





# **“PINTA PRA FICAR BONITO”**

**o caráter agentivo  
da pintura corporal Canela**

por **Josinelma Ferreira Rolande**

**Josinelma Ferreira Rolande** é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, com Graduação em Educação Artística pela mesma Universidade. Membro do Grupo de Pesquisa Estado Multicultural e Políticas Públicas – UFMA/CNPq.

### **“PINTA PRA FICAR BONITO”: o caráter agentivo da pintura corporal Canela**

**Resumo** Abordagem sobre a *agência* dos padrões de pintura corporal Canela. A prática de pintar corpos foi observada durante o ritual *Ketuwejê* (ritual de iniciação), o que possibilitou a análise da pintura como uma prática que se insere no processo de fabricação do corpo Canela. Analiso tal prática como uma forma de relacionamento com a alteridade, que ocorre através da incorporação daquilo que o outro tem de melhor a oferecer na construção de corpos bonitos, identificando como, entre os Canelas, a ideia de bonito está articulada à ideia de bem-estar.

**Palavras-chave** Canela, pintura corporal, bonito, agência, alteridade.

### **“ONE PAINTS ONESELF TO LOOK GOOD”: the agentive role of the Canela body painting**

**Abstract** This is an approach to the *agency* of the patterns of the Canela body painting. The practice of painting bodies was observed during the *Ketuwejê* ritual (initiation ritual), which enabled the analysis of the painting as a practice that takes part in the construction of the Canela body. I analyze this practice as a way of relating to otherness, which occurs through the incorporation of what the other (animal/ plant) has as their best to offer for building beautiful bodies. I also identify how the idea of beauty is linked to the idea of well-being among the Canela.

**Keywords** The Canela, body painting, beauty, agency, otherness.

Os *Canelas*, povo Timbira que habita na Terra Canela, localizada atualmente no município de Fernando Falcão – MA, resultam da junção de diferentes povos. De acordo com Panet (2010:23), a aldeia Escalvado reúne os seguintes povos: os *Ramkokamekra*, os *Më möltümre*, os *Iromcatêjê*, os *Xookämmëkra*, os *Carëkämmëkra* e os *Crôôrekãm Mehkra*. O agrupamento destes diferentes povos é também conhecido na literatura antropológica como os *Canela Ramkokamekra*.

Sobre o termo Canela, esta sociedade faz referência unicamente ao modo pelo qual os sertanejos os chamam, sem mencionar nenhum sentido atribuído ao termo. Porém, alguns estudiosos já arriscaram uma explicação a respeito da origem dessa palavra. Nimuedajú (1946) diz fazer referência à serra Canela; por outro lado, Paula Ribeiro (2002) acredita estar relacionado ao Rio Canela (Corda), enquanto William Crocker (1990) associa este termo às pernas compridas dos Canelas e Adalberto L. Rizzo de Oliveira sugere que:

O termo “Canella Fina” seria uma referência ao uso como adorno, de uma estreita faixa de algodão amarrada abaixo dos joelhos, o que facilitaria o seu desempenho nas corridas, tornando mais ágeis esses índios (Oliveira, 2002:132).

A tentativa de explicação de Oliveira sobre a origem do termo Canela traz outro elemento que diz respeito à agilidade Canela proporcionada por um adorno. Cabe ressaltar que existe entre este povo uma variedade de adornos corporais utilizados para deixar o corpo forte ou mais ágil. Assim, proponho, neste artigo, uma análise da prática Canela de pintar corpos, demonstrando como a pintura está relacionada com os mundos animal e vegetal e estão articulados à ideia de bem-estar. Nesta abordagem, constatei a impossibilidade de compreender a pintura corporal exclusivamente a partir das referências de estética apreendidas durante a graduação em Educação Artística. Portanto, uma busca por significados possibilitou a reflexão de como a noção de bonito vem sendo construída pelos Canelas, sendo tal noção fundamental para o entendimento das relações que este povo estabelece com a alteridade.

## Em campo...

Ao realizar a primeira visita à aldeia do Ponto, em fevereiro de 2005, para levantamento de dados, observei como as mulheres faziam alguns padrões<sup>1</sup> de pintura corporal, principalmente nos *ahkraré*<sup>2</sup>, utilizando os seguintes materiais:

**JANAÚBA** (*Himatanthus drástica plumel*) – chamada pelos Canelas de pau-de-leite. Dessa árvore é retirada uma resina que será aplicada no corpo com talas ou com as próprias mãos, fazendo formas que serão destacadas após fixarem o carvão vegetal, obtendo uma coloração preta. A pintura de pau-de-leite é, de acordo com Abilim *Tàami* e conforme observado em campo, a pintura mais utilizada na aldeia.

