

## A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté

*Lux Vidal*

A pintura corporal dos Kayapó setentrionais, grupo do tronco lingüístico Jê que ocupa uma vasta área do sudeste do Pará, entre os rios Xingu e Tocantins, não constitui novidade para o grande público. Por intermédio de numerosas publicações e especialmente de fotografias veiculadas pelos meios de comunicação de massa, a arte gráfica desses índios é possivelmente a mais conhecida entre nós. No entanto, o significado profundo dessa ornamentação do corpo, um idioma-código expresso graficamente, ainda fica para ser desvendado e entendido em seus próprios termos. Cabe ao etnólogo lê-lo e interpretá-lo no contexto sociocultural a que pertence.

Os artigos de Fuerst (1964) e Turner (1969) revelam, pela primeira vez, a importância atribuída pelos Kayapó à pintura corporal. Esses índios, depois dos Kadiweu, são os que certamente mais desenvolveram, sob o ponto de vista estético, essa atividade gráfica, à qual as mulheres dedicam grande parte de seu tempo. Em suas múltiplas manifestações, ela sintetiza os valores mais altos da cultura Kayapó. O mesmo se aplica, aliás, à ornamentação do corpo de modo geral.

Mauss (1950), em seu estudo clássico sobre as técnicas corporais, considerou o corpo "o objeto técnico inicial e mais natural do homem". Sugeriu também que a ornamentação corporal pode revelar aspectos importantes relativos ao conceito de noção de pessoa, uma expressão concreta de valores culturais fundamentais.

Mais tarde, Lévi-Strauss, analisando as pinturas faciais e corporais reproduzidas no papel por mulheres Kadiweu, tentou, num ensaio brilhante, (1955), reconstituir o contexto no qual essas pinturas estariam inseridas, desvendando a estrutura social dessa sociedade e especialmente seu estilo. Assim, em vez de tratar a pintura corporal como um traço cultural abstraído do contexto, examina-a como símbolo, com uma variedade de referenciais, ou seja, como um *sistema*. Mary Douglas (1966), por sua vez, mostrou que existe uma relação muito forte entre a maneira de tratar o corpo e a estrutura social. Segundo Turner (1969 e 1980), nesse nível geral de significado, a pintura corporal sobrepõe uma segunda "pele social" à pele biológica, desnuda, do indivíduo. Essa segunda pele, constituída de padrões estandardizados, exprime simbolicamente a "socialização" do corpo humano: a subordinação dos aspectos físicos da existência individual ao comportamento e aos valores sociais comuns.

A ornamentação e, especialmente, a pintura corporal entre os Kayapó expressam de maneira muito formal e sintética, na verdade sob uma forma estritamente gramatical, a compreensão que estes índios

possuem de sua cosmologia e estrutura social, das manifestações biológicas e das relações com a natureza, ou melhor, dos princípios subjacentes a esses diferentes domínios. Mais ainda, revelam a cada um as múltiplas facetas de sua pessoa em contraposição a todos os outros indivíduos, no tempo e no espaço: um recurso para a construção da identidade e da alteridade.

Em nível do sensível, do visual, esse meio de classificação e de comunicação, que ao mesmo tempo aproxima e diferencia domínios culturais, categorias de pessoas e eventos, se apresenta por meio de um sistema de representações gráficas extremamente elaborado e muito valorizado pelos próprios índios: um recurso para a reafirmação constante de uma idéia e de um ideal.

Por outro lado, e ainda que não possuam uma palavra para expressar essa noção, consideram a pintura corporal como um atributo da própria natureza humana. No mito da Mulher Estrela, heroína cultural responsável pela origem das plantas cultivadas, a transformação de estrela em ser humano se efetua por meio da pintura e da ornamentação corporais. E assim também o recém-nascido, após a queda do cordão umbilical, é, logo em seguida, pintado de jenipapo, reconhecimento de seu *status* de pessoa humana.

Na representação dos desenhos, porém, temos uma grande variedade de referenciais, por intermédio de motivos abstratos: peixes, aves, antas, onças, veados, plantas, cobras e quelônios, ou mesmo rastro destes animais, o que remete a um outro nível de correspondências cosmológicas, no qual os próprios Kayapó se consideram inseridos.

A pintura corporal, atividade que os Kayapó desenvolveram ao extremo, tanto em nível do ritual quanto do cotidiano, possui as características de um sistema de comunicação visual rigidamente estruturado, capaz de simbolizar eventos, processos, categorias e *status* e dotado de estreita relação com outros meios de comunicação, verbais e não-verbais. Sequências de pinturas, estabelecidas por convenções, marcam no espaço e no tempo as transformações que no plano individual e social afetam as diferentes pessoas ou categorias de pessoas na comunidade. As conexões internas, que conferem a essa arte características e funções específicas, determinam também, em larga medida, sua persistência.

Os motivos decorativos se adaptam a um suporte plástico, o corpo, que por sua vez é portador de um outro conjunto de significados. Aplicada no corpo, a pintura possui função essencialmente social e mágico-religiosa, mas também é a maneira reconhecidamente estética (*mei*) e correta (*kumrem*) de se apresentar. Estabelece-se aqui uma correspondência entre o ético e o estético. A decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela. Como afirmam Marcel Mauss e mais tarde Claude Lévi-Strauss, essa dualidade corpo (forma plástica) e grafismo (comunicação visual) expressa outra dualidade mais profunda e essencial: de um lado o indivíduo, de outro o personagem social que ele deve encarnar. Entendida nesse contexto, a decoração é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste.

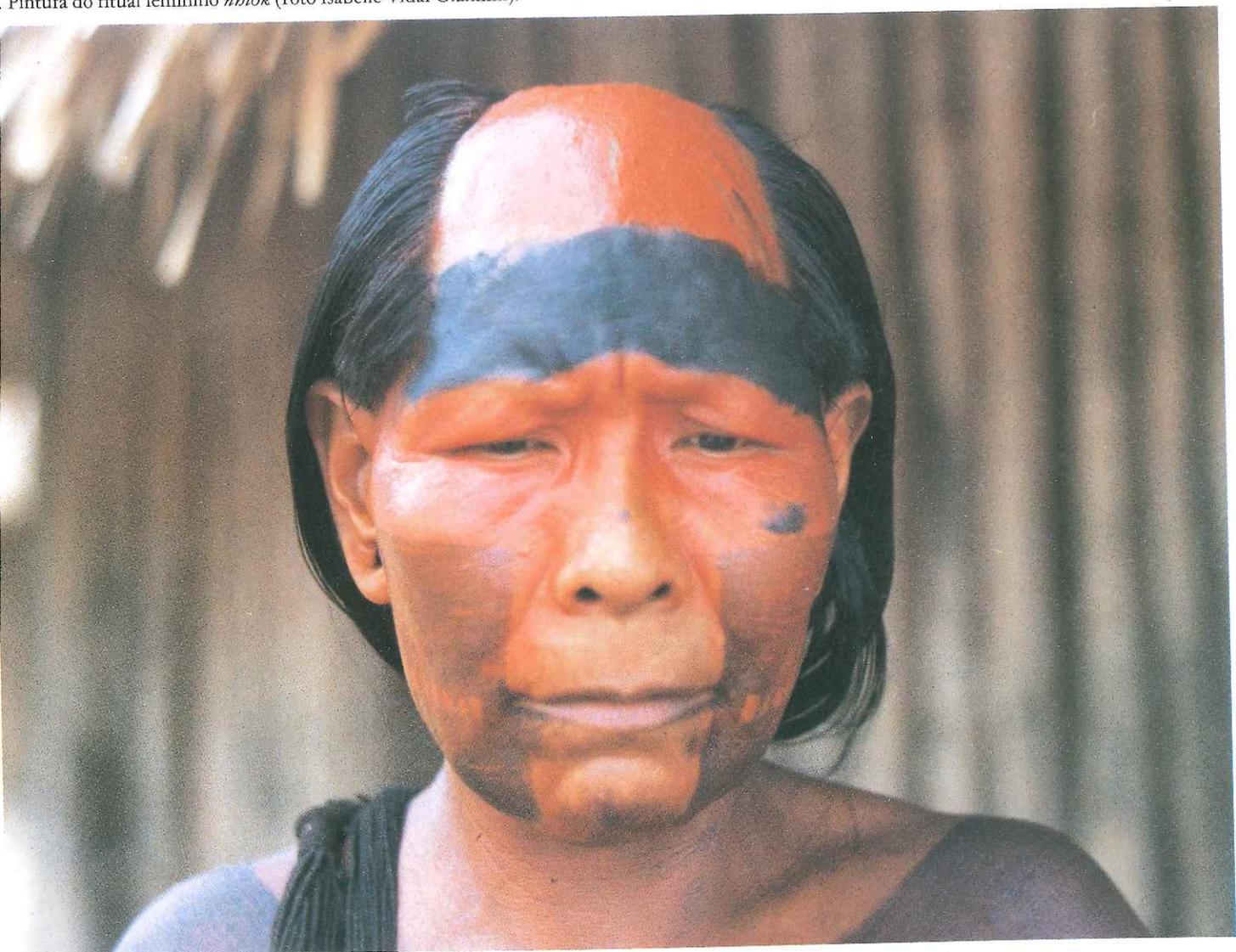


1. Fruta do jenipapo (Foto Claude Duménil).



2. Fruta do urucum (Foto Claude Duménil).

Pintura do ritual feminino *nhiok* (Foto Isabelle Vidal Giannini).



E finalmente deve-se enfatizar a importância de se considerar a pintura corporal como uma atividade em si, um meio de integração, controle e socialização e uma maneira de, a cada momento, construir e reproduzir os princípios básicos da sociedade Kayapó.

Pelo menos entre os Kayapó-Xikrin, a pintura é tarefa exclusivamente das mulheres, que a transformam num verdadeiro hábito, tanto quanto qualquer outra atividade básica, como ir à roça, cozinhar e cuidar dos filhos. *Todas* pintam, e portanto a qualidade de pintora é considerada como atributo inerente à natureza feminina. Os homens apenas passam tintura de carvão ou urucum na face e no corpo.

Sendo uma atividade contínua, as mulheres se apresentam sempre com uma mão preta (a mão paleta) e uma mão branca (aquela que segura). Conduzem, assim, no próprio corpo, além da pintura, a marca indelével de sua condição de pintoras.

A pintura facial, executada com estilete de nervura de folha de palmeira, anterior à pintura do corpo, requer cuidado especial. A pintura no corpo das crianças pode ser também aplicada com o estilete (e apenas em ocasiões muito específicas em adultos), mas na maioria das vezes faixas de tinta de jenipapo são aplicadas com a mão e em seguida riscadas com um pente riscador de madeira.

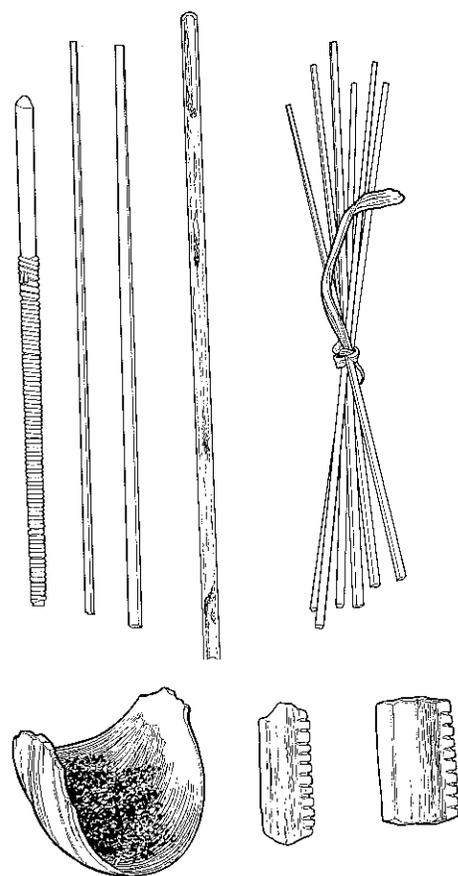
Do ponto de vista formal, o padrão — a estampa como um todo — se compõe de um desenho-base (conjunto de traços paralelos) acompanhado ou não de um motivo decorativo. Os motivos são sempre desenhos geométricos de linhas retas ou quebradas, formando triângulos ou quadrados. Às vezes usa-se também um carimbo. Existe um elenco de motivos decorativos para a face e o corpo. São altamente estilizados, tanto assim que a maioria deles não poderia ser identificada sem a devida explicação por parte dos autores. Possuem denominações que se referem a algum aspecto do meio ambiente — flora, fauna — ou a um objeto de uso cotidiano — por exemplo, uma caixinha de fósforos. Essas denominações são simplesmente referências, mas em conjunto indicam que a pintura corporal é um elemento formalizado de mediação e interpretação entre domínios diferentes (pessoas e animais, pessoas e plantas ou pessoas e objetos).

Crianças pequenas de ambos os sexos recebem a mesma pintura corporal. Pintar o bebê é uma manifestação de carinho e interesse da mãe pelo filho e faz parte do processo de socialização da criança. As mães Kayapó passam horas a fio pintando seus filhos. O corpo da criança é o laboratório, a tela da jovem mãe para aprendizagem da pintura corporal. É usando e reusando o corpo de seu filho que a mulher ensaia, aprende e se qualifica como pintora. A pintura nas crianças é uma atividade individual por parte da mãe, que possui total liberdade na escolha do desenho. Os desenhos aplicados na face podem ser reproduzidos verticalmente no corpo das crianças, característica específica delas, estabelecendo-se certa continuidade entre a pintura facial e a corporal. As continuidades e descontinuidades corporais inerentes às diferenciações de sexo e idade são reproduzidas na maneira de aplicar a pintura no corpo.

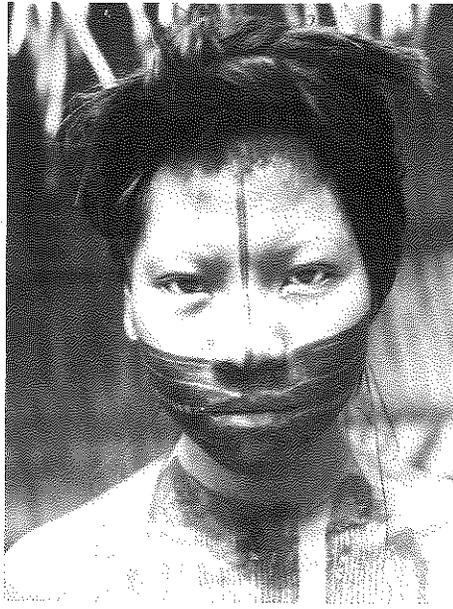
A pintura dos adultos difere da infantil por várias razões. No caso dos adultos, o número de estampas e motivos decorativos é menor e a



4. As mãos da pintora Xikrin: a mão paleta e a mão que segura o suporte (o corpo) a ser pintado. (Desenho de Odilon João Souza Filho).



5. Instrumentos da pintura Xikrin: feixe de estiletes feitos com nervura de folha de babaçu, recipiente de ouriço de coco inajá contendo jenipapo misturado com água e carvão, pentes riscadores e carimbos. (Desenhos de Odilon João Souza Filho)

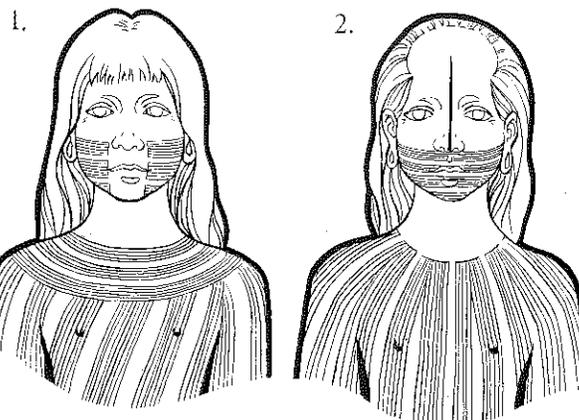
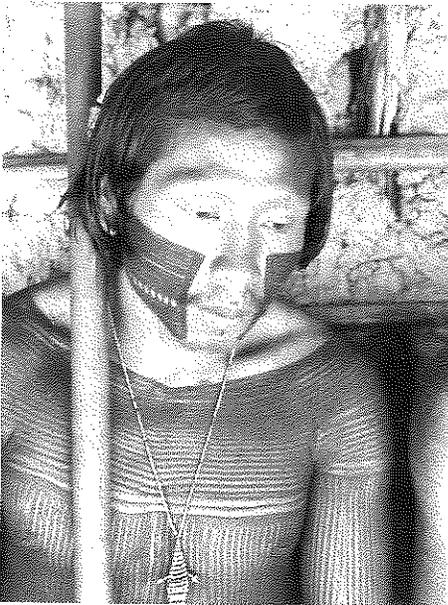


execução da pintura obedece a padrões mais rígidos. Os momentos e ocasiões para aplicação seguem regras ligadas a outras esferas da organização social, dependendo da categoria à qual o indivíduo pertence — se é homem iniciado ou casado e com filhos, ou se se trata de mulheres — e de determinadas ocasiões que devem ser marcadas — fim do resguardo após o nascimento de um filho, casamento, volta de uma expedição guerreira, fim de luto —, sempre com desenhos específicos. São as mulheres que pintam os homens, jovens iniciados (seus filhos) e casados (seus maridos), podendo também pintar um irmão ou um pai, desde que viúvos.

As mulheres Xikrin se pintam mutuamente em sessões de pintura coletiva, mais ou menos a cada oito dias, sendo a pintura facial e corporal escolhidas com antecedência. Delas participam mulheres casadas e com filhos, formando assim uma sociedade de mulheres. Se a comunidade é numerosa, dividem-se em duas sociedades, agrupadas por categoria de idade, uma reunindo as mais jovens e outra, as mais idosas, cada grupo com sua chefe. Nessas ocasiões, a pintura do corpo é a mesma para ambos os grupos, enquanto o motivo decorativo da face pode variar.

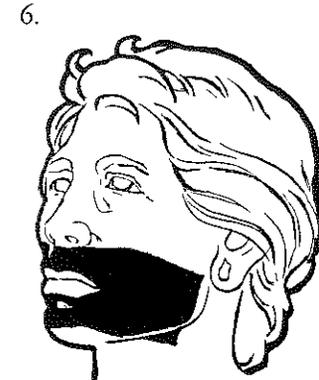
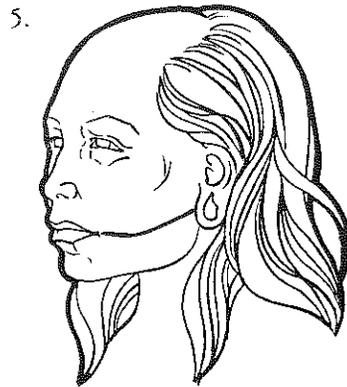
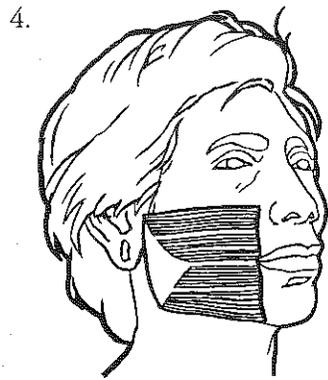
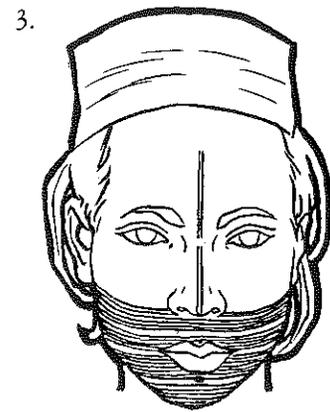
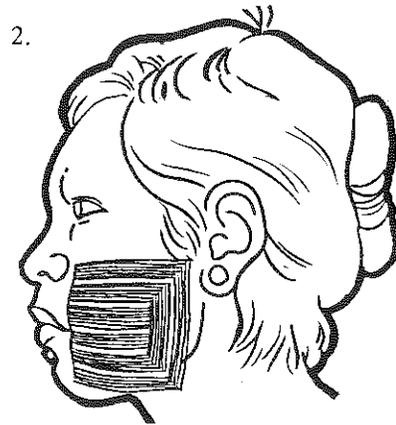
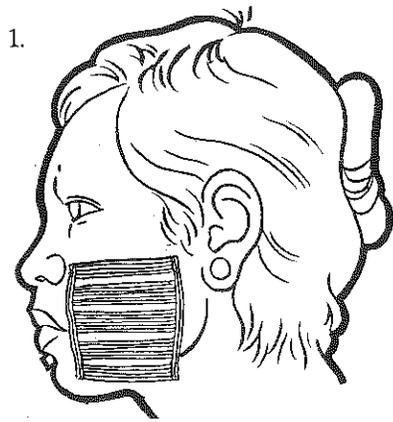
Exigem-se muito tempo e prática para o domínio da técnica de aplicação correta dos desenhos no corpo. O produto final é uma obra de arte culturalmente orientada, na qual o ideal está relacionado à perfeição da técnica e ao prazer estético intimamente ligado a um sentimento de valorização pessoal e grupal.

Quando se pediu às mulheres Xikrin que desenhasssem no papel, percebeu-se que a própria estampa que cobria toda a folha representava o corpo, como se o corpo só existisse por intermédio dela. Entretanto, no papel as mulheres estruturaram as estampas de modo um pouco mais livre, não visualizando de maneira uniforme, totalmente estereotipada, o que produziam. As variações, porém, são mínimas. Algumas se destacaram como possuindo um domínio maior da técnica e outras apresentaram um estilo próprio bem-definido. Às vezes sintetizaram um desenho ao máximo, reduzindo-o a sua expressão mais simples, aparecendo no papel apenas o mínimo considerado necessário para caracterizar uma estampa específica. Assim, o papel, longe de lhes parecer estranho, logo se tornou uma superfície ideal para as pinturas. Comparavam e comentavam entre si os desenhos e, quando um deles era considerado bonito, a tendência era copiá-lo, levando novamente a uma certa uniformização.



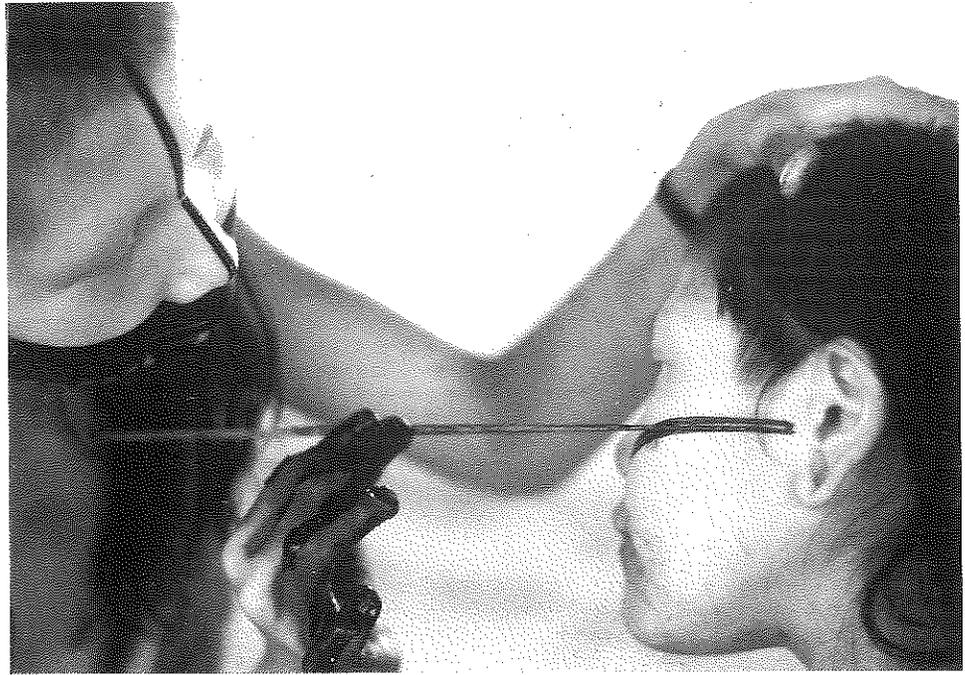
6.7. Acima, exemplo de pintura facial com desenho atravessado, sem pala. Abaixo, exemplo com desenho de duas faces com pala.

8. Desenho-base para a face e o corpo: 1) desenho de duas faces com pala, 2) desenho atravessado, sem pala. Esta é uma regra formal na pintura Xikrin (Desenho de Odilon João Souza Filho).

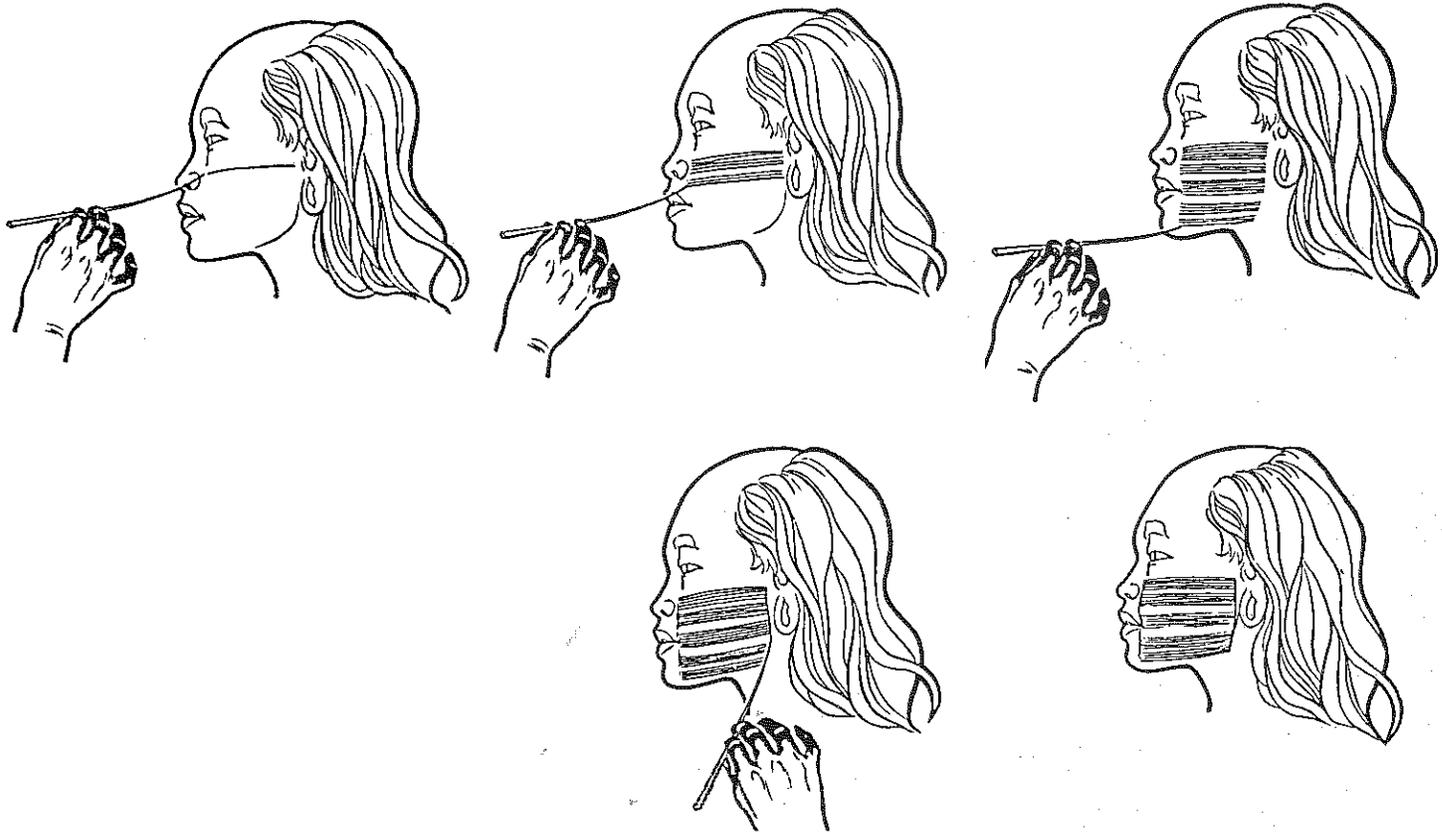


9. Acima, desenhos-base para a face: 1 e 2) variante do desenho duas faces, 3) atravessado, 4) rabo de peixe, 5) resguardo feminino, 6) resguardo masculino (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

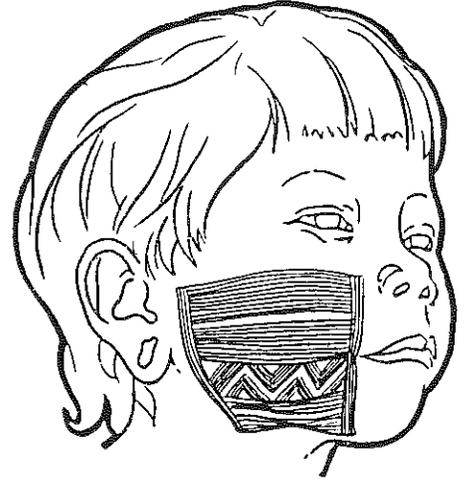
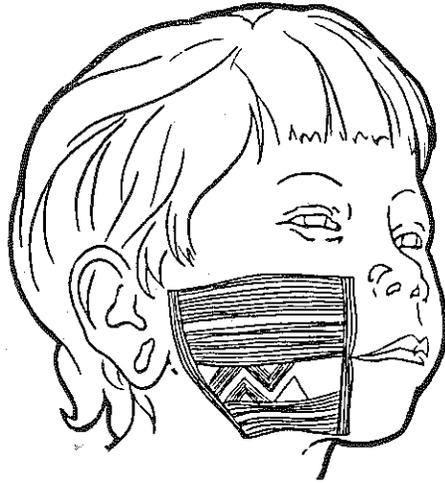
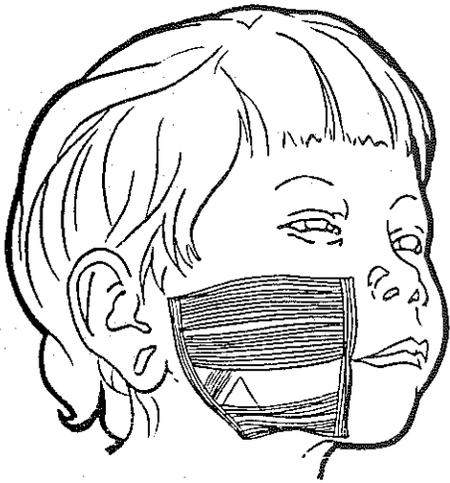
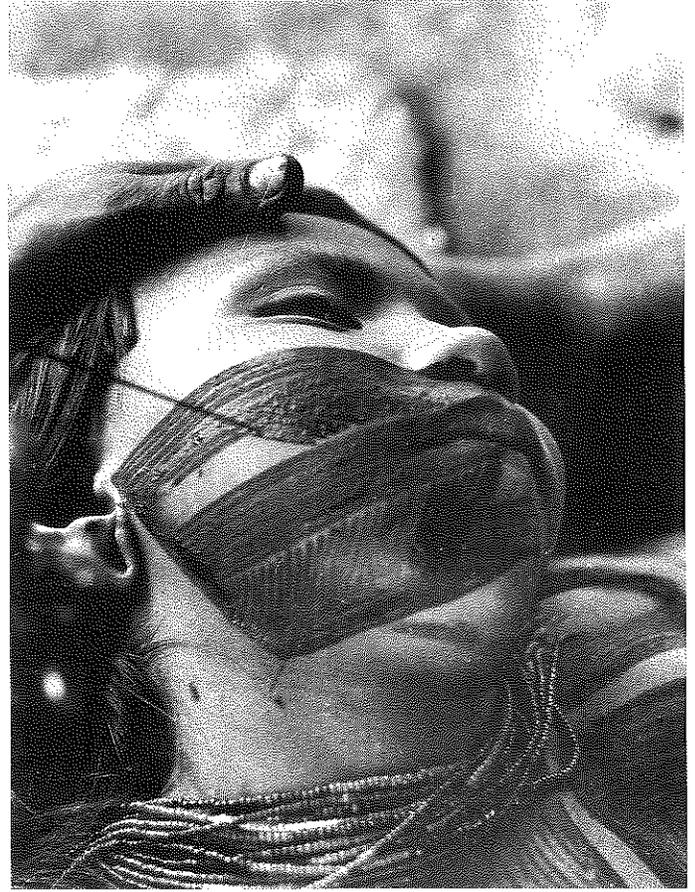
10. Foto e desenho mostrando pintura facial com desenho-base apenas usado para meninos (Desenho de Odilon João Souza Filho).



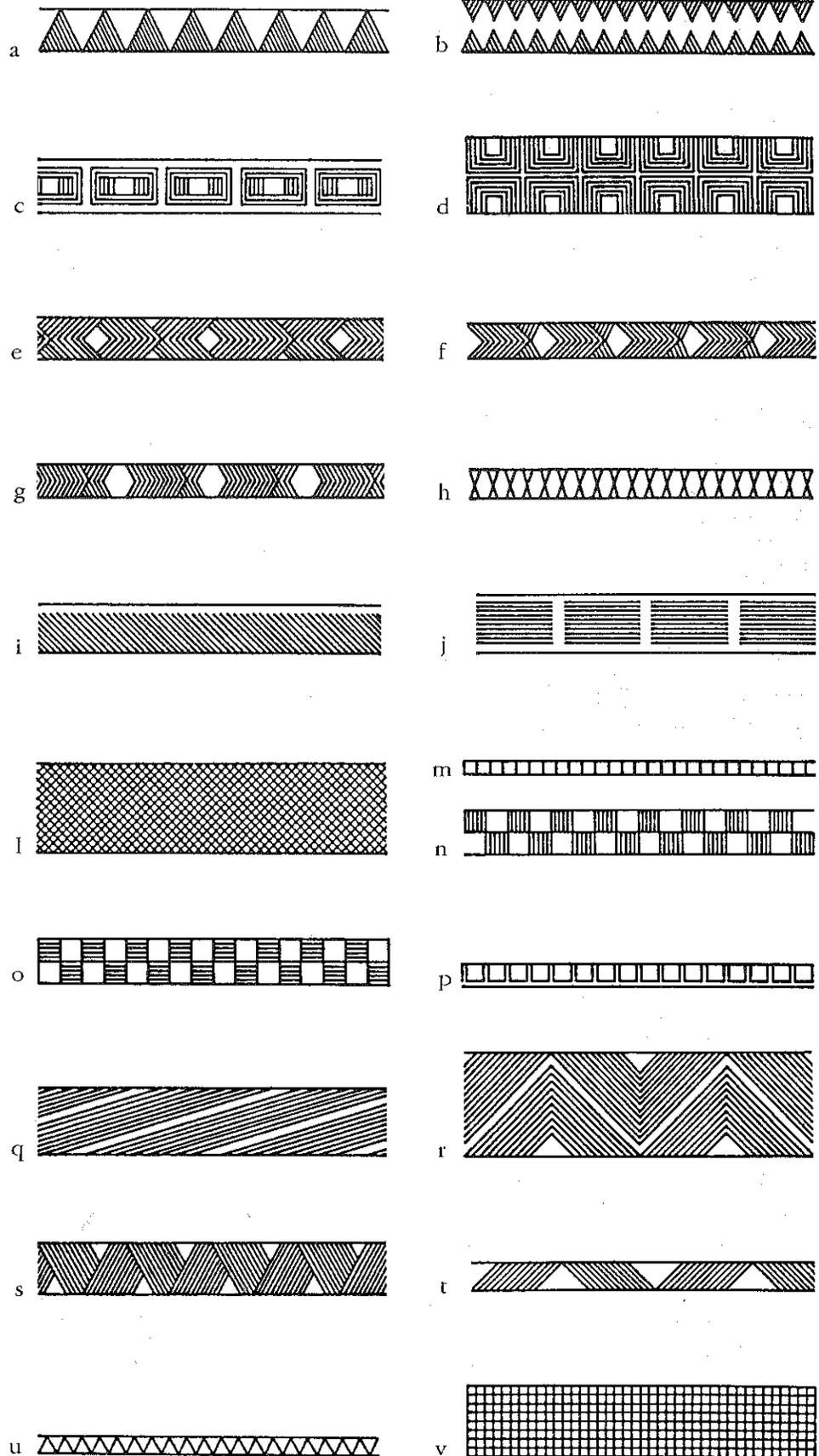
11. Aplicação de pintura facial.



12. Seqüência mostrando a maneira correta de aplicação do desenho-base na face (Desenhos de Odilon João Souza Filho).



13.14.15. Acima, fotos mostrando a aplicação dos motivos decorativos. Abaixo, seqüência de aplicação do motivo decorativo (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

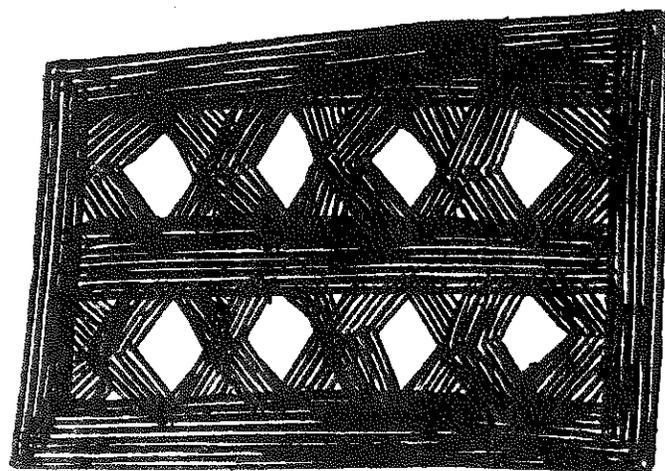
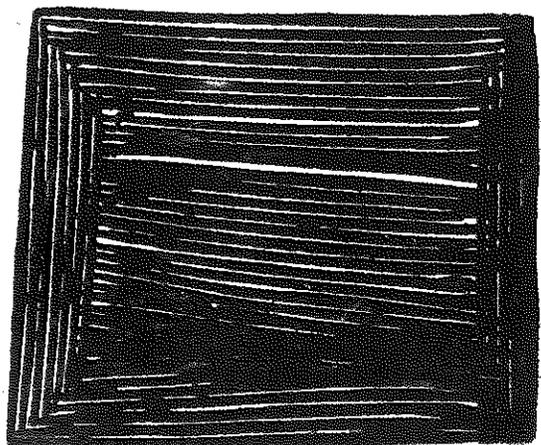
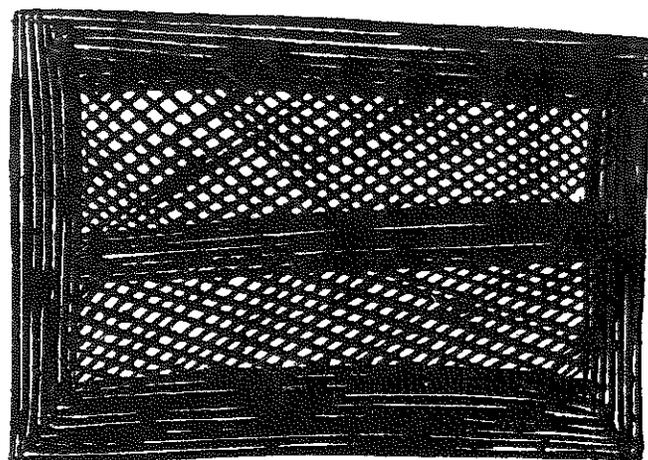
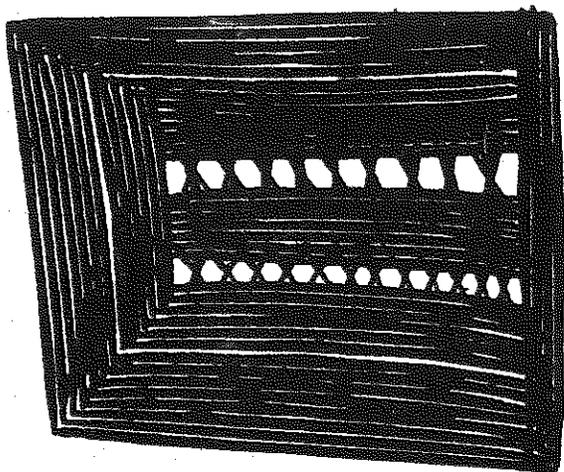


16. Motivos decorativos da face: a-b: borboleta, c-d-e: casco de jaboti, f-g: casco de jaboti ou vértebra de cobra, h: vértebra de cobra, i-j: espinho de peixe, l: entrecasca de palmeira Tucum, m-n-o-p: caixinha de fósforos, q: *ã-ka-pruk* envezado, r-s-t-u: *ã-oiro*: ziguezague, v: quadriculado.



