruciais de cada um dos modelos, imaginários ou não, e não tanto apresentá-los de modo perfeitamente realista. Na primeira modalidade, encontra-se uma representação por inteiro do elemento inspirador, a ênfase representativa faz parte do conjunto; na segunda, apenas a característica principal é materializada, ocupando todo o espaço iconográfico. Essa diferenciação tem origem na disposição dos motivos na própria pele de *tuluperê*. Os primeiros situam-se em seus flancos, os demais, em seu dorso e membros, estabelecendo assim uma hierarquia representativa.

Embora um motivo decorativo seja visto como um todo, a análise formal revela que ele é constituído de diversos componentes que se conjugam, possuindo cada qual nomes e características peculiares. Assim, na realidade, cada motivo reuniria duas categorias: os motivos principais e os motivos subsidiários (Allen, 1981: 47). Nos motivos principais, o significado e a representação visual formam uma unidade; os elementos subsidiários possuem função adjetiva, constituindo-se fontes de informações anatômicas, etológicas e ambientais do motivo principal. Para os Wayana, essa tríade (aspecto formal, alimentação, morada)



5. Motivo de cestaria. O motivo principal é *matruanã*, uma lagarta sobrenatural bicéfala, em suas duas possibilidades gráficas. Os motivos subsidiários são: pelos (compridos e encaracolados), cabeças, alimentos, pés/mãos, seios (Desenho de G. Leite, 1978).

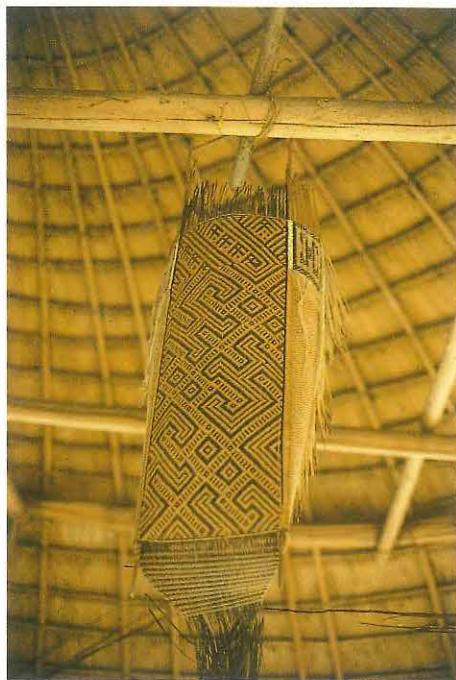


6. Motivo de cestaria representando *meri*, o *quati-purú* e seu homônimo sobrenatural (Desenhos de G. Leite, 1978).

7. Peça de cestaria representando o motivo *kaikui apoeká*.

8. Ao lado, motivo decorativo em tecido.

9. Abaixo, motivo decorativo em trançado.



representa os parâmetros identificadores por excelência tanto de pessoas como de animais ou entidades sobrenaturais⁵.

Os *mirikut* acham-se agrupados em quatro repertórios. Entre esses há diferenciações que se expressam a nível técnico e formal. Entretanto, a característica fundamental que os distingue são os propósitos específicos de cada elenco, os quais podem estar direcionados para a afirmação étnica ou, então, para a apropriação de qualidades desejáveis, a comunicação espiritual ou ainda para a reflexão cosmo-filosófica.