**URUCU** (*Bixa orellana*) – a semente do urucu é levada ao fogo com certa quantidade de água para fervura, o que propicia a formação de uma camada de corante vermelho que se desprende da semente. Esse material, com aparência de uma nata, é retirado e, depois de frio, transforma-se em uma massa consisten-



Fig. 1 | In toh hóc pó  
(pintura larga da cara)

1. Utilizo a definição de Farias e Silva (1992:115), ao descrever “‘motivo’ como o elemento mínimo e ‘padrão’ como combinação específica de motivos”.
2. Este termo, de acordo com o canela *Jojó*, significa menino, podendo ser utilizado também para referir-se a crianças de ambos os sexos.

te. Assim, “na hora de pintar, primeiro é mastigado o coco de babaçu, para misturar o leite com a tinta do urucu para passar na pessoa” (Ivan Pal Catí, 2005). Os Canelas também costumam amassar a semente nas mãos e aplicar o corante no corpo com óleo do babaçu.

JENIPAPO (*Genipa americana*) – a fruta é ralada ainda verde, sendo o sumo misturado com água e depois levado ao fogo até obter uma coloração preta. O líquido é guardado em recipientes para ser utilizado quando for conveniente, sendo aplicado ao corpo com talas finas de folhas de palmeira, as quais possuem uma ponta enrolada com pedaço de tecido ou algodão. A pintura com jenipapo dura por volta de duas semanas, mas é muito rara entre os Canelas, pois, segundo eles, há uma escassez desse fruto na reserva.

Com o auxílio de uma agulha ou outro objeto com ponta de aço, os Canelas fazem tatuagens, utilizando como pigmento o jenipapo. Foi possível observar tatuagens principalmente nas faces das mulheres, onde sua composição consiste no desenho de pequenas linhas paralelas abaixo dos olhos, sendo denominada de *In toh hóc po*<sup>3</sup> (Fig.1).

A pintura é uma atividade feminina, cabendo às mulheres pintarem seus maridos e apenas os filhos solteiros, pois segundo José Pires *Cahhàl*, uma mãe não pode tocar no corpo do filho depois que este se casa, sendo tal atitude vergonhosa para mãe e filho, cabendo à esposa pintar o próprio marido. Antes do período menstrual, às meninas também lhes é permitido pintarem os jovens, contribuindo dessa forma na construção do corpo desse jovem, que tem pretensões de ser, por exemplo, um bom corredor de tora ou um bom caçador. No processo de construção do corpo canela, o sangue menstrual (*caprô*) é considerado poluente, pois de acordo com Oliveira (2008:69 e 70),

As mulheres e seus filhos não podem se aproximar de outras mulheres menstruadas, pois o sangue (*caprô*) da menstruação pode poluir e enfraquecer o corpo da criança pequena. O homem pode ser poluído pelo sangue da mulher tanto pela relação sexual como por qualquer tipo de contato, por menor que seja.

Além do *caprô*, sangue feminino, os Canelas possuem também o *karõ*, “o sangue bom, positivo, não poluente que constrói o corpo do filho” (Panet, 2010:79). Os homens possuem apenas o *karõ*, enquanto as mulheres são constituídas de *caprô* e *karõ*. Belaunde afirma que

3. Esse motivo, traduzido como “pintura larga da cara” é feito principalmente nas moças, mas nelas constitui-se enquanto pintura e não como tatuagem.





entre uma diversidade de grupos culturais, o sangue é concebido como um fluido que corporifica e atribui gênero às pessoas, ao pensamento e à força, transportando conhecimento a todas as partes do corpo. O sangue opera tanto dentro do corpo de uma pessoa quanto fora dele (Belaunde, 2006:207 *apud* Panet, 2010:109).

Entre os Canelas, o sangue menstrual opera como fluido maléfico, pois uma mulher menstruada ao tocar o corpo de um *mentuwa* (rapaz) causa o enfraquecimento do mesmo. Portanto, no processo de fabricação<sup>4</sup> desse corpo, que é também a construção de um *corpo forte*<sup>5</sup>, geralmente um *mentuwa* é pintado por sua “avó”. Outra forma de prevenção contra o *caprô*, conforme Oliveira (2008:72), é a utilização da casca de uma planta (*Hõr Curàhti ka*) que é queimada até se transformar em carvão, o qual é passado pelo corpo com o objetivo de impedir a entrada do líquido poluente.