17. Aplicação de pintura facial com jenipapo (Foto François Warin).

18. Motivos decorativos.



19. Maneira de aplicar a pintura de jenipapo.





20. Forma de aplicação da pintura corporal.



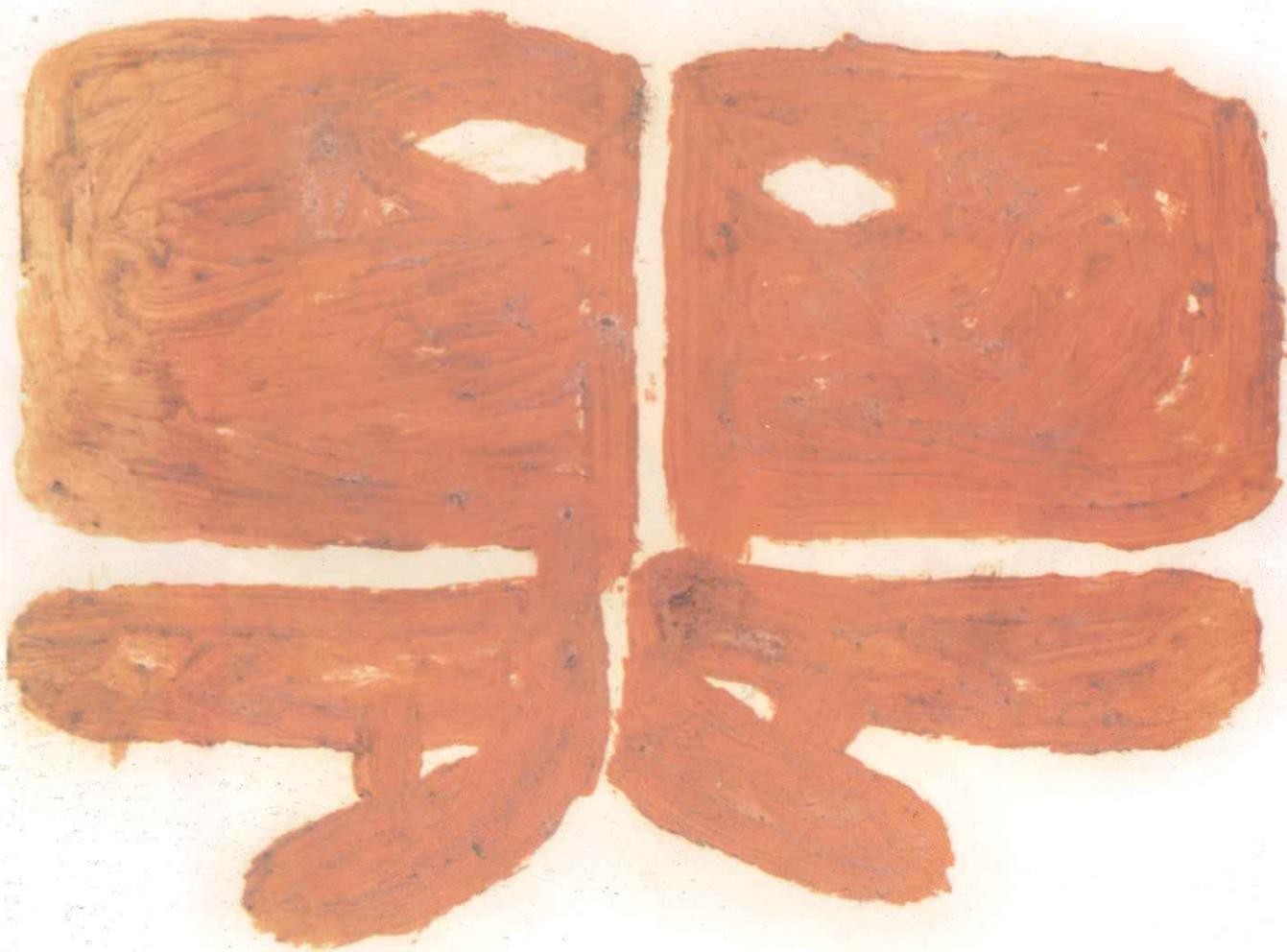
21. A mão paleta da pintora Xikrin.

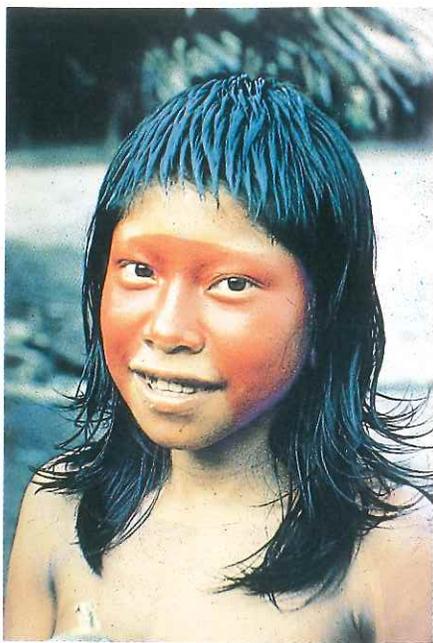
22. Aspectos da pintura corporal realizada coletivamente (Foto François Warin).



23. Detalhe da pintura corporal (Foto Vincent Carelli).







24. Na página ao lado, motivo decorativo de pintura com urucum.

25.26.27. Exemplos de aplicação de pintura com urucum.

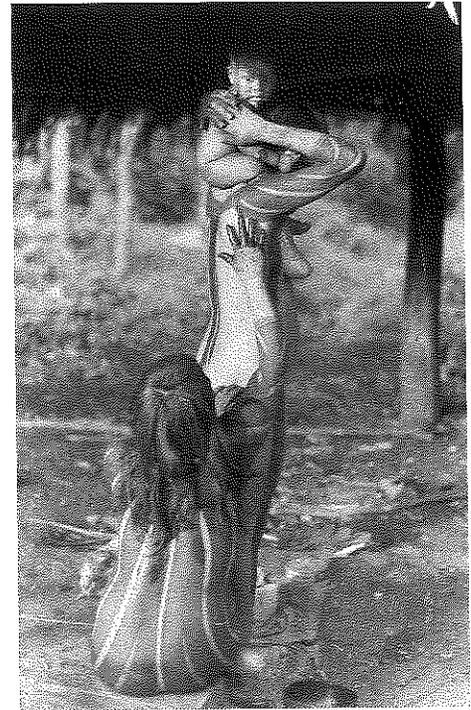
Com o objetivo de demonstrar que a pintura corporal como toda a ornamentação do corpo possui as características de um sistema visual rigidamente estruturado, foi elaborado um modelo capaz de dar conta de todas as suas manifestações. Mediante três exemplos que explicam a utilização dessa metodologia, apresento um modelo de leitura da pintura corporal dos Kayapó-Xikrin, captado num trabalho sistemático de observação, organização dos dados e análise. Trata-se de uma leitura de “dentro” do próprio sistema visual que permite compreender sua forma gramatical, detalhar e contextualizar o conteúdo das mensagens por ele transmitidas e sua múltipla significância.

O modelo apresentado no primeiro exemplo — ordenação visual e seqüência gráfica que acompanham os acontecimentos ligados ao nascimento do primogênito de um jovem casal — permite interpretar todas as outras manifestações visuais que ocorrem em diferentes eventos sociais — nominação, iniciação, casamento, funeral, restrições pós-guerra, festa do milho etc.

O modelo é sintetizado no Quadro 1, onde unidades gráficas (as estampas) ocupam seu lugar específico no conjunto: a que categoria de pessoa correspondem e em que seqüência e momento do processo aparecem. O significado de cada unidade gráfica só pode ser entendido em relação às outras e a sua posição no conjunto, o qual, visto como um código internamente padronizado, somente se torna inteligível quando analisado como parte de um universo mais amplo.

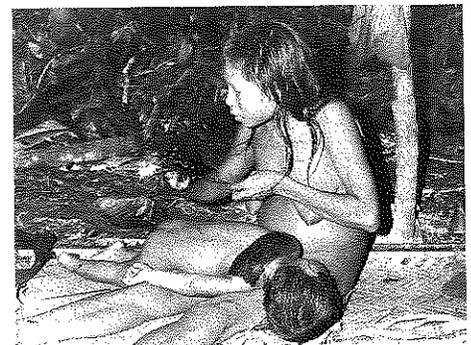
O conjunto e a seqüência das unidades gráficas aqui apresentadas exibem uma estrutura interna recorrente para quaisquer outros conjuntos e eventos. Constata-se, porém, a existência de dois pólos invariáveis: um que simboliza retraimento da vida cotidiana, isolamento, se manifesta pela ausência da pintura corporal, ou seja, uma posição liminar, perigosa, somente com tintura de urucum aplicada na face dando ênfase à sobrevivência biológica; o outro é a participação plena na vida social comunitária e em atividades próprias a cada sexo e idade. O corpo é então decorado com uma das estampas de jenipapo apropriadas. Entre esses dois pólos há uma fase transitória, em que a natureza e a ordenação das unidades gráficas diferem de acordo com o evento. Isso porque é durante esse espaço de tempo que as “características peculiares” de cada evento específico — inclusive a relação de cada indivíduo-personagem com os outros indivíduos-personagens — são comunicadas publicamente por intermédio de mensagens visuais (Quadros 1 e 2).

O resguardo e o fim do resguardo pelo nascimento do primogênito de um casal afeta um certo número de pessoas da aldeia durante um período de tempo. Esse fato se expressa na pintura do corpo, pois cada pessoa recebe uma pintura diferente, obedecendo-se a uma seqüência própria a cada categoria e com duração variável de acordo com o grau de proximidade com o recém-nascido. Cada cor ou substância (jenipapo, urucum, carvão e resina) possui, em dado contexto e momento, um significado particular. Assim, estabelece-se um quadro, ao mesmo tempo, sincrônico e diacrônico do acontecimento pictórico e de seu desenvolvimento que esclarece aspectos cruciais da dinâmica social. O acúmulo de símbolos visuais, em certos momentos, põe em destaque uma ideologia subjacente a domínios estruturais diversos.



28. Aplicação de pintura corporal.

29. Aplicação de pintura corporal com jenipapo (Foto François Warin).



30. Pinturas coletivas de mulheres (Foto Vincent Carelli).

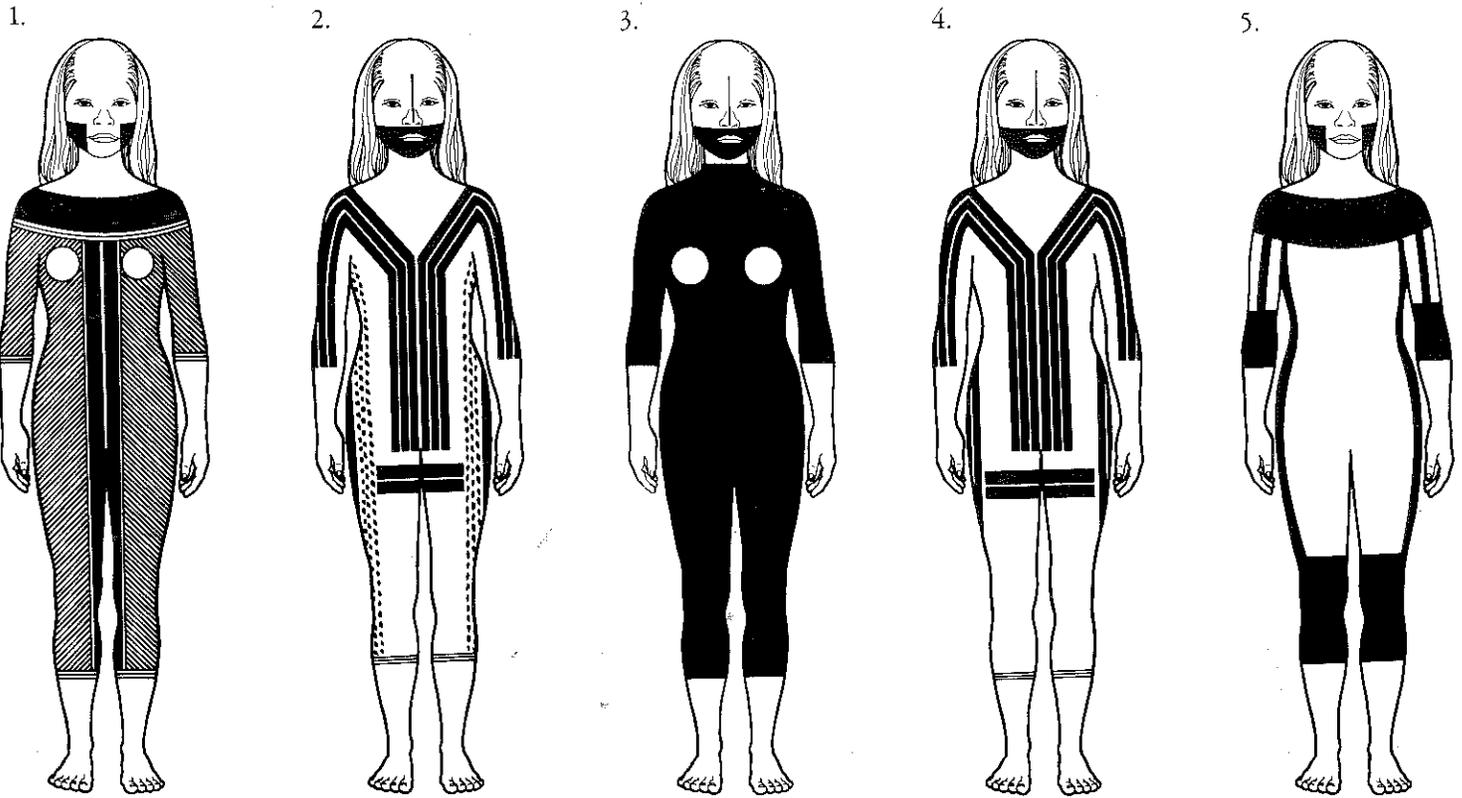


Quadro 1 — SEQUÊNCIA PICTÓRICA: NASCIMENTO DO PRIMOGÊNITO DE UM CASAL

Seqüência	Criança	Mãe	Pai	<i>Kwatui</i> *	<i>Ngêr</i> **
I. Nos sete primeiros dias após o nascimento, o irmão da mãe faz a indumentária do bebê: tipóia e pequena esteira trançadas em folha de buriti.	A	A	A	A	A
II. 8º dia: queda do cordão umbilical.	A	A	B	A	A
III. 9º dia: primeiro banho do bebê; perfuração do lábio inferior pelo avô materno.	J <sub>1</sub>	J <sub>2</sub>	C	J <sub>3</sub>	J <sub>4m</sub>
IV. 10º dia	—	—	J <sub>4m</sub>	J <sub>5f</sub>	J <sub>5m</sub>
V. 12º dia	—	J <sub>3</sub>	J <sub>5m</sub>	—	—
VI. 17º dia	J <sub>5c</sub>	J <sub>4f</sub>	—	—	—
VII. 2 meses	—	J <sub>5f</sub>	—	—	—

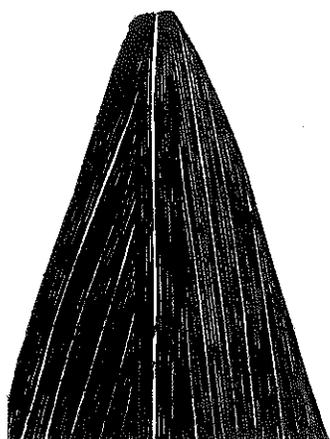
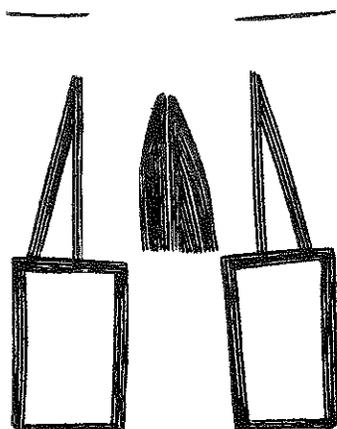
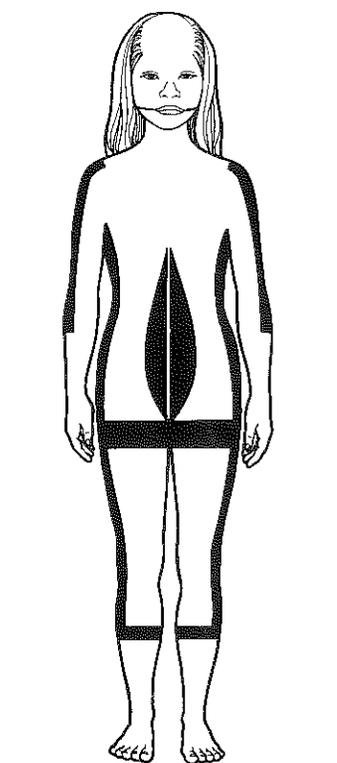
\**Kwatui*: nome para as avós, materna e paterna, e para as irmãs do pai.

\*\**Ngêr*: nome para os avôs, materno e paterno, e para os irmãos da mãe



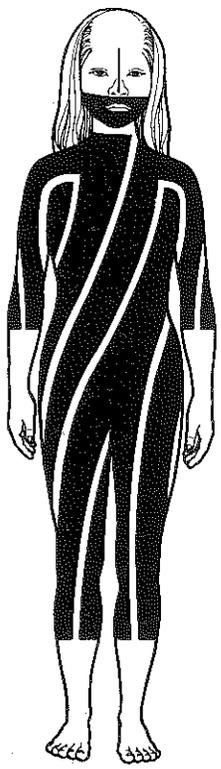
Quadro 2 - ORDEM DE SEQUÊNCIA

A	B	C	$J_{1/2/3/4}$	$J_5$
Tintura de urucum	Tintura de urucum e carvão	Pintura de jenipapo	Pintura de jenipapo	Pintura de jenipapo
<p>—Posição liminar</p> <p>—Severas restrições e tabus alimentares</p> <p>—Grupos domésticos, periferia</p> <p>A: cada qual aplica sua camada de urucum.</p>	<p>Para o pai:</p> <p>—Reintegração no conselho dos homens</p> <p>—Periferia — centro da aldeia</p> <p>—Enfeitado por uma amiga formal e conduzido ao centro da praça por um amigo formal</p> <p>B: cabelos untados com óleo de babaçu; face enegrecida com carvão e corpo pintado com urucum</p> <p>C: face e corpo inteiramente enegrecidos com carvão.</p>	<p>—Fim das restrições</p> <p>—Transição à normalidade e à reintegração na comunidade</p> <p>—Desenhos específicos indicando processo de reintegração</p> <p>Pintura executada sempre por mulheres aparentadas</p> <p><math>J_1</math>: <i>tep-ibe</i> — Desenho constituído de linhas paralelas, verticais, específico de recém-nascidos. Aplicado a dedo. Representa indiscriminadamente a mancha do couro da anta nova, veado novo ou pequeno peixe</p> <p><math>J_2</math>: <i>ã-ke-re-ko</i> — Primeiro desenho da jovem mãe. Representa o desenho de um peixe</p> <p><math>J_3</math>: <i>rop-krori</i> — Desenho comumente feminino, que indica o término do período de restrições. Representa o couro da onça</p> <p><math>J_4</math>: <i>mẽ-tuk</i> — Outra variante indicando o fim do período de restrições. Todo negro. A variante feminina (<math>J_{4f}</math>) e a masculina (<math>J_{4m}</math>) diferem uma da outra apenas no desenho do rosto.</p>	<p>—Posição normal</p> <p>—Participação plena na vida comunitária</p> <p>—Desenhos específicos: para crianças (<math>J_{5c}</math>), para mulheres (<math>J_{5f}</math>) e para homens adultos (<math>J_{5m}</math>)</p> <p>Pintura executada sempre por mulheres aparentadas</p>	

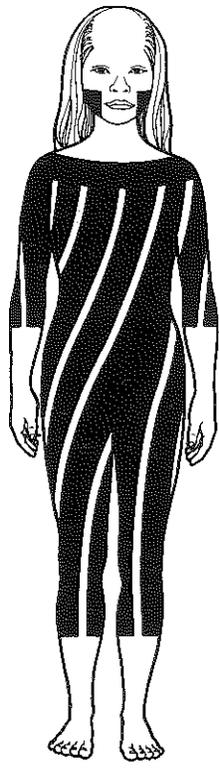


31. Na página anterior, pintura corporal feminina: 1) *ã-ke-re-ko*: pintura de mulher com filho recém-nascido ( $J_2$ ), 2) *rop-krori*: pintura feminina de fim de resguardo ( $J_3$ ), 3) pintura de fim de resguardo: *mẽ-kra-karo-ôk*: depois do nascimento de um filho ( $J_4$ ), 4) *mẽ-kray-tuk-ôk*: iniciação feminina, 5) *mẽ-ã-kako-tuk*: pintura ritual, os espaços em branco são preenchidos com penugem de periquito (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

32. Trabalhando em papel, as pintoras reproduzem apenas as estampas, mas nunca fazem o mesmo com o corpo. Às vezes, sintetizam um desenho ao máximo, reproduzindo-o à sua expressão mais simples. A partir de uma fotografia, desenhamos a figura feminina acima, cuja pintura corporal indica o fim do resguardo. A mesma pintura aparece ao centro, desenhada em papel por uma pintora xikrin. Por fim, abaixo, o mesmo motivo é reproduzido na sua expressão mais simples: aparece agora apenas o mínimo considerado necessário para caracterizar a pintura.



1.



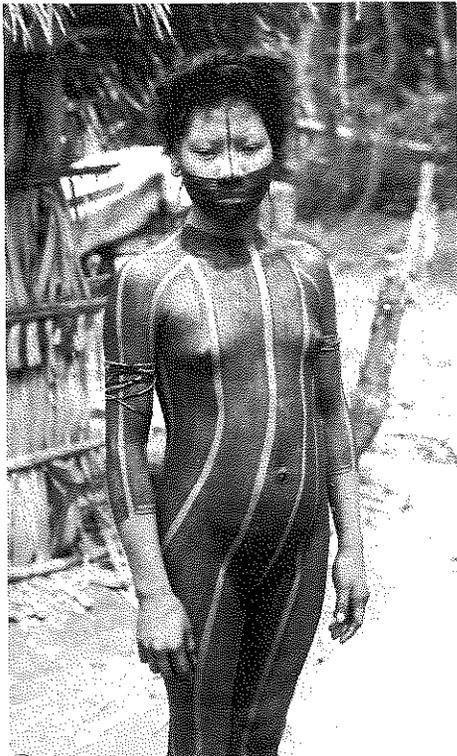
2.



3.

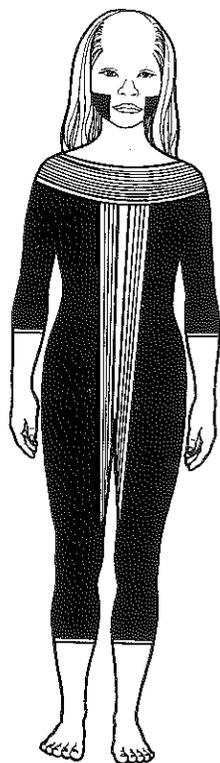
33. Motivo diagonal *ók-pu*: 1) sem pala, 2) com pala e 3) um modelo considerado fora de moda (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

34. 35 Abaixo, fotos de jovens pintadas com o motivo *ók-pu*.

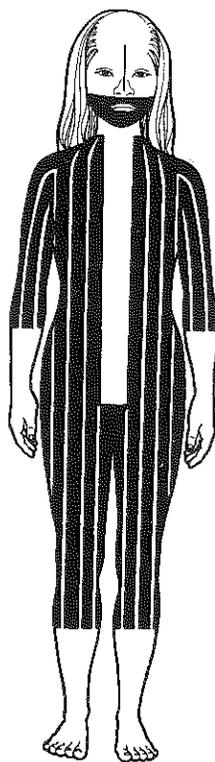


36. 1) motivo *meni-kum-kako-kakei* (Jsf), 2 e 3) motivo *mê-a-moy* sem e com pala (Jsf) (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

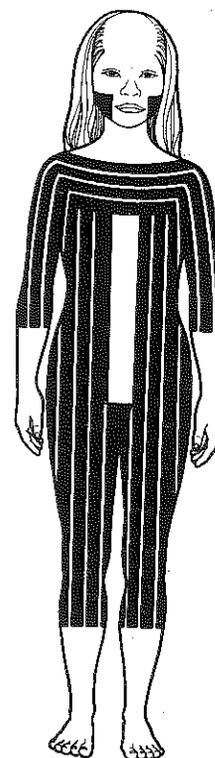
37. Abaixo, desenho e fotos com o motivo *ngô-toi-kango*: cobra da água funda, desenhado com os dedos.



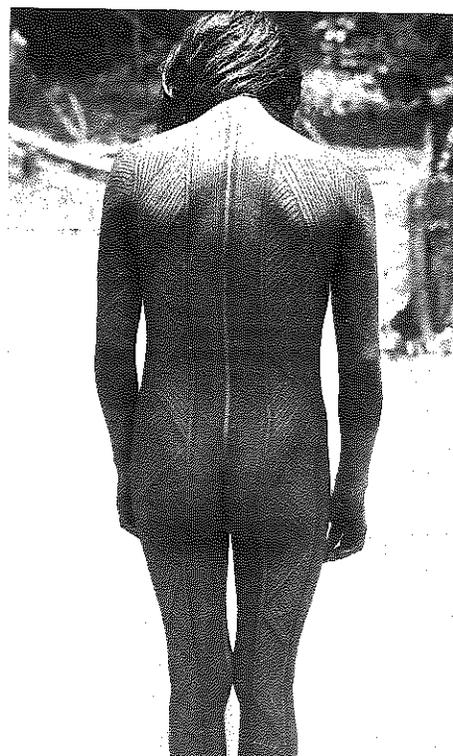
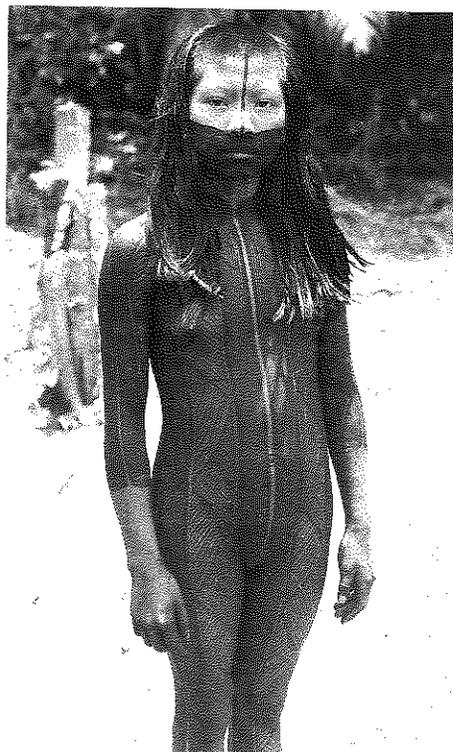
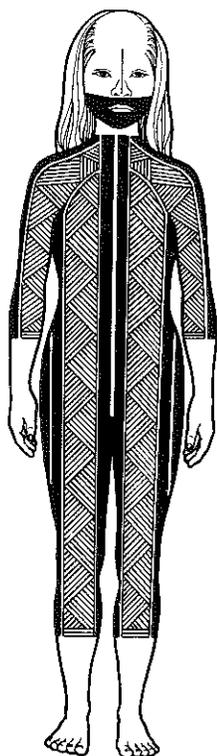
1.

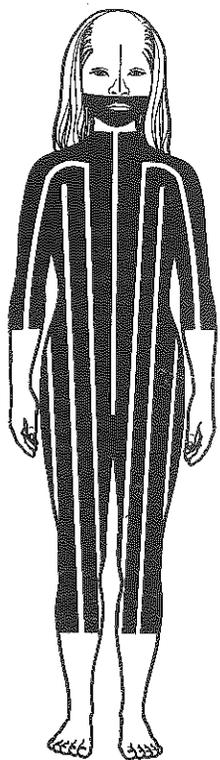


2.

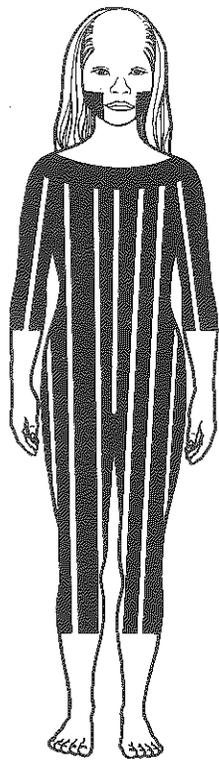


3.

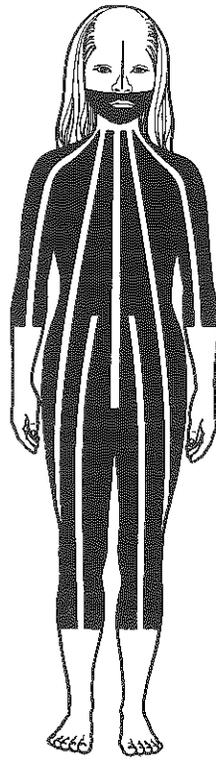




1.



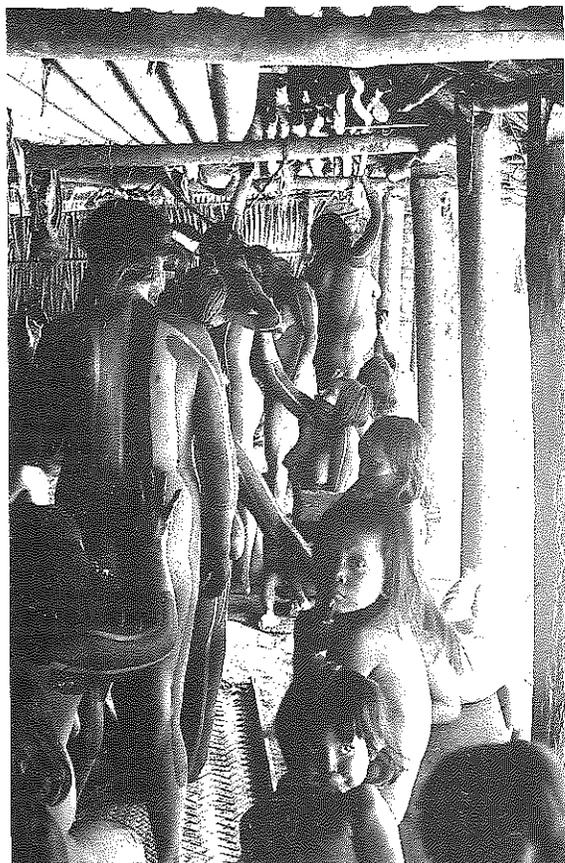
2.



3.



4.



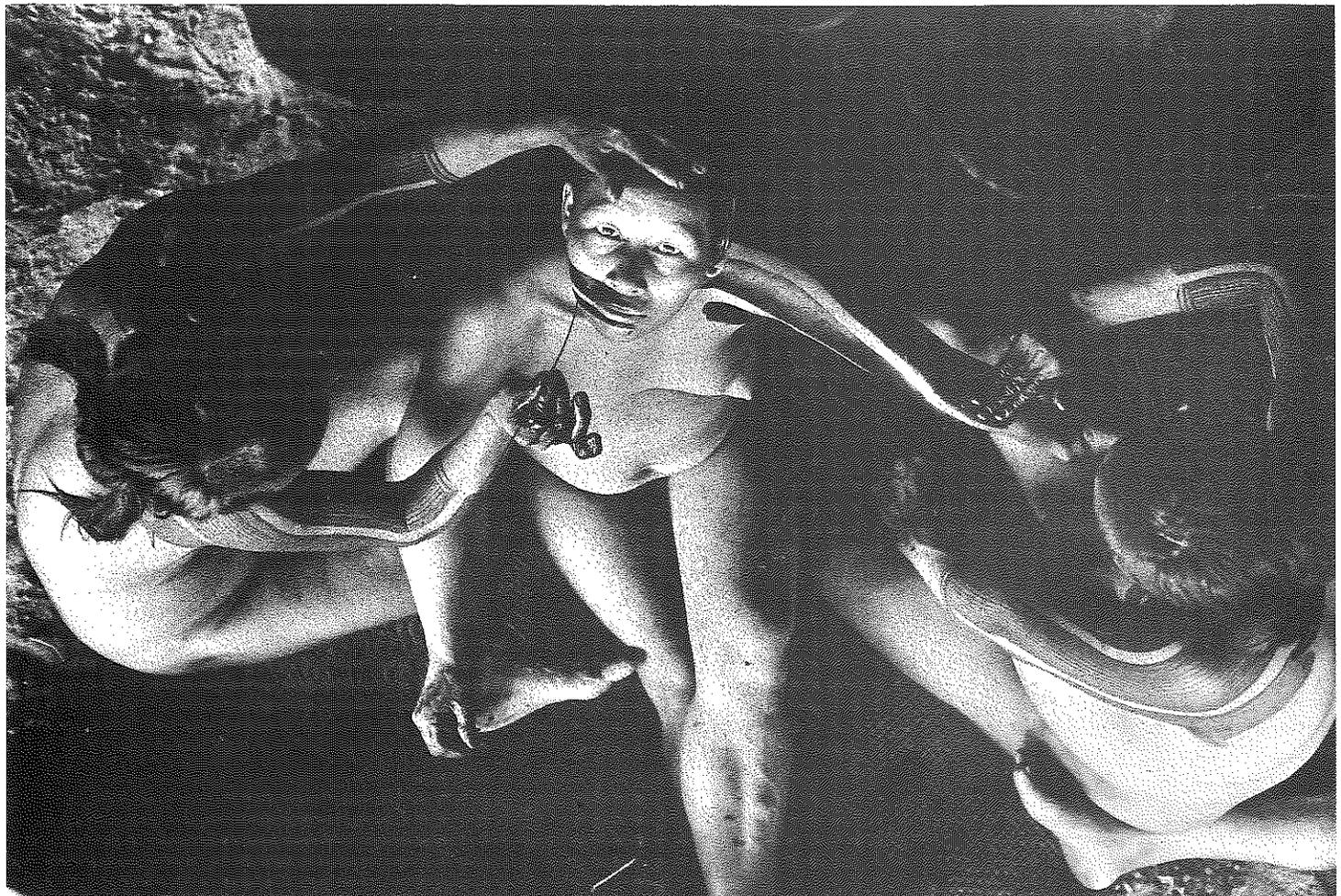
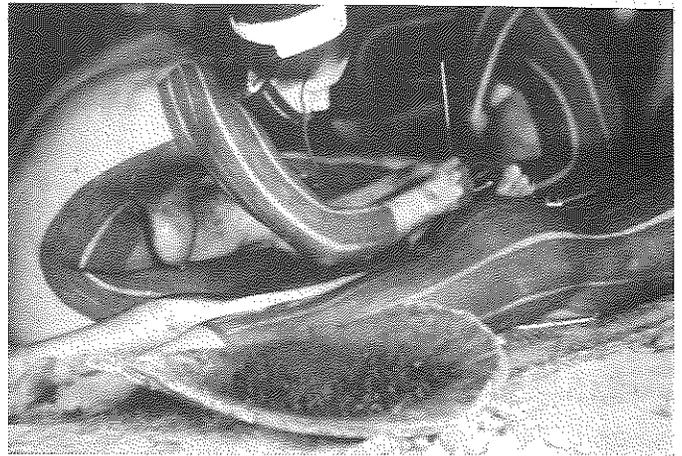
38. Acima, pinturas cotidianas (Jst): 1) *tep-nibe*: sem e com pala: peixe, 2) *ã-ka-pruk*: sem e com pala: enviezado (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

39. Sessão de pinturas coletivas na casa da chefe da sociedade de mulheres-pintoras.

Na página ao lado:

40. 41. Pinturas coletivas de mulheres.

42. Mulheres-pintoras em ação (Foto Vincent Carelli).



Embora não se possa aqui fazer uma análise detalhada das seqüências e o modo como se relacionam a outras esferas da cultura Kayapó, alguns aspectos devem ser enfatizados:

- 1) A importância da formação de uma nova família nuclear.
- 2) A bilateralidade do sistema de parentesco e das relações rituais.
- 3) A dicotomia espacial, típica dos grupos Jê, entre periferia (esfera doméstica) e centro da praça (conselho dos homens).
- 4) O simbolismo da perfuração do lábio inferior do bebê do sexo masculino e o grande disco labial vermelho usado pelo pai, ao reintegrar o conselho dos homens.
- 5) A ênfase atribuída à reintegração ritual do pai, especialmente quando reintroduzido no conselho dos homens, investido com grande variedade de símbolos visuais que indicam remarcada transição, perigo e poder (seqüências II e III). Na seqüência II, são ressaltados a importância e o tratamento específico dado à cabeça. Essa característica é vital em outras seqüências pictóricas, como, por exemplo, na iniciação masculina. A cabeça humana é relacionada ao centro da praça, igualmente centro do universo Kayapó, e ao instrumento mais valorizado, o maracá.
- 6) A mãe que permanece em seu próprio grupo doméstico, na periferia, é submetida a um ritual menos expressivo que não ocorre no nível formal da comunidade. Contudo, o processo de integração da jovem mãe é mais longo, cerca de dois meses, quando é aceita como membro da sociedade das pintoras, instituição pública feminina.

Entre os Kayapó-Xikrin, os homens são tidos como os únicos responsáveis pela formação da criança no útero materno. A contribuição da mãe começa após o nascimento (leite *versus* sêmen). Nesse sentido, a pintura corporal *mē-tuk* enfatiza a relação mãe-filho.

Apresento a seguir um outro conjunto de pinturas corporais, referente a um ritual de nomeação e iniciação, complementado pela ornamentação de artefatos plumários, de cera, algodão e palha, todos fabricados pelos homens, ampliando, assim, o contexto no qual a arte gráfica se manifesta.

Entre os Xikrin, os rituais de iniciação marcam ciclos cósmicos definidos que se reiniciam a cada cinco anos. A iniciação é constituída por cinco fases, cada uma relacionada simbolicamente a um domínio específico do cosmo.

A primeira fase, o *mēkutop* — designação devida ao capacete de cera de abelha no qual é fincado um ornamento de penas, característico desta fase —, relaciona-se aos artefatos plumários. O referido ornamento de penas, denominado *okopari*, representa todos os artefatos plumários Xikrin.

A segunda fase, o *kukrut mēnōrōnu*, é realizada na mata e relaciona-se às antas, caça de maior prestígio entre os Xikrin.

O *ngroa mēnōrōnu*, terceira fase, está ligado aos vegetais, representado pelo buriti.

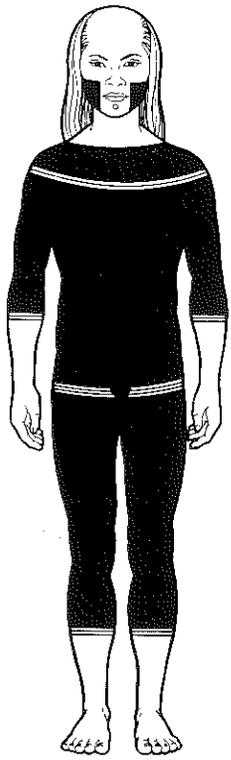
A quarta fase, o *ngōreraixi*, é realizada durante uma pesca de timbó e relaciona-se ao domínio dos peixes.

O ciclo é finalizado pelo ritual *mēkukatuk*, relacionado às almas dos mortos.

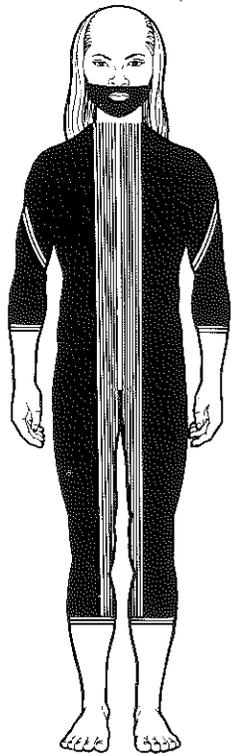
Na página ao lado:

43. Acima, pinturas masculinas cotidianas (J<sub>50</sub>): 1) *me-ā-kakei*, 2) *tē-djo-iadui*, 3) *ā-moy*, 4) *akoy-ōk*, 5) *ikamanei*: tintura de jenipapo escorrido que, na mata, os caçadores espremem no corpo (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

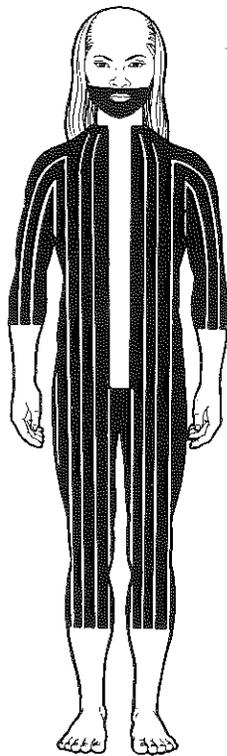
44. Abaixo, pinturas masculinas para ocasiões específicas: 1) *a-mi-kerā*: dedo de jacaré, fim do ritual de iniciação masculina, 2) *djoi-mrō-ko*: fim de resguardo, 3) *katob-ōk*: pintura cerimonial, 4) *me-ā-tonk*: pintura cerimonial, 5) *m-emu-bitchiangri*: fim de resguardo (Desenhos de Odilon João Souza Filho).



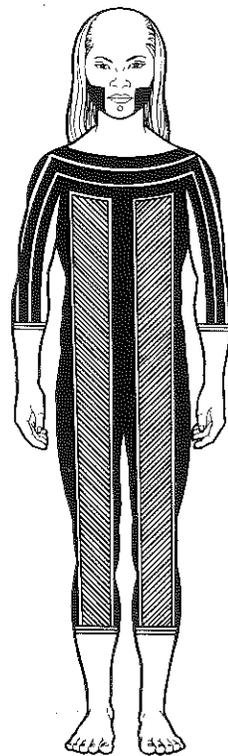
1.



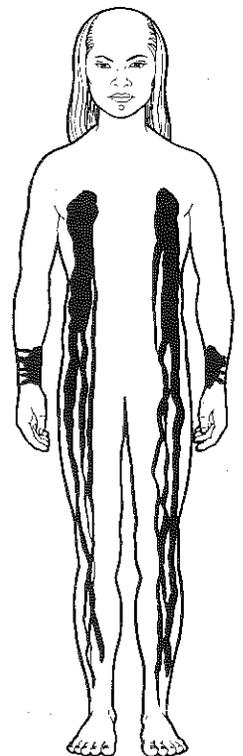
2.



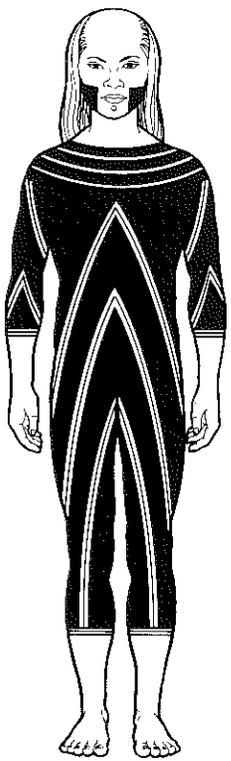
3.



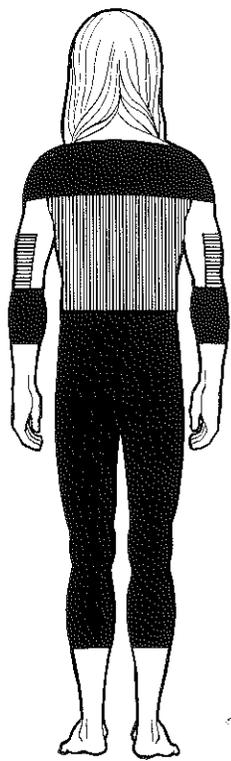
4.



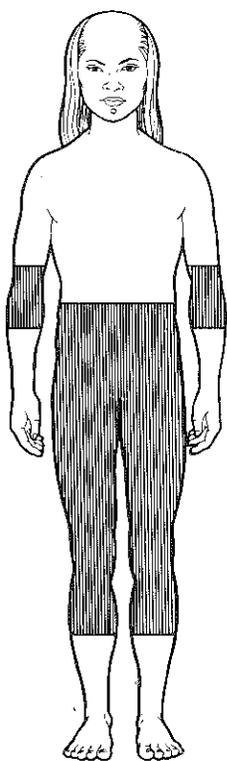
5.



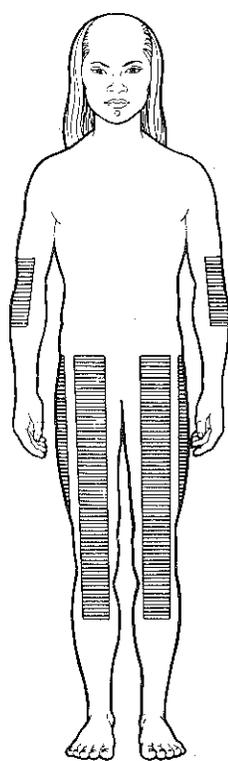
1.



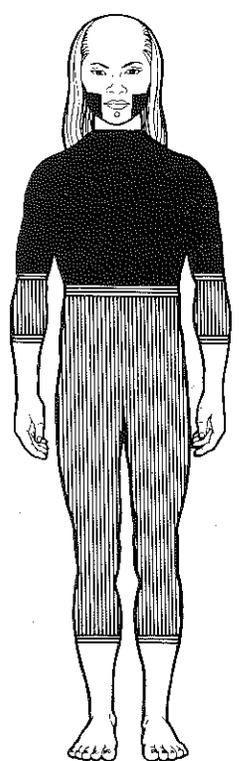
2.



3.



4.



5.



45. Máscara de macaco *kubut* (Foto Alceu Massari).



46. Máscara de macaco *kubut* (Foto Alceu Massari).

47. Casa dos homens: manufatura das máscaras (Foto Alceu Massari).



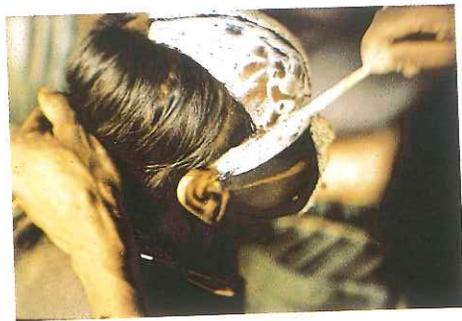


48. Homem pintado e ornamentado (Foto Claude Duménil).

Os rituais de nomeação masculina e feminina, *tàkàk-nhiok*, assim como os rituais de nomeação *bep*, *bekwei*, *koko*, *katob*, *ire* e *pâyn*, estão inseridos no ciclo de iniciação.

Veja-se aqui a seqüência da pintura corporal e da ornamentação utilizadas por diferentes personagens no decorrer do ritual de nomeação feminina *nhiok*.

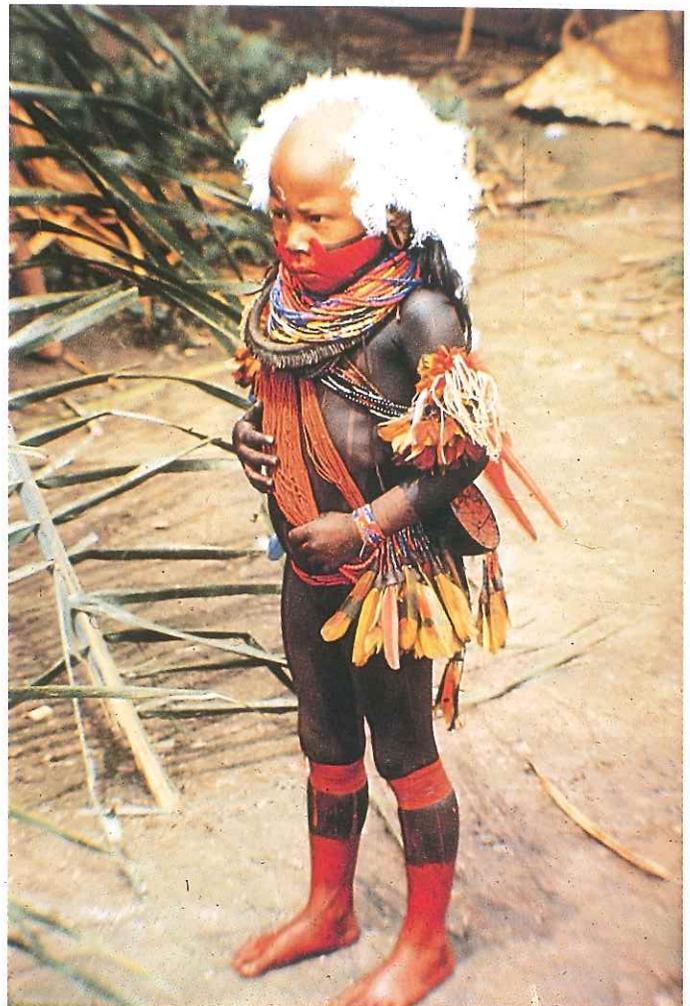
- 1) Pintura corporal das nominadas com o motivo *kueku ã ôk*, executada com estilete, iniciando-se aqui o processo de aquisição de uma "pele social" e da formação da identidade pessoal e grupal.
- 2) Aplicação de um desenho de linhas pretas de carvão misturado com resina, de cheiro forte, para afastar as almas dos mortos. É feita na parte frontal da cabeça das nominadas, onde os cabelos foram raspados. Posteriormente elas recebem o nome de suas *kwatui* (avós ou irmãs do pai), dentro de suas casas, sendo esta a segunda fase do processo da constituição social das nominadas.
- 3) As nominadas se posicionam na frente de suas casas e representam filhotes de beija-flores. Nesta fase, a ornamentação corporal que ostentam resume-se à pintura corporal. Ao lado de cada nominada está sua nominadora e amigas formais.
- 4) Surgem os homens-onças. A pintura corporal (*katiet-ôk*) dos homens-onças é realizada por eles mesmos na casa dos homens. É feita com carvão e representa, tanto para *robkrore* (onça-pintada) como para *robmo* (onça-parda), as manchas da onça-pintada, no corpo e na face. No caso do *robtuk* (onça-preta), as manchas são representadas no corpo e a face é toda preta. Surgem também as *robni* (mulheres-onças), amigas formais dos homens-onças, que durante a dança se posicionam a sua frente. Aparece o *robkra* (filho de onça), cuja prerrogativa lhe foi transmitida por um *ngêt* (avós ou irmãos da mãe). Todos estão com a pintura *mēkukatuk*, pintura de carvão na testa. Essa mesma pintura é utilizada pela representante mais idosa de nome "bonito" *nhiok* (vide fotografia 3 à p. 145).
- 5) As *nhiok* são ornamentadas com seus artefatos específicos, o *pré* (cinto), o *kadjot-ia-budjá* (bandoleira de algodão com três penas de arara-vermelha) e um diadema feito de penas de garça-branca e arara-preta.
- 6) Os *robkrore* (homens-onças-pintadas) ostentam seus *mēkutop*, que receberam denominações específicas: *mēkutop kré nó pudji* (capacete de cera de abelha com dois olhos). Os dois representantes dos *robkrore* trazem na face a mesma pintura composta pelo *nó kré ipok* (pintura de carvão) e *ngréká* (máscara de pó de casca de ovo da ave *Tinamus*). Seus corpos estão recobertos com penugens de periquito ou papagaio. Há, na realidade, uma metamorfose da onça em gavião-real. As *nhiok* ostentam os artefatos já descritos e seus pais lhe adicionam os *krokroktire* (cocar grande feito de penas de arara-vermelha e gavião), os *kruoi-iara* (cocares de penas da asa do papagaio) e os *peyoti-amu* (cocares pequenos de penas da cauda de japu). Estão também com o corpo recoberto de penugens, assim como penugens de urubu-rei na cabeça.
- 7) O final do ritual é marcado pela pintura corporal *mētuk* (corpo todo enegrecido com carvão), utilizada pelos pais das meninas nominadas.



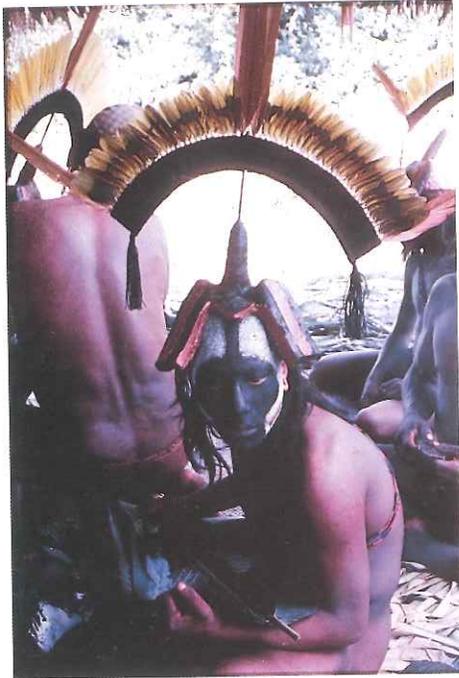
49. Aplicação de resina para confecção da máscara feita com pó da casca do ovo *Tinamus* (Foto Claude Duménil).

50. Máscara da festa de nomeação (Foto Claude Duménil).





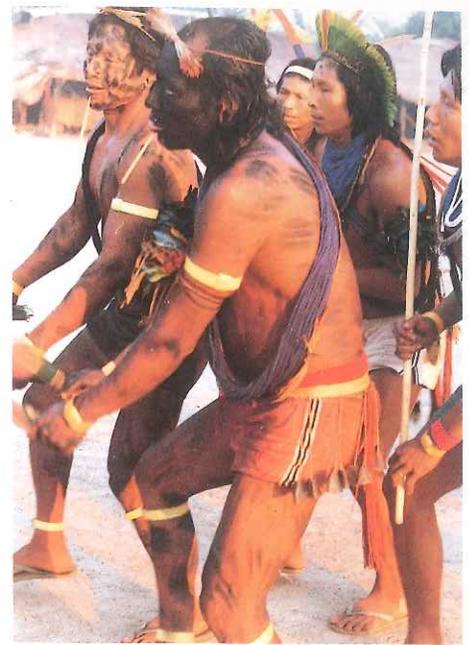
51. Acima, crianças nas festas de nomeação. Ao lado, as meninas *nbiok* na mesma festa (Foto Isabelle Vidal Giannini).



52. Ao lado, ritual de iniciação. O ornamento plumário *mē-kutop* é fincado em um capacete confeccionado com cera de abelha (Foto Vincent Carelli).

53. Abaixo, ritual de iniciação masculina *tokok* (Foto Isabelle Vidal Giannini).

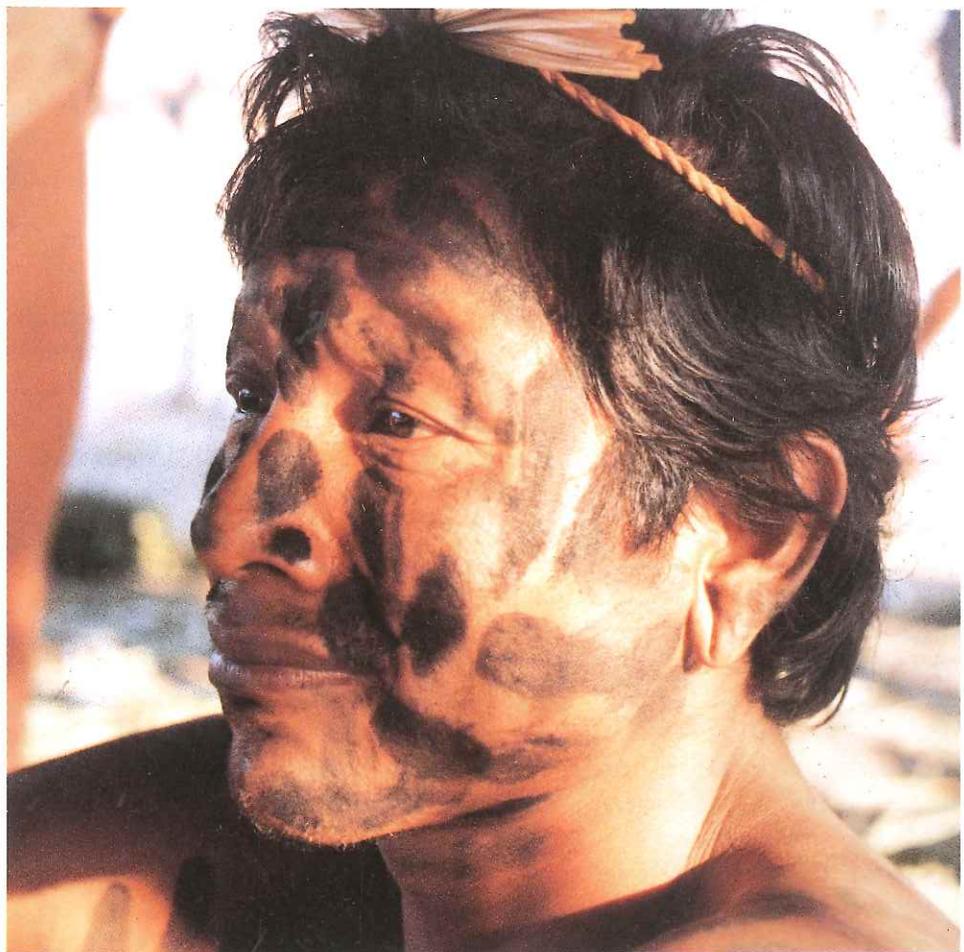




54. Acima, à esquerda, ritual *nhiok-tokok*, oferenda de comida (Foto Isabelle Vidal Giannini).

55. Acima, à direita, ritual *nhiok-tokok*. Representação das onças: *rob-kroni* (onça-pintada) e *rob-tuk* (onça-parda). A pintura das faces é diferente mas a do corpo é sempre a mesma (Fotos Isabelle Vidal Giannini).

56. Ao lado, detalhe da representação das onças (Foto Isabelle Vidal Giannini).



Em resumo, temos a estampa de jenipapo da meninas *nhiok*, aplicadas com estilete, e que exprime simbolicamente a “socialização” do corpo humano. O uso de tintura de carvão e de pó azul da casca do ovo da ave *Tinamus*, pelos homens, representa um processo de transformação. No ritual de nomeação feminina *nhiok* percebe-se a transformação da onça em gavião, assim como das nominadas em beija-flores, aptas a voar. A onça ornamenta-se e grita como o gavião, indicando que ela é essencial e simultaneamente as duas coisas. As onças-gaviões auxiliam na aquisição da identidade humana e social ao possibilitarem às iniciadas a obtenção, em si, da essência das aves. Assim, o ritual afirma a existência de uma onça-gavião em um mundo em que os humanos são homens-aves.

Esse ritual foi observado e descrito por Isabelle Vidal Giannini em 1989. A seqüência trata das transformações ocorridas durante um evento específico e corresponde, no modelo apresentado no Quadro 2, à fase situada entre os pólos A e J<sub>5</sub>.

No segundo exemplo, apresento uma análise formal da estrutura interna das estampas: as variações de um mesmo desenho e suas modalidades de uso no corpo, segundo as categorias de idade e sexo.

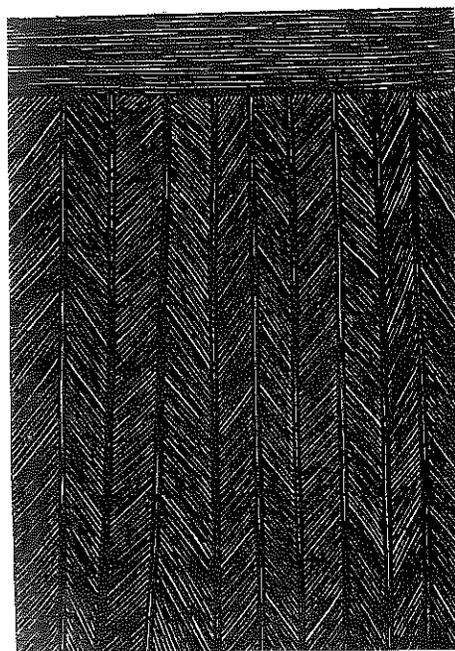
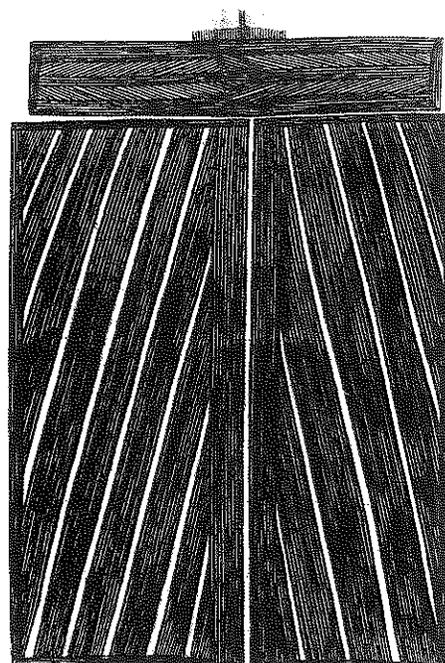
As diferentes variedades de uma única estampa – *ã-ka-pruk* (Quadro 3) – e os critérios da aplicação dessas variantes no corpo humano ilustram um aspecto interessante da ornamentação corporal Xikrin. A pintura corporal de jenipapo compreende uma rica variedade gráfica de estampas e variantes de uma mesma estampa, no que se refere ao desenho, que devem ser entendidas em relação à amplitude do campo semântico que abrangem.

As estampas de jenipapo são numerosas, mas não infinitas. Obedecem a regras estéticas de forma e estilo, em termos do que é considerado ideal: simetria, linhas paralelas, finas e regulares, textura fechada, proporções corretas.

A Figura 1 e o Quadro 3 indicam a distribuição das variantes quando aplicadas ao corpo.

A pintura de jenipapo é essencialmente informativa, comparando-a com a tintura de urucum que teria conotações mais expressivas e está fortemente relacionada ao processo de socialização e controle social. As crianças são agentes passivos que, deitadas na esteira e meio adormecidas, ficam submetidas à carícia constante e regular do pincel materno.

Como vimos, o repertório de estampas infantis é maior que o dos adultos, e cada estampa possui, também, um número maior de variantes. A análise da estampa *ã-ka-pruk*, porém, revela outro aspecto importante: *tendências* e não fronteiras claramente definidas em relação às diferenças e semelhanças entre categorias de sexo e idade. Essas tendências são estatisticamente comprovadas e culturalmente admitidas e permitem colocar as diferentes variantes da estampa ao longo de um *continuum*: face, corpo de criança, corpo das mulheres e corpo dos homens. Se o *ã-ka-pruk* para crianças possui diversas variantes, para as mulheres elas se reduzem a duas, e para os homens, apenas a uma. Essa variante masculina, extremamente bonita, se caracteriza pela assimetria ostensiva do desenho, ruptura evidente com relação às categorias feminina e infantil.

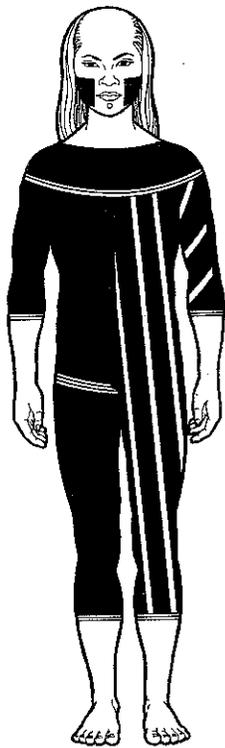
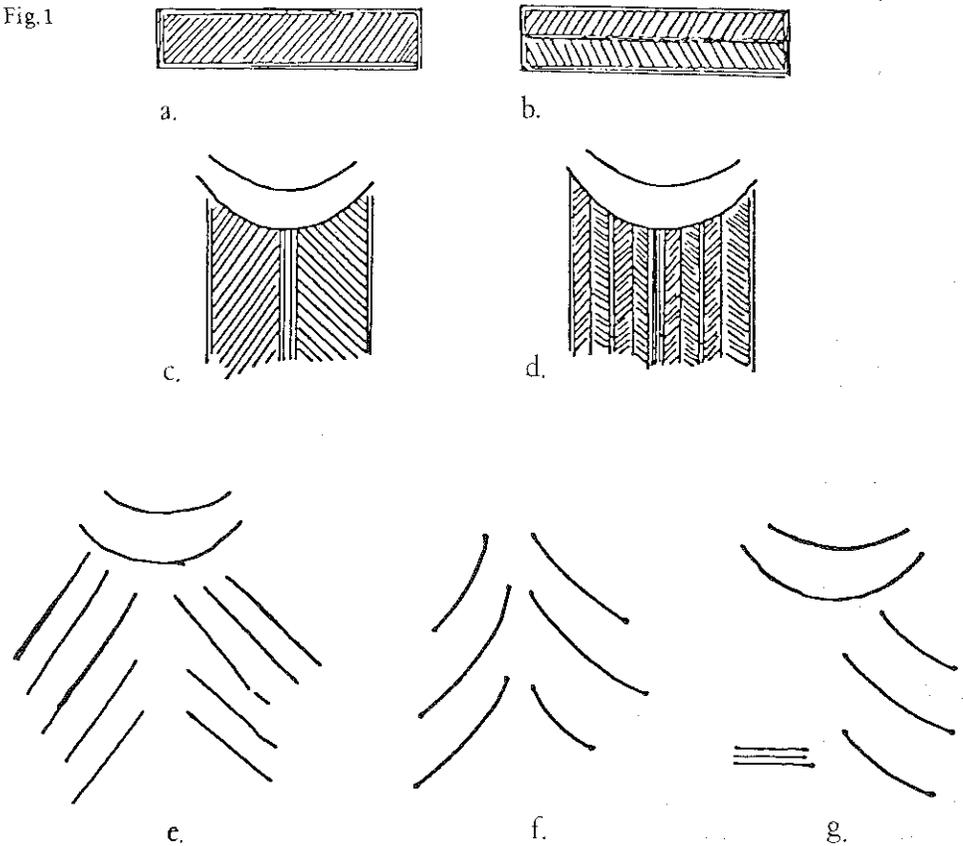


57. Acima, maneiras diferentes de representar no papel o motivo *ã-ka-pruk*: pintura apenas em crianças.



58. Variante do motivo *menu-ã-ka-pruk* em homem adulto.

Fig.1



59. Motivo *ã-ka-pruk* (Desenho Odilon João Souza Filho).

Quadro 3 – *Ã-KA-PRUK*, PINTURA FACIAL

	Variante	Criança	Mulher	Homem
Pintado com estilete de nervura de folha de palmeira	a	x	x	x
	b	x <sub>1</sub>	x <sub>2</sub>	x <sub>3</sub>

1. Muito comum; 2. menos comum; 3. raro, exceto para os homens muito jovens, cujo corpo é tratado como o de um adulto e a face, como a de uma criança.

*Ã-KA-PRUK*, PINTURA CORPORAL

	Variante	Criança	Mulher	Homem
Aplicado com estilete de nervura de folha de palmeira	c	x		
	d	x		
	e	x	x	
Aplicado à mão e riscado com o pente	f	x	x	
	g			x

Todos os Kayapó, devidamente pintados com jenipapo, passam, após o banho da tarde, tinta de urucum vermelha na superfície do corpo para torná-lo mais brilhante, corado e cheiroso. Na face, aplicam com o dedo uma camada de urucum mais espessa, sendo alguns desenhos específicos usados de acordo com o sexo e a idade. Os pés e a parte inferior da perna também são tingidos com urucum. Na maioria das vezes os cabelos são raspados à moda típica Kayapó.

Após cada renovação da pintura de jenipapo, as crianças são pesadamente ornamentadas com brincos de madeira tingidos de urucum, colares de pecinhas de itã e miçangas, bandoleiras de algodão também tingidas de vermelho e penugens brancas de gavião-real, coladas nos cabelos. Na parte frontal da cabeça, onde foi raspado, é aplicado um desenho de linhas pretas de carvão misturado com resina, de cheiro forte, para afastar os maus espíritos.

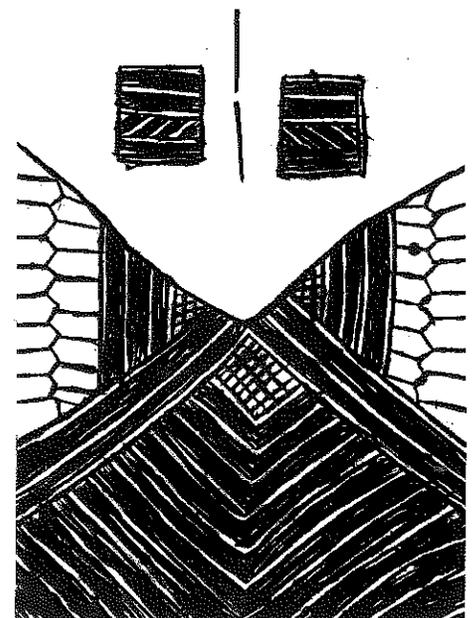
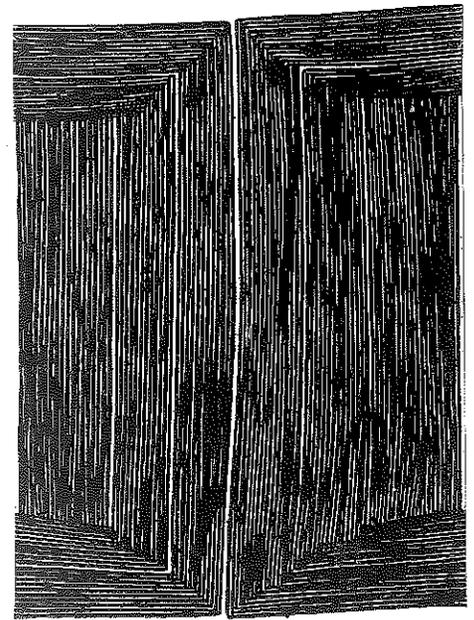
Durante os rituais mais importantes, os Kayapó se enfeitam com uma grande variedade de adornos: aplicam na face máscaras de pó de casca de ovo da ave *Tinamus*, colam nos cabelos penugens de urubu-rei e no corpo penugens de periquito e usam diademas de plumas. É o processo de transformação em aves, tal como descrito anteriormente. Em outras ocasiões vestem ainda grandes máscaras de folhas de palmeiras e entrecascas, transformando-se em macacos, tamanduás e aruanás.

A partir do material visual recolhido em duas comunidades Kayapó, Xikrin e Mekranoti (estampas cedidas por G. Verswijver), referentes ainda à pintura de jenipapo, cabe uma comparação de estilos, o terceiro exemplo.

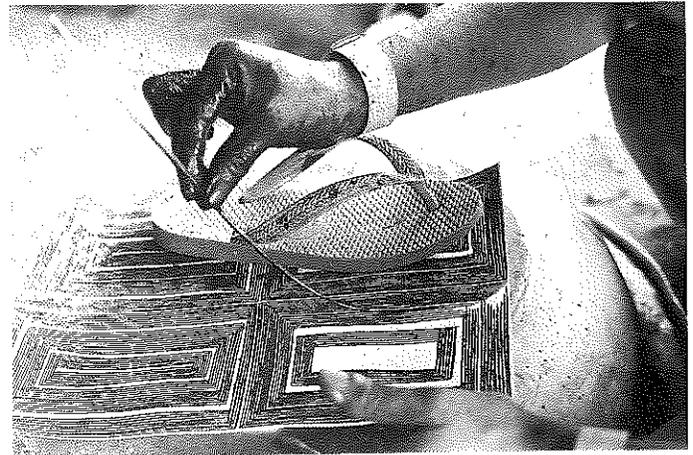
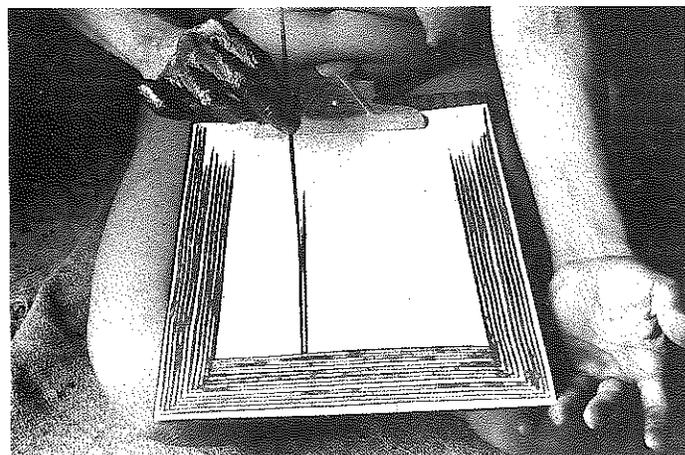
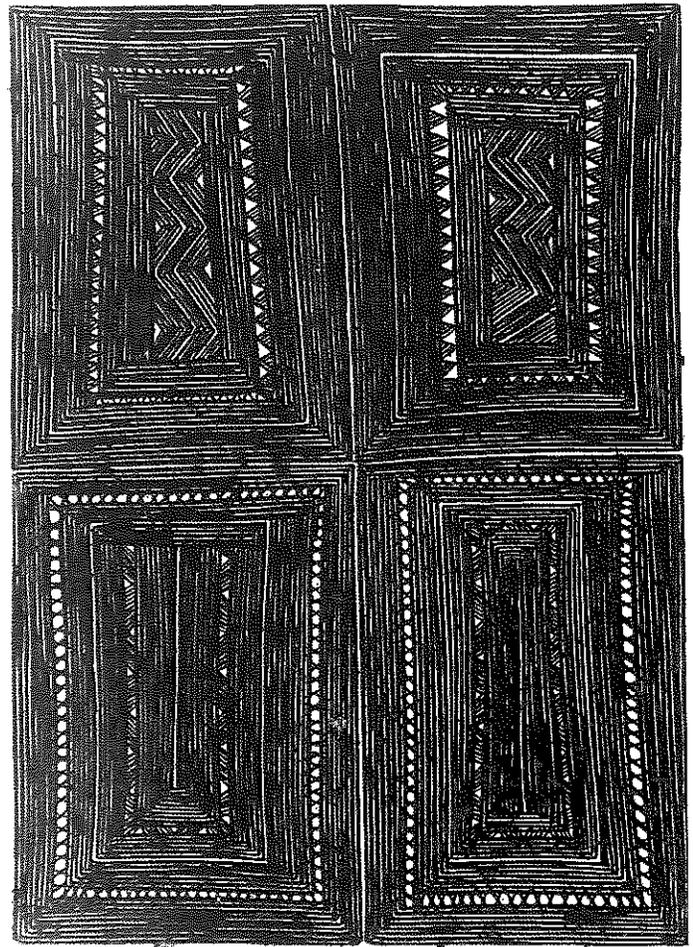
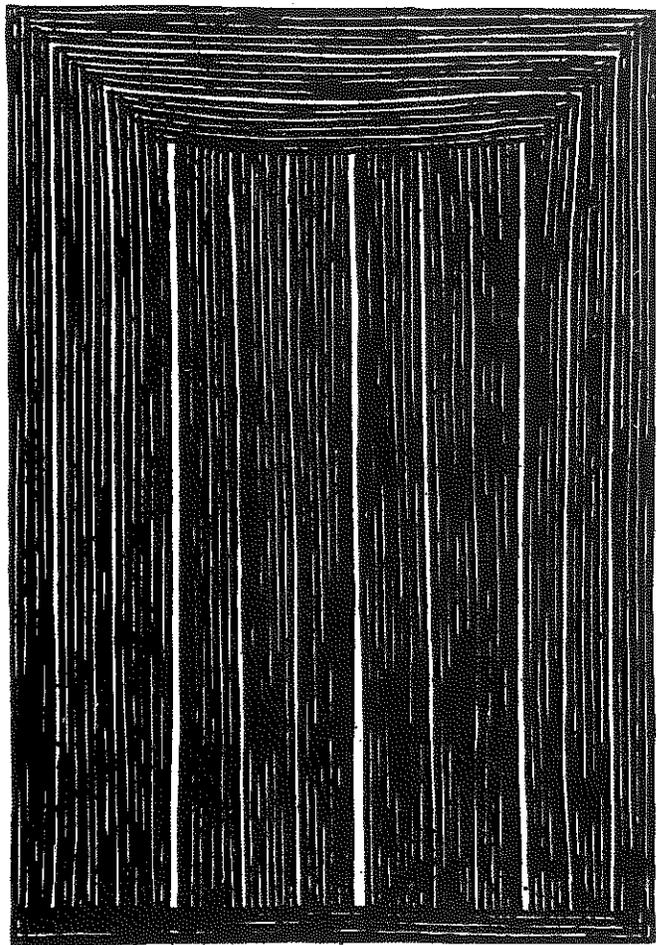
Existem diferenças marcantes de estilo entre diversos subgrupos Kayapó, tanto para a cultura material e ornamentação em geral como para as estampas da pintura corporal. Essas diferenças aparecem com maior amplitude entre os grupos mais afastados espacial e historicamente, isto é, entre os grupos Kayapó-Xikrin e Kayapó do Xingu. A diferença está na estrutura do padrão usado no desenho-base. Enquanto os Xikrin empregam linhas finas, fechadas, paralelas, verticais e horizontais — o padrão *tep-i-ôk* (espinha de peixe) — os Mekranoti aplicam o padrão *kaprã-ôk* (casca de tartaruga), hexagonal. Esses dois referenciais determinam estilos diversos e possibilidades estruturais diferenciadas de combinar e ordenar elementos gráficos internos.

Semelhantes diferenças de estilo entre grupos indígenas da mesma origem lingüística e cultural, historicamente separados há pelo menos 150 anos, devem ser entendidas como resultado da elaboração e uso recorrente de certos padrões básicos, em detrimento de outros. Uma dada tendência produz um novo padrão e leva, gradualmente, a uma nova orientação estilística e expressão estética completamente diversas, definidoras de uma identidade subgrupal, afirmada e assumida pelos próprios índios.

Quanto ao desenho formal, ocorre uma situação extremamente interessante. Em 1986 estive visitando uma aldeia Kayapó-Xikrin, no rio Bacajá, na região Xingu. Esse grupo separou-se dos Xikrin do Cateté por volta dos anos 30 e desde então, até muito recentemente, mantiveram pouco contato entre si.

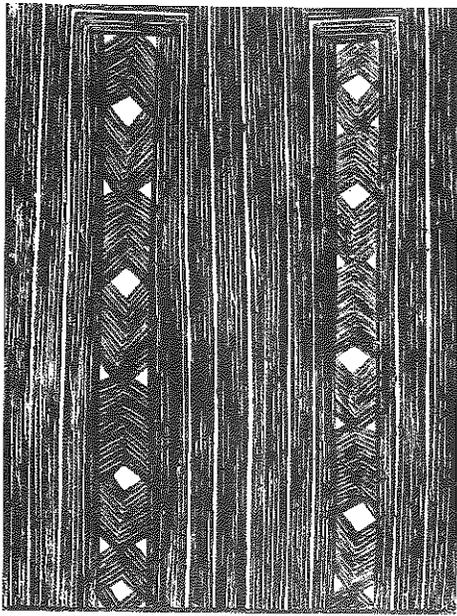


60. Diferenciação de motivos Xikrin e Mekranoti.

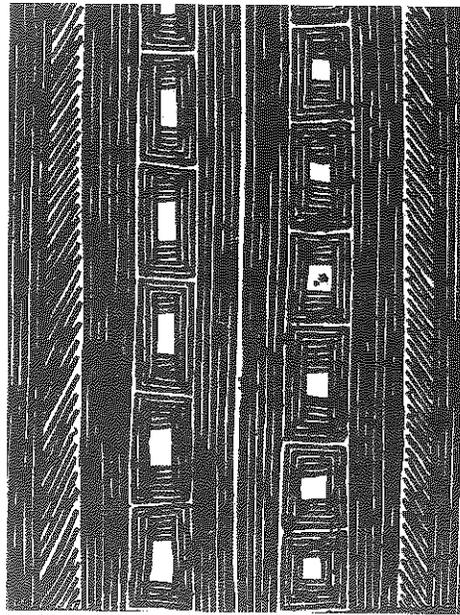


61. Motivo e execução da pintura no papel pela pintora Nkiok-pú.

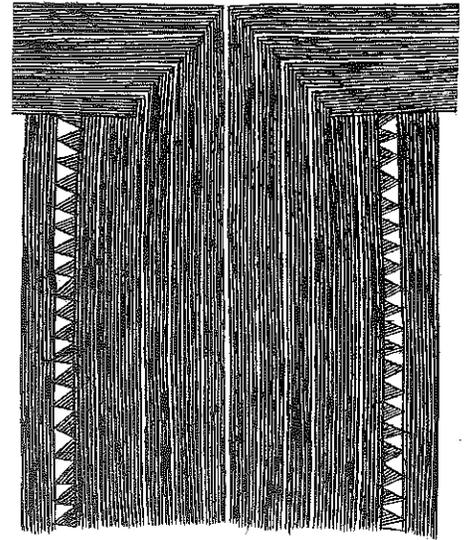
62. Motivo e execução da pintura no papel pela pintora Nikaere.



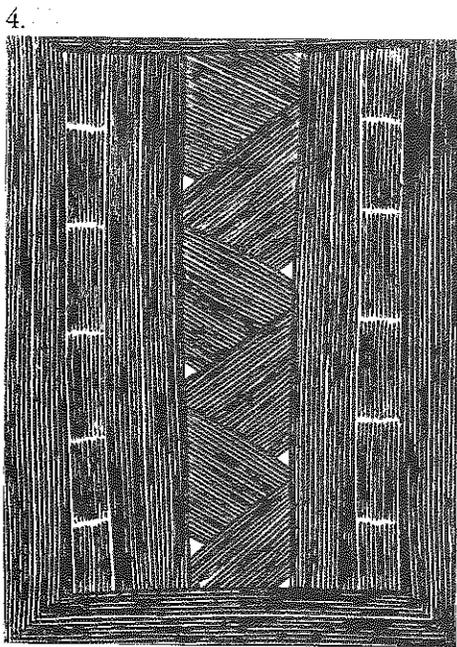
1.



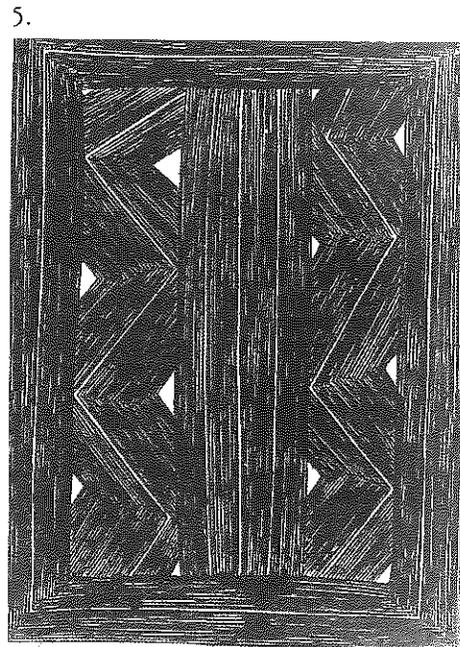
2.



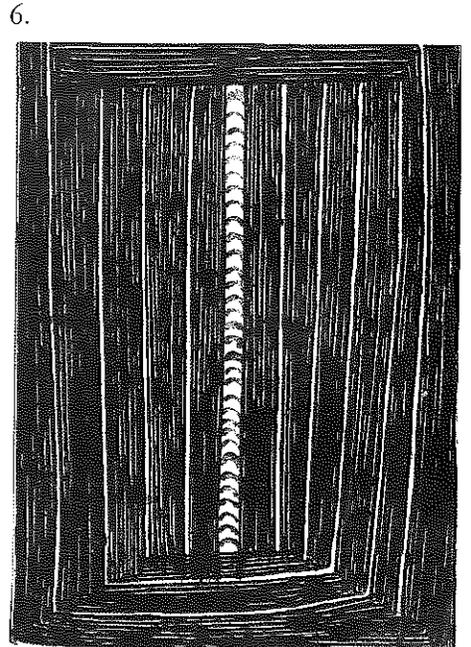
3.



4.

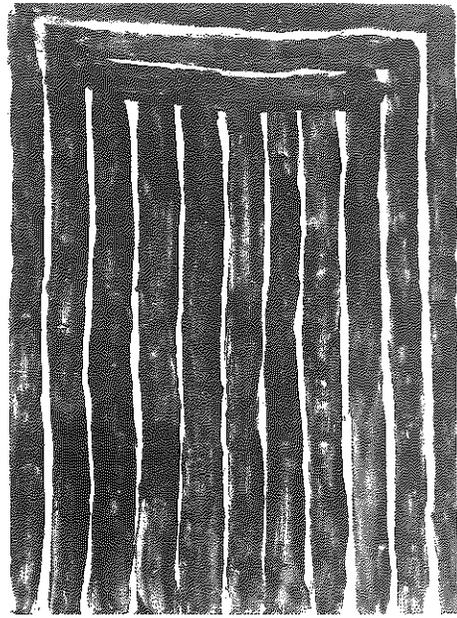


5.

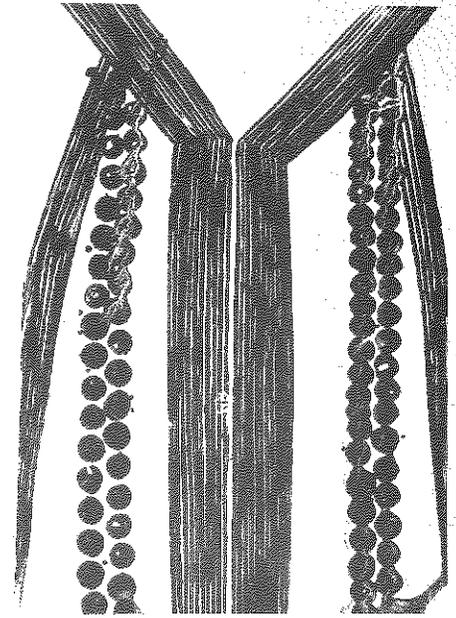


6.

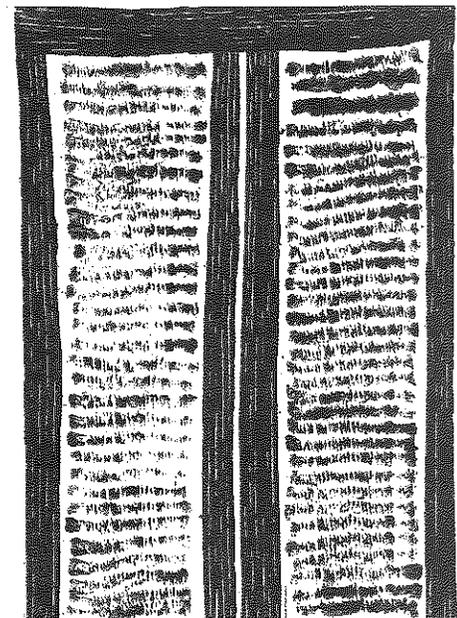
63. Pinturas corporais no papel. Desenho-base: espinho de peixe. Motivos decorativos: 1) casca de jaboti, 2) casca de jaboti e espinho  
4) zigue-zague e espinho de peixe, 5) zigzag, 6) rastro de veado.



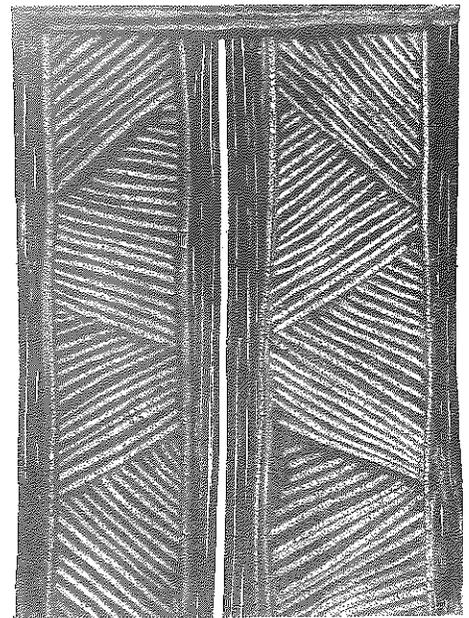
1.



2.



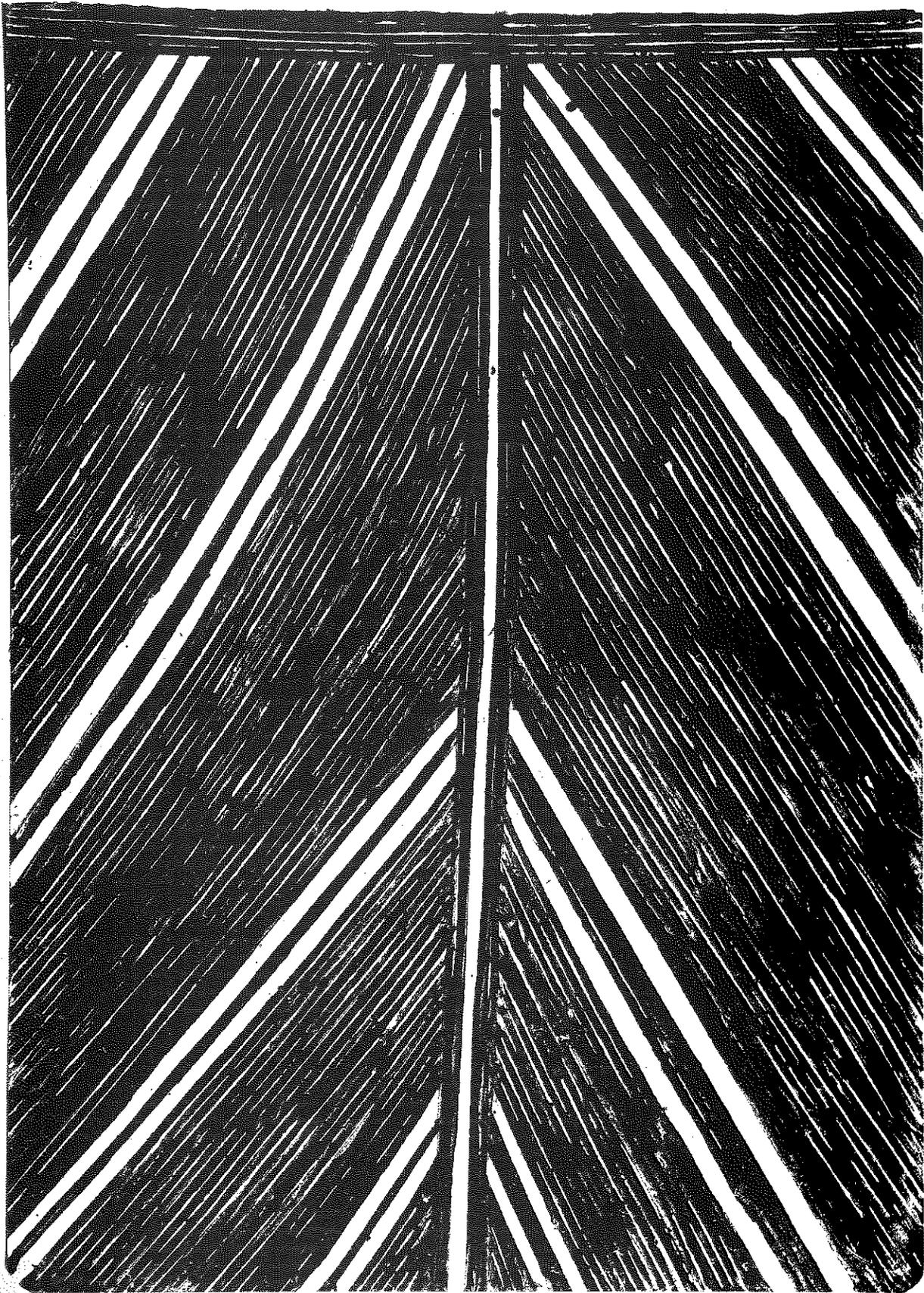
3.

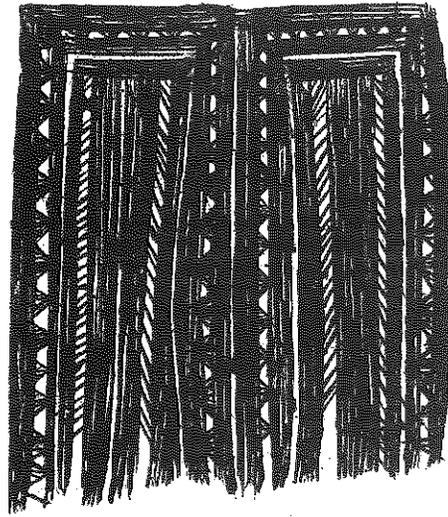


4.

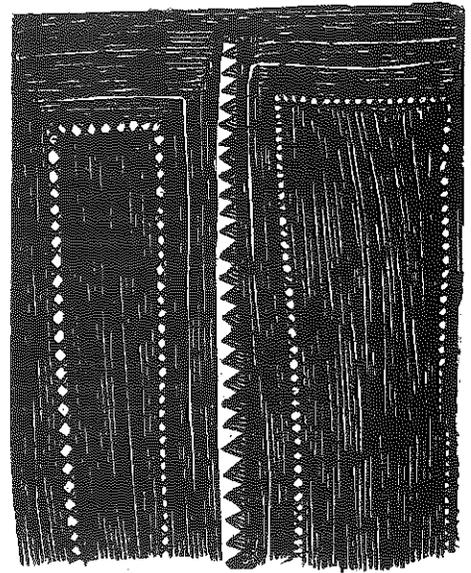
64. Pinturas corporais no papel.

1) peixe: primeiro desenho, aplicado com o dedo, no corpo do recém-nascido (J1), 2) onça: pintura feminina de resguardo (J3), 3) mutum: aplicado com carimbo (J5f), 4) cobra da água funda: riscado com a unha (J5f).

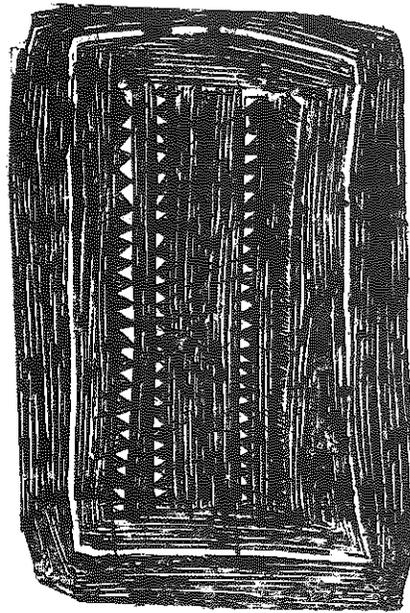




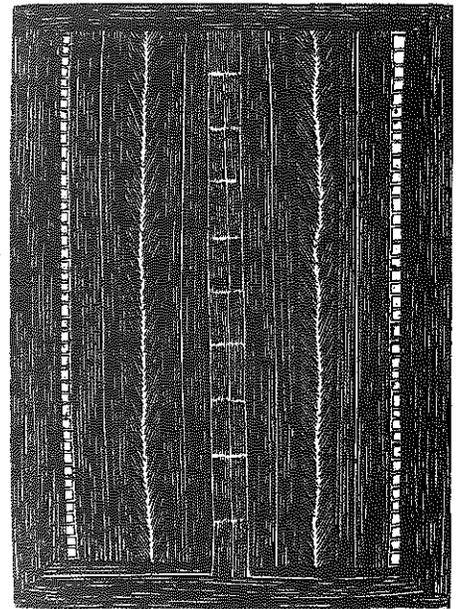
a.



b.



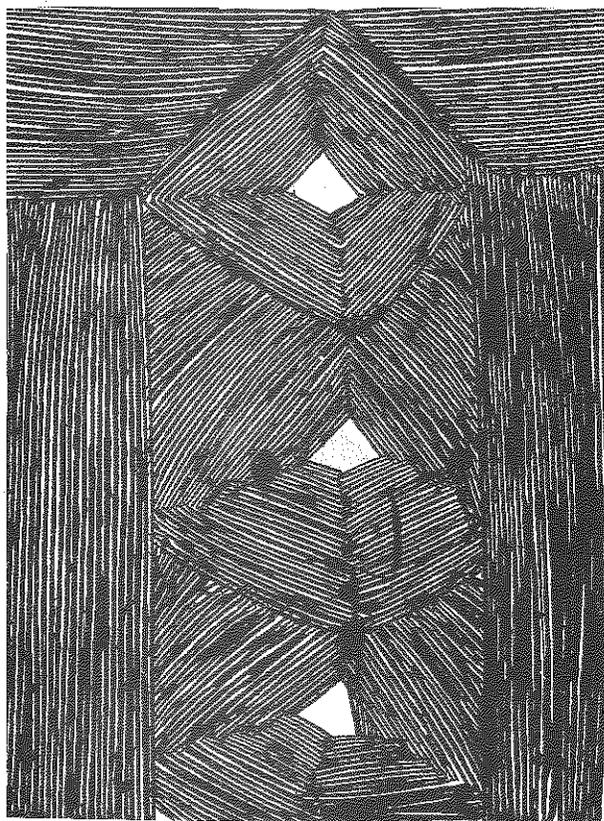
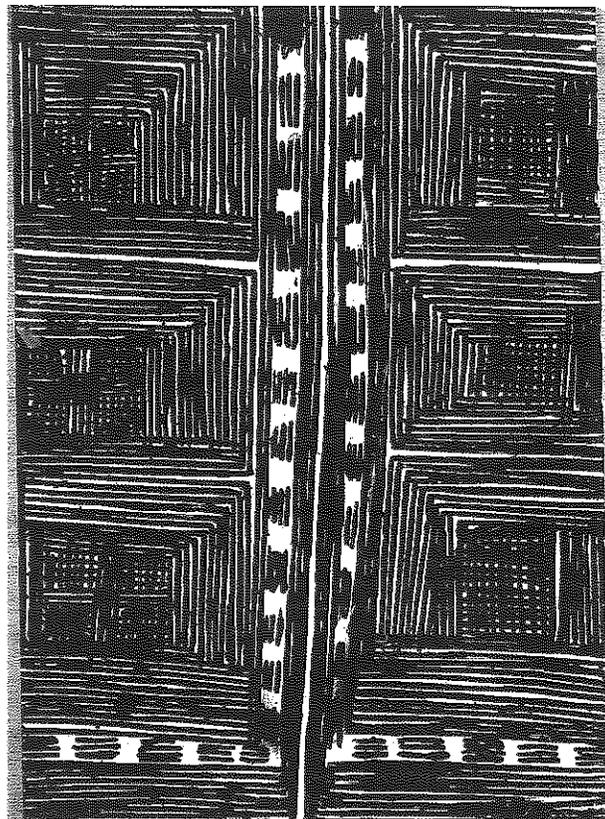
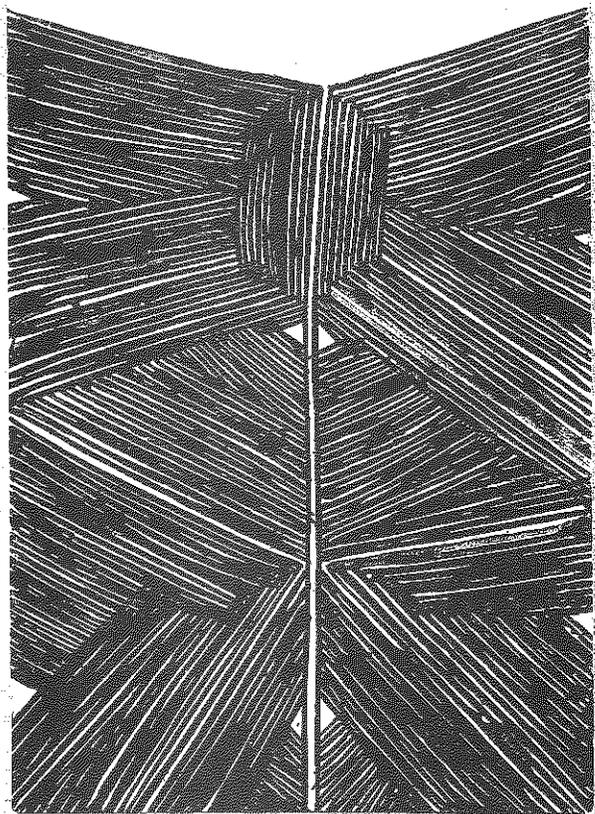
c.



d.

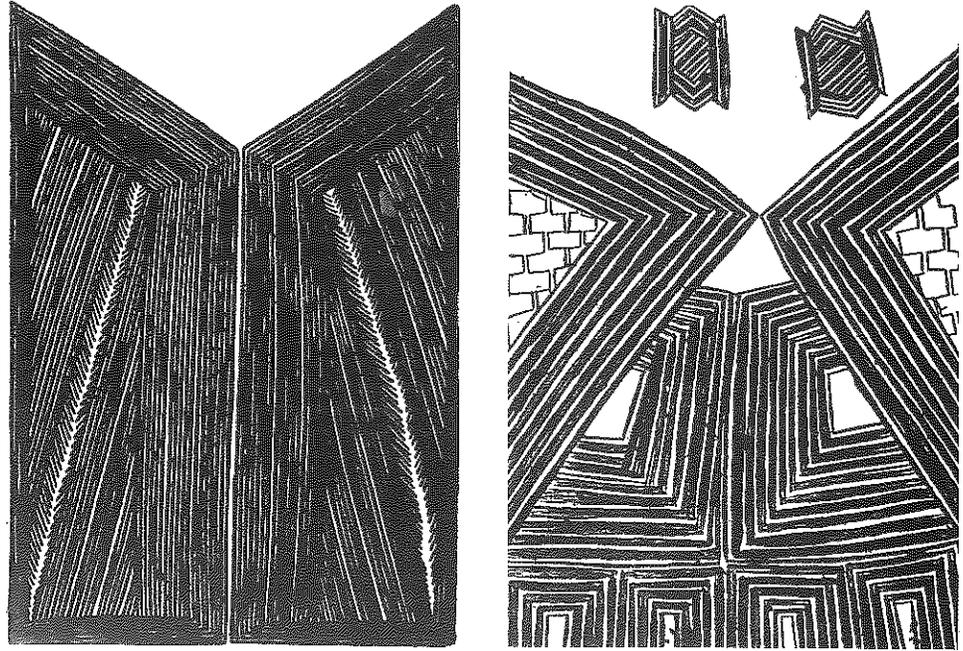
65. Na página ao lado: dedo de jacaré: pintura masculina de fim de resguardo do iniciado aplicado com estilete.

66. Pinturas executadas no papel por menores: a,b,c -ainda não dominam a técnica de aplicar o desenho, d - desenho por uma menina excepcionalmente bem dotada, *Ngrei-ô*.

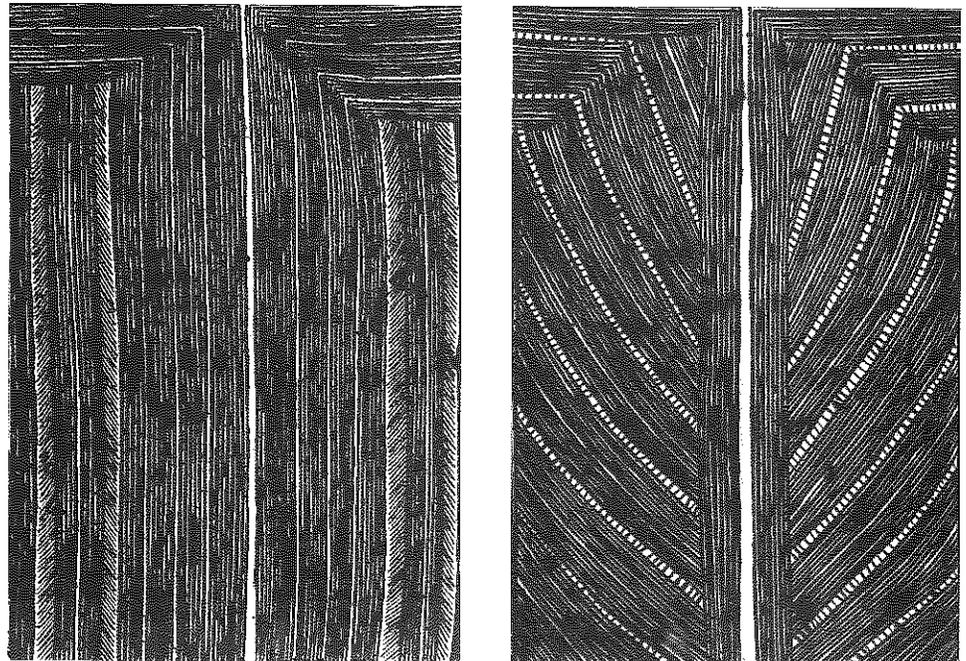


67. Acima, pinturas no papel executadas por mulheres Xikrin do Bacajá.

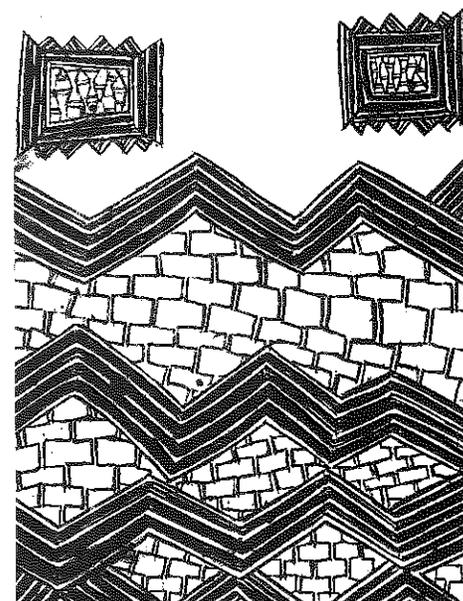
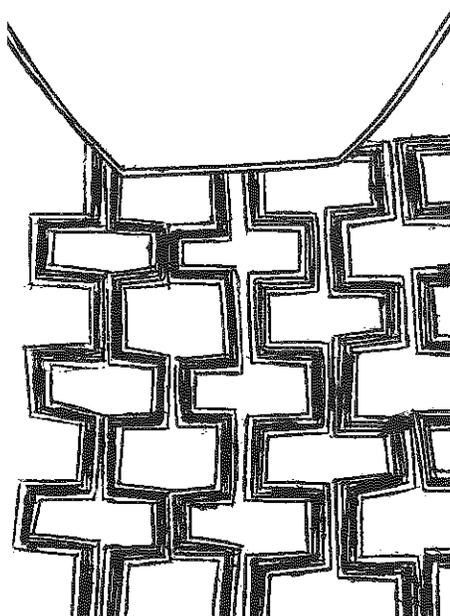
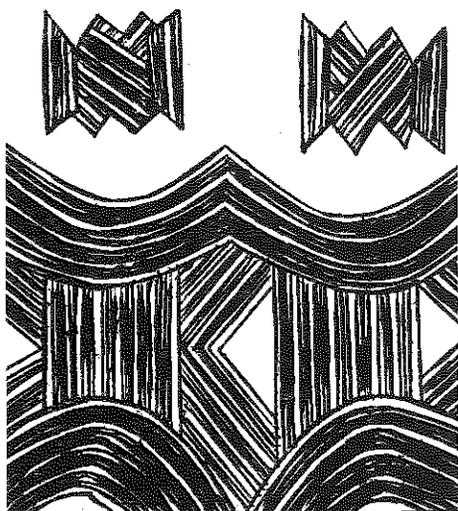
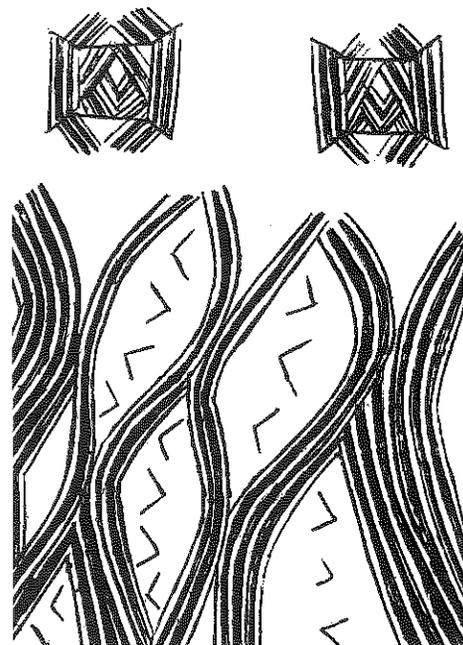
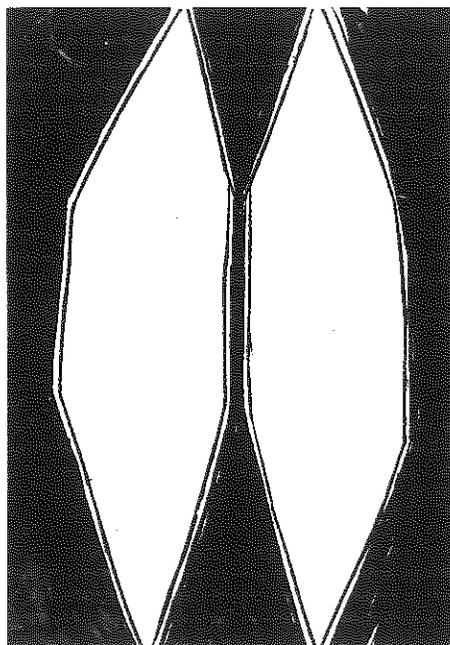
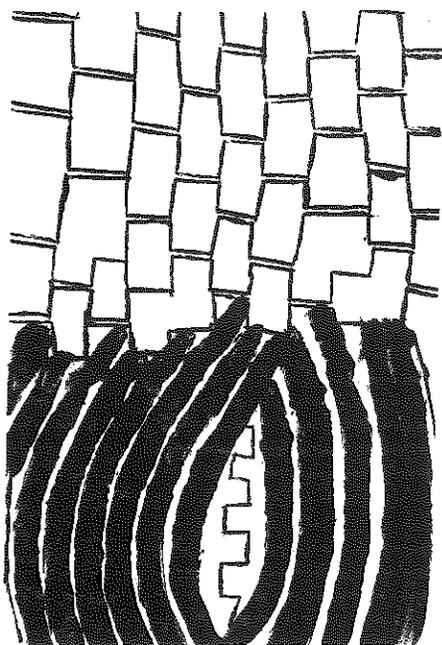
68. Ao lado, desenho de *Bekoy-bó*, de 19 anos, da tribo Xikrin do Bacajá. Este desenho é *kaprã-ók*, pintura do jabuti grande.



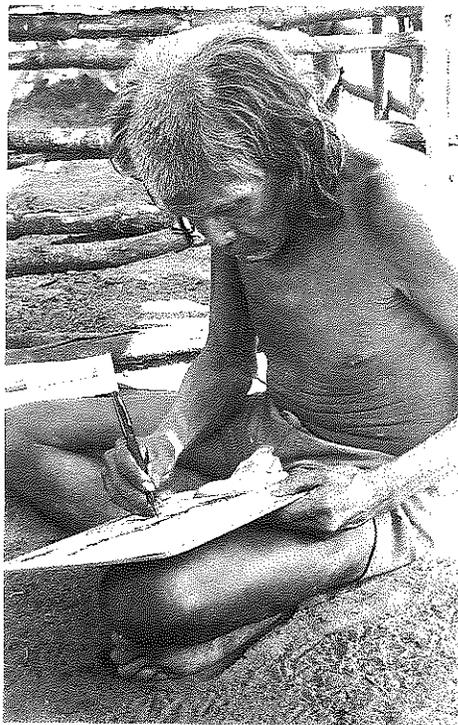
69. Diferenças de estilo entre as pinturas das mulheres Kayapó-Xikrin, desenho-base: espinho de peixe e Kayapó-Mekranoti, desenho-base: casco de jaboti.



70. Diferenças mínimas de estilo entre os Xikrin do Cateté e os Xikrin do Bacajá, desenho-base: pintura de peixe.

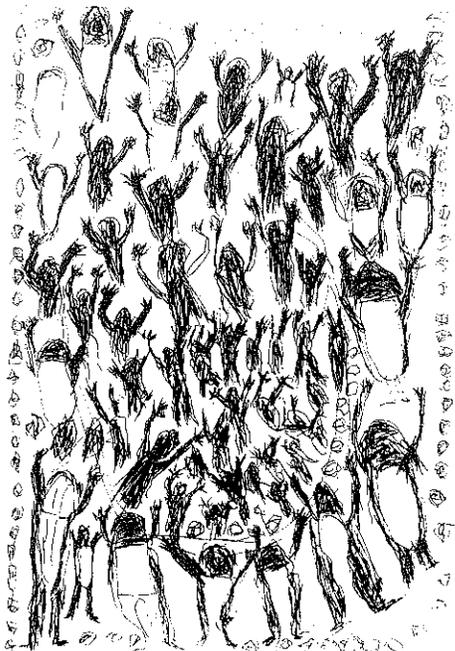


71. Pinturas Mekranoti do Rio Iriti (Coleção Verswyer). Os Mekranoti (Kayapó do Xitigá-Iriti) possuem maior número de estampas. As pintoras, no papel, são mais criativas, ousadas do que as Xikrin, utilizando um maior número de combinações gráficas, desenhando linhas curvas e constroem estampas assimétricas. Entre os dois sub-grupos kayapó, o nome dado às pinturas e aos motivos decorativos assim como as regras formais de aplicação do desenho diferem.



72. O xamã Nhiakrekampin, pintando um desenho livre, atividade não tradicional.

73. Pátio de aldeia, com acolhida eufórica aos guerreiros que voltam de incursão bem sucedida contra aldeia inimiga.



No entanto, já se notam diferenças na pintura corporal. Alguns desenhos da aldeia do Bacajá possuem traços ao mesmo tempo Xikrin e Gorotire Mekranoti (que são os Kayapó do Xingu Itiri). Outros desenhos, ainda que quase imperceptivelmente, apresentam detalhes específicos ao Bacajá. Essas características devem-se ou à aproximação maior dos Xikrin do Bacajá com os Kayapó do Xingu, ou ao desenvolvimento de um estilo próprio a partir de um estoque de desenhos comum, mais antigo.

Outro caso, também observado no Bacajá, é a adoção, ainda que tímida, de alguma pintura facial copiada dos Asurini do Xingu, um grupo Tupi, e que os Kayapó-Xikrin do Bacajá encontram hoje na cidade de Altamira ou em reuniões indígenas. Essa pintura foi usada por uma mulher (irmã do chefe, mais viajada e de personalidade bastante aberta para inovações) e apenas no rosto de um filho pequeno.

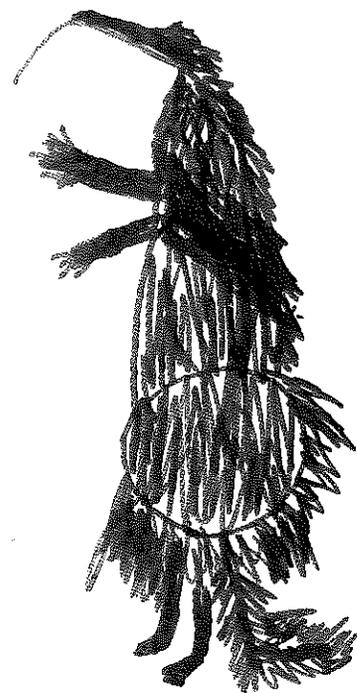
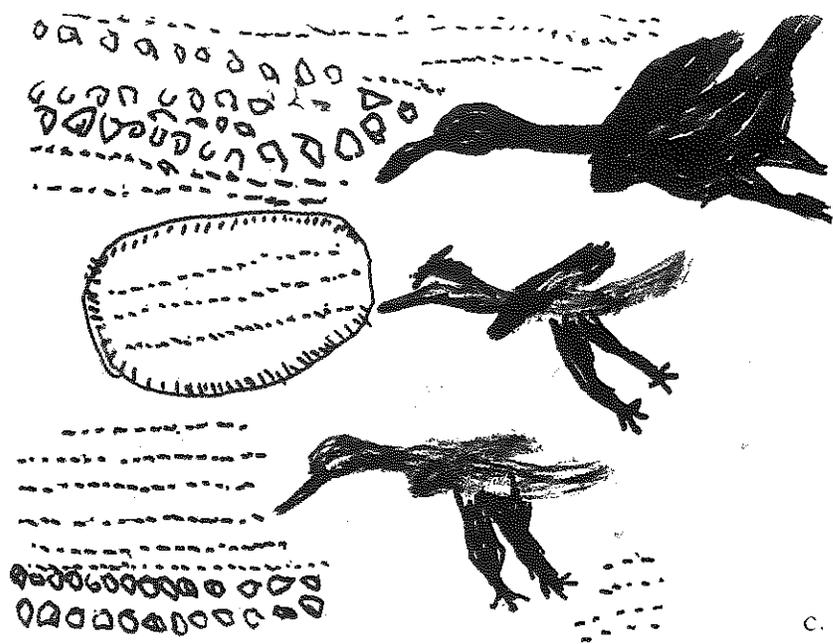
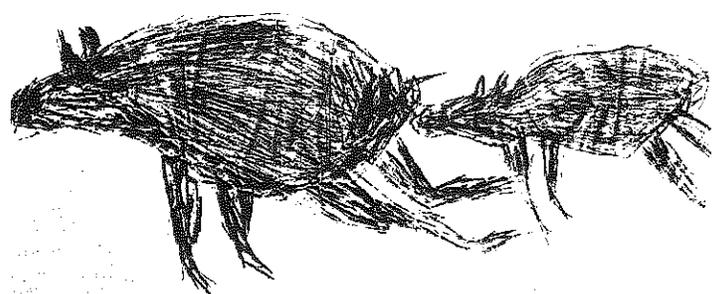
Contudo, essas diferenças não afetam em nada o significado da estampa enquanto uma unidade do sistema (aqui, os exemplos apresentados encaixam-se no nível  $J_5$  do Quadro 2). As que mudam são, em nível estatístico, as tendências do desenho das estampas, o que sempre é uma porta aberta para mudanças de estilo mais significativas, ao longo do tempo.

## Desenhos espontâneos masculinos

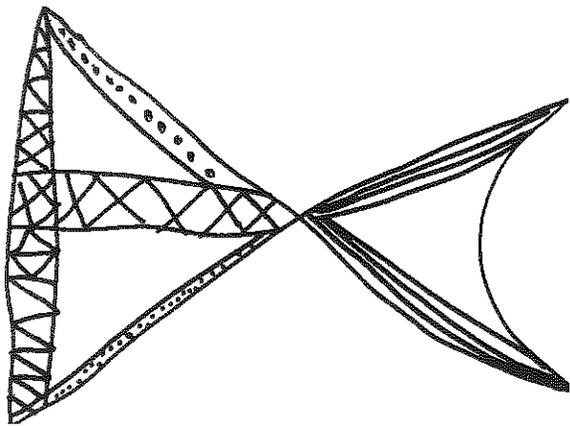
Tradicionalmente, os Xikrin nunca haviam, ao contrário dos Tikuna, praticado certas artes, como o desenho livre. A introdução de novos elementos e técnicas, como papel, caneta e lápis de cor, pôde revelar dons artísticos que não haviam se manifestado antes. Os temas que então aparecem nos desenhos são culturalmente orientados em seu conteúdo temático, sem perda do caráter espontâneo de sua escolha e de suas formas de expressão. Constituem, assim, manifestações estéticas únicas, etnicamente bem-definidas, mas altamente individualizadas, com marca e estilo próprios do artista.

Quando se pede a uma mulher Xikrin para pintar um peixe, ela sempre reproduz um desenho geométrico, escolhido entre os motivos de pintura corporal que convencionalmente representam os diferentes peixes. Submetida desde a infância a uma tradição estética bem definida, ela nunca produzirá uma representação figurativa ou individualizada do peixe. O homem, ao contrário, sem padrão de referência tradicionalmente estabelecido, produz espontaneamente uma grande variedade de formas, da mais figurativa à mais abstrata, todas possíveis.

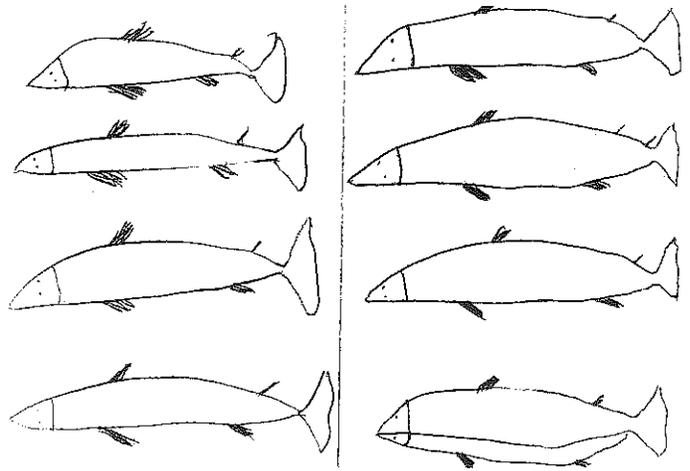
Na cultura Xikrin, no entanto, nunca se abriu espaço concreto para esse tipo de manifestação artística. Por isso merecem atenção os desenhos executados pelo velho xamã Nhiakrekampin, com mais de 70 anos de idade e hoje falecido, com instrumentos e técnicas até então desconhecidos por ele. Por meio do desenho no papel, o xamã deixou livre curso à sua imaginação e reproduziu com técnica segura e muita força de expressão cenas da vida cotidiana e da vida ritual, acontecimentos do passado e



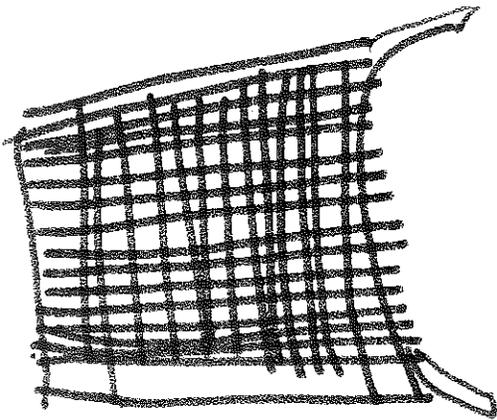
74. Desenhos de Nhiakrekampin: a) dilaceramento de uma anta, competição esportiva e ritual entre homens casados e iniciados, os espectadores torcem por seus times; b) a caça aos porcos do mato; c) pássaros da aldeia em visita à cidade de Marabá; d) máscara de tamanduá com atributos humanos: bípede, em posição ereta, com as mãos liberadas, gesto e língua agressivos.



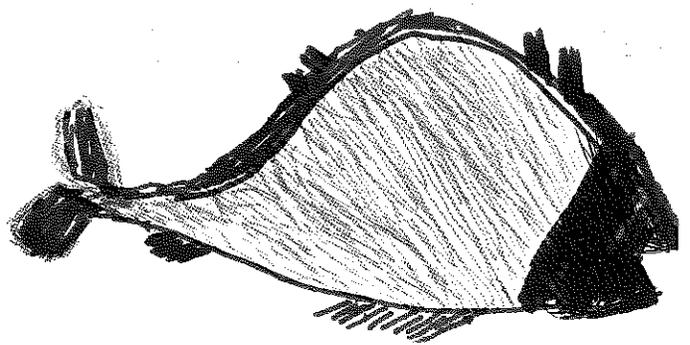
a.



c.



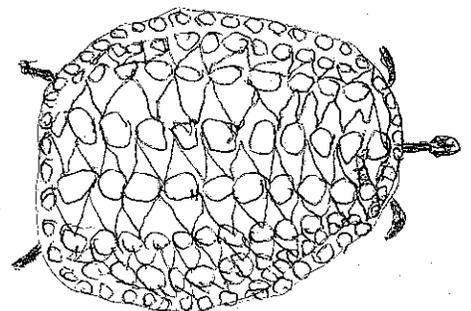
b.

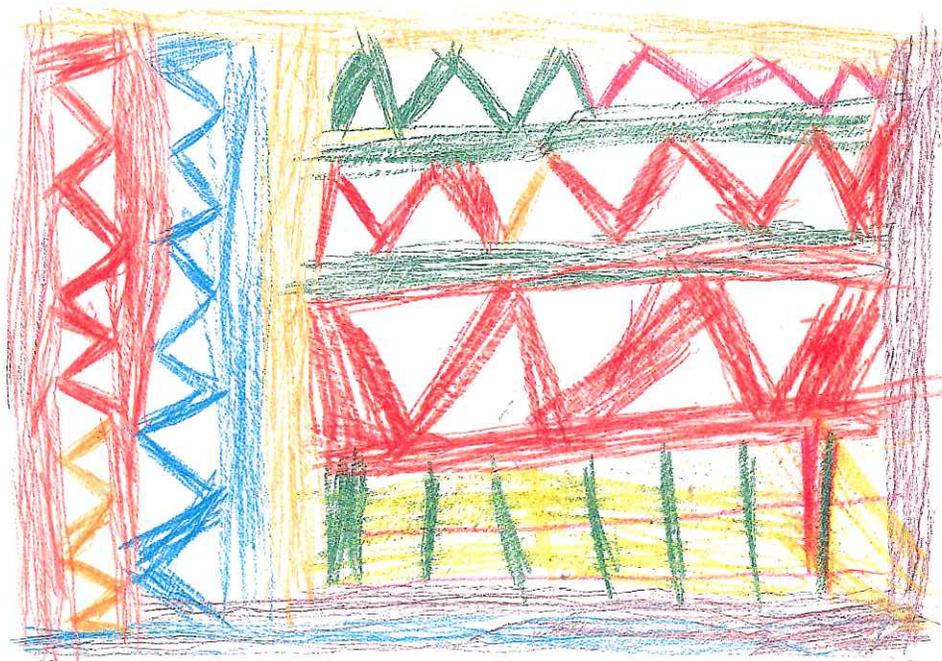
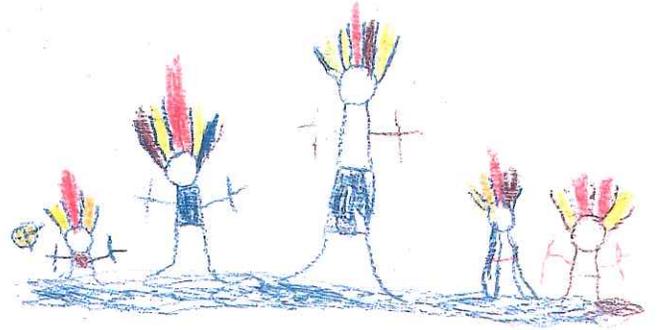


d.

75. Acima, representação de peixes de Nhiakrekampin: a. b) representações abstratas de peixes, c) representação de contornos, em um dos desenhos ela é desdobrada, d) representação realista de peixes.

76. Ao lado, desenho de tartaruga.





77. Acima, à esquerda, meninas com bonecas de plástico compradas no comércio de Marabá, mas devidamente pintadas com jenipapo.

78. Na escola: Acima, desenhos de meninos, ao lado, desenho de meninas.

visões poéticas imaginárias. Entretanto, como essa manifestação gráfica não é um hábito entre eles, poucos homens se sentem motivados a se expressar pelo desenho, considerado até certo ponto assunto de mulher e hoje, com a implantação de uma escola, coisas de criança que vão aprendendo o "jeito do branco".

## Bibliografia

- DOUGLAS, Mary. *Purity and danger*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.
- FUERST, René. "La peinture collective des femmes Xikrin". In: *Völkerkundliche Abhandlung*. Hannover, Band I, 1964.
- GIANNINI, Isabelle. *A ave resgatada: a impossibilidade da leveza do ser*. Tese de mestrado. São Paulo, Departamento de Antropologia — USP, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Trites tropiques*. Union Générale d'Éditions, 1955.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Presses Universitaires de France, 1950.
- SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1980.
- TURNER, Terence. "The social skin". In: *Not work alone*. Jeremy Chefas & Roger Lewim, (ed). Londres, Temple Smith, 1980.
- . "Tchikrin: a central brazilian tribe and its symbolic language of body adornment". In: *Natural History*. Nova York, 1969.
- VERSWIJVER, Gustaaf. "Essai sur l'usage de la parure chez les indiens Kayapó du Brésil Central". *Bulletin annuel du Musée d'Ethnographie de la Ville de Genève*. 1982-83: 25-26.
- VIDAL, Lux. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1977.
- . "A pintura corporal entre índios brasileiros". *Revista de Antropologia*. 21, 1ª Parte.
- . "Kayapó featherwork". In: *Catálogo da Exposição de Arte Plumária do Brasil*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1980.
- . "Die Mythen Sehen, Bilder und Zeichen vom Amazonas". In: *Catálogo Museum für Völkerkunde, stadt*. Frankfurt am Main, 1988.