

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL  
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL - PPGAS**

**PINTURAS FACIAIS BOE: máscaras sociais da identidade e  
alteridade de um povo**

**NEIMAR LEANDRO MARIDO KIGA**

**Campo Grande/MS  
2021**

**NEIMAR LEANDRO MARIDO KIGA**

**PINTURAS FACIAIS BOE: máscaras sociais da identidade e  
alteridade de um povo**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Hilário Aguilera Urquiza.

**Campo Grande/MS**

2021

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Título:** PINTURAS FACIAIS BOE: máscaras sociais da identidade e alteridade de um povo

**Área de Concentração:** Povos indígenas, Cultura e Identidade

**Linha de Pesquisa 2:** Povos e comunidades tradicionais, fluxos e fronteiras

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

### BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dr. Antônio Hilário Aguilera Urquiza  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

---

2º Examinadora: Dra. Jane Felipe Beltrão  
Universidade Federal do Pará – UFPA / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

---

3º Examinador: Dr. José Francisco Sarmiento Nogueira  
Universidade Católica Dom Bosco – UCDB

---

**Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**  
**Campo Grande/MS**  
**2021**

Dedico a presente dissertação ao meu pai Valderson Leandro Meri Kajejeu (*in memória*) e da minha amiga Brenda Barreto Rodrigues Koge Etuwie (*in memória*) que fizeram parte da minha vida e estarão sempre presentes na minha memória.

## **AGRADECIMENTOS**

Inicialmente quero agradecer ao nosso Deus, *Pemo*, o criador de todo o universo, da natureza, dos seres vivos que nela existem, de nós humanos e também os espíritos que me protegem e guiam. Por me permitirem ser quem eu sou, ser indígena, morar em uma aldeia, ter a minha cultura, por ter me permitido nascer “*gay*”, isso me possibilita muitos frutos positivos e me fez chegar aonde estou, mesmo com as dificuldades propostas pela vida.

Quero agradecer a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES), por me fornecer a bolsa permanência para eu conseguir me manter durante esses dois anos e alguns meses de pesquisa. Me ajudou a fazer o transporte para aldeia Meruri em MT quando necessário para desenvolver a pesquisa de campo e me manter em Campo Grande/MS.

Agradeço também ao meu orientador Antônio Hilário Aguilera Urquiza por me receber e me orientar durante esse período no mestrado. E a todos os docentes do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS), os meus colegas de turma que sempre estiveram presentes na minha vida, me incentivando a continuar e terminar a pesquisa. Quero deixar os meus agradecimentos ao PPGAS, por ofertar as ações afirmativas para negros e indígenas, na qual eu pude ingressar e concluir o mestrado.

Agradeço muito ao Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas (NEPPI), por me garantir a permanência na Graduação e Pós-Graduação, isso me fez concluir a Graduação e continuar na Pós-graduação. A coordenação do NEPPI é feita pela Professora Eva Maria Ferreira, que sempre esteve disposta a ajudar os acadêmicos indígenas, prestava apoio não somente na vida acadêmica, mas também me ajudava na

vida pessoal. E todos os acadêmicos estagiários que trabalhavam no NEPPI e em especial a Hélita Igrez que mais me auxiliava durante o período das Graduação e Pós-Graduação, sempre paciente e dedicada em seu trabalho.

Agradeço ao Professor da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), José Francisco Sarmiento, que foi meu orientador na graduação e a Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA) Jane Beltrão por aceitarem participar da minha banca de qualificação e defesa, onde fizeram suas críticas, sugestões e observações para melhorar a pesquisa, assim enriquecendo ainda mais o meu trabalho.

Um agradecimento muito especial vai para Andréa Cavararo, discente da primeira turma em Antropologia Social pelo PPGAS, na qual também foi orientanda do Professor Antônio Hilário. Agradeço toda disponibilidade a me orientar durante esse período, sempre me atendia quando necessário, toda a paciência com o meu tempo e as vezes os meus sumiços. Sempre presente e dedicada, mesmo com seus outros afazeres nunca me deixou sozinho. Se não fosse a Andréa, não sei como seria a minha continuação, mas tenho a certeza que seria muito mais difícil.

Agradeço também a toda minha família, meus sobrinhos/sobrinhas, primos/primas, tios/tias e em especial a minha mãe que me criou e me fez ser a pessoa que sou hoje, mesmo apesar das nossas diferenças sou muito grato. Agradeço ao meu pai que faleceu quando eu tinha apenas 6 anos de idade, sei que de onde estiver, está muito feliz e orgulhoso. Sou muito grato a minha tia Maria Auxiliadora, que sempre foi uma inspiração para mim e várias pessoas do meu povo. Sempre me acolheu muito bem em sua casa, em Rondonópolis MT quando eu precisava, que é o caminho para Campo Grande MS e minha aldeia em MT, então as vezes era necessário ficar uns dias em sua casa. Agradeço também a todas as minha irmãs Lidiane Kuruguga, Elitânia Leandro Araru Ekureudo, Estefânia Leandro Araru Erugo, Eloênia Leandro Ararua e meu irmão Vilmar Leandro Okogebou por fazerem parte da minha vida e sempre me incentivarem a continuar os estudos, sempre ajudando de alguma forma quando eu precisei.

Agradeço imensamente a minha interlocutora Dona Leonida Maria Akiri Kurireudo que me possibilitou terminar a pesquisa com todo o seu conhecimento tradicional Boe, grato por toda paciência e dedicação ao ensinar. Após ouvir

informações sobre a cultura tradicional com as nossas anciãs e anciãos é sempre necessário agradecer. A minha pesquisa não teria a mesma qualidade em conteúdo sem a sua participação, que ela possa ser sempre protegida pelos nossos espíritos ancestrais.

Quero deixar meus agradecimentos a duas pessoas especiais que me ajudaram muito enquanto eu morei em Campo Grande MS. Duas indígenas, uma do povo Kadiwéu e outra do povo Terena, Benilda Vergílio ou Beni Kadiwéu como é mais conhecida. Ela me acolheu em sua casa nos primeiros meses do mestrado, sou muito grato por me oferecer moradia para que eu realizasse as aulas presenciais na UFMS. A Tanaíra Sobrinho que chamo apenas de Tana me ajudou muito desde o processo seletivo para ingressar no mestrado, ela também era minha veterana na Antropologia, discente da segunda turma. Também fiquei um tempo hospedado com ela e sua companheira, a Bárbara Albino. A Bárbara, sempre muito companheira, gentil e atenciosa comigo em sua casa, nunca me deixando faltar nada. Sou muito grato a essas mulheres inspiradoras e de muita força.

Outras pessoas fundamentais nesse processo para a realização do mestrado foram minhas amigas e amigos mais próximos que sempre estiveram me apoiando e ajudando durante o processo da pesquisa. Andrya Kiga, que me ajudou com várias fotografias presentes na pesquisa. Andrya Kiga me ajudou também a conversar com a minha interlocutora, a sua vó, Dona Leonida. Também foi graças a essas pessoas que o meu trabalho pôde ser concluído, agradeço a Alleh Halessia, Eloisa Barreto, Lessy Adams, Mailson Akiró, Lisa Boe, Iran Gomes, Alex Digory, Wesley Barreto, Majur Harachel, Lucas Borobó, Igor Rodrigo Koegado, Karla Marques e Kauane Kemilly que foram força para me impulsionar e concluir o mestrado. Sou grato também a Márcia Emeru, André Guajajara, Andelson Dias de Oliveira e Osmar Rodrigues Aroenogwajiwu que contribuíram também com fotos presentes na pesquisa

Um agradecimento muito especial ao meu povo, por me possibilitar existir, ter uma cultura, ter a minha identidade e a partir dela realizar essa pesquisa. Agradeço todas as pessoas por praticarem a nossa cultura, por se pintarem, por dançarem, por cantarem, por falarem a nossa língua, por produzirem os nossos adornos, por realizarem

todos os rituais da nossa cultura, pois a partir de tudo isso eu consegui estudar e compreender mais sobre nós.

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

### **LISTA DE ABREVIATURAS**

**ANMIGA** - Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade  
**APIB** - Articulação dos Povos Indígenas do Brasil  
**BR-070** - Rodovia federal radial brasileira  
**DSEI** - Distrito Sanitário Especial Indígena  
**EJA** - Educação de Jovens e Adultos  
**MCDB** - Museu das Culturas Dom Bosco  
**MS** - Mato Grosso do Sul  
**MT** - Mato Grosso  
**NEPPI/UCDB** - Núcleo de Estudo e Pesquisa das Populações Indígenas/ Universidade Católica Dom Bosco  
**PBAI** - Programa Básico Ambiental Indígena  
**PPGAS** - Programa de Pós-Graduação Antropologia Social  
**PRCB** - Programa de Registro da Cultura Boe/Bororo  
**PROIND** – Programa de Inclusão Indígena da Universidade Federal de Mato Grosso  
**UCDB** – Universidade Católica Dom Bosco  
**UFMS** - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
**UFMT** - Universidade Federal de Mato Grosso  
**USP** - Universidade de São Paulo

### **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**



- Figura 01** – Artesanato das mulheres Boe  
**Figura 02** – Aldeia tradicional Boe  
**Figura 03** – Nominção Boe  
**Figura 04** - Funeral Boe na aldeia Meruri/2021  
**Figura 05** – Funeral Boe na aldeia Meruri/2021  
**Figura 06** – *Pariko* Boe  
**Figura 07**– *Parikiboto* pentagonal Boe  
**Figura 08** – Grafismo Boe presente na UFMS  
**Figura 09** – Participação na 2ª Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília/2021  
**Figura 10** – Grafismo Kadiwéu em Benilda  
**Figura 11** – Pintura corporal do povo Xerente na corrida de toras de buriti  
**Figura 12** – Pintura facial do povo Asurini  
**Figura 13** – Matérias primas  
**Figura 14** – *akiri*  
**Figura 15** – *Irogodu*  
**Figura 16** – *Irogodu* após amassado e misturado com resina  
**Figura 17** – árvore do *kidoguru*  
**Figura 18** – *kidoguru* e *kidoguru čoreu*  
**Figura 19** – *Noa*  
**Figura 20** – *Nonogo*  
**Figura 21** – *Ičira*  
**Figura 22** – Pintura em adolescente do clã dos *Kie*  
**Figura 23** - Pintura facial do clã dos *Badojeba*  
**Figura 24** - Pintura facial do clã dos *Bakoro Ečerae*  
**Figura 25** – Pintura facial do clã dos *Bokodori Ečerae*  
**Figura 26** – Pintura facial do clã dos *Kie*  
**Figura 27** – Pintura facial do clã dos *Apiborege*  
**Figura 28** – Pintura facial do clã dos *Aroroe*  
**Figura 29** – Pintura facial do clã dos *Iwagudu*  
**Figura 30** – Pintura facial do clã dos *Paiwoe*

## **MAPAS**

- Mapa 1** – Áreas Boe na América do Sul e Mato Grosso  
**Mapa 2** – Áreas Boe no sul do Estado de Mato Grosso

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>O POVO BOE – HISTÓRIA E CULTURA</b>	<b>27</b>
<b>1.1 Breves elementos da história e cultura BOE</b>	<b>28</b>
<b>1.2 Elementos culturais do povo Boe</b>	<b>35</b>
<b>1.2.1 A Aldeia tradicional Boe</b>	<b>35</b>
<b>1.2.2 Rituais como práticas corporais</b>	<b>39</b>
<b>1.2.3 Ritual de Nominação</b>	<b>39</b>
<b>1.2.4 O Funeral Boe</b>	<b>41</b>
<b>1.2.5 Objetos e Artefatos</b>	<b>44</b>
<b><i>1.2.6 Pariko Boe</i></b>	<b><i>44</i></b>
<b><i>1.2.7 Parikiboto Boe</i></b>	<b><i>46</i></b>

<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>ANTROPOLOGIA E CULTURA – A arte indígena</b>	<b>48</b>
<b>2.1 Etnicidade do povo Boe</b>	<b>48</b>
<b>2.2 O Grafismo e pinturas Indígena</b>	<b>50</b>
<b>2.3 Conhecimentos Tradicionais e Ocidentais</b>	<b>53</b>
<b>2.4 Reflexões a partir da pintura</b>	<b>58</b>
<b>2.5 Grafismo Indígena e a compreensão da antropologia</b>	<b>64</b>
<b>2.5.1 O Povo Kadiwéu</b>	<b>66</b>
<b>2.5.2 O Povo Xerente</b>	<b>71</b>
<b>2.5.3 O Povo Asurini</b>	<b>74</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>AS PINTURAS FACIAIS BOE – uma análise antropológica</b>	<b>79</b>
<b>3.1 Matérias Primas usadas nas pinturas faciais</b>	<b>82</b>
<b>3.2 Grafismos usados nas Pinturas faciais</b>	<b>94</b>
<b>3.2.1 Clã dos <i>Badojeba</i></b>	<b>98</b>
<b>3.2.2 Clã dos <i>Bakoro Ečerae</i></b>	<b>100</b>
<b>3.2.3 Clã dos <i>Bokodori Ečerae</i></b>	<b>101</b>
<b>3.2.4 Clã dos <i>Kie</i></b>	<b>103</b>
<b>3.2.5 Clã dos <i>Apiborege</i></b>	<b>104</b>
<b>3.2.6 Clã dos <i>Aroroe</i></b>	<b>105</b>
<b>3.2.7 Clã dos <i>Iwagudu</i></b>	<b>106</b>
<b>3.2.8 Clã dos <i>Paiwoe</i></b>	<b>107</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>114</b>

## **RESUMO**

Esta pesquisa busca analisar a Pintura Facial do povo Boe (Bororo), como meio de valorização cultural, visto que uma das identidades visuais deste povo é a pintura facial. É uma particularidade cultural do povo Boe, apresenta-se como forma de identificação de um povo particular e das culturas indígenas em sua totalidade. Tem como objetivo investigar e compreender os significados e a diversidade das pinturas faciais Boe. Como também, contribuir com a preservação, valorização e reconhecimento de uma das múltiplas expressões cultural do povo Boe. A organização social Boe é dividida em duas metades exogâmicas matrilineares, existem várias pinturas de todos os clãs e neste trabalho apresento apenas oito pinturas faciais, uma de cada clã, quatro de cada uma das duas metades exogâmicas. A metodologia é composta pela fundamentação teórica com literaturas relacionadas ao tema abordado, como também o trabalho de campo. Com entrevistas e conversas informais buscou-se o conteúdo para realização desta pesquisa, em uma visão êmica, de um indígena pertencente a este povo. As entrevistas, em virtude da pandemia do Covid19, foram feitas algumas presenciais, mas também pelas redes sociais, como o Facebook e WhatsApp, visto que as pinturas e interlocutores estão presentes nessas redes sociais. Delimitei as entrevistas na aldeia Meruri, de onde eu sou, pertencente ao município de General Carneiro – Mato Grosso. Para apresentação visual das pinturas foram utilizados o recurso da fotografia durante o trabalho de campo e

desenhos feitos a mão, para acrescentar. Um dos resultados da pesquisa são os novos conhecimentos acerca do tema abordado, diálogos com as comunidades tradicionais a respeito da cultura e fomento a novas pesquisas sobre os conhecimentos tradicionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Boe; Pintura facial; Valorização; Cultura, Identidade.