Durante o trabalho de campo identifiquei que os *ahkraré* (meninos pequenos) e as *mekupryré* (meninas pequenas) – aqueles que ainda não se tornaram *mentuwa* (rapaz) e *mekupry* (moça) – têm o corpo pintado com maior frequência. Foi a partir da observação dessas pinturas que questionei o significado da pintura corporal Canela. E, nessa busca por significados, tudo que consegui foi colecionar algumas falas onde o “ficar bonito” é posto em destaque:

*Pinta pra ficar bonito.* (José Pires Cahhàl, 2005)

*Pra cantar pinta, pinta pra ficar bonito, não vai ficar feio pra cantar* (Francisquinho Tep Hot, 2005).

Em uma das visitas à aldeia, pedi para tirar a foto de uma *mekupryré*. Rapidamente sua mãe pediu para esperar, dizendo: “deixa arrumar menino pra ficar bonito”. Depois de alguns instantes a menina saiu de dentro da casa, ostentando ao longo do corpo o desenho composto de linhas paralelas, elaboradas com urucu. E, logo em seguida ouvi o *ket-ré* (avô) da menina falar:

A pintura nas crianças é pra poder crescer mais depressa, é porque diz que cheiro de urucu aumenta. Uma pessoa que trata bem do filho, da família, é assim mesmo, tem que pintar pra não pegar doença (2005).

Ao pensar que a pintura acelera o crescimento e protege as crianças de doenças, concluo que é pintando o filho, quase que diariamente, que a mãe vai fabricando um corpo saudável. Assim também observou Demarchi (2009:2), acerca de tal prática entre os *Kayapó*: “o corpo é uma matéria trabalhada ao extremo pelos *Kayapó*, do nascimento à morte, como um processo de hu-

4. Parto da ideia de fabricação assim descrita por Eduardo B. Viveiros de Castro (1979:41), ao referir-se ao corpo *yawalapiti*: “a natureza humana é literalmente fabricada, modelada pela cultura. O corpo é imaginado, em vários sentidos, pela sociedade. [...], falo em fabricação do corpo ao pé da letra: traduzo o verbo / uma -, ‘fazer’, ‘produzir’, enquanto atividade humana, intervenção consciente sobre a matéria”.

5. “A elaboração da corporeidade entre os *Ramkokamekra* é realizada por meio de duas categorias. A primeira diz respeito ao cuidado e à precaução em manter o corpo fortificado e livre de substâncias poluentes, entendida pela expressão êmica – corpo forte. A segunda é quando este corpo já está enfermo e debilitado, seja pelo descumprimento de um resguardo, seja por descuido de comportamento, o que pode vir a acarretar a entrada de substâncias poluentes no corpo, é o que eles denominam de um corpo fraco” Oliveira (2008:19).

manização, embelezamento e endurecimento”. Na construção do corpo canela, a pintura nos *ahkraré* e *mekupryré* é, normalmente, executada de forma rápida, sem maiores cuidados nos traços, porém obedecendo aos padrões de pintura que competem aos mesmos. A falta de cuidado nessas pinturas não diminui sua eficácia, uma vez que, constantemente, são renovadas. Lagrou (2007:51) também destaca, como no rito de passagem *Kaxinawa*, que as pinturas nas crianças, realizadas com pouca precisão, agem com mais eficácia sobre seus corpos. Ressalta, ainda, o corpo *Kaxinawa* como resultado de uma modelagem e fabricação coletiva, sendo tal processo uma preocupação dos parentes próximos.

6. Não indígenas, que aprenderam com os próprios canelas a eficácia da pintura.

Observei em campo, que quando algumas crianças chegavam doentes na enfermaria, acompanhadas de suas mães, as auxiliares de enfermagem<sup>6</sup> não hesitavam em chamar a atenção da mãe, se a criança não estivesse pintada, por considerar uma expressão de falta de cuidado: “você nem pintam mais as crianças!”. Essas observações levaram-me a perceber que a pintura não somente objetiva deixar os canelas bonitos, como também proteger as crianças de doenças. Então, o que é o bonito para os Canelas?

### O bonito que faz bem

[...] a “beleza”, a busca de um sentido de harmonia, uma ordem que pudesse ser compreendida, encontra-se entre os anseios mais profundos do ser humano (Ostrower, 1983:301).