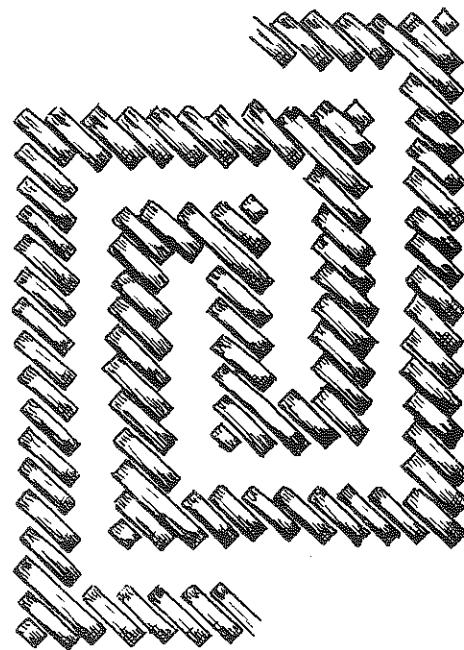
O mais vasto e complexo⁶ dos repertórios decorativos é referido como *tuluperê imirikut* “motivos da cobra-grande”. Sua temática inclui elementos da cultura Wayana, da flora e da fauna da região, seres imaginários. Devem ser compreendidos como representações multidimensionais, pois, em seu registro mais comum, cada motivo refere-se concomitantemente a um determinado elemento do ecossistema amazônico, que nomeia o motivo, seu epônimo sobrenatural e a própria “cobra-grande”, visto que cada uma de suas pinturas corporais a identifica e representa. Esse é o caso do motivo *meri* “quatipuru”⁷ que representa este roedor, um ente sobrenatural com o mesmo aspecto, porém de grandes dimensões (*merimã*), que, igualmente, remete à “cobra-grande”. Outros motivos possuem apenas duplo referencial, ou seja, um ser sobrenatural, denominador do motivo, e *tuluperê*, como é o caso do jaguar bicéfalo *kaikui apoeká*. Outros, enfim, mais raros, possuem complexa dimensão. O motivo *akunwaiak* configura o rastro de um caracol, representando-o e a um jaguar sobrenatural *oglaxiiwuimã*, do qual é uma das pinturas corporais. Como esse jaguar, por meio de seus motivos pertence ao repertório da “cobra-grande”, o rastro do caracol igualmente o representa.

Os *tuluperê imirikut* são de uso generalizado, empregando diversas técnicas e decorando as várias categorias artesanais, tais como cestaria, cerâmica, tecelagem, entalhados diversos e, sobretudo, o corpo humano em momentos rituais.

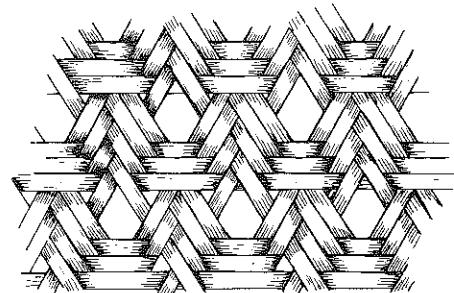
Os demais repertórios possuem emprego e função específica e se relacionam diretamente com o xamanismo, a guerra e a alteridade.

Os *iorok imirikut* “motivos dos espíritos”, apesar da associação semântica, não são considerados propriamente como uma decoração. Essa iconografia é antes uma vereda, uma forma de comunicação entre o aprendiz e os espíritos que lhe proporcionarão conhecimentos e a própria condição de xamã. De aspecto punctiforme, o repertório é do conhecimento exclusivo do mestre, que reproduz, em uma coroa de palha, os animais que são *iorok* “espírito”, como certos ofídios, aves, mamíferos e borboletas.

Os “motivos de guerra” *urinuntop imirikut* compreendem um repertório aplicado unicamente às bordunas e ao corpo humano, no contexto guerreiro. Nas clavas são incisos e na epiderme são pintados ou escarificados. Entre os motivos de guerra se sobressaem *kaikui* (“onça-pintada”) e *piá* (“gavião-real”),⁸ seres que simbolicamente representam os guerreiros. A função desses motivos é múltipla, ou seja: fornecer identificação étnica durante as contendas, propiciar a incorporação, no guerreiro, de impulsos homicidas e aterrorizar os inimigos.



10. *Akunwaiak*, motivo em cestaria que configura o rastro de um caracol.



11. Fragmento de técnica de trançado vazado, porém dotado de significado. Representa o buraco da larva *arikë* no caroço de um fruto de palmeira.



12. Píkara fazendo beijú.

13. Paxi, pintura de cerâmica.



O último repertório decorativo é dotado de complexo simbolismo. É designado por *maruana imirikut*, literalmente “motivos da roda de teto”. Entretanto, esse elenco refere-se não a um artefato, mas sim às “pinturas corporais” de uma arraia sobrenatural, denominada *maruana*.

A decoração do artefato compreende motivos exclusivos, representados por três variações da representação da “cobra-grande”, significando a unidade e a variedade da cultura Wayana. Entretanto, nessa roda são igualmente pintados aves, borboletas e outros seres relacionados com o xamanismo, nomes ou figuras de “brancos”. Essa associação revela a finalidade última da *maruana*, a de ser um painel que permite a visualização dos elementos constitutivos da alteridade Wayana: os sobrenaturais, os espíritos e o xamanismo, os inimigos e os homens brancos.

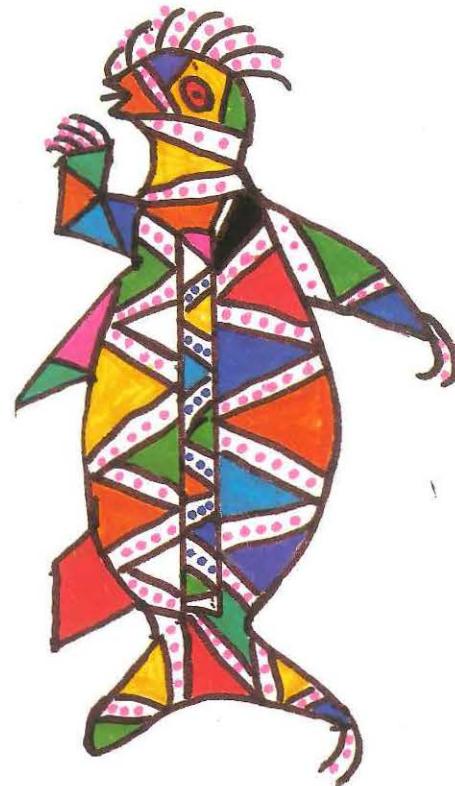
Pintar, cortar, amarrar: as técnicas decorativas

Os meios formais de materialização dos ornatos ou as técnicas decorativas são múltiplas. O referencial que as nomeia é buscado na própria modificação do corpo humano, pois, como visto, é fundamental sua atuação enquanto matriz organizadora central. Portanto, como as amarrações dos membros, o tingimento e as incisões da pele representam as principais intervenções sociais que modificam a estrutura original do corpo humano, mudando seu estado de “nudez” para “vestido”, a pintura, o entalhe e a amarração transformam o artefato de “inacabado” em “acabado”.

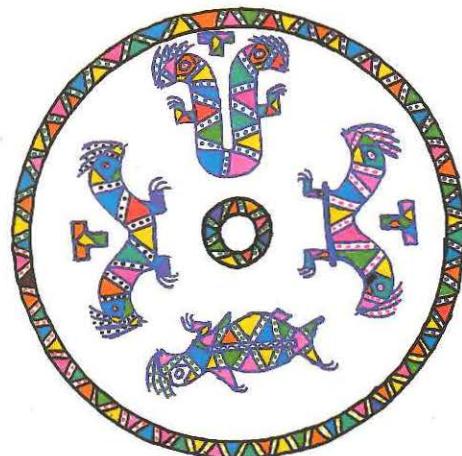
O corpo humano deve ser pintado uniformemente com tinta vermelha à base de sementes de urucum⁹ para indicar sua completa socialização. Essa pintura é designada por *tonophé*, o mesmo termo que nomeia a técnica “pintura”.

A técnica da pintura é dotada de complexa significação, tanto do ponto de vista da percepção visual como dos objetivos funcionais, sendo, portanto, privilegiada esteticamente. A definição por excelência da pintura é a de uma técnica que permite a obtenção, em uma superfície uniforme, de contrastes entre uma região mais clara e outra mais escura, onde não se percebem sinais de relevo. São, então, considerados como “pintura” tanto a ornamentação de vasilhas de cerâmica com o auxílio de pigmentos minerais e pincéis, quanto a decoração de cabaças ainda verdes, executada com um tição incandescente.

Nos artefatos, a aplicação dessa técnica requer pigmentos e mordentes de origem mineral e vegetal. As tintas vegetais têm como fixadores a seiva de maçaranduba ou do ingá-do-mato¹⁰ e são confeccionadas a partir do urucum, que fornece o tom vermelho, do jenipapo¹¹ e da fuligem, que fornecem a cor negra. São empregadas na aplicação de motivos no corpo humano, na cestaria, nas máscaras, nas flechas. Os pigmentos de origem mineral, que compreendem uma paleta onde sobressaem o branco, o ocre, o cinza-azulado e o vermelho-castanho, adornam a cerâmica, as rodas de teto, os bancos, as bordunas. O ins-

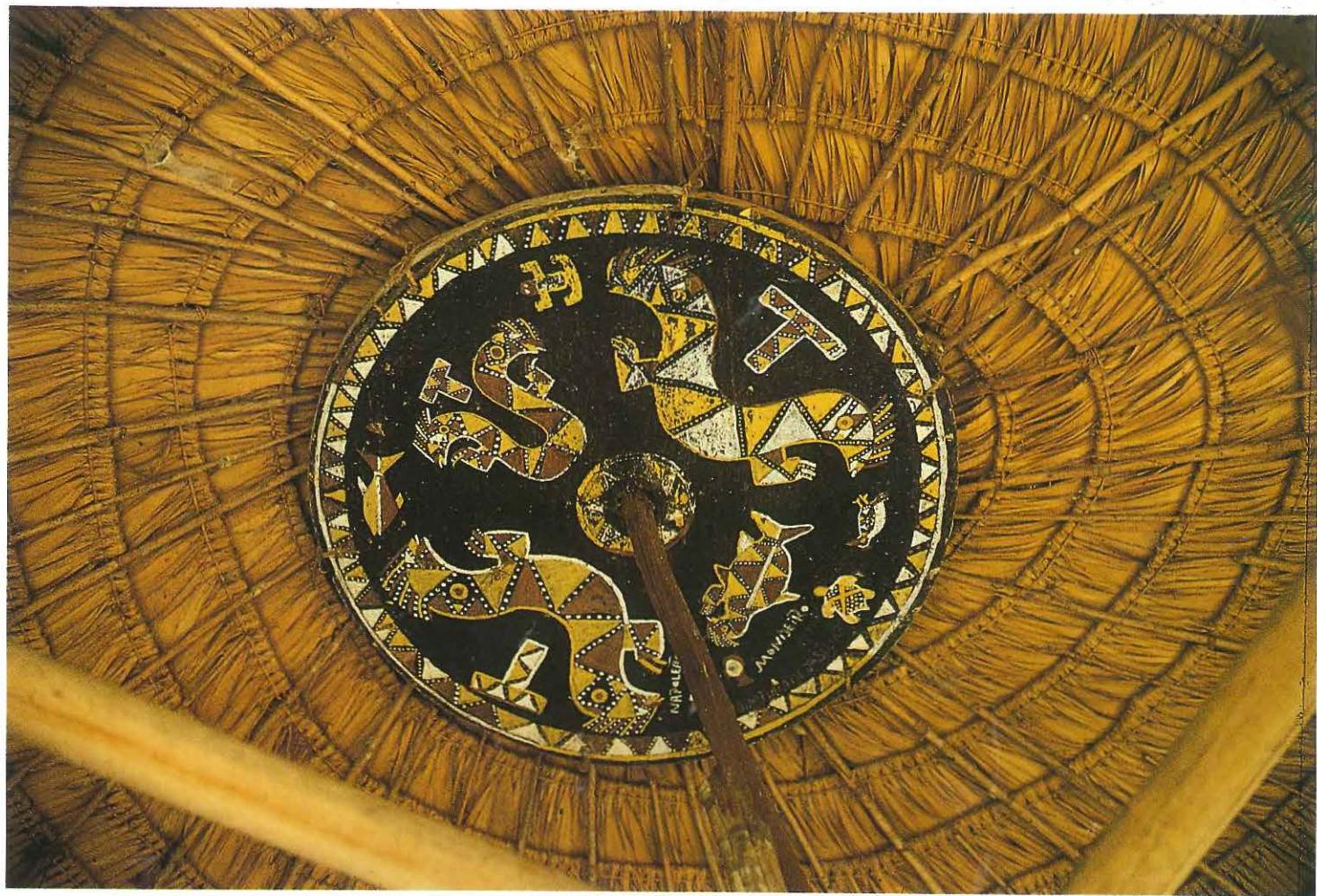


14. *Murokot*, um ser sobrenatural, representado na *maruana* (Desenho de Yéyé, 1984).



15. Desenho da roda-de-teto *maruana*. (Desenho de Yéyé, 1984).

16. Foto da roda-de-teto *maruana* representando as lagartas sobrenaturais, Aldeia Apalai, Rio Paru de Leste, 1984 (Desenho de Yéyé).



trumental empregado comprehende dedos, pincéis de cabelo humano, outros de varetas e chumaço de algodão, nervuras de folhas de palmeira, facas e canivetes industriais. A pintura é uma técnica exercida pelos dois sexos, variando os suportes e os instrumentos. As mulheres pintam com a ponta dos dedos (uma subtécnica requintada de nome específico) e com os demais pincéis. Sua arte se evidencia sobretudo na pintura corporal, na cerâmica e em outros vasilhames domésticos. Os homens decoram as demais categorias, empregando instrumental mais restrito.

O corpo humano é retalhado com elementos cortantes como o buril de dente de cutiaia¹² em diferentes fases do ritual de iniciação, como um meio profilático que impedirá moléstias atribuídas aos efeitos do ritual. Em outros momentos de transição como luto, puberdade e nascimento, são realizadas escarificações com os mesmos objetivos. Nos preparativos de guerra, eram esfregadas soluções medicinais sobre esses cortes, visando veicular atributos desejáveis como a valentia. As escarificações são designadas pelo termo *pahié*, o mesmo que nomeia a técnica “entalhe”.

O entalhe possui o aspecto de gravura, sobressaindo-se em baixo-relevo numa superfície plana. Verifica-se um contraste claro-escuro, propiciado pela cor natural da madeira onde são executados. Artefatos recentes, destinados à venda, podem apresentar contraste branco-preto devido à pintura da madeira.

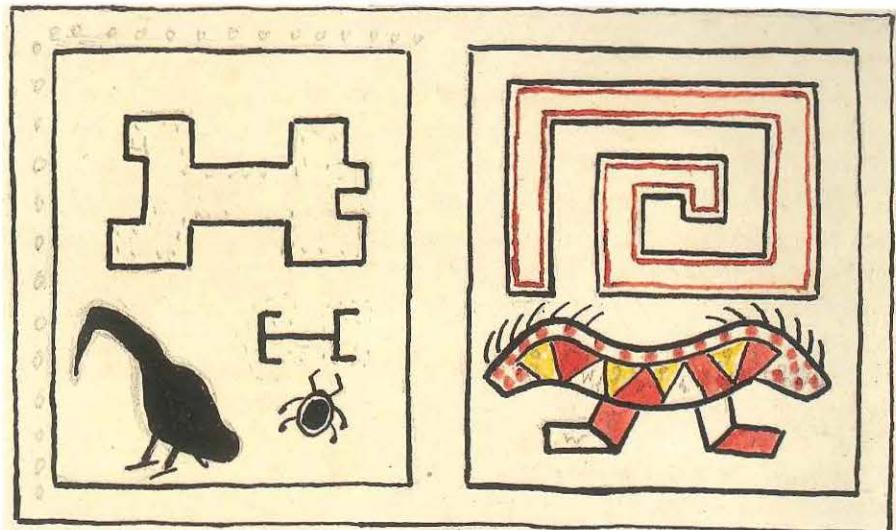
Essa técnica requer instrumentos cortantes, dentes de cutia, porco-domo, peixe-cachorro, capim navalha¹³ e também facas e canivetes industriais e outras lâminas de metal. Os homens empregam o entalhe nos bancos, nas flechas, nas bordunas de uso ritual ou guerreiro. Com essa técnica as mulheres decoram cuias, tortuais de fuso e o beiju de massa de mandioca, quando empregam a ponta dos dedos.

Uma terceira modificação do corpo humano é produzida pelo envolvimento dos punhos, tornozelos, cintura e tronco com numerosos fios de miçangas. Essa decoração, pelo volume, comprimento e associação cromática, objetiva a transmissão de informações sobre o sexo, a idade, a situação social (cotidiana ou ritual) de seus portadores. Esse envolvimento é referido como *tipumuhé* “amarrado” e nomeia igualmente a técnica “amarração”.

A amarração se caracteriza por comportar discreto relevo, apresentando-se cerrada ou vazada, quando assume o aspecto de fina “teia de aranha”. Essa técnica, ao decorar artefatos, utiliza invariavelmente fios de algodão. Constituindo-se habilidade masculina, executada com as mãos, é empregada em flechas, no encaixe da ponta com a haste, e em alguns tipos de trançados. Nesses elementos, e outrora, eram empregadas finas fasquias de arumã¹⁴.



17. Motivo de pintura de fundo de vasilha de cerâmica, representando os braços do macaco coambrá envolvendo os galhos de uma árvore (Reprodução de Protásio Frikel, 1956).



18. 19. Motivos Decorativos Wayana (Reprodução de Protásio Frikel, 1956).

"Os Roucouyens (Wayana)... quando decidem fazer, o que é raro, uma rede de trama fechada, o motivo ornamental que eles usam, e também nos seus *cataris*, *pakaras* na sua cerâmica e cestaria, é a Grega que eles descobriram evidentemente por si mesmos. É verdade que há séculos, nunca foram além. Mas não importa! é a Grécia!" (Coudreau, H. (Chez nos Indiens: Quatre Années dans la Guyane Française. Paris, Hachette, 1893).

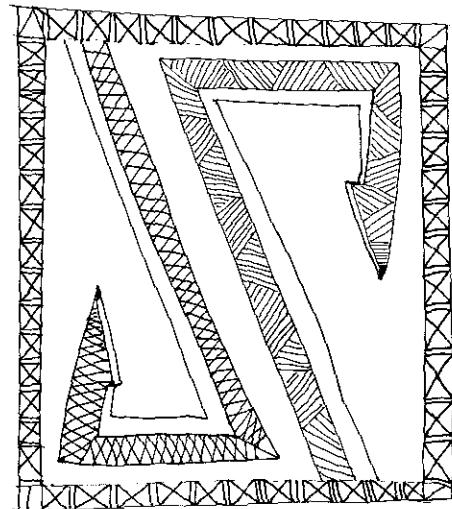
Conclusão

A presente descrição da decoração Wayana procurou destacar sua importância na esfera das representações deste grupo indígena.

Usuários de técnicas e repertórios decorativos das sobrenaturais “cobras e lagartas” ou, em outras palavras, a obtenção e o emprego da decoração dos entes sobrenaturais revela-se, para os Wayana, como uma possibilidade de afirmação de humanidade e, concomitantemente, como um meio de oposição aos domínios da sobrenaturalidade. Portanto, em certo sentido, a estética decorativa Wayana representa o reforço visual da vida social e indica o lugar (central) do ser humano no universo que o rodeia.

A decoração aplicada aos artefatos deve ser ainda compreendida enquanto processo articulado com a tríade natureza/cultura/sobrenatureza (Viveiros de Castro, 1987: 39), pois, entre outros, é ela que permite a reintrodução da natureza e da sobrenatureza na sociedade indígena para confirmá-la. Os objetos, idealizados a partir de elementos provenientes tanto da natureza (matérias-primas) como da sobrenatureza (decoração), transmutam-se pelas mãos dos artesãos Wayana em elementos completamente sociais. Esse “rito de passagem” simbólico, executado a cada dia, reforça o *status* social e humano Wayana. Ademais, cada motivo decorativo sendo ao mesmo tempo um e diferentes seres simboliza a unidade e a diversidade de sua cultura.

A ornamentação encerra, ainda, significados outros que ultrapassam, nos objetos, a contemplação estética e o desenvolvimento tecnológico e funcional. Na realidade, ela é um instrumento fundamental para essa sociedade, pois os motivos se constituem precisos intérpretes de sua autovalorização étnica e expressam por meio do mesmo padrão formal, uma temática abstrata, fruto de reflexões cosmo-filosóficas a respeito da constituição e ordenação de seu universo. São esses os atributos que fazem com que a decoração dos sobrenaturais seja adequada aos Wayana, ou humanos.



20. Motivo de pintura masculina de jenipapo, aplicada ao torso, representando o bico da garça-manguari (Desenho Dola, 1984).

Notas

1. Os Wayana são um grupo indígena de língua *Carib*. No Brasil, habitam as margens do rio Paru do Leste, ao norte do Estado do Pará. Outras comunidades Wayana vivem na Guiana Francesa e no Suriname. Os Wayana do rio Paru estão em processo de fusão como os Apalai, igualmente falantes de uma língua *carib*, sendo, por conseguinte, referidos como Wayana-Apalai. Em 1990, a população total era estimada em 328 indivíduos.
2. *Okoimā*, nas representações Wayana, corresponde a uma classe de seres sobrenaturais, de nomes diversos, mas de aspecto semelhante; ou seja, uma imensa serpente cujo representante zoológico é a sucuri (*Eunectes murinus*). Essa entidade será referida no texto como "cobra-grande", a tradução literal de *okoimā* e, coincidentemente, a designação amazônica para a sucuri.
3. Cf. a esse respeito, Seeger *et alii*, 1987; Seeger, 1975; Turner, 1969 e 1980; Vidal, 1978 e 1981.
4. Em nível de representações visuais, o reino vegetal possui um papel secundário em relação ao mundo animal; dos 48 motivos levantados, apenas quatro representam vegetais.
5. Ver exemplo na iconografia do artigo.
6. Para a cestaria foram obtidos, até o presente, 48 motivos diferentes.
7. *Sciurus* sp.
8. *Felis* sp., *Harpia* sp.
9. *Bixa orellana*
10. *Mimusops huberi*, *Inga paraensis*
11. *Genipa americana*
12. *Myoprocta* sp.
13. *Dasyprocta* sp., *Tayassu pecari*, *Raphion vulpinus*, *Panicum gladiatum*.
14. *Ischnosiphon* sp. Esta modalidade foi observada em um exemplar do século XVIII, pertencente ao Musée de l'Homme, Paris.

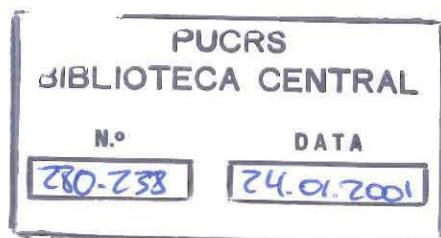
Bibliografia

- ALLEN, Catherine. "The Nasca creatures: some problems of iconograph". *Anthropology*. 1981, 1: 43-70.
- BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. "Introdução". In: *Arte plumária do Brasil*. São Paulo, 17^a Bienal Internacional de São Paulo, 1983. pp.7-8.
- MÜLLER, Regina. *Os Asurini do Xingu. História e arte*. São Paulo, Ed. da Unicamp, 1990.
- MUNN, Nancy. "Visual categories: an approach to the study of representational systems". *American Anthropologist*. 1966, 68: 936-950
- SEEGER, Anthony. "The meaning of body ornaments: a Suya exemple". *Ethnology*. 1975, 14 (3).
- _____, *et alii*. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". In: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Marco Zero, 1987. pp.11-29.
- TURNER, Terence. "Tchikrin: a central brazilian tribe and its symbolic language of bodily adornment". *Natural History*. 1969, 78 :50-70.
- _____. "The social skin". In: *Not work alone*. Londres, Temple Smith, 1980. pp.112-140
- VIDAL, Lux. "A pintura corporal entre índios brasileiros". *Revista de Antropologia*. 1978, 21: 87-93
- _____. "Contribution to the concept of person and self in lowland south american societies: body painting among the Kayapó-Xikrin". *Revista Museu Paulista*. 1981, 4. (Série Ensaios).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A fabricação do corpo na sociedade xinguna". In: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Marco Zero, 1987. pp.31-41.
- VELTHEM, Lucia H. van. *A pele de "tuluperé". Estudo dos trançados Wayana-Apalai*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 1984. datilogr.

Coordenação Editorial
Carla Milano

Revisão
Marcia T. Courtoukè Menin
Oscar A.F. Menin
Solange Guerra Martins

Produção Gráfica
Sueli Abreu Albuquerque
Raquel Sakae
Tsukie Hashima



Capa
Ana Elena Salvi
Foto de Vincent Carelli mostrando pintura facial de jenipapo, com motivo rabo de peixe, aplicado na índia Xikrin Kukreiti.

Fotos
As fotos de autoria não identificada nas legendas foram realizadas pelos autores de cada artigo respectivamente.

Apoio Cultural
Todos os autores deste livro receberam, em algum momento, para o desenvolvimento de suas pesquisas, apoio e auxílio da FAPESP, CNPq e outras entidades.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Grafismo indígena: estudos de antropologia estética
Lux Vidal, (organizadora). – 2^a ed. –
São Paulo : Studio Nobel : FAPESP :
Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 85-85445-02-05 (Studio Nobel)
ISBN 85-314-0066-X (EDUSP)

1. Índios da América do Sul - Iconografia
I. Vidal, Lux Boelitz.

99-2271

CDD-980.1

c=279079

Índices para catálogo sistemático:
1. Índios : América do Sul : Iconografia 980.1