## **RESUMEN**

Esta investigación busca analizar el Face Painting del pueblo Boe (Bororo) como un medio de enriquecimiento cultural, ya que una de las identidades visuales de este pueblo es el Face Painting. Es una peculiaridad cultural del pueblo Boe, se presenta como una forma de identificar a un pueblo en particular y culturas indígenas en su totalidad. Su objetivo es investigar y comprender los significados y la diversidad de las pinturas faciales de Boe. Además de contribuir a la preservación, valoración y reconocimiento de una de las múltiples expresiones culturales del pueblo Boe. La organización social Boe se divide en dos mitades exogámicas matrilineales, hay varias pinturas de todos los clanes y en esta obra presento solo ocho pinturas faciales, una de cada clan, cuatro de cada una de las dos mitades exogámicas. La metodología consta de fundamentos teóricos con literatura relacionada con el tema discutido, así como trabajo de campo. Con entrevistas y conversaciones informales, se buscó el contenido de esta investigación, en una mirada emic, de un indígena perteneciente a este pueblo. Debido a

la pandemia de Covid19, algunas entrevistas se realizaron en persona, pero también a través de redes sociales, como Facebook y WhatsApp, ya que las pinturas y los interlocutores están presentes en estas redes sociales. Delimité las entrevistas en la vereda Meruri, de donde soy, perteneciente al municipio de General Carneiro - Mato Grosso. Para la presentación visual de las pinturas, se utilizó fotografía durante el trabajo de campo y dibujos hechos a mano, para agregar. Uno de los resultados de la investigación es el nuevo conocimiento sobre el tema abordado, los diálogos con las comunidades tradicionales sobre la cultura y el fomento de nuevas investigaciones sobre los conocimientos tradicionales.

**PALABRAS CLAVE:** Boe; Pintura facial; Apreciación; Cultura, Identidad.

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa buscou analisar, na linha da Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), o tema do “Grafismo Indígena”, conforme consta no título do livro da antropóloga Lux Vidal e com foco no povo Boe<sup>1</sup> (Bororo)<sup>2</sup>, ao qual eu, como pesquisador, pertenço. Esta é uma prática cultural que eu tenho observado e que me fascina desde a minha infância, por nascer e me criar em uma aldeia indígena, com exuberância na arte das pinturas corporais.

Após a graduação em Design pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), com a monografia “Infográfico: Pinturas Faciais Boe Bororo” voltada para essa temática, aumenta ainda mais o interesse pelas pinturas Boe. Muitos povos indígenas, a partir de seus contextos socioculturais e cosmologias, desenvolveram complexos sistemas de arte material: cestaria, cerâmica, plumagens, pinturas, dentre outros.

A pesquisa, por meio das pinturas faciais, mostra a identidade de um povo, o povo Boe. Sobre identidade étnica, Roberto Cardoso de Oliveira *apud* ATHIAS, 2007, p. 115 diz, "*a especificidade da identidade étnica, em particular suas manifestações mais primitivas, reside em seu conteúdo mais etnocêntrico inerente à negação da 'outra' identidade em contraste*" (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976a, p. 45). Para definir a própria identidade étnica é preciso estar em contraste com outras sociedades, de diferentes identidades. Isso não significa que não podem manter contato, e por meio do contato pode acontecer a fricção étnica, como definido por Cardoso de Oliveira *apud* ATHIAS, 2007, p. 109, que consiste "nas relações que existem entre as populações ou sociedades a que se relacionam" (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1978, p. 85). A respeito do conceito de identidade étnica, Renato Athias também nos traz algumas informações.

A identidade étnica é, enquanto forma ideológica das representações coletivas de uma sociedade, concebida como um caso particular de identidade social e como uma forma ideológica das representações coletivas de um grupo étnico determinado. A definição da identidade étnica se faz, portanto, de maneira dialética e observando as relações entre o *nós* e os *outros*. (ATHIAS, 2007, p. 119)

---

<sup>1</sup> Boe pode ser traduzido para “pessoa, gente ou povo”. E é a nossa autodenominação.

<sup>2</sup> Bororo é como somos mais conhecidos pela comunidade acadêmica, pela comunidade nacional e internacional.

É importante identificar a identidade étnica para que, a partir dela, seja possível perceber o que não faz parte dessa própria identidade. Aliado a isso, surge outro conceito, definido por alteridade, que consiste em enxergar em si a diferença do outro. O que há no outro e não tem em si ou o que não há no outro e tem em si, reconhecendo-se a partir dessas diferenças. Acerca da diferença cultural entre os povos indígenas, Lévi-Strauss<sup>3</sup> traz em sua obra *Tristes Trópicos* informações sobre os Mbaya-Guaicuru, atualmente definidos como os Kadiwéu de Mato Grosso do Sul.

O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; eles formam sistemas. Estou persuadido de que esses sistemas não existem em número limitado, e que as sociedades humanas, como os indivíduos – nos seus jogos, seus sonhos e seus delírios – jamais criam de maneira absoluta, mas se limitam a escolher certas combinações num repertório ideal que seria possível reconstituir (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 186).

O autor observa que todos os elementos culturais de um determinado povo são “marcados por um estilo”, que forma sistemas de práticas e combinações, e que geram e dinamizam marcas identitárias deste povo. Então assim é possível identificar as diferenças e semelhanças entre esses povos. Há casos de povos indígenas que têm grandes semelhanças com outros povos, seja pela região em que moram, pela separação histórica ou por apropriações ao longo do tempo. Mas existem povos cujas características são bem peculiares e particularizadas.

Nos últimos anos, têm aumentado os estudos acerca da arte indígena, apesar de muitas vezes o seu valor histórico e etnográfico não ser reconhecido ou valorizado, embora tenha grande importância, pois geralmente são elaborados por pesquisadores não indígenas, mas que não é o caso deste trabalho, haja vista estar sendo produzido por alguém *de dentro* da cultura. Como exemplo dessas pesquisas mais recentes, podemos citar Maristela Ribeiro (2012), em estudo que diz respeito à Antropologia da arte, onde afirma:

O presente trabalho tem como objetivo realizar um resgate sobre a cultura da “arte indígena” tendo como princípio norteador o foco a ser estudado especificamente o grafismo corporal na pintura dos povos Xerente, yanomami, Kadiwéus, Kayapós-Xikrin e Assurini (RIBEIRO, 2012, p. 12).

---

<sup>3</sup> Em sua obra clássica *Tristes Trópicos* (LEVI-STRAUSS, 1957), retrata suas viagens na década de 1930 pelo interior do Brasil, mais especificamente, o antigo estado de Mato Grosso. Aborda com profundidade etnográfica três etnias, sendo a primeira o povo Kadiwéu, na sequência o povo Boe Bororo e depois, quase na divisa com o atual estado de Rondônia, o povo Nambikwara.



Percebe-se na citação acima que a autora traz como objetivo da sua pesquisa o “resgate” da arte indígena. Na presente pesquisa eu não tenho como objetivo o resgate dessa prática cultural, mas demonstrar a continuidade que o grafismo teve ao longo do tempo. O conceito de “resgate” aparenta a busca de algo que se apagou ou que parece ter sido perdido, e que se tem a intenção de trazer novamente à atualidade. Contudo, através da resistência, nós não deixamos essa prática acabar, e assim como tantas outras, ela não morreu, mas resistiu e tem continuado viva.

Dentro do objetivo de investigar e compreender os significados, a diversidade e as matérias primas das pinturas faciais Boe, buscarei documentar para preservar e valorizar práticas imemoriais. De acordo com Maristela Ribeiro, “o grafismo é uma forma de expressão, pois, na história da arte, este se faz presente desde a pré-história, nas pinturas rupestres, como as primeiras impressões do homem sobre o mundo que o cercava” (RIBEIRO, 2012, p. 13).

Quanto à metodologia deste estudo, ela é composta pela fundamentação teórica, e pela pesquisa bibliográfica, através da revisão da literatura e de um consistente levantamento dos descritores de cultura, grafismos em geral e relativo ao povo Boe. Também utilizei a prática consagrada nos estudos da Antropologia: a observação participante, pesquisando meu próprio povo, através de entrevistas e conversas informais. A minha experiência de vida, a observação do cotidiano da aldeia através de um “olhar treinado” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2005) e, nas entrevistas, busquei consolidar o conteúdo para realização da pesquisa. Acerca do trabalho de campo, a observação participante e as entrevistas foram feitas na aldeia Meruri, pertencente ao município de General Carneiro – Mato Grosso, meu local de nascimento.

Minha entrevista foi feita com uma anciã da minha aldeia, chamada Leonida Maria Akiri Kurireudo. Dona Leonida trabalha no centro cultural da aldeia Meruri há muitos anos, e sempre convidava meus amigos e eu quando era necessário para ajudar a pintar as pessoas em determinada apresentação ou ritual. Para mim, foi também uma troca de saberes que pudemos compartilhar, sendo momentos de muito aprendizado. Por conta da pandemia causada pelo Coronavírus (COVID 19)<sup>4</sup>, foi um pouco difícil a

---

<sup>4</sup> É uma doença infecciosa causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), tem como principais sintomas febre, cansaço e tosse seca, no entanto algumas pessoas desenvolvem um quadro grave necessitando de atendimento hospitalar devido dificuldade de respirar, doença que no Brasil aproximadamente até a presente data ultrapassa 605 mil mortes (nota do autor).

aproximação de pessoas com conhecimento tradicional mais aprofundado, pois era necessário manter o distanciamento social. Mais difícil ainda com anciões e anciãs, pois estavam no grupo de risco da infecção do coronavírus, sendo necessária uma preocupação maior com esse grupo. Os rituais que aconteciam antes do período pandêmico não estavam mais ocorrendo com a mesma frequência, o que impossibilitou a realização de qualquer pesquisa de campo, entrevistas e observações. No momento em que os casos de contaminação diminuíram na aldeia, foi possível realizar a entrevista. Não tive nenhuma dificuldade em relação ao contato com minha interlocutora, e foi bem tranquilo, onde nos sentimos muito à vontade para dialogar e fazer essa troca de conhecimentos.

Dando continuidade à introdução, farei uma breve descrição sobre minha trajetória de vida, onde relato o período da infância, sobre a escola, sobre os desafios e conquistas nas universidades no período da graduação e mais recente sobre o mestrado.

Minha trajetória de vida, resumidamente, consiste em demonstrar a conquista de um espaço que eu nunca imaginaria que pudesse ocupar. Meu lugar, tornou-se um lugar de fala, de onde só ouvia e agora posso falar. Dei vez à minha voz e ela ecoará cada vez mais como o som de uma arara amarela<sup>5</sup>. Em uma sociedade construída por diversas diferenças, a desigualdade social é um grande problema a ser enfrentado. Quando se carrega os marcadores sociais por ser indígena, aldeado, pobre, homossexual e fora dos padrões normativos construídos pela sociedade com ideologia ocidental e cristã, a indiferença pela diferença se torna visível.

Do vermelho do urucum tiro a força ancestral de quem um dia existiu e resistiu para que eu pudesse hoje estar expressando por meio de palavras meus sentimentos e brevemente a minha vida, bem como a experiência ancestral da cultura do meu povo. Sentimentos que por muito tempo foram de tristeza, incerteza e dor. Atualmente com 25 anos, Designer, graduado pela UCDB e mestrando no PPGAS pela UFMS, o sentimento em relação a minha identidade é outro.

Sentimento de felicidade, certeza, realização e empoderamento. Porém, para que esse lugar fosse ocupado e para que esses sentimentos se transformassem foi um caminho de muitas estradas, onde eu tive que me situar e ver qual estrada seguir. Todas

---

<sup>5</sup> A arara amarela, cujo nome é arara Canindé são facilmente vistas na região em que moramos, aqui no cerrado mato grossense. Essas araras podem ser domesticadas e passam a fazer parte do cotidiano dos Boe (nota do autor).

com suas particularidades, momentos de tristeza, solidão, angústia ou alegria, companhias e realizações. Para que eu pudesse estar ocupando cada vez mais esses espaços com o meu corpo e agora ter esse poder, uma palavra que define muito bem todo esse processo é “resistência”.

Nascido e criado na aldeia Meruri (morro da Arraia), pertencente ao município de General Carneiro/MT, filho de uma dona de casa e um artesão, com 3 irmãs e 1 irmão do mesmo casamento e mais 2 irmãos por parte de pai, sendo uma mulher e um homem. Em meio às dificuldades financeiras, meus pais nunca deixaram faltar o alimento para os 5 filhos. A ausência paterna por alguns dias era normal, pois saía a trabalho e para vender os artesanatos, assim conseguir dinheiro do alimento e vestimenta dos filhos. A ausência paterna fez com que a saudade e preocupação fossem presentes em nossas vidas.

Somente com a presença materna mais constante, fui crescendo. Do lar, minha mãe fazia artesanatos com a ajuda das minhas irmãs para o sustento da casa. E mesmo vulneráveis, nunca nos faltou alimento. A ausência do meu pai em nossa casa e em nossas vidas ficou ainda maior quando eu tinha 6 anos de idade. No dia 23 de janeiro de 2003 ele faleceu, após um acidente ao pegar carona com um caminhoneiro na BR 070, há alguns quilômetros da minha aldeia.

Mesmo após sua morte, nossa mãe nos educou e deu o melhor que podia. Sempre preocupada com a nossa educação não só em casa, mas também na escola, rigidamente mandava-nos ir à aula. Eu, muitas vezes com preguiça não queria, mas era necessário, hoje eu sei da importância das palavras da minha mãe. Se não fosse a rigidez em relação aos estudos, não sei se estaria escrevendo essa trajetória de vida.

Na infância, sempre me preocupava em não decepcionar minha mãe em relação aos estudos, ia às aulas todos os dias e me esforçava o máximo. Quando eu comecei a estudar, no pré (como chamavam na época, na aldeia), tive uma reprovação por faltas. Faltei muitas aulas e perdi um ano letivo, pois sempre apanhava de dois meninos que eram mais velhos que eu. No ano seguinte voltei à escola e nunca mais voltei a reprovar em toda minha trajetória escolar e acadêmica.

Na Escola Indígena Estadual Sagrado Coração de Jesus, onde terminei o ensino médio nunca tive problemas em relação a minha identidade enquanto indígena, por todos sermos indígenas. Mesmo sabendo da minha identidade, de ser indígena, de ser

Boe, a valorização em relação a quem eu sou nunca foi uma prioridade, não tinha a noção da importância de ser indígena e ser Boe. Agora eu sei da importância e valor de tudo que eu sou e de tudo que eu tenho.

Na escola, principalmente, uma das minhas dificuldades era em relação a minha sexualidade. Não sabia a diferença entre o que seria “de menino” ou o que seria “de menina”, o que eu via eram somente simples brinquedos sem gênero. Como uma criança, independente do que, eu só queria brincar e ser feliz. Porém, muitas vezes o que eu tinha ou queria não era visto com bons olhos por outras pessoas. Comunidade, amigos e até mesmo a família muitas vezes pelo desconhecimento me impediam de ser livre, por fugir do que seria o “certo”.

Desde a infância eu sabia que era diferente das crianças ao meu redor, mas eu escondia quando percebia que não era visto como algo bom. Na escola, muitas vezes fui motivo de piadas ofensivas, brincadeiras que hoje sei que são preconceituosas, por ter gostos que eram somente meus. Em casa, eram os meus trejeitos que eram observados, pelo meu modo de ser ou de realizar determinada atividade, mas sempre tinha os meus momentos para ser eu de verdade.

Com o tempo eu já não conseguia esconder ou disfarçar sobre a minha orientação sexual. E foi na minha adolescência que descobri o que eu realmente era, mas foi um dos piores momentos da minha vida. Na adolescência tive o contato com outros jovens homossexuais da minha aldeia e percebi que eu também era homossexual. Foi um período muito difícil, por diversos motivos. Minha família muitas vezes não me apoiava, não me entendia e não me aceitava. Creio muito que a religião cristã católica influenciou nessa resistência, por minha família ser fortemente católica, principalmente minha mãe. Vários princípios da igreja fizeram com que grande parcela da minha comunidade tivessem um pensamento *lgbtfóbico* e machista, pois foram ensinados desde o nascimento a seguir o que dizia a religião, que se distancia em diversos aspectos da cultura tradicional Boe. Tendo como um ponto inicial o batismo, que inclusive eu também realizei quando criança. Não só a igreja, mas acredito que com o acesso a novos meios de comunicação como por exemplo, televisão e internet, informações que foram trazidas pela sociedade não indígena aumentaram o estigma contra a orientação sexual do nosso subgrupo.