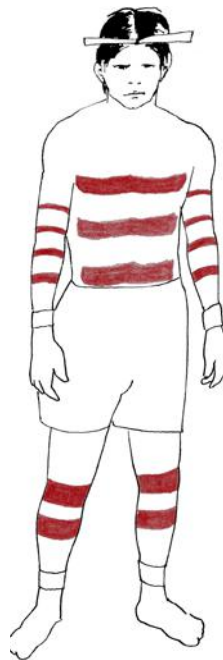


Fig. 2 | Mehkajcàrà hóc (pintura atravessada / pintura de bacaba)

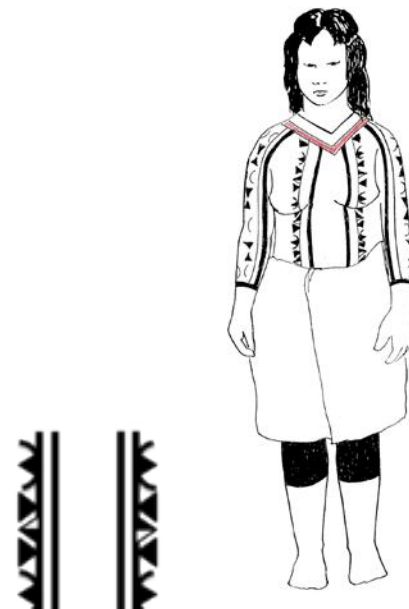


Fig. 3 | Tê-rê hóc (pintura do carrapato)

A colocação do termo beleza, entre aspas, pela autora acima, sugere a incerteza em denominar essa busca por uma ordem compreendida. Não penso que o belo/sentido de beleza seja inato ao ser humano, mas uma construção cultural, pois como apontou Geertz (2009:178): "o dito 'sentido de beleza', ou seja lá que nome se dê [...], não é menos um artefato cultural que os objetos e instrumentos inventados para 'sensibilizá-la'".

Entre os Canelas, utiliza-se o termo *impey* para referir-se a algo positivo, podendo ser traduzido por "estar tudo bem/estar bonito". Portanto, quando dizem que pintam para ficar bonitos, entendo que a pintura corporal ajuda a manter a ordem/o bem-estar, principalmente quando padrões de pintura são utilizados de acordo com a classe de idade e o sexo de cada indivíduo.

Dieckert e Menhringer (1989:15), em sua estada entre os Canelas, registrou 86 diferentes padrões de pintura corporal relacionados à corrida de tora:

Entre as 86 diferentes pinturas corporais, que puderam ser colecionadas em forma de pintura em papel pelos próprios índios e que, parcialmente podem ser comprovadas através de fotografias, se encontram 67 pinturas corporais (18 para homens/49 para mulheres), que podem ser usadas especialmente para as corridas de tora. O interessante, nesse caso, é que cada nome de pintura frequentemente é originária do mundo animal ou vegetal (por exemplo: Mambia – espécie de macaco; Jatobá – árvore).

Ao longo da minha vivência em campo com os Canelas, o número de padrões de pintura observados foi de, aproximadamente, vinte. Porém, nesse número pequeno – se comparado aos 86 coletados por Mehringer – foi possível perceber

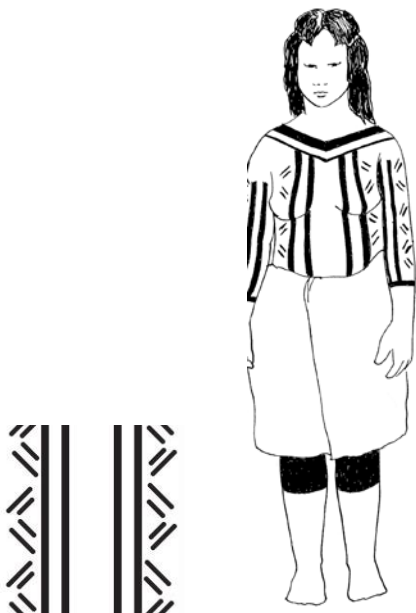


Fig. 4 | *Mēhkrahtetet pi hōc* (pintura atravessada (pintura da mãe do bebê))

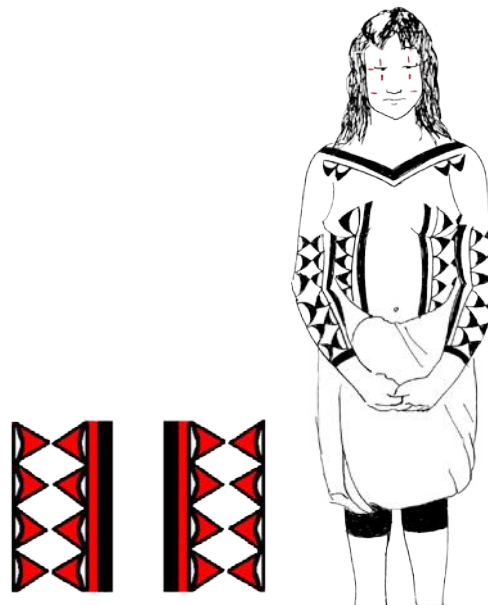


Fig. 5 | *Xep-ré jará hōc* (pintura da asa do morcego)



a existência de padrões específicos para as crianças, jovens e adultos. Em uma ocasião, José Pires *Cahhâl* alertou, ao observar um jovem pintado, que aquele não era o adorno adequado, pois ainda era muito jovem, sendo aquela pintura própria para pessoas mais velhas, bons corredores e guerreiros. Com a ajuda de *Jôjô* (Valdemar *Guukiet*), compreendi que para ser bom e ter a permissão de utilizar uma determinada pintura, seria necessário passar pelos rituais de iniciação *Ketuwjê* e *Pepjê*, pois durante esses rituais, os jovens “aprendem o que querem ser, se trabalhador, pajé, corredor, caçador...”.

Foi durante o ritual *Ketuwjê* (2005) que verifiquei uma variedade de pinturas nos corpos dos não iniciados, pois os jovens reclusos – conforme observado nos dias 18 e 19 de junho de 2005 – tinham em seus corpos apenas os desenhos de linhas. Os garotos pertencentes à metade sazonal *Kamakrá* estavam pintados com linhas verticais, e os reclusos da metade *Ahtykamakrá* com linhas horizontais. Esses traços, feitos com urucu, ali funcionavam apenas como um símbolo para distinguir grupos (metades sazonais).

Com exceção dos jovens *ketuwjê*, quase todos estavam pintados para aqueles dias de festa. Dessa forma, foram registrados durante o ritual cinco padrões utilizados pelos adultos corredores de tora: *mehkajcàrà hóc* (pintura atravessada/pintura de bacaba – Fig. 2), *ih hóc xwah hi* (pintura de cipó escada de jabuti), *mehkàpi hóc* (pintura do homem adulto), *tep hóc* (pintura do peixe) e *rohti xwah-nã hóc* (pintura de dente de sucuri); dois padrões para as moças: *mekupry hóc* (pintura de moça) e *tê-rê hóc* (pintura do carrapato – Fig. 3); uma pintura para



Fig. 6 | *Hâkà hóc* (pintura da jiboia)

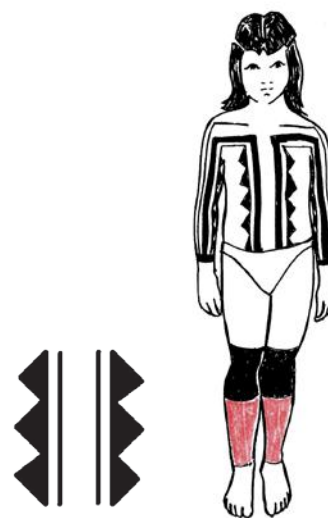


Fig. 7 | *Kagã hóc* (pintura da cobra)

as mulheres que têm um ou dois filhos: *mehkrahtetet pi hõc* (pintura da mãe do bebê – Fig. 4) e dois para as crianças: *ron hõc krãh k'a* (pintura da casca da macúba) e *me hõc pó* (pintura mais larga). Além destes, existem outros padrões que podem se utilizados por todos<sup>7</sup>.

O interessante, como afirma Dieckert e Mehringer (1989), são as relações de alguns padrões com os mundos animal e vegetal. São essas relações que também possibilitam compreender esse “ficar bonito” que se confunde ou se funde com a ideia de bem-estar. Sob essa ótica, o padrão *xep-ré jará hõc* (pintura da asa do morcego – Fig. 5), que pode ser utilizado por homens e mulheres, não pode ser identificado apenas como uma sequência de triângulos, ou como uma tentativa de representação de um morcego, pois antes de denotar, tem pretensões de agir, adquirindo-se as características positivas do referido animal, conforme relatou Beato (2007): “*pra canela, diz que morcego fica de cabeça pra baixo e isso faz bem pra barriga, ele não tem problema de estômago, por isso nós pintamos com essa pintura de morcego*”.

No início da minha pesquisa, tendi a rotular a pintura corporal Canela como um “texto visual”, mas o aprendizado de algumas palavras na língua, mais especificamente o nome das pinturas com seus respectivos significados permitiu-me entender a agência dessas pinturas. Isso é confirmado por Heloisa Fénelon Costa, em seus estudos sobre as representações visuais dos *Mehináku*, ao destacar a importância do aprendizado das palavras para a compreensão dos aspectos socioculturais dessa sociedade.

7. Todos os desenhos que demonstram os corpos pintados foram elaborados por João Carlos Pimentel, já os fragmentos dos padrões de pintura foram por mim elaborados, para tornarem mais claros os motivos que formam cada padrão.



Fig. 8 | *Rõrkã na me ipihõc*  
(pintura da casca de coco babaçu)  
© William Crocker, 1960



Fig. 9 | *Ih hõc xwah hi* (pintura atravessada  
(pintura do cipó escada)

[...] o desenho ornamental pode constituir um fragmento das “palavras” que concernem aos seres do Mundo, aludindo, por exemplo, a detalhes da morfologia dos animais [...] (Costa, 1988:17).

8. Os partidos recebem o nome de *Hâká* (jiboia – *Boa constrictor*), *Xêp-ré/Tê-ré* (morcego – *Artibeus sp.* / carrapato – *Rhipicephalus*), *Xon/Xewxê-ré* (urubu – *Sarcoram phus papa* / arraia – *Potamotrygon laticeps*), *Awxê-ré* (peba – *Euphractus sexcencus*), *Khê-ré* (periquito-estrela – *Brotogeris sanctthomae*) e *cupê* (o não Timbira, o estranho)..

Entre os Canelas, antes de aludir, existe a pretensão de ser ou ter aquilo que o animal ou vegetal possui de melhor, daí a utilização de pinturas. Exemplo disso foi a referência feita por *Jôjô* ao agrupamento dos meninos no pátio – “é como se fosse uma grande tribo de animais. Tem *xep-ré*, *awxê-ré*, *cupê*...”<sup>8</sup>. Os jovens participavam do ritual *Pepjê* para receber, individualmente, uma pintura referente ao partido (grupo do pátio) ao qual pertencem.

O intrigante nessa “tribo de animais” é a presença do *cupê* (o não Timbira, o estranho, o de fora), sendo esse o termo também utilizado para se referir aos ocidentais. Aqui é inserido um OUTRO, em um grupo de OUTROS que, provavelmente, possuem qualidades que interessam aos Canelas na construção do ser canela. Como afirma Fausto: os povos indígenas “em vez de coisificar o inimigo”, qualificam-no e o individualizam (Fausto 1999 *apud* Lagrou, 2007:61). Lagrou, falando dos *Kaxinawa*, contribui para o entendimento do modo como os povos indígenas relacionam-se com a alteridade:

Dito de modo sintético, esta modalidade amazônica de relação implica processos de subjetivação, do tornar-se sujeito, através do processo de tornar-se parcialmente outro, sendo que a subjetividade do eu é significativamente aumentada pelo contato íntimo e a eventual incorporação do outro (seja este um inimigo, espírito, animal ou planta) (Lagrou, 2007:61 e 62).

9. *Catsêê-ti-kwëy* = estrela-grande-moça, personagem mítico que ensinou aos canelas como colher frutos silvestres comestíveis, nozes e raízes, bem como cultivar vegetais, pois anterior a esse período os canelas alimentavam-se de pau podre e carne seca ao sol (Crocker, 1978:6)

Esse tornar-se outro, pode ser ilustrado com um mito canela que narra a grande “sabedoria” (*ami ya’kre-pey* = se automostrar-bem = se autoconhecer = sabido) que esse povo tinha, sendo capaz até mesmo de transformar-se em animais e retornar à forma humana. Mas, devido à intensificação do contato com o mundo dos brancos, “os Canelas perderam sua genérica ‘sabedoria’, perda que também se verificou quando passaram a consumir, cada vez mais, alimentos contendo substâncias poluidoras, introduzidos pela Moça-estrela<sup>9</sup>, e carne cozida ao fogo” (Crocker, 1978:6). Com a perda dessa sabedoria, os Canelas “tinham, agora, que ‘adquirir’ sua própria capacidade e força, através da prática rigorosa de ‘restrições’” (*ibid.*:22), sendo os rituais, a pintura, a cantoria, também relevantes nesse processo de busca por essa “sabedoria” perdida. Assim, ser “sabido” (*ami ya’kre-pey*), como o próprio termo sugere, é se automostrar bem, isto é, se automostrar *impey* (bonito).

Ao questionar “o que significa a pintura corporal” e obter como resposta “pintar é pra ficar bonito”, compreendi que bonito para os Canelas perpassa também pela apreensão daquilo que o outro tem de melhor a oferecer. Bonito é a aproximação/incorporação da alteridade, pois conforme Lagrou (2007:64), referindo-se aos *Kaxinawa*, o processo de captura da alteridade pode ocorrer de diversas formas, desde a mimese à sedução, pois segundo a autora,

ganha-se ascendência ou poder sobre o outro, não através da pacificação das forças selvagens da alteridade, mas por meio de uma aproximação cuidadosa, diminuindo a distância em termos espaciais, cognitivos e corporais (*ibid.*:64).



No caso Canela, uma mesma lógica de aproximação cuidadosa com a alteridade é perceptível quando algumas *mekupryré* (meninas) passam à *mekupry* (moça), pois estas têm os dentes apontados com faca, ficando parecidos com os dentes do peixe piranha<sup>10</sup>. De acordo com os Canelas, as moças ficam mais bonitas após seus dentes obterem este formato. Nessa aproximação com a alteridade, trago ainda outros padrões de pintura imbuídos de “intenção, causação, ação” (Gell, 1998).

O padrão *hàkà hóc* (pintura da jiboia – Fig. 6 e 7), por exemplo, pode ser utilizado por qualquer indivíduo e, como informou Marinaldo *Crôtô* (2007), “as pinturas de cobra serve pra ganhar força e velocidade”. Já o padrão *jojinti* (bem-te-vi) consiste em uma pintura realizada pelas mulheres na região do pescoço, que (assim como o bem-te-vi) faz das mesmas boas cantadoras.

Para ilustrar as relações com o mundo vegetal, tem-se o padrão *rōrkà na me ipihóc* (pintura da casca de coco babaçu – Fig. 8). Essa pintura do babaçu é utilizada somente pelas pessoas mais velhas, que têm o corpo totalmente carimbado com esse padrão. Beato (2007) relatou que “a palmeira do babaçu dura muito tempo e com essa pintura de babaçu as pessoas mais velha da nossa aldeia vai durar mais. É isso que a gente quer”.

Como último padrão a ser mencionado neste artigo – lembrando que o número é ainda maior – tem-se o *ih hóc xwah hi* (pintura do cipó escada – Fig. 9). Segundo informações de Cornélio *Rãrãc* (2007), “o cipó é forte, se usa para costurar

Fig. 10 | © Josinelma Rolande, 2012

10. Uma vez que esta pesquisa encontra-se em processo, ainda não foi possível identificar a agência do peixe piranha e quais as relações que os canelas estabelecem com este peixe, pois sabe-se apenas que dentre os muitos ritos Canela, tem-se o *Tep-yalkhwa* (Festa do Peixe).

jirau e pra pender madeira e a palha na coberta da casa. Tem muita utilidade”. Portanto, a utilização deste padrão de pintura confere ao adornado as mencionadas características do cipó.

Dessa forma, a análise de alguns padrões de pintura aqui mencionados, revelaram a intencionalidade e eficácia na prática de pintar corpos entre os Canelas. Dentre as inúmeras falas Canelas que destacam o “ficar bonito” como justificativa para pintar seus corpos, estava implícito o sentido de agir, isto é, como a pintura corporal age sobre os corpos, fazendo-os sabidos, endurecidos, saudáveis, bonitos.

Lagrou (2007:85), demonstra, em seu estudo sobre os *Kaxinawa*, como dar voz à experiência estética (embora silenciosa). No que diz respeito aos Canelas, as conclusões que seguem só foram possíveis quando dei ouvidos a uma experiência que gritava a todo momento: “pinta pra ficar bonito”. A dificuldade em dar ouvidos ao sentido do ficar bonito, expresso na pintura corporal Canelas, é fruto de uma investigação que começou com as perguntas inadequadas. Indagava sobre o significado de cada padrão de pintura observado, mas os Canelas não compreendiam o que queria saber. Acredito que um dos passos para se pensar uma antropologia não preocupada com rótulos, classificações, é analisar as práticas de diferentes sociedades no contexto em que estão inseridas, levando em consideração categorias nativas, pois tais discursos podem dizer muito sobre dimensões outras das sociedades as quais nos propusemos compreender.

O discurso sobre o “ficar bonito” entre os Canelas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre construção do corpo, implícito na fala de *Càhhàl* quando nos diz que o cheiro do urucu favorece o crescimento e fortalecimento dos *ahkraré*. Aqui não é somente a prática de pintar que age sobre corpos, mas a própria matéria-prima é composta de agentividade.

O vermelho do urucu, o mais comum, imediatamente atrai a atenção de cada visitante devido a sua onipresença. O próprio índio e tudo que ele carrega são mais ou menos vermelhos com urucu. Seja o que for que ele segure se torna vermelho, assim como alguém vivendo entre eles. A mancha de urucu em uma peça não é considerada sujeira, mas um embelezamento. Qualquer traço de terra em uma refeição é removida ao esfregar e lavar, ainda que ninguém sonhe de atentar isto com a impressão das digitais do urucu. Os índios ficam irritados se pessoas civilizadas lançam comentários sobre o uso do urucu; qualquer pessoa ou objeto cheirando ao pigmento é um objeto de beleza (Nimuendajú, 1946:51).

As descrições etnográficas de Nimuendajú (1946), já demonstravam a relação Canela com o urucu, mais especificamente com o cheiro, um cheiro cuja agentividade é entranhar “beleza”<sup>11</sup>. Crocker também chama a atenção para o uso do urucu entre os Canelas, ressaltando que a pintura de urucu “sugere cuidado familiar e preocupação” (1990:140), sendo tal preocupação também demonstrada por *Càhhàl*, que adverte sobre a importância da pintura na proteção de doenças, o que confirma a eficácia da pintura corporal Canela.

Para finalizar o não concluído, percebo que nas sociedades indígenas – não apenas entre os Jê – tudo é muito interligado, o que torna impossível estudar pintura corporal sem percorrer outras dimensões. Poderia principiar pelo estudo

11. É válido ressaltar que ao utilizar essa palavra, faço referência a todos os sentidos atribuídos a ela pelos canelas, como já demonstrado ao longo deste artigo.



das práticas de cura, mas chegaria à pintura. Acredito, desta forma, que o que menos importa é o ponto de partida, pois foi a simples-complexa fala: “pinta pra ficar bonito”, que direcionou esta pesquisa acerca de uma sociedade onde inexistia a palavra arte, mas existe uma vontade de ficar bonito. E, foi a tentativa de situar o bonito no contexto Canela, que possibilitou percorrer e conhecer as relações que este povo estabelece com a alteridade, relação esta que objetiva fazer corpos saudáveis/bonitos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**COSTA**, Maria Heloisa Fénelon. *O Mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

**CROCKER**, Willian H. Estórias das épocas de pré e pós-pacificação dos Ramkokamekra e Apâniekra-Canela. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi; Antropologia*, nº 68, 1978.

\_\_\_\_\_. The Canela (Eastern Timbira), 1: An ethnographic introduction. *Smithsonian Contributions to Anthropology*, nº 33. Washington, D.C. 1990.

**DEMARCHI**, André. *É a pintura corporal, cultura material? Notas sobre a pintura corporal dos mebengôkre-kayapó?* Trabalho apresentado no “GT16 Cultura Material”, Congresso da Associação Brasileira de Antropologia, Belém, PA, 2009.

**DIECKERT**, Jurgen & **MEHRINGER**, Jakob. A corrida de toras no sistema cultural dos índios brasileiros Canelas (relatório de pesquisa provisório). *Zeitschrift Muncher Beltrdzur Vulkerkunde*, julho, 1989.

**FARIAS**, Agenor T. P. & **SILVA**, Aracy L. Pintura corporal e sociedade: os “partidos” Xerente. In: Vidal, Lux (org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/Universidade de São Paulo/FAPESP, 1992.

**GEERTZ**, Clifford. A Arte como sistema cultura. In: *O Saber local*. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

**GELL**, Alfred. *Art and Agency: An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução Jason Campelo. *Revista Concinnitas*, ano 6, vol. 1, nº 8, julho 2005.

**LAGROU**, Els. *A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

**NIMUENDAJÚ**, Curt Unkel. *The Eastern Timbira*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1946.

**OLIVEIRA**, Adalberto Luiz Rizzo de. *Ramkokamekrá – Canela: dominação e resis-*

*tência de um povo Timbira no centro-oeste maranhense*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002.

**OLIVEIRA**, Ana Caroline Amorim. *Ritos, corpos e intermedialidade: análise das práticas de resguardos de proteção entre os Ramkokamekra/Canela*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

**OSTROWER**, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

**PANET**, Rose. "*I-mã a krupên prãm!*" *Prazer e sexualidade entre os Canelas*. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Maranhão; École Pratique des Hautes Études, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, 2010.

**RIBEIRO**, Francisco de Paula. *Memórias dos sertões maranhenses*, reunidos aos cuidados de Manoel de Jesus Barros Martins. São Paulo: Siciliano, 2002.

**VIVEIROS DE CASTRO**, Eduardo B. A Fabricação do corpo na sociedade xinguana. *Boletim do Museu Nacional*, Nova Série, nº 32. Rio de Janeiro, 1979.

## **PARA CITAR ESSE ARTIGO**

**ROLANDE**, Josinelma Ferreira. "Pinta pra ficar bonito": o caráter agentivo da pintura corporal Canela. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 50 - 65. Disponível em: [http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12\\_1](http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1), acesso em: dd/mm/aaaa.

Recebido em 15 de outubro de 2011.

Aprovado em 10 de março de 2012.