Ainda na adolescência, um jovem seminarista que morava na minha aldeia e estudava para ser padre me disse que eu não deveria seguir com a minha orientação sexual e que eu deveria ter dignidade, me respeitar, chegando até a dizer: “o que eu tinha no meio das pernas”. Com todas as informações que eu recebi naquele dia me senti totalmente fraco, errado, incapaz, confuso e que eu nunca mereceria respeito das pessoas, tendo mesmo pensando em cometer suicídio. E então escondi por muito tempo das pessoas e de mim mesmo o que eu era.

Quando minha mãe descobriu que eu era homossexual, sim descobriu! Na aldeia as informações correm muito rápidas, por ser um lugar pequeno, e chegou até minha mãe que eu era homossexual. Eu nunca tive a coragem de me assumir. Levei uma surra por ser *gay* e desde então meu convívio com minha mãe só piorou, nunca mais tive uma vida tranquila.

Algumas vezes fui expulso de casa e o meu melhor lugar era fora dela. Morei por algum tempo com minhas irmãs, que sempre me acolhiam e acolhem. Minhas melhores companhias eram os amigos pelos nossos prazeres e angústias serem os mesmos e um lugar que me sentia obrigado a estar, era na escola. Na escola eu pensava em me tornar independente e assim superaria todas as dificuldades que a vida me propunha, então na escola era onde eu deveria estar. A educação transforma e ela foi capaz de me transformar e transformar muitas pessoas que viviam e vivem ao meu redor.

A educação sempre foi uma prioridade que me acompanhava. No ano de 2011 em busca de uma educação diferenciada, visto que na aldeia a escola estava passando por alguns momentos de dificuldades, uma prima e eu resolvemos morar em Rondonópolis/MT com uma tia nossa, de parte materna. Depois de alguns meses voltamos para aldeia, por não conseguir ficar na cidade, éramos muito jovens, talvez ainda não era o momento. Voltando para a aldeia demos continuidade aos estudos.

Quando voltei para a aldeia, tentei estudar em uma vila próxima, chamada Paredão Grande, por acreditar que a escolaridade seria melhor. Era uma escola com a maioria de pessoas não indígenas, conheci várias pessoas, fiz algumas amizades, mas eu não me sentia totalmente à vontade naquele lugar. Tinham algumas pessoas que tentavam me impedir de ser quem eu sou, ou faziam brincadeiras ofensivas que me fizeram voltar a estudar na aldeia novamente, de onde não deveria ter saído.

No ano de 2012 eu estudei no EJA (Educação de Jovens e Adultos) na escola da minha aldeia, depois voltei para a turma regular por não ter a idade exigida e nesse mesmo período fui monitor no projeto Mais Educação na escola de Meruri. E em 2013 finalmente terminei o ensino médio na aldeia. No fim do mesmo ano prestei o vestibular para Medicina na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), pelo Programa Inclusão Indígena (PROIND) “Guerreiros da Caneta”, o qual ofertava vagas para indígenas, mas não fui aprovado. Em 2014 fui morar com uma prima em Rondonópolis para trabalhar e não ficar totalmente parado durante o ano. Depois de alguns meses fui para Cuiabá ajudar minha irmã que estudava na UFMT a cuidar de suas filhas, onde também não fiquei por muito tempo.

Quando voltei para a aldeia, no final de 2014, recebi a proposta para lecionar em uma aldeia do Território, aldeia Nabure Eiao, na qual eu aceitei. E em 2015 fiquei um ano tendo essa experiência de lecionar para jovens e crianças nessa aldeia, em uma escola com a estrutura mais precária que a de Meruri. A partir de então eu percebi o quanto era importante estudar, visto que já tinha alguns privilégios, como ter terminado o ensino médio. E no final do ano de 2015 eu prestei o vestibular novamente, agora na UCDB, no curso de Design, que eu sempre tive vontade de fazer. Deixei de apanhar na escola e em casa e fui apanhar da vida, desde então eu comecei o meu trajeto acadêmico. Às vezes chego a pensar que a minha vinda para Campo Grande/MS foi devido à não aceitação da minha família e comunidade sobre minha orientação sexual, tentando me afastar e ser feliz como queria e merecia ser.

No primeiro semestre de 2016, quando chego a Campo Grande, um lugar até então desconhecido, deparei-me com algumas diferenças em relação a minha vida e rotina anterior. A primeira expressão em relação a cidade foi “nossa, que cidade grande” e eu nem imaginava que se tornaria um lugar que traria grandes conquistas e diversas experiências, não só no âmbito acadêmico, como também para minha vida pessoal, visto que foram alguns anos dedicados aos estudos. Mas, além disso, eu vivia e tinha minhas particularidades como qualquer outra pessoa.

De início tive que me adaptar à Universidade, o lugar em que eu estaria sempre presente. E as Universidades, por mais que passem a ideia de ser um lugar universal, muitas vezes não é a realidade. É um local elitista e competitivo, onde o acesso e privilégios são distintos. E na UCDB, por ser privada, é ainda mais nítida essa diferença

de classes sociais, financeiras, onde muitas vezes não me sentia acolhido. Porém, foi um espaço muito construtivo e onde pude conhecer novas pessoas e ter novas perspectivas em relação à vida.

Depois de perceber como seriam meus dias, a partir de então as coisas foram ficando menos complicadas e eu entendi um pouco mais sobre o espaço acadêmico. Ainda assim precisava me adaptar às pessoas que ali frequentavam. Na universidade e principalmente no meu curso de Design, muitas pessoas tinham perfis diferentes do meu, dificultando um pouco a aproximação. Acredito que por desconhecimento, muitos tinham preconceito em relação ao indígena e algumas vezes chegavam a fazer comentários como “brincadeiras” que eram carregadas de ofensa e discriminação.

Para exemplificar essas falas de preconceito, trago a seguinte experiência: Em certo período a UCDB estava passando por algumas reformas em sua estrutura e em alguns locais estavam inacessíveis a passagem dos acadêmicos. O curso de Design tinha aulas em diferentes blocos da Universidade, então seria necessária a transição nesses espaços. Um dia, junto de dois colegas passamos em um lugar de difícil acesso e nesse espaço tinha uma parte limpa, já construída e outra suja sem ainda ter terminado. E eu optei por passar na parte limpa já terminada, então um desses colegas disse por que eu não passaria na parte que estava suja, já que eu era “índio”. Que eu não poderia passar na parte limpa só por ser indígena e eu logo respondi que não passaria na parte suja, pois não seria ele que lavaria o meu sapato. Em seguida outra colega interveio dizendo que ele estava sendo preconceituoso e ele me disse “desculpa amigo”, eu respondi “amigo não, colega. Meus amigos não têm esse comportamento”.

Mas isso não aconteceu somente no espaço acadêmico, pois também em outros espaços o preconceito em relação aos indígenas é perceptível, muitas frases de hostilidade em relação ao ser indígena foram presentes na cidade onde eu tive que me adaptar. Viver em um local totalmente diferente do anterior, com muitas pessoas, de diferentes perfis e classes foi uma ruptura com o que vivia antes. Mas eu tinha que ignorar tudo o que era presenciado para que eu pudesse seguir os estudos.

Na aldeia, todos éramos conhecidos e de certa forma somos pares, por sermos indígenas, então nunca foi um problema, mas estar na cidade e ser indígena são outras questões. E eu, como ser/conviver, com um corpo com esses marcadores sociais?

Muitas vezes me sentia obrigado a desconstruir, informar, educar novos corpos que desconhecem nosso verdadeiro ser.

As vezes essas indiferenças aconteciam entre pessoas que eu queria próximas, como colegas, amigos e parceiros. Muitas vezes era de onde mais havia repressão. Pessoas do meio LGBTQIA+<sup>6</sup>, principalmente *Gays*, muitas vezes me enxergavam com olhar pejorativo, de superioridade, por ter melhores condições financeiras que nós indígenas e isso era muito entristecedor, por ser de pessoas que muitas vezes passam por experiências negativas semelhantes.

Depois de um tempo isso não mais me incomodava, eu soube a importância que tinha para o meu povo, para outros povos, bem como para o meio LGBTQIA+ a qual também pertencço, então não me sentia inferior a ninguém. Simplesmente achava desnecessário esse comportamento. Os preconceitos na cidade, em sua maioria, foram por ser indígena, e não por ser *gay*. Por estar em um espaço onde havia outros *gays*, de certa forma eu passava despercebido, outras pessoas sofriam isso junto comigo. A marca de ser indígena e estar ocupando espaços que não eram considerados nossos foi mais cruel.

No entanto, eu não desisti e essas barreiras que a sociedade me impunha foram sendo superadas. Sempre quis terminar o meu curso e continuar a carreira acadêmica, mostrar para essas pessoas o que somos de verdade, enquanto “indígena e *gay*”. Durante a graduação fui absorvendo todas as informações necessárias para poder me defender dessas ofensas, que muitas vezes eram consideradas somente brincadeiras.

Um espaço que me fortaleceu muito durante a graduação foi o Núcleo de Estudo e Pesquisa das Populações Indígenas (NEPPI), junto com o Projeto Rede de Saberes que ofereciam monitorias para os alunos que precisassem de ajuda em determinadas matérias, oficinas de diversas áreas para abranger o conhecimento em relação à Universidade e curso de informática sobre as tecnologias digitais com uma Professora da UCDB, a Professora Rosimeire Régis, uma grande parceira e amiga dos acadêmicos indígenas.

---

<sup>6</sup> Ao longo dos anos foi se modificando, a sigla hoje é internacionalmente conhecida como LGBTQIA+, passou a se atualizar com descobertas de informações sobre orientação e gênero. Com isso, a letra Q e o sinal de adição (+) foram acrescentadas, sendo que nas três primeiras letras LGB o significado se refere a orientação sexual e a segunda sequência TQIA+ a gênero. Disponível em: (<https://www.dci.com.br/dci-mais/saiba-o-significado-da-sigla-lgbtqia/140153/>).



A coordenação do NEPPI é feita pela professora Maria Eva Ferreira, uma grande profissional que sempre me ajudou durante a graduação, foi como uma mãe para mim, pela minha não estar presente. E todos os acadêmicos que estagiavam no NEPPI também sempre foram muito receptivos comigo. É importante falar dessas pessoas que nos dão a mão e estão conosco, isso nos fortalece, isso nos impulsiona para continuar em um espaço que muitos não querem que ocupemos.

Depois dessas adequações aos espaços, muitas coisas foram se ajeitando e eu comecei a conviver melhor com tudo que tinha ao meu redor. Por mais que eu soubesse da importância dos estudos e do que tinha que fazer, muitas vezes eu não me limitava somente a Universidade. Em um curso que na maioria das vezes era prático e tinha que estar sempre trabalhando em projetos, eu tinha meus momentos de descontração com amigos da faculdade, da casa e com outras amizades feitas ao longo do tempo.

Para sair um pouco da rotina acadêmica era necessário sair com os colegas para descontrair, já que não podia ir para a aldeia onde me sentia bem de verdade. Os locais mais frequentes eram voltados para o público LGBTQIA+, onde eu me sentia mais à vontade. Muito difícil estar em outros espaços como os shoppings, por não sentir muito pertencente àquele ambiente, muito pela divisão de classes e eu não achar um ambiente totalmente inclusivo.

Todo o sentimento de inferioridade, incapacidade e insuficiência aumenta quando eu me relaciono com uma pessoa e após um período rompemos. Eu não conseguia me dedicar da forma que devia aos estudos e foi necessário também um acompanhamento psicológico para que eu continuasse os estudos. Eu sempre tive em mente que vim para estudar e por estar no último semestre finalizando o TCC, não era momento para me abalar. Muitas vezes o ambiente acadêmico não nos permite ser fracos, temos que estar dentro dos prazos sempre, e eu não podia ser inferior a ninguém naquele momento, se não seria só mais um “índio” incapaz.

Isso deixa bem claro que a minha dificuldade em relação à Universidade não é por falta de interesse ou por ser inferior, por mais que a escolaridade na aldeia seja diferente e isso implica algumas consequências. Mas, é por tudo que nos cerca, o que acontece conosco na vida pessoal, muitas vezes não temos força para continuar estudando, por estarmos passando por várias dificuldades em nossas vidas, de diferentes formas, em diferentes locais, visto que eu morava em Campo Grande - MS e minha

família na aldeia em Mato Grosso. Por fim, eu terminei o semestre e o TCC foi aprovado com a nota máxima, 10.

Foi um momento muito significativo, por eu poder mostrar um pouco da minha cultura e identidade, fazendo algo que não sabia, mas que gostava de fazer, levar conhecimento. A maioria dos meus colegas estavam com os pais e demais familiares presentes na defesa do TCC, somente eu estava sozinho, até a hora da minha apresentação. Ninguém da minha família ou da aldeia pôde ir. No momento em que comecei a apresentar entraram vários amigos indígenas e tornou-se a apresentação com mais pessoas assistindo. A coordenadora do NEPPI, Eva, levou sua turma da aula de História, também estavam meus amigos de MT e meus amigos de MS. Isso me fez ficar tão feliz e emocionado, senti como se fosse minha família presente naquele momento tão significativo pra mim.

Desde então comecei a me preparar para a colação de Grau, que seria no dia 14 de dezembro de 2018. Esse dia também foi muito especial, pois lembrei-me de tantos momentos durante a graduação, momentos de felicidade e tristeza. Foi um sentimento de missão cumprida, de orgulho do que sou e por não ter desistido diante de tudo o que aconteceu. E mesmo em um curso elitista, numa universidade particular e católica como eu estudei, me senti muito feliz por realizar a colação. Pois menos da metade dos alunos do início do curso concluíram, fizeram a colação de grau, e eu estava entre eles. Por mais que a minha família não pode ir para esse momento especial em minha vida, eu entendo a dificuldade em relação à distância, mas foi um momento que eu senti a falta de algum familiar comigo, por eu estar muito emotivo e não ter ninguém para mostrar o orgulho que eu estava sentindo naquele momento.

Contive as lágrimas durante todo o cerimonial da colação de grau e evento (para não borrar a maquiagem e a pintura que fiz), mas quando cheguei em casa, não consegui me conter e chorei. Foi um choro de felicidade, de missão cumprida, de força que eu tive diante de todos os obstáculos e ao mesmo tempo de tristeza por não ter ninguém dos meus familiares nesse momento. Eu lembrei de tudo que me foi dito se destruindo e percebi que não era nada do que os outros pensavam ou queriam que eu fosse, eu era mais, eu era a resistência de quem um dia lutou para que eu estivesse ocupando esse lugar.

No dia 16 de dezembro fui para a aldeia Meruri, para minha casa. Fui junto com meus amigos que também são Boe e Homossexuais, e na época estudavam na UCDB, fomos com o Pe. Andelson Dias de Oliveira, inspetor em Meruri naquele período, ainda nos dias atuais. Ao chegar à aldeia me sinto surpreso com tantas felicitações pela minha formatura (como diziam) e pelas falas de incentivo e orgulho. Fiquei alguns dias na aldeia, foi um período curto de férias, me senti tão feliz por finalmente estar com minha família e comunidade, porém teria que estudar para o processo seletivo do mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Então fui a cidade de Rondonópolis, no sul de MT e fiquei estudando para a prova na casa de uma tia que sempre me acolheu muito bem, Maria Auxiliadora, mais conhecida como Dorinha. A primeira enfermeira do meu povo, formada pela UFMT de Rondonópolis, atualmente conhecida como Universidade Federal de Rondonópolis (UFR). Com minha tia também morava seu esposo Diego e sua filha, minha prima Raquel Mariscott Bento, que sempre me ajudou e apoiou muito também. Dediquei-me o máximo aos estudos para que pudesse passar na prova, muitas vezes me tornando antissocial.

Ao final da minha preparação, volto para Campo Grande para realização da prova no processo seletivo do mestrado, felizmente eu atinjo a nota estabelecida pelo programa e continuo no processo. Na segunda etapa o meu projeto foi aprovado, em seguida realizo a arguição com sucesso e depois de alguns dias de angústia recebo a notícia da aprovação. A felicidade aumenta ainda mais, eu entraria em uma nova fase da minha vida, o mestrado. Isso mostra que a nossa vida é como os sinais vitais, os altos e baixos acontecem e devemos entender, porque se não há mais esse movimento é porque o nosso coração não mais bate, e é o nosso fim.

Em março de 2019, nos primeiros dias de aula do mestrado, fiquei muito perdido, por ser uma rotina diferente do que tive na graduação. E muitas vezes ainda me sentia inferior e tinha algumas crises de ansiedade por isso. Ao longo do semestre fui me acostumando à rotina e jogando fora esse sentimento. E com tantas apresentações feitas durante o mestrado, fui me preparando psicologicamente para resolver os meus problemas pessoais em relação a ser quem sou, uma pessoa capaz como tantas outras. Atualmente vejo que mudei em relação ao pensamento de incapacidade.

Em dezembro de 2019 eu retorno para aldeia, após terminar todas as disciplinas exigidas pelo programa. Quando eu chego na aldeia, inicialmente fico junto com minha mãe em sua casa, depois de um período eu mudo da casa dela após uma discussão. Morei durante uma semana na casa de uma tia mais distante, o filho dela é muito meu amigo, então eu achei que seria um bom lugar para mim. Após uma semana minha irmã mais velha me chama para morar na casa dela, pois não queria que eu morasse na casa de outras pessoas que eram parentes mais distantes. Morei durante alguns meses com ela, seu esposo e seus 3 filhos. E no final do ano de 2020 mudei para a casa de minha outra irmã, que sempre também me ajudou e apoiou em relação a minha orientação sexual. Fiquei o ano de 2021 morando na casa dela com ela, o esposo e seus filhos por um tempo. Depois ela volta a morar em Cuiabá com sua família por conta do emprego e eu continuo morando sozinho em sua casa. Fiquei durante algumas semanas com uns amigos em outra aldeia em nosso território, aldeia Nabure Eiao há uns 30 quilômetros de Meruri, minha aldeia. Mas volto a morar na minha aldeia depois de algum tempo, junto comigo também por um período moraram alguns amigos na casa da minha irmã, pois eram de outras aldeias mais distantes, da região de Rondonópolis. E quando eu decido vir pra Campo Grande pra finalizar o mestrado, eles já não estão mais morando junto comigo e sim na aldeia Nabure Eiao. A minha saída da aldeia no segundo semestre de 2021 foi inicialmente para Rondonópolis, onde minha tia e prima moram, fico durante umas duas semanas e vou para Campo Grande – MS.

Hoje sou muito mais do que pensavam que eu era, sou capaz de realizar as mesmas funções que outras pessoas da sociedade. Sinto-me mais preparado para tomar minhas decisões pessoais. Participo de movimentos sociais pelo direito a cultura, pela igualdade, como ser indígena, do meio LGBTQIA+, sendo um “Indígena LGBT”. E é isso que me move, me faz pensar em construir uma sociedade melhor usando o meu corpo para fazer esse movimento. Falando de/por mim, para que outros se beneficiem do que eu construir, mesmo que seja pouco.

De volta à pesquisa, o trabalho apresentado compõe-se, inicialmente, de três capítulos. No primeiro, são abordados os elementos da história e cultura do povo Boe, com destaque para a organização social, artefatos e rituais. Uso alguns autores que pesquisaram o meu povo como referências bibliográficas e o que escreveram sobre

outros Boe mas, sobretudo, a partir da minha experiência e da pesquisa de campo, apresentando o contexto do meu povo e suas principais práticas e elementos culturais.

No segundo capítulo, procuro realizar uma discussão acerca da antropologia e a cultura, com ênfase no tema central dessa dissertação: o grafismo indígena, como uma forma de introdução às pinturas faciais Boe. Há o diálogo com autores mais clássicos e com vasta experiência sobre os povos indígenas do Brasil, tais como, Lux Vidal e Lévi-Strauss, entre outros etnólogos com pesquisas relacionadas à temática abordada. Ao refletir sobre o grafismo indígena e a Antropologia, trago dados secundários sobre as práticas de grafismo de três povos: Kadiwéu, Xerente e Asurini, com vistas a confirmar as semelhanças e diferenças entre as tradições culturais desses povos e o povo Boe.

No terceiro e último capítulo apresento os resultados parciais da pesquisa de campo, na minha aldeia: uma análise do grafismo, mas especialmente da pintura facial Boe. Nessa análise são apresentadas 8 pinturas, 1 de cada clã do povo Boe, sendo 4 da metade dos *Ečerae* e 4 da metade dos *Tugarege*. Apresento também os materiais utilizados para a realização das pinturas e os traços, assim como seus significados para cada clã e ritual. As pinturas são apresentadas em fotografias no rosto de pessoas durante rituais, cerimônias e eventos. Para complementar, foram feitos pelo pesquisador desenhos à mão das pinturas faciais semelhantes aos que estão nas fotografias.

## CAPÍTULO I

### O POVO BOE – HISTÓRIA E CULTURA

Este capítulo tem por objetivo contextualizar a história do meu povo, a partir de alguns elementos da própria oralidade que ouvi dos mais velhos, em complemento com pesquisas e estudos já publicados sobre o assunto. Falar da história é, de certa forma, falar da cultura, afinal, o povo Boe, desde longa data, impressiona a todos os visitantes e estudiosos pela exuberância e vitalidade da sua arte e cultura, seja ela ritual, visual, plumária, organização social, artefatos ou mitológica.

Muitos estudiosos, antropólogos, missionários, historiadores, viajantes e pesquisadores, já escreveram sobre o povo Boe, mas raros são os textos escritos pelos próprios indígenas. Por isso, aqui vou fazer o exercício do que se chama na Antropologia de “lugar de fala”, um conceito que foi popularizado no Brasil por Djamila Ribeiro mas, antes dela, outros já haviam escrito, como Bourdieu, Foucault e Butler. Sem negar o aspecto individual, Djamila (RIBEIRO, 2017), afirma que o lugar de fala leva em consideração o contexto e o lugar social ocupado pelas pessoas (sujeitos), dentro das relações de poder. Ou seja, não é apenas um indivíduo que fala, mas um coletivo e o contexto de onde provém aquele que fala, reconhecendo que esse contexto (marginalidade, preconceitos, constrangimentos, não cidadania plena, etc.) influencia não somente o sujeito, mas sua própria fala.

Assim, comecei esse estudo apresentando, já na introdução, “o meu lugar de fala”, de indígena Boe, com uma especificidade própria, que é a longa história do meu povo, que será apresentada na sequência, e que marca a coletividade, o contexto de onde eu falo. Esse “lugar de fala”, de onde eu falo, é o de um indígena Boe, que não desistiu de estudar, e por isso vim para a cidade grande, para a capital, e nunca deixei de ser indígena; indígena e *gay*. Sofri muitos preconceitos, muito mais por ser indígena do que ser *gay* aqui na cidade. Para entender esse lugar de fala é que vou mencionar a história do meu povo. Afinal, através da minha fala, há uma longa história de um povo, com sua cultura e especificidades, que se traduzem de geração em geração em conhecimentos tradicionais.

## 1.1 Breves elementos da história e cultura BOE

O Brasil é um país construído por uma grande diversidade étnica, com aproximadamente 305 povos indígenas, totalizando cerca de 900.000 pessoas e 0,4% da população<sup>7</sup>. Antes de que fosse um Estado, os povos indígenas já habitavam secularmente esse território. Para mostrar minimamente essa diversidade, faremos a introdução de um desses povos indígenas, o povo Boe.

Boe é o termo que o nosso povo usa para autodenominação, assim se diferenciando dos demais povos, inclusive dos não indígenas, podendo ser traduzido como pessoa, gente ou povo. Por muito tempo os não indígenas nos fizeram acreditar que éramos Bororo, como por exemplo, a igreja traduzia a frase “*Boe nure imi*” para “Eu sou Bororo”, sendo que Bororo não é a tradução para Boe. Então *Boe nure imi* é: Eu sou Boe!

Bororo, como somos mais conhecidos, é um nome que a sociedade não indígena nos colocou, sendo, na verdade, um “pátio” na aldeia, próximo ao *Bai managejewu* (casa central). Vários povos indígenas no Brasil têm nomes que foram colocados pelos não indígenas, mas possuem suas autodenominações próprias. Pátio das danças, onde são realizados vários rituais, como o de nominação das crianças ou ato de executar alguma representação espiritual e local em que são colocados os restos mortais dos finados para decomposição durante os funerais. Segundo Scotti e Boffi (2001):

A palavra “bororo” significa pátio, praça, aldeia. “Orarimugudoge” é o nome nacional, mas, normalmente, eles se autodenominam BOE (gente). Aceitam o nome Bororo, já consagrado na língua portuguesa e nas demais línguas. Outros nomes utilizados para indicar esse povo, ou grupos pertencentes a ele, são: Coroado, Coxiponês Cabaçal e Bororo da Campanha (SCOTTI e BOFFI, 2001, p. 11).

Pelo fato do Bororo ser um pátio onde acontecem vários rituais, como o de nominação ou danças durante os funerais, esse termo era usado com certa frequência entre os Boe e para nos identificar como uma etnia que possui um nome ou designação. A palavra Bororo era muito ouvida pelos não indígenas também nos cantos, e isso acentuou ainda mais essa denominação. Nosso povo se autodenomina Boe, e atualmente muitos preferem ser chamados dessa maneira e estão em processo de mudança do nome, como uma forma de reafirmação identitária.

---

<sup>7</sup> Fonte: <https://www.survivalbrasil.org/povos/indios-brasileiros>

Os Boe têm rituais de grande importância e significados, sendo momentos em que são realizados com muita sabedoria. Toda a nossa vida é marcada por rituais, sobretudo nos momentos mais importantes. Por exemplo, para que um *boe etore* (criança) pertença ao universo Boe e esteja preparado para a vida na organização social, é necessário que passe pelo ritual de nomeação. Trata-se de um povo muito relacionado ao mundo espiritual, os *aroe doge* (espíritos). Outro exemplo é o ritual do funeral, quando todos se conectam entre o mundo físico e espiritual, sendo um dos rituais mais impressionantes do meu povo. Esses rituais foram estudados e contam com muitas etnografias e, inclusive, documentários.

Na história do meu povo, um evento que marcou até hoje foi a chegada dos missionários salesianos, no início do século XX. Na visão dos europeus que chegavam, a intenção seria evangelizar – “salvar almas” e ajudar no processo de civilização.

De acordo com os autores, Scotti e Boffi (2001):

Em 1902, os Salesianos se dirigiram à localidade "Tachos", onde iniciaram um novo estilo de aproximação dos Bororo, sob a direção do Padre Bálzola. Ele procurou se adaptar ao estilo de vida dos índios, não os obrigando a seguir as regras de vida dos brancos. O sucesso levou os Salesianos a fundarem outras missões: no rio das Garças (1905) e em Sangradouro (1906) - (SCOTTI e BOFFI, 2001, p. 12).

Na segunda metade do século XIX os não indígenas tentaram dominar e “amansar” os Boe, pois eram considerados ferozes e dificultavam a rota terrestre (próximo ao traçado da atual BR 070) de ligação de Cuiabá com Goiás e o restante do país. Os Salesianos foram chamados pelo Governador de Mato Grosso para “ajudar” nessa missão de evangelizar e civilizar os Boe, e assim tirá-los do meio do caminho da colonização e apropriação de suas terras (AGUILERA URQUIZA, 2007).

Nesse contexto, no final do Século XIX, os Salesianos se aproximam dos Boe da região de Teresa Cristina, mas não tiveram muito sucesso. Pela resistência que tiveram nesse período colonizador, mesmo após mais de 100 anos de contato com a chamada sociedade nacional, conseguiram preservar a verdadeira identidade Boe. Scotti e Boffi (2001, p. 13) afirmam que “*não houve nenhuma imposição cultural sobre essa etnia*”. Discordo desse posicionamento, pois há relatos por parte dos anciões de que, quando tiveram contato com os Salesianos, eram obrigados a não praticar a cultura, não falar o idioma e se quisessem realizar alguma prática cultural, naquela época, teriam que



ir a algum lugar distante. Chegaram ao ponto de queimar o *Bai managejewu* (casa central), espaço cerimonial central da nossa aldeia, por considerá-la “casa do demônio” (AGUILERA, 2001).

Ao longo do tempo, porém, esse processo colonizador foi diminuindo, à medida que foi ocorrendo maior interação entre missionários e comunidade, sobretudo no que diz respeito à defesa do território, promoção da educação e produção agrícola. Contudo, ainda se registra a persistência das antigas práticas coloniais, porém, de forma mais pacífica e disfarçada.

O povo Boe foi, e ainda é, uma das etnias mais estudadas no Brasil, por sua grande diversidade cultural. Essa diversidade que também se aplica aos adornos e utensílios, com uma grande quantidade de elementos visuais de expressiva organização e harmonia. Para exemplificar um pouco dessa diversidade apresento o *pariko* (cocar), que compõe essa diversidade em cores intensas, outro exemplo é o *parikiboto* (abanico), um utensílio muito usado nos dias de calor e para acender o fogo.

Para Lévi-Strauss (1957, p. 227), “os Bororo são os maiores e os mais belos indígenas do Brasil. Sua cabeça redonda, sua face alongada, com traços regulares e vigorosos, seus ombros de atleta, evocam certos tipos patagões aos quais talvez se liguem, do ponto de vista racial”. Atualmente ainda se verifica um grande porte físico, mas não conforme a época em que Lévi-Strauss fez sua pesquisa. Com a influência externa, sobretudo pela mudança alimentar e sedentarismo, aconteceu essa mudança biológica ao longo do tempo.

Mesmo com essa influência não perdemos nossos hábitos, como o da pesca, pois os Boe são grandes nadadores e pescam muito fazendo mergulho, trazendo a pesca para as mulheres, que as preparam com grande reciprocidade. Em sua subsistência, como dito, são grandes pescadores e também praticam a caça para se alimentar.

**Figura 01 – Artesanato das mulheres Boe**



**Fonte:** Trabalho de campo/2021

No tocante à subsistência, as mulheres sobrevivem principalmente por meio do artesanato, com suas grandes habilidades com penas, principalmente. Entre esses modos de sustento, trazem também a coleta de frutas silvestres, trabalham na agricultura, na roça de toco: plantam mandioca, milho, banana, mamão, etc. As mulheres de Meruri tem uma associação chamada Areme (mulheres) que tem vários trabalhos de plantação e piscicultura na comunidade. Os Boe atualmente trabalham mais na criação de animais domésticos e na qualidade de funcionárias (os) na área da Educação, Saúde, Funai e Missão Salesiana. Os idosos recebem aposentadoria e uma parcela da comunidade se sustenta por meio de pensão e de programas sociais, como o bolsa família<sup>8</sup>.

A população do povo Boe, em séculos passados, era estimada em 10 mil pessoas. Ao longo dos anos esse número reduziu drasticamente, mas nosso povo conseguiu resistir e recentemente a população voltou a crescer. Conforme relatos, durante certo tempo (metade do século XX), diante da insegurança quanto ao futuro e devido à brusca redução de seu território e mudanças culturais, os Boe daquela época decidiram não ter mais filhos, o que ocasionou uma redução ainda mais aguda de sua população, com a diminuição dos nascimentos (AGUILERA, 2001).

Houve grande mudança em nosso espaço territorial, ocupando uma pequena parcela do território anterior. Em 15 de julho de 1976, um grupo de 62 pistoleiros invadiu a comunidade missionária que havia na aldeia de Meruri, e matou o padre alemão Rodolfo Lunkenbein (diretor da Missão e defensor das terras indígenas), o índio Simão Bororo e um trabalhador rural. A ação criminosa teria sido articulada por fazendeiros contrários a demarcação do território indígena de Meruri que incluía algumas fazendas ocupadas irregularmente. Diante da repercussão da chamada “chacina de Meruri”, parte do território tradicional foi reconquistado e demarcado, atualmente se tem 82.301 hectares. Para Aguilera Urquiza (2012, p. 273):

O povo Bororo, que se autodenomina Boe, que ocupava até fins do século XVIII grande parte do centro sul do atual estado de Mato Grosso, após mais de um século de contato intermitente com o entorno regional e com a atuação de missionários salesianos e de órgãos do

---

<sup>8</sup> Programa do Governo Federal, que busca garantir às famílias de baixa renda o direito à alimentação e o acesso à educação e à saúde (Nota do autor).

Estado, na atualidade estão reduzidos a um pouco mais de mil pessoas vivendo em 6 terras indígenas.

Como sabemos, a terra é fundamental para os povos indígenas, que dela extraem vários materiais para sua subsistência. As reservas indígenas são usadas de diversas formas, onde tiram o alimento através da caça, pesca e coleta de frutas. Vários de nossos rituais dependem da natureza, pela extração de algum vegetal, ou até mesmo o espaço serve para rituais de vários povos indígenas. Ao mesmo tempo em que usam o território para diversos fins, estão em constante preocupação para que as próximas gerações usem a terra com a mesma finalidade.

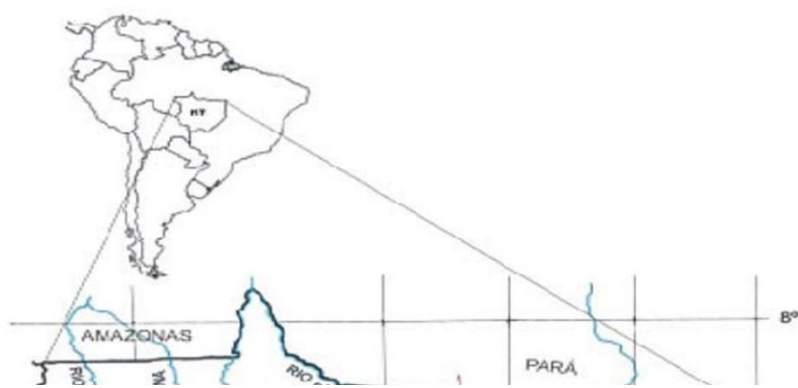
Lembramos que possuir os territórios tradicionais demarcados é um direito dos povos indígenas no Brasil, garantido pela Constituição Federal de 1988, em seu artigo 231. Sem território, é quase impossível viver a cultura e a identidade indígena, pois como se afirmou, todo o nosso cotidiano (subsistência, rituais, práticas culturais, etc.) tem uma profunda relação com o território. Da terra não sai apenas o sustento, mas a centralidade da nossa relação com a natureza, que faz parte da nossa espiritualidade.

Na dissertação de mestrado de Félix Rondon Adugoenu, membro do povo Boe, com o nome de *Saberes e fazeres autóctones do povo bororo: contribuições para a educação escolar intercultural indígena*, ele nos traz informações sobre a população indígena de Mato Grosso e do povo Boe. Segundo o Censo demográfico do IBGE realizado em 2010:

Atualmente, vivem em Mato Grosso 42.525 indígenas pertencentes a 43 diferentes povos espalhados em vários municípios do Estado. Desse contingente, o Povo Bororo soma 2.348 indivíduos e tem seus territórios localizados em cinco diferentes municípios. E Córrego Grande, é a segunda maior aldeia em número de habitantes (ADUGOENAU, 2015, p. 43)

Acredito que a população do povo Boe tenha aumentado devido ao aumento da taxa de natalidade. Antes de iniciar o próximo item, acerca da organização social, parentesco, clãs, rituais e artefatos, apresento um antigo mapa, com a localização atual das áreas do povo Boe, no sul do Estado de Mato Grosso.

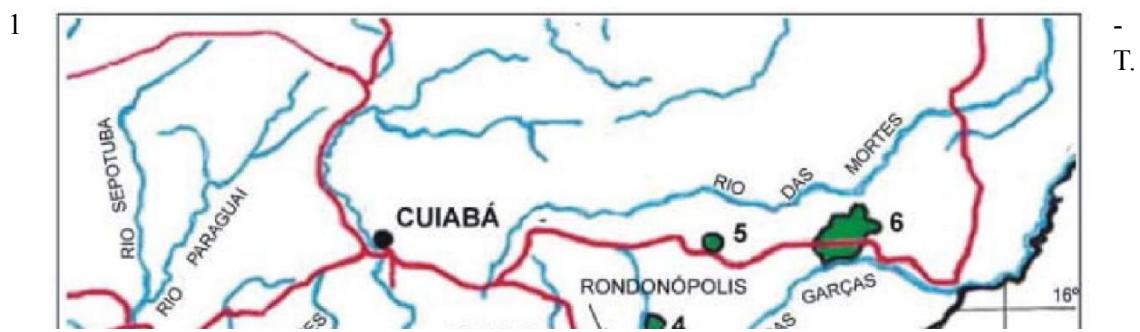
### Mapa 1 – Áreas Boe na América do Sul e Mato Grosso



**Fonte:** Barros, Bordignon, 2003, p. 03.

O mapa ressalta as aldeias Boe e os rios. A Área de Meruri é a maior, e está entre o Rio das Mortes e o Rio Araguaia. O próximo mapa apresenta apenas as áreas e seus respectivos nomes (regiões), no sul do Estado de Mato Grosso. No presente mapa, mostra no número 5 a Terra Indígena de Sangradouro, mas esse território não é mais habitado pelos Boe, pelos conflitos que aconteciam com o povo Xavante.

**Mapa 2 – Áreas Boe no sul do Estado de Mato Grosso**



- I. PERIGARA - Município de Barão de Melgaço.
- 2 - T. I. TEREZA CRISTINA - Municípios de: Santo Antonio de Leveger, Juscimeira e Rondonópolis.
- 3 - T. I. TADARIMANA - Municípios de: Rondonópolis, São José do Povo e Pedra Preta.
- 4 - T. I. JARUDORI - Município de Poxoréu.
- 5 - T. I. SANGRADOURO - Município de General Carneiro.
- 6 - T. I. MERURI - Municípios de: General Carneiro e Barra do Garças.

**Fonte:** Barros, Bordignon, 2003, p. 03.

## 1.2 Elementos culturais do povo Boe

No próximo item, iniciando pela descrição da nossa aldeia tradicional Boe, vou tratar de alguns aspectos importantes das práticas culturais do meu povo, como a organização social, alguns rituais, os clãs e, chegando à arte material como artefatos e utensílios.

### 1.2.1 A Aldeia tradicional Boe

A nossa aldeia tradicional tem formato circular, sendo seccionada ao meio. Segundo Lévi-Strauss, “a divisão é essencial por duas razões: em primeiro lugar, um indivíduo pertence sempre à mesma metade que a sua mãe; depois, só pode casar-se com um membro da outra metade” (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 232).

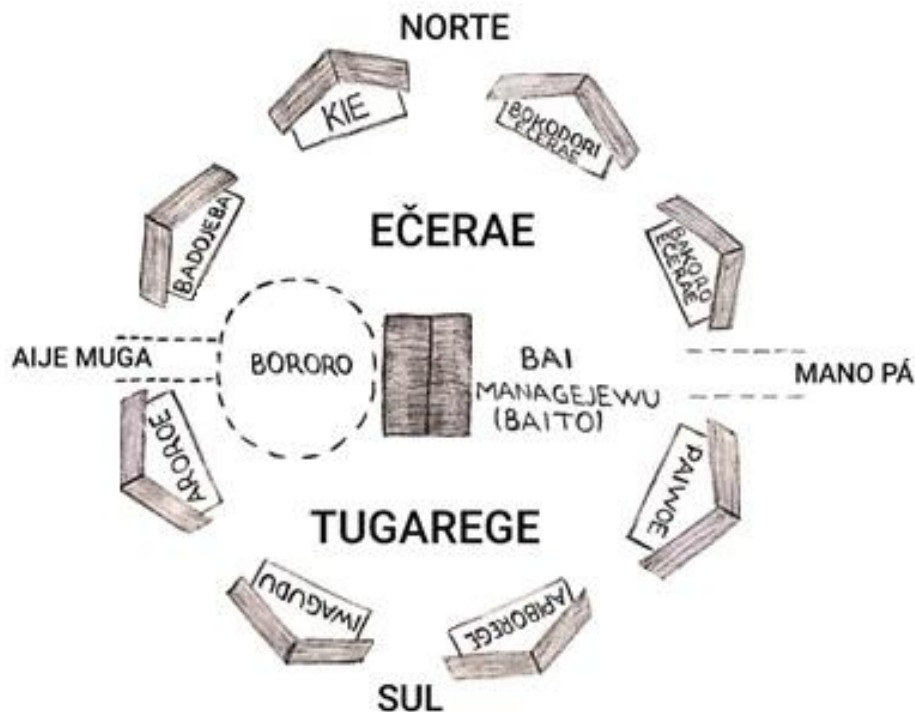
O povo Boe é muito conhecido por sua organização quanto ao espaço da aldeia e nas funções que cada indivíduo tem na sociedade. A aldeia original é de forma circular, e a distribuição das casas expressa claramente a organização social do povo. As casas estão dispostas em círculo, na mesma distância do *Bai managejewu*, a casa onde são realizados vários rituais. Ao lado do *Bai managejewu* fica o *bororo*, local onde realizam cerimônias e danças. O povo Boe é dividido em duas metades, os *Ečerae* (filhos), ao norte e os *Tugarege* (pais) ao sul. Ao oeste, afastado do centro está o *Aije muga*, local onde os Boe se preparam para as cerimônias das almas e ao leste o *mano pá*. Atualmente, a aldeia em que moro não tem o formato tradicional. A aldeia Meruri tem o formato mais quadricular, não sendo circular com as devidas divisões clânicas, mas todos reconhecem seus clãs e quais atividades desenvolver dentro da sociedade. Há relatos de que a aldeia seja atualmente no formato quadricular por influência da missão

salesiana, que na época da construção, fez esse formato, contudo, mesmo com a desorganização no formato da aldeia, nós Boe temos em mente quem somos, que somos Boe, a quais clãs pertencemos e isso ninguém vai mudar.

O grupo pratica a exogamia, o que significa que os moradores de uma metade só podem se casar com os da outra metade. A sociedade Boe é matrilinear e matrilocal, assim, os filhos pertencem ao clã da mãe e a mulher é a dona da casa. Quando se casam os maridos vão para a casa das esposas, mesmo que na maioria das vezes os maridos se sintam mais à vontade na casa da mãe. Tradicionalmente, os homens passavam grande parte do tempo no *Bai managejewu*, fazendo ornamentos e participando de rituais. Atualmente os homens não passam esse tempo na casa central, mas sempre que é preciso, estão dispostos a auxiliar. Em relação ao casamento, alguns fatores também mudaram, sendo comum ver os homens indo morar com suas esposas, registrando-se casos em que as esposas vão morar junto com os esposos, ou o casal constrói a casa e família em lugares não comuns a ambos, ou seja, separados.

Conforme será visto adiante, a sociedade Boe é organizada em aldeias circulares, com uma casa central, conhecida como *baito*, *bai managejewu*, casa dos homens, casa dos espíritos, casa central. A aldeia é dividida em duas metades exogâmicas, pelo eixo leste/oeste, com as casas *Tugarege* ao sul e as casas *Ečerae* ao norte.

### **Figura 02 - Aldeia tradicional Boe**



**Fonte:** Ilustração do autor

Conforme a figura, consta que a sociedade do povo Boe é dividida em duas metades: *Tugarege* e *Eĉerae*. A metade dos *Eĉerae* é subdividida em quatro clãs, *Badojeba*, *Bakoro Eĉerae*, *Bokodori Eĉerae* e *Kie*. E os *Tugarege* são divididos da mesma forma, tem como clãs *Apiborege*, *Aroroe*, *Iwagudu* e *Paiwoe*.

A metade dos *Eĉerae* são os filhos. Nessa metade tem o clã dos *Badojeba*: chefes; *Bakoro Eĉerae*: representantes do espírito *Bakoro*; *Bokodori Eĉerae*: cujo principal símbolo é o tatu canastra e os *Kie*: o principal símbolo é a anta. A metade dos *Tugarege* são os pais. Nessa metade tem os clãs dos *Apiborege*: cujo símbolo é a palmeira de acuri; *Aroroe*: o principal símbolo é a larva de borboleta, lepidóptero (*pseudosphinx tetrio*); *Iwagudu*: o principal símbolo é a gralha azul (mesmo havendo contradições, será explicado no terceiro capítulo) e os *Paiwoe*: o principal símbolo é o bugio.

Para Lévi-Strauss (1957, p. 233), as metades não regulam apenas os casamentos, mas outros aspectos da vida social. Cada vez que um membro de uma metade se encontra diante de um direito ou de um dever, ele o cumpre em proveito ou com o auxílio da outra metade. Assim, os funerais de um *Eĉerae* são conduzidos pelos *Tugarege* e reciprocamente. Quando um Boe retorna com caça ou peixes, por exemplo,

deve compartilhar uma parte com a outra metade, pois são seus parentes, tendo em vista que ele, ao se casar, foi morar na metade oposta. Dessa forma, a reciprocidade e a troca de favores, ocorre durante todo o tempo.

As duas metades da aldeia são, pois, associadas, e todo ato social ou religioso implica a assistência do fronteiro, que desempenha um papel complementar do que é atribuído a qualquer outro membro da comunidade. Essa colaboração não exclui a rivalidade: há um orgulho de metade e ciúmes recíprocos. Imaginemos, pois, uma vida social a exemplo de dois quadros de futebol que, em lugar de procurar anular suas estratégias respectivas, se aplicassem em servir um ao outro e medissem a vantagem pelo grau de perfeição e generosidade que cada um conseguisse alcançar.

Cada clã tem seu lugar determinado dentro do círculo da aldeia, e as casas pertencem às mulheres, e só o marido é *de fora*. Cada clã tem seus compromissos cerimoniais, seus nomes, seus adornos, seus cantos, suas aves e animais. Os compromissos de reciprocidade ocorrem durante toda a vida do povo Boe. Assim, quando uma pessoa chega a falecer, os funerais são feitos pela metade oposta ao finado. Feito assim um funeral, o clã do finado está em dívida com o clã que realizou o funeral, isto é, tem que pagar dívida com o próximo funeral de um membro do clã oposto.

Essa reciprocidade podemos encontrar nos estudos do antropólogo Bronisław Kasper Malinowski quando descreve:

O Kula – essa grande relação intertribal que une, por meio de laços sociais definidos, uma vasta área e um grande número de pessoas, atando-as com obrigações recíprocas específicas e obrigando-as a observar regras e prescrições detalhadas de modo harmonioso – é um mecanismo sociológico de dimensão e complexidade insuperáveis, tomando-se o nível de cultura no qual o encontramos. Essa ampla rede de relações sociais e influências culturais não pode nem por um momento ser considerada um fenômeno efêmero, recente ou precário. Sua mitologia altamente desenvolvida e seu ritual mágico mostram quão profundamente ela se enraizou na tradição desses nativos e como deve ser antiga sua origem (MALINOWSKI, 2018, p. 646).

De acordo com o autor, o Kula é um fenômeno social, mesmo não existindo valores monetários, mas sim sentimentais, podendo ocorrer alianças e levando a um processo de socialização que preserva as relações internas das aldeias, encontramos também está troca como um fato social no *Ensaio sobre a Dádiva*, de Mauss (2003).



Assim ocorre com o povo Boe, preservamos a nossa cultura ao responsabilizarmos em pagar dívida com o próximo funeral mantendo a ligação entre os clãs.

### **1.2.2 Rituais como práticas corporais**

Os rituais são os momentos em que colocamos em prática os aprendizados adquiridos desde o nascimento. Por meio dos cantos, danças, exercícios que envolvem movimento físico e conexão com o mundo espiritual, é onde ocorrem às práticas culturais. Podemos dizer que os rituais são momentos privilegiados de práticas corporais e de construção social da corporalidade Boe. São de grande importância para o fortalecimento não só das culturas indígenas, mas de modo geral, no caso do povo Boe, para fortalecimento dos laços de parentela e de reciprocidade, assim como de educação da corporalidade.

Para Scotti e Boffi (2001, p. 15), “as principais celebrações Bororo são: a imposição do nome às crianças, a perfuração dos lóbulos das orelhas e do lábio inferior, a festa do milho novo, a preparação para a caçada ou a pescaria, a festa do couro da onça, a festa do gavião real, a festa do matador da onça”.

Todos os rituais são de grande importância, e cada um em sua especificidade. Cada ritual tem no seu processo fatores que contribuem para o fortalecimento e continuidade da cultura. Os rituais são diversos e contribuem de formas diferentes na identidade dos Boe, em alguns rituais estão mais presentes o idioma, os cantos, as danças, habilidades da pesca e caça, confecção dos adornos, as pinturas, exercícios de força, etc.

### **1.2.3 Ritual de Nominação**

Todas essas práticas culturais, em especial os rituais, são formas de práticas corporais, através dos movimentos, expressões e pinturas, todas representando formas de construção da pessoa Boe. Beleni Grando (2004) em sua tese de doutorado, que trata do tema do “Corpo e Educação: as relações interculturais nas práticas corporais Bororo em Meruri/MT”, apresenta sua leitura acerca do ritual de nominação:

Baseando-nos em Mauss (1974), identificamos, durante o Ritual de Nominação, além da dança ritualística executada pelo padrinho da criança a ser nominada, uma série de técnicas corporais sendo executadas e transmitidas como formas de educação do corpo (educação da pessoa), e, mesmo transformadas ou mudadas de geração a geração ou diferenciadas em função dos sexos, constituem-se em

atos educativos que variam conforme o prestígio das autoridades que delas se servem. Tais técnicas corporais, agregadas às estéticas, comunicam relações sociais importantes para a educação que se identifica no corpo e, portanto, para a educação do bororo de hoje, em Meruri. Dessa forma, mesmo que possa não ser facilmente identificado como uma prática corporal, o Ritual de Nominção se apresenta como um conjunto de técnicas e estéticas corporais que moldam coletivamente corpos com sentidos e significados polissêmicos e também ambíguos por se estabelecerem em contextos interculturais, ao mesmo tempo em que se configura, em si, nesse contexto intercultural, como uma prática tradicional bororo (GRANDO, 2004, p. 195).

Estou de acordo com a autora, quando afirma que o Ritual de Nominção se apresenta como um conjunto de técnicas e estéticas corporais, pois toda a cerimônia é realizada a partir de danças e performances, em que se dá também as interrelações clânicas de reciprocidade, por sempre envolver a outra metade.

Na tradição do meu povo, pelo nome, a criança passa a ser associada a uma categoria - a linhagem de um clã – vinculado aos seres e elementos da sociedade Boe, como seres espiritausi que, em tempos míticos, estabeleceu os fundamentos da vida social, a qual deve ser continuada por homens concretos.

**Figura 03 – Nominção Boe**



**Fonte:** Andelson Dias de Oliveira. Nov/2021

No ritual de nomeação a criança é formalmente introduzida na sociedade Boe pelo seu *iedaga* (o nomeador é o irmão da mãe) e das mulheres do clã de seu pai, que a ornamentam para o ritual. O ritual de nomeação inicia à tarde, e durante toda a noite são proferidos cantos no *Bai Managejewu*, que no dia seguinte pela manhã terminam com o momento da nomeação. As crianças são ornamentadas pela manhã, com penugens brancas e seguradas pelo padrinho, de frente para a luz do sol, quando recebem o nome. Após encerrar o ritual são oferecidas algumas comidas típicas, como o *aroe kuru* (arroz com caldo).

Nesse contexto, o apoio de familiares das duas metades significa ter acesso tanto às matérias-primas e patrimônios específicos dos clãs envolvidos (do pai e da mãe da criança) quanto aos conhecimentos sobre os cantos, o feitiço dos ornamentos, etc., fundamentais para o ritual (GRANDO, 2004, p. 195). Nessa relação de parentela e metades, é importante o apoio dos tios maternos e paternos da criança os quais, na tradição, assumem os compromissos clânicos e de *mori*<sup>9</sup> das cerimônias ritualísticas.

#### 1.2.4 O Funeral Boe

Boe nasceu para complicar. Nasceu põe nome, fura beijo dele se for homem. É a mesma coisa que faz quando ele morre. Morreu devia acabar tudo, mas começa tudo outra vez, porque tem cabacinha. Boe não quer acabar (José Carlos).

(NOVAES, 2006, p. 283)

O funeral do povo Boe talvez seja um dos rituais mais documentados e etnografados na Antropologia, mas é importante considerar que, quase sempre, são olhares de fora para dentro, não sendo o nosso olhar, o *êmico*. Nós saímos do contexto para ter o olhar externo, sem perder o olhar interno, embora os não indígenas tenham uma visão mais externa e acadêmica.

---

<sup>9</sup> *Mori*: alimento, nomes, enfeites e privilégios de propriedade estritamente individual, obtidos pelo membro de um clã como retribuição a serviços prestados aos mortos e a indivíduos enlutados ou abandonados da outra metade (VIERTLER, 1991, p. 218).

Nós, Boe, temos uma religiosidade muito forte com os espíritos. O funeral é um ritual de grande período em sua realização, por isso estamos com grande frequência em contato com o *aroe* (espíritos). E, se durante esse período, não respeitarem ou desobedecerem às normas que são colocadas pelos *aroe*, podem ser rigidamente castigados, e por esse motivo respeitamos muito. É um dos rituais mais pesquisados pela sua complexidade: é como se a centralidade da vida Boe passasse pela morte.

Na tradição, o funeral demora alguns meses, pois depende do tempo de decomposição do corpo dos falecidos, uns demoram dois meses e outros mais, se outra pessoa falece no período do funeral demora ainda mais, começam o ritual do início de quem faleceu. Durante esse período são realizados vários rituais (inclusive o ritual de iniciação dos meninos, com a furação das orelhas), incluindo em suas realizações o envolvimento dos clãs, cada um exercendo a sua função.

Com o falecimento de alguém na aldeia, logo começam os preparativos, sendo uma das primeiras coisas, e mais importantes, a escolha do/a dono/a do/a morto, sendo sempre alguém da outra metade. Realizam-se vários rituais, até ocorrer o enterro primário, ao lado do *Bai Managejewa*, no pátio central da aldeia, o *Bororo*. Durante o período de decomposição do corpo, convidam para participar do funeral, os parentes mais distantes, enquanto os chefes do cerimonial passam a monitorar a situação do corpo, “se já está pronto”.

**Figura 04: Funeral Boe na aldeia Meruri - 2021**



**Fonte:** Trabalho de campo/2021

O momento mais esperado é quando se desenterram os restos mortais, dando início à parte final do ritual, que geralmente dura três dias (sexta, sábado e domingo), envolvendo a limpeza dos ossos, os enfeites de penugens e pinturas que delicadamente são feitos sobre os mesmos, até retornarem com a urna funerária para o centro do *Bai Managejewu*, quando se seguem os rituais, com destaque para o momento da *escarificação*, em que mulheres e parentes do falecido realizam um choro ritual e a perfuração superficial da pele, o que produz gotículas de sangue, que escorre para a urna funerária.

Antes do sepultamento secundário (final), há o último ritual, que é a aparição do *Aije*, momento em que as mulheres correm para suas casas, pois a elas e às crianças que ainda não foram iniciadas é interdito ver o *Aije*. O ritual termina com a partilha de bebidas elaboradas pelas mulheres. Há também, nesse final, a queima dos principais pertences do falecido, como seus utensílios diários: arco e flecha, roupas, dentre outros objetos. A reflexão é que o Boe não deixa nenhuma herança material, apenas ensinamentos. As imagens apresentadas (Figura 04 e Figura 05) sobre o funeral foram feitas em trabalho de campo, em outubro de 2021. Funeral que aconteceu após mais de 50 anos na aldeia Meruri, em que não acontecia mais por conta da influência da missão salesiana, que proibiu o meu povo de realizar essa importante e significativa cerimônia, mas como ato de resistência de um povo, esse momento volta a acontecer e mostra que a nossa cultura permanece viva.

**Figura 05 - Funeral Boe na aldeia Meruri 2021**





**Fonte:** Trabalho de campo/2021

De acordo com Lévi-Strauss, “poucos povos são tão profundamente religiosos quanto os Bororo, e poucos tem um sistema metafísico tão elaborado” (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 241). Concordo com o autor, pois a morte é, certamente, a mais “celebrada”. Não há vida sem morte para os Boe. É nos funerais que são evocadas as almas de antepassados e de heróis culturais. Após todo o longo e doloroso processo do ritual os pertences do falecido são queimados, e os restos mortais são colocados dentro de uma cesta e deixados em algumas lagoas. Assim encerra o ritual e os falecidos passam a pertencer ao mundo espiritual. Como já mencionado, o ritual do funeral Boe em Meruri não acontecia há muitos anos, e já não era mais uma prática cultural frequente em Meruri. Às vezes acontecia na aldeia Garças, que fica a aproximadamente uns 20 quilômetros de Meruri, sendo uma aldeia no formato tradicional Boe. Em outras aldeias Boe, como Tadarimana e Korogedu Paru, é mais comum e frequentes os funerais tradicionais Boe.

### 1.2.5 Objetos e Artefatos

Além da habilidade dos Boe em grafismos, também são muito criativos e férteis em artes plumárias e utensílios trançados com palha. Para ornamentação criam vários acessórios de palha, linha e principalmente pena. Com as palhas são criados vários utensílios usados em casa e algumas dessas palhas são usadas como matérias-primas para a construção das próprias casas. Cada objeto confeccionado é fruto do contexto e ambiente em que vivemos. Por isso é tão importante para os povos indígenas a proteção ambiental, pois sem o território tradicional e o meio ambiente preservado, a vida dos povos indígenas torna-se quase impossível. Essa confecção dos artefatos é uma mediação essencial entre o indivíduo Boe e o mundo a sua volta.

Assim, os artefatos elaborados são parte da nossa história cultural, política e econômica e, de certa forma, ajudam a moldar nossa própria sociedade e a qualidade de vida de nossas famílias e sua relação com a natureza.

### 1.2.6 *Pariko* Boe

Em termos estéticos, o *pariko* talvez seja um dos artefatos mais belos entre os elaborados pelo meu povo. Além de todo o significado social e espiritual que ele representa, depende da pessoa e clã que o confecciona.

Para Scotti e Boffi (2001, p. 18), “os Bororo são exímios artistas nas artes plumárias, musicais e na poesia. São considerados entre os melhores na confecção de enfeites de penas, com rica coleção de cantos e música, que acompanham todas as festas e as cerimônias”. Estou de acordo, pois as artes plumárias Boe são muito procuradas por sua beleza e significados, encontrando-se em vários museus, citando como exemplo o Museu das Culturas Dom Bosco, em Campo Grande/MS.

Encontramos também informações sobre o *pariko* na descrição dos autores Albisetti e Venturelli (1962):

São estes os adornos mais característicos dos bororo, usado na cabeça à guisa de grandes diademas. Quando cingidos, têm os atilhos amarrados no occipício e alteam-se na parte anterior da cabeça inclinados para a frente com um ângulo de 45°. Não são insígnias de chefes, como se poderia supor, mas podem ser empregados por todos e, em certas limitadas circunstâncias também por mulheres. Para pormenores sobre este segundo uso *aróe e- tawujédu*, representação.

Todos os clãs possuem determinado número de diademas os quais lhe são privativos. A técnica construtiva é bastante simples. O *pariko* é um enfeite de grande importância para os Boe Bororo, se identificam por meio dele e também se diferenciam de outras etnias por esse adorno. Eram chamados anteriormente de Coroados, por esse grande cocar, e é um artefato de grande valor espiritual, um material de valor simbólico e financeiro muito alto. Cada *pariko* tem o seu respectivo clã, percebido através das penas das aves e pelas cores (ALBISETTI e VENTURELLI, 1962, p. 409).

**Figura 06 - Pariko Boe**



**Fonte:** Osmar Rodrigues Aroenogwajiwu

O *pariko* apresentado acima foi feito pelo meu cunhado, Osmar, isso mostra a permanente confecção do artefato. Como descrevem os autores da Enciclopédia Bororo, cada *pariko*, conforme a disposição das penas e a sua cor, designa um clã diferente e possui um significado. Em virtude da matéria-prima para confecção, cada vez mais difícil de ser encontrada, a elaboração de um artefato como esse da foto acima demora muitas semanas para ficar pronto. Por isso, temos vários desses artefatos guardados na aldeia, para serem usados somente nos momentos de rituais e nas festas mais importantes.



### 1.2.7 *Parikiboto* Boe

O *parikiboto* é o abanico dos Boe, sendo um utensílio muito usado pelo nosso povo por estarmos localizados em uma região de muito calor, no Estado de Mato Grosso. Esse objeto é, na maioria das vezes, produzido pelas mulheres, que são muito habilidosas em tranças com palha. Elas mesmas vão à mata e buscam a matéria-prima desse utensílio, e quando chegam à casa, produzem esse objeto trançando cada palha.

Elas passam o que sabem aos filhos para que possam transmitir esse conhecimento para as futuras gerações. Além do *parikiboto*, produzem ainda com a palha o *kodokoro* (serve como parede para as casas), *toro* (saia), dentre outros objetos.

**Figura 07 – *Parikiboto* pentagonal Boe**



**Fonte:** Trabalho de campo/2021

Concluo este capítulo descrevendo que o povo Boe possui uma grande diversidade e complexidade cultural. Busquei demonstrar nossa organização social e práticas culturais, pois que muitas vezes os “de fora” não enxergam ou simplesmente deixam passar despercebido. A riqueza em nossas peças visuais, como os adornos que são impressionantes, as manifestações espirituais e o contexto simbólico são inigualáveis, tornando-nos uma das etnias com expressivo número de pesquisas. A

organização política, religiosa e as práticas culturais sempre existiram no Brasil antes da colonização, mas seguem sem aparentemente despertar seu real valor e importância na formação cultural brasileira.

## **CAPÍTULO II**

### **ANTROPOLOGIA E CULTURA – A arte indígena**

São perceptíveis em pesquisas acadêmicas relacionadas a temáticas indígenas informações sobre diversos elementos que compõem as culturas, mas sobre o que

envolve os grafismos e pinturas faciais indígenas não encontrei tantas referências em relação à diversidade que existe. Como esse texto é uma dissertação na área da Antropologia, pretendo neste segundo capítulo aprofundar os conceitos acerca das práticas culturais e da própria arte indígena como elementos que manifestam as particularidades de cada povo, o que se costuma chamar traços diacríticos. Ao passo que no capítulo 3 será feita abordagem sobre as pinturas faciais do povo Boe, seus significados e as matérias primas, então este capítulo tem como objetivo fazer uma introdução sobre essa prática. Falar sobre essa particularidade do povo Boe é falar também sobre a identidade étnica, da diferença com o outro, da alteridade, abordando-se também esses conceitos durante este capítulo.

## **2.1 Etnicidade do povo Boe**

A sociedade não indígena muitas das vezes não compreende a realidade pluricultural e multiétnica que existe no Brasil. Parte disso está relacionado ao Estado, pois como descreve Raffestin, o ente estatal é favorável apenas à homogeneidade, não priorizando os diferentes. Este mesmo autor afirma que a composição da população de um território é vista pelo ponto fator étnico, linguístico ou religioso (RAFFESTIN, 1993, p. 27).

Importante destacar que a diversidade cultural está presente entre as populações tradicionais e a cultura na antropologia está relacionada à originalidade. Para Manoela Carneiro da Cunha, essa “originalidade” nasceria das distintas visões de mundo de diferentes povos (CUNHA, 2017, p. 350). Posso afirmar que o povo Boe possui, sim, a originalidade “cultural” e de “conhecimentos”, sendo isso que nos diferencia quanto a nossa identidade étnica pois, mesmo existindo diversas pinturas faciais entre os oito clãs, até hoje não encontramos pinturas iguais entre outros povos do país, podendo até ocorrer de alguma ser um pouco parecida, mas não idêntica.

De acordo com Laraia (1986, p. 49), cultura é um processo cumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores, que limita ou estimula a ação criativa do indivíduo. Posso afirmar que a cultura é um somatório de valores, arte, crenças, mitos e comportamento, delineando relações, e o que existe entre o povo

Boe, através dos rituais, das pinturas corporais e pinturas faciais, fortalece a nossa identidade étnica e revela a identidade dos nossos ancestrais.

As pinturas faciais mostram a identidade de um povo e, no caso do povo Boe, as pinturas e os adornos identificam nossas famílias, revelando os clãs aos quais pertencemos, tradição que é repassada de geração para geração. Para Fredrik Barth (2000), a construção da identidade étnica é extremamente dinâmica e flexível, definindo assim, pelos padrões culturais que diferenciam e identificam os interesses dos indivíduos. De acordo com o autor, as fronteiras ou limites do grupo podem depender não apenas de como seus membros se definem, mas de como são definidos por outros. Vale lembrar que a cultura, sendo dinâmica, ao inserirmos a sociedade dos não indígenas, não perdemos nossa identidade étnica, muito visível nos encontros acadêmicos em que há presença de diversos povos indígenas, ou nos movimentos políticos que ocorrem em Brasília, que costuma reunir povos de todas as regiões do Brasil.

De acordo com o Fredrik Barth, necessitamos estar conscientes de nossa identidade e com a atuação dinâmica a nosso favor.

Nesse sentido, para Aguilera:

No caso Bororo, ao tratar da temática étnica, especialmente no caso do recurso à memória coletiva (reconstrução /revivescência da linguagem, rituais e tradições), seu caráter primordial foi enfatizado; esta é a razão para a noção difundida nas ciências sociais de identidades milenares, telúricas e imutáveis. Esta abordagem primordial tende a retirar da história os povos "originais" e a colocá-los onde o tempo está "congelado", no sentido de "recuperar" algo que se perdeu<sup>10</sup> (AGUILERA, 2006, p. 94).

Nesse cenário, a memória de nossos antepassados fez com que mantivéssemos nossas práticas culturais, mesmo após a colonização. Segundo Carvalho (2006), “a identidade étnica será vista como um caso particular da identidade social”. A autora afirma que:

No caso bororo, foi surpreendente observar como a força semântica dos objetos conseguiu trazer à tona aspectos de sua identidade, que circunstâncias adversas os obrigaram a ocultar, mas que agora, na morada do signo, puderam emergir (CARVALHO, 2006, p. 71).

Para Caroline Kraus Luvizotto:

---

<sup>10</sup> Tradução do autor.

Identidade étnica implica cultura. Cultura faz parte da identidade étnica de um grupo, e tal identidade transcende os aspectos culturais deste, porque é influenciado por aspectos que estão fora da dimensão do grupo. Cultura vem a ser o aspecto de um grupo que permite que seus integrantes se sintam unidos entre si (LUVIZOTTO, 2009, p. 32 -33).

Identidade é um processo que se desenvolve entre as relações sociais do povo Boe. De acordo com Sonia Grubits Gonçalves de Oliveira, a “identidade é um dinâmico, pode ocorrer cristalização. Esse é um fenômeno decorrente das normas sociais que guiam o comportamento dos indivíduos”. A autora também afirma que, “a superação dessa identidade cristalizada, pressuposta, produzida pela atividade do indivíduo socialmente normatizada, constitui a metamorfose, ou seja, a modificação de cada personagem em um determinado tempo e espaço” (OLIVEIRA, 1994, p. 34 - 35).

Sendo assim, através dos rituais de nomeação, de iniciação e do funeral, existe uma forte presença na construção da identidade e cultura de nosso povo, onde os indivíduos passam de uma categoria social a outra e as pinturas faciais, tema desta pesquisa, estão sempre presentes. Existem diversos estudos feitos por não indígenas, que descrevem que a escola de Meruri foi considerada por um longo tempo o espaço como elemento de desconstrução dos costumes do povo Boe, passando a ser instrumento de reconstrução da identidade cultural não indígena, mas não concordo, pois apesar do ritual fúnebre e de nomeação terem sido proibido pelos salesianos, mantivemos as pinturas corporais e principalmente faciais, além da reciprocidade entre os clãs. No campo de relação entre o poder e a cultura, nós, povos indígenas, conseguimos articular mecanismos próprios de resistência para superarmos a sociedade ocidental envolvente, preservando nossa autenticidade cultural.

## **2.2 O Grafismo e pinturas Indígenas**

A arte indígena do povo Boe, trazida na modalidade de pintura facial, impulsionou-me a realizar essa análise sobre o que alguns autores trazem, para além da especificidade de cada etnia, uma visão mais geral e conceituada sobre o grafismo e a pintura indígena. Sendo assim, busco trabalhar a visão etnográfica e descritiva sobre a pintura facial do povo Boe. Objetivando trazer informações acerca dos grafismos em

sua totalidade, para isso são apresentados dados etnográficos das etnias: Kadiwéu, Xerente e Asurini. As informações de cada etnia apresentada compõem o conhecimento teórico.

A leitura e obtenção das informações sobre o grafismo e pintura indígena não contribuem somente com o conhecimento a respeito do tema, podendo também contribuir e dialogar com as populações tradicionais como forma de conscientização e valorização a respeito da cultura tradicional. É possível mostrar os conhecimentos e dados adquiridos na academia, junto a eventos, palestras e bate-papos com as comunidades. A pesquisa pode contribuir positivamente com as futuras gerações, dando continuidade à cultura tradicional.

Percebe-se atualmente que a presença de indígenas em diversos espaços vem crescendo, em ambientes que eram ocupados somente pela sociedade não indígena, predominantemente branca, heterossexual, cis, do sexo masculino e de classe mais favorecida. Agora, a presença de indígenas na música, na dança, nas artes, etc. é mais visível, bem como em pesquisas acadêmicas.

Muitas vezes, os povos indígenas são vistos como incapazes de realizar as mesmas atividades que os não indígenas, devido a fatores históricos que se remontam pelo menos ao ano de 1916, em que a lei vigente considerava os indígenas como tutelados pelo Estado. Silva et al. (2018, p. 10) afirma que a tutela representava a perda da autonomia e atribuição de um grupo poder de falar e agir no lugar do outro, sendo negada até mesmo a possibilidade de falar em prol de seus interesses e direitos, além de praticar seus costumes culturais. Porém, em realidade tudo isso não é verdade pois, além de termos capacidade e adquirir conhecimentos da sociedade não indígena, mantivemos também presentes nossa organização social, política, econômica e práticas culturais, os grafismos e as pinturas indígena são os pontos chave deste tópico.

Ressalto que, para nós, é importante falarmos sobre valorização dos povos indígenas em diferentes espaços, por sabermos que alguns estigmas nos acompanham. Temos vários parceiros não indígenas, sendo muito importante e significativo, porém, é necessário que enxerguemos a nossa própria capacidade e possamos nos valorizar também. Além do mais, a busca por diversos direitos é o que importa, e não podemos nos desvalorizar, devendo nos fortalecer e fazer com que a mudança aconteça. Alina Jabuti fala sobre a importância da valorização cultural:

Esse trabalho mostra toda realidade atual da pintura, apesar de tantos anos, nunca nos esquecemos das outras épocas, procuramos manter sempre vivo, usando quase todos os dias para nunca ser esquecida a lembrança de nossos velhos (JABUTI, 2015, p. 06).

De acordo com Gilson Tiago, do povo Terena, o qual fala em sua pesquisa acerca da importância de sua comunidade, como podemos observar abaixo:

O trabalho *Kixovoku Rômo Terenoe*: Um estudo antropológico sobre o jeito terena de se pintar, é o resgate etnográfico do grafismo terena, ou seja, da visãoêmica, tendo como objetivo analisar a pintura corporal indígena e sua significação para as comunidades das aldeias Água Branca e Cachoeirinha, de forma que possam fortalecer, e manter, a tradição cultural do povo Terena (TIAGO, 2019, p. 14).

É importante ressaltar que tem sempre uma atenção ao fortalecimento e continuidade da cultura tradicional, e cada povo possui sua identidade cultural, sendo possível revelar através das pinturas corporais, faciais, grafismos, festividades e rituais, emanando força, autenticidade e valores dos povos tradicionais.

A partir desse ponto, a pesquisa busca desmitificar as práticas culturais dos povos originários, para não mais serem enxergadas como exóticas, ao passo que diversos grupos sociais são reconhecidos por suas características distintas, diferenciando-se dos demais.

A pintura pode indicar se o indivíduo pertence a um determinado povo. Esta pesquisa mostra por meio das pinturas indígenas como uma modalidade de representação da arte indígena, o diferencial dos povos, ao perceber que quando fazem alguma manifestação cultural ou de identificação, é o primeiro passo para sua representação. Darcy Ribeiro escreveu, que o corpo humano é “a tela onde os índios mais pintam e aquelas pintam com mais primor”.

É importante falar que nós, indígenas, estamos vivendo em aldeias, mas também estamos em contexto urbano e nas universidades sem perder o vínculo com nossas comunidades, sendo bem clara essa relação entre universidade e comunidade. Nos últimos anos, sobretudo após a conhecida Lei de Cotas (2012) do Governo Federal, tem aumentado significativamente o número de indígenas nas universidades federais do país, além de muitas outras que nos acolhem, como as estaduais e no caso da UCDB em Mato Grosso do Sul.

Ir para uma universidade é um momento de conquista para nossas comunidades, e também um momento de superação para cada um de nós indígenas, pois temos que enfrentar as dificuldades de adaptação e preconceito, até mesmo dos colegas e professores. Mas daqui em diante muitos desses grupos sociais que foram marginalizados estarão ocupando cada vez mais o espaço universitário.

**Figura 08 – Grafismo Boe presente na UFMS**



Foto: Arquivo pessoal do autor

Mesmo assim, estar na universidade, como mostra a imagem acima, não retira de nós a identidade indígena e a relação com a nossa comunidade de origem. Não tira a nossa essência, a nossa ancestralidade, e a universidade tem a capacidade de aumentar ainda mais esse pertencimento.

### **2.3 Conhecimentos Tradicionais e Ocidentais**

Por mais que tenhamos dificuldades em relação ao universo acadêmico enquanto indígenas, principalmente os que vivem em aldeias rurais, pois ao virem para



a cidade enfrentam impactos com o universo dos não indígenas, que são muito diferentes. A persistência por uma melhor condição para a comunidade deve prevalecer diante essas dificuldades. É importante deixar claro que os não indígenas também enfrentam dificuldades, porém a formação escolar indígena é diferenciada e aborda outro contexto, então se faz necessário falar sobre essas diferenças, para que não seja algo visto de forma vitimista, como muitas vezes nós indígenas costumamos ouvir nas Instituições de Ensino Superior ou nas lutas por nossos direitos. Sobre algumas dessas dificuldades enfrentadas, Gilson Terena traz as seguintes informações:

A minha *ação* é enfrentar com coragem qualquer desafio da vida, seja no mundo dos não indígenas, na luta de retomada das nossas terras tradicionais, luta pelos direitos indígenas, falando bem ou com um português “todo retorcido”, mas firme para alcançar o que almejei - e almejamos como povo (TIAGO, 2019, p. 20).

Fazendo um comparativo com as experiências de Gilson Terena, uma das minhas maiores dificuldades na universidade foi em relação a comunicação oral, apresentação de trabalhos, falar em público, por não ter tanto domínio e prática dessas atividades. Na escola da minha aldeia, onde estudei, não era tão comum essa prática da comunicação oral e eu sempre fui um aluno muito tímido e retraído, e isso dificultou ainda mais o meu desempenho na universidade. Acrescento também que minha língua materna não é a língua portuguesa e sim a língua do meu povo Boe, chamada de *Boe Wadáru*. Porém, é sempre bom expressar o que sentimos ou o que pensamos, mesmo com essas barreiras e dificuldades.

A luta dos povos originários pela terra, pelos espaços na sociedade em geral, contra o racismo, etc. acontece atualmente de forma diferenciada do passado e estamos sempre reivindicando nossos direitos. Todos os povos se caracterizam por suas identidades étnicas e carregam a ancestralidade nessas lutas, seja nos acampamentos ou pelas redes sociais. Na foto abaixo, tirada na 2ª Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília 2021, onde eu me apresento com a pintura facial do meu povo, mesmo sem o uso dos adornos durante a manifestação, a minha identidade étnica se apresenta por meio da pintura facial.

**Figura 09 – Participação na 2ª Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília/2021**



**Fonte:** André Guajajara

A relação entre o grafismo e o corpo é de complementariedade, e da pintura facial é de pertencimento, sendo como máscaras que apresentam nossa identidade. Eu particularmente me sinto mais preparado e confiante quando faço alguma representação tradicional, e na maioria das vezes por meio das nossas pinturas faciais me sinto mais apto para realizar diversas atividades que considero importantes. Não tenho o costume de usar em qualquer lugar, a qualquer momento e com qualquer material. Os adornos em nosso corpo podem ser removidos com mais facilidade, mas a pintura está na pele, como nossas digitais, de onde pode-se ver o pertencimento. A pintura está inserida entre esses conhecimentos como forma de empoderamento, pertencimento, força, resistência, onde tudo é transmitido do tradicional para o conhecimento ocidental, dominante.

Realizar atividades acadêmicas dentro da universidade com nossas características pode ser o início para mudanças em diversas áreas do conhecimento em relação a quem somos. Gilson Terena descreve sobre sua *visão* em relação a ser indígena:

A minha *vinixone* (visão) é ser cidadão consciente, transformador, buscar alternativas para o crescimento da minha comunidade e outras comunidades indígenas, e para também o futuro dos meus filhos e familiares. Creio em *Itukó'oviti*, que ajuda fortalecer o meu sonho e o meu estudo durante a caminhada. Que venham outras lutas e conquistas, com a sabedoria do grande *Itukó'oviti* (TIAGO, 2019, p. 20).

Há sempre uma preocupação em devolver para a comunidade o que se produz fora dela, principalmente a produção acadêmica. Existem vários estudos produzidos nas universidades, em diferentes áreas do conhecimento, que tratam sobre os conhecimentos tradicionais indígenas, como exemplo: no curso de Design que fiz na graduação, onde, na maioria das vezes, eu apresentava elementos da minha cultura nos trabalhos e existem várias outras pesquisas na área da saúde, com conhecimentos dos remédios tradicionais, e na educação, mostrando a diferenciação da educação escolar indígena, etc. São passos que estão sendo dados para a realização e valorização dos nossos conhecimentos, e para a construção de uma sociedade mais igualitária. E não é presente o interesse individual, pois o pensamento indígena é coletivo, sem interesse envolvido

(podendo ocorrer em outros contextos), até porque, o que se produz também será para o próprio uso ou consumo, visto que, quem produz faz parte do meio.

Uma grande vantagem de ser indígena e estudar/pesquisar sobre o seu próprio povo é a experiência no campo, de viver na aldeia, sendo uma aquisição cultural de uma vida toda. Muito já se sabe e se entende sobre o grupo, sobre a cultura e, principalmente, a essência de ser indígena. Por outro lado, também há dificuldades em pesquisar o seu próprio povo, pois é necessário fazer o exercício do “estranhamento do olhar”, de enxergar o que é comum, como algo diferente. Um dos anseios é o diálogo com o campo, havendo uma grande expectativa em relação à contribuição da comunidade. Muitas vezes a comunidade se propõe a contribuir com a pesquisa dos não indígenas, mas com um indígena do seu próprio grupo é algo diferente e, de certa forma, novo, visto que só atualmente as pessoas do meu povo vêm ingressando em cursos de graduação e pós-graduação.

Já me senti inapto por não ter tanta experiência em trabalho de campo e por ser jovem, muitas pessoas não me veem como alguém que está realizando uma pesquisa de forma séria, mas ser jovem não é sinônimo de incapacidade. Outro marcador é por ser homossexual, e às vezes a minha relação com algumas pessoas da comunidade não é de tanta proximidade em vista do preconceito enfrentado. Então é um desafio que é proposto a mim, não só na pesquisa, mas no contato também. Muitos antropólogos não indígenas têm seus anseios em relação ao campo, por ser algo novo, porém nós pesquisadores indígenas já somos pertencentes a determinado povo, então o anseio é outro.

É um privilégio ser integrante do povo, mas nem sempre a relação com a pesquisa é como queremos, pois alguns julgam por ser do meio, trata-se de alguém que já deveria saber o que se pesquisa. Foi um dos desconfortos que passei na hora que fiz a minha entrevista, onde perguntava sobre informações que eu já supunha ter conhecimento, mas acabou aparecendo como algo novo para mim.

A presença indígena é muito importante na universidade, pois vários anciões e anciãs estão falecendo, e com essas pessoas se vão muitos conhecimentos de nossa cultura, da nossa ancestralidade, pois consideramos eles como enciclopédias dos nossos conhecimentos.

Nós, indígenas que atualmente temos a oportunidade de ingressar em universidades, precisamos de qualquer forma trazer os conhecimentos tradicionais para academia e transformá-los em conhecimentos ocidentais para devolver ou transmitir para nossas comunidades, seja na graduação ou pós-graduação: mestrado ou doutorado. Essa relação entre o tradicional e ocidental traz valorização, reconhecimento, entendimento, continuidade de nossas culturas indígenas. Atualmente, existem vários artistas indígenas que por meio de muito estudo, esforço, e muitos passos dados, conseguiram espaços que eram impensáveis para indígenas, como exemplo: Daiara Tukano e Denilson Baniwa. São artistas que têm seus trabalhos reconhecidos e valorizados por quem conhece, seja indígena ou não.

A pintura corporal ou facial, quando usada em ambiente acadêmico, instiga os não indígenas a uma curiosidade, um estranhamento, como se não fosse possível ocupar aquele espaço, podendo provocar até mesmo um sentimento de rejeição, de que não é um ambiente para “seres da floresta”, por ser um ambiente urbano, além de ser um espaço acadêmico. Mas é isso que nos impulsiona, mostrar que somos capazes e que também podemos pertencer a esse espaço, para que um dia as próximas gerações não sofram tanto com isso ou pelo menos não sejam vistos como estranhos.

É possível preservar por meio das ferramentas dos não indígenas os cantos, as danças, os adornos, os utensílios, as pinturas, as histórias, então por que nós indígenas não podemos utilizar os mesmos dispositivos? Isso facilitará que as próximas gerações usufruam dos nossos próprios conhecimentos, os jovens e as crianças possam aprender sobre nossa cultura, mas que não fique somente no papel, nos vídeos, nas fotos, nas redes sociais, mas que seja praticada no dia a dia, no cotidiano, para não cair no esquecimento.

Entre o meu povo essa atenção aos conhecimentos ocidentais começou a ser maior nos últimos anos e é importante para quem tem oportunidade de acesso conscientizar os demais, principalmente os jovens, para que atentem e se tornem também um meio de valorização e ressignificação cultural, não ficando apenas na oralidade, mesmo que eu reconheça a importância desta prática.

As diferenças raciais, culturais e étnicas fazem parte dos fatores políticos e sociais, que estabelecem consciência baseada na visão do “outro” como sendo “diferente de nós”, podendo gerar uma série de problemas por considerar o outro como

menor em diversas formas de discriminação (RAFFESTIN, 1993, p. 132). Porém, estar no espaço considerado ocidental mostra que podemos reverter esta afirmação, pois mesmo distante de nossos territórios, é possível a troca de conhecimentos e combater o dominante.

A relação entre o “eu” e o “outro” estabelece um julgamento devido às diferenças por se imaginar os sujeitos como seres centrais do mundo. Esse comportamento direciona a outro conceito dentro da antropologia, definido como etnocentrismo, fundado no dogma de que uma cultura é melhor do que a outra quando se passa a conviver ou apenas se possui poucos conhecimentos sobre ela. O caminho oposto ao etnocentrismo é o relativismo cultural, baseado no respeito à diversidade, significando o pensar uma relação entre o eu e o outro. Partindo dessa visão, constrói-se a ideia de eu, nós e nossa sociedade, comparando-se os diversos grupos e avaliando as diferenças entre tais grupos de forma positiva ou negativa.

Sair da comunidade e entrar na universidade tem o objetivo de conhecer melhor o mundo do não indígena, mas também, aprofundar os conhecimentos do próprio povo. Assim, acerca dessa relação entre os conhecimentos tradicionais e aquele chamado de “Ocidental”, deve ser mostrado que, para nós indígenas, é importante valorizar o nosso conhecimento e também conhecer os saberes Ocidentais.

Manoela Carneiro da Cunha, nos diz: “A política acadêmica e a política étnica caminham em direções contrárias. Mas a academia não pode ignorar que a “cultura” está ressurgindo para assombrar a teoria ocidental” (CUNHA, 2017, p. 307). Assim, somos nós população indígena, avançando e adentrando aos espaços considerados apenas para os não indígenas por um longo período considerarmos incapazes, só que a realidade é outra, haja vista o quantitativo de graduandos, mestres e doutores formados nos últimos anos. Lembrando que o tradicional pode se anteciper às descobertas científicas, por exemplo, os produtos naturais utilizados pelos saberes tradicionais.

## **2.4 Reflexões a partir da pintura**

Já que é fundamental produzir conhecimento acadêmico e cultural, é importante falar sobre o grafismo indígena, principalmente quando é falada pelos próprios povos tradicionais. É um assunto que está na “cara”, porém não se vê muitos estudos

relacionados ao tema, ou quando tem algum estudo, é algo mais superficial, sem tanta profundidade, sem análise e sem a devida análise. Tiago (2019) afirma que é visível a produção acadêmica em diversas áreas, com diversos temas, mas não há produção sobre o grafismo. O autor ainda explica que entre as obras escritas sobre seu povo, as que existem são bem específicas:

Pode-se comprovar a influência desse paradigma através de uma pesquisa na Base de Teses e Dissertações da CAPES, onde encontramos 218 trabalhos acadêmicos relacionados a temas que exploram diferentes aspectos do contato e os seus desdobramentos na atualidade, tais como: a relação dos Terena com as missões evangélicas; a educação escolar indígena e os dilemas do bilinguismo; a participação de jovens indígenas nas instituições de ensino superior e os resultados das políticas de ações afirmativas; os conflitos fundiários e a luta pelos territórios tradicionais; entre outros. Porém, há importantes lacunas quando se busca fontes sobre o estudo antropológico das expressões culturais do povo Terena, sobretudo quando comparamos o enorme investimento etnográfico e teórico referente aos temas das artes e rituais indígenas em outras regiões no Brasil, como no caso dos povos amazônicos (Tiago, 2019, p. 29).

É interessante notar que durante todos esses anos de pesquisas dos indígenas e não indígenas, a arte indígena sempre esteve presente, de diversas formas e em diferentes contextos. As culturas indígenas muitas vezes são tratadas de forma romântica, sendo deixados de lado os seus verdadeiros significados cosmológicos. Para Vidal (2000) o grafismo é presente entre os povos originários há muitos séculos, como fica evidente no seguinte trecho:

A pintura e as manifestações gráficas dos grupos indígenas do Brasil foram objeto de atenção de cronistas e viajantes desde o primeiro século da descoberta, e de inúmeros estudiosos que nunca deixaram de registrá-las e de se surpreender com essas manifestações insistentemente presentes ora na arte rupestre, ora no corpo do índio, ora em objetos utilitários e rituais, nas casas, na areia e, mais tarde, no papel (VIDAL, 2000, p. 13).

Atualmente pode se atribuir também ao grafismo, a pintura corporal e facial, sendo uma marca de resistência, luta e trajetória. As grafias sempre estiveram presentes entre os povos, como meio de comunicação nas pinturas rupestres, como forma de ornamentação em utensílios domésticos e suas diversas funções em pinturas faciais e corporais. O grafismo está presente também nos movimentos sociais contemporâneos, principalmente em manifestações, visto que o cenário brasileiro passa por diversas

mudanças e enfrentamentos. Não só no corpo, por ser político, mas também nas redes sociais, em produtos, ilustrações, fotos e vídeos, muitas vezes produzidos pelos próprios indígenas. A produção cultural indígena vem se ressignificando e o grafismo não está fora dessa realidade. No artigo *A iconografia em comunidades indígenas*, os autores apresentam informações sobre os grafismos após o capitalismo.

Nessas comunidades, a arte é expressa em objetos úteis para o cotidiano: utensílios, artefatos ou adornos corporais que possuem significado para o grupo. “Não existe o objeto artístico sem função social”. A composição plástica dos objetos possui utilidade para o grupo, ou seja, dentro do contexto cultural indígena a função estética ocorre a partir da função prática. Por outro lado, atualmente, muito da produção dessa cultura material é realizada com a função comercial como forma de geração de renda (CAVALCANTE et al., 2013, p. 13).

O grafismo indígena, atualmente, está atravessando novas fronteiras, para além do corpo, e está presente também em telas, em diversos tecidos, objetos domésticos e até nas paredes. É visível os grafismos em casas e escolas de alguns povos, como meio de valorização cultural. A casa como o lar, onde está marcado o pertencimento e a identidade. Na escola, visto que é um local de produção de conhecimento, onde crianças, jovens e adultos adquirem saberes sobre suas próprias culturas também por meio do grafismo. Por mais que a influência da sociedade envolvente seja perceptível, a cultura se mantém, é cultivada e não acaba.

Ainda que tentemos manter tradicionalmente algumas práticas culturais, é importante saber que a cultura é dinâmica, que se modifica ao longo do tempo e espaços. Recentemente, na minha aldeia, Meruri em 2019, o meu povo, durante um evento esportivo, fez uma dança tradicional de forma diferenciada, com uniforme esportivo ao invés do traje tradicional, no campo de futebol e não no Bororo, local onde é realizado. Não sei até que ponto ressignificar a cultura é positivo ou se torna uma prática negativa, mas foi um momento de muita alegria. São questões que trazemos. A respeito das mudanças culturais em relação a arte indígena, José Francisco Sarmiento Nogueira em *Etnodesign: uma proposta* traz informações a respeito dos Tikuna.

Mesmo depois de quatrocentos anos de contato com a sociedade nacional, o desenho continua sendo uma manifestação artística que faz parte das experiências cotidianas desse povo e, mais do que isto representa uma forma de expressão de sua identidade cultural. As transformações sofridas em alguns itens de sua produção material, como resultado do contato, não causaram danos à qualidade estética

ou técnica das peças, e de nenhuma forma decretaram a morte do modo de ser Tikuna. (NOGUEIRA, 2005, p. 26).

A cultura não é estática, é dinâmica. Percebe-se que por conta do contato com a sociedade dominante, muitos povos indígenas mudaram ao longo do tempo algumas de suas práticas culturais e se adaptaram ao novo sistema. No caso dos Tikuna, após o contato com os não indígenas, foram adaptados ao grafismo novos materiais e cores, mas isso não significa que a cultura acabou, mostrando a expansão da identidade. Um exemplo bem claro dessa afirmação é a artista visual We'e'ena Tikuna que produz vestimentas, bolsas e bonecas com a identidade do seu povo. O meu povo e vários outros foram atingidos por esse impacto cultural e, na maioria das vezes, de forma negativa. Com a chegada da sociedade não indígena tivemos que romper com várias práticas que fomentavam a estrutura cultural simplesmente por não pertencer ao sistema imposto naquele período. Tiago (2019), apresenta em sua pesquisa a análise sobre como eram feitas as práticas culturais por meio do grafismo anteriormente e na atualidade.

A hipótese da pesquisa é a de que se poderá recuperar nos registros feitos por viajantes, cronistas, militares e missionários diversas informações acerca do grafismo terena nos séculos passados, permitindo-nos estabelecer um diálogo entre esses dados e aqueles provenientes da pesquisa de campo e da análise do uso do grafismo pelo povo Terena na atualidade (TIAGO, 2019, p. 30).

Dentre muitos povos indígenas a cultura se transformou. Não se encontra atualmente a realidade dos pesquisadores de décadas atrás, pois o sistema político mudou, a organização social, como também a população, onde a cultura foi se moldando e sendo inserida por novos elementos. Verificamos essa mudança nas pinturas, onde novas cores, formas e significados foram surgindo. No livro de Denise Fajardo Grupioni, *ARTE VISUAL DOS POVOS TIRIYÓ E KAXUYANA padrões de uma estética ameríndia* se apresenta a origem dos grafismos desses povos a partir da seguinte perspectiva:

*Tarëno imenu iwehtoponpë*, diz respeito às ‘origens dos grafismos dos tarëno’. E buscar as origens do repertório de padrões hoje comum não apenas entre os Tiriyo e Kaxuyana, mas também entre outros povos indígenas vizinhos é buscar quando, de onde e de quem – ou de qual povo – tal técnica, saber ou grafismo foi literalmente ‘pegado’. Isso porque, a incorporação de coisas, pessoas, conhecimentos e jeitos de



viver do ‘outro’, seja ele aliado ou inimigo, é algo que, como vimos, faz parte do próprio ‘jeito tarêno’. (GRUPIONI, 2009, p. 33)

É interessante notar a diversidade sobre a construção do universo a partir das cosmologias indígenas, bem como da origem dos grafismos, pois há uma pluralidade muito grande de povos. Na citação acima é evidente a utilização de características e traços de outros povos em seus grafismos, sendo comum em muitos povos, onde há uma concordância da população mais velha com os mais jovens, havendo uma preocupação em relação a continuidade cultural, mesmo com essas diferenças adaptadas. Há um “empréstimo” do que se considera belo a outros povos e culturas, e isso se tornou ainda mais visível pela observação em vários eventos/movimentos indígenas e pelas redes sociais, principalmente entre os jovens, por eu estar perto e perceber. Isso é importante, pois demarca e mostra a nossa presença enquanto indígenas em busca de nossos direitos.

Cada povo tem suas particularidades culturais. Dentro de cada cultura são perceptíveis as originalidades culturais, seja nas danças, adornos, linguagens, ou no grafismo. Cada povo tem suas características gráficas, diferenciando-se dos demais. No livro *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi* (2002), de Dominique Tilkin Gallois, a autora nos traz informações sobre os padrões gráficos do povo Wajãpi.

Os Wajãpi possuem um repertório definido de padrões gráficos que representam, de forma sintética e abstrata, partes do corpo ou da ornamentação de animais e de objetos. Em seu conjunto, esse sistema de representação gráfica é chamada de *kusiwa*. Cada padrão tem uma denominação específica e é reconhecido por qualquer adulto, independentemente de sua aldeia de origem. Trata-se de um acervo cultural que se transforma de forma dinâmica, com a inclusão de novos elementos, enquanto outros podem entrar em desuso ou se modificar através de suas variantes (GALLOIS, P. 14).

Há povos que tem um repertório finito de padrões gráficos, como os Wajãpi, de acordo com o livro. Dentre outros povos o repertório pode ser infinito, como no caso do povo Kadiwéu, mas isso não significa que não possuam um padrão gráfico, sendo padrões que só eles sabem e reproduzem, formando a característica gráfica desse povo.

Nota-se que muitos grafismos indígenas estão diretamente relacionados aos seres da natureza e cosmologia de cada povo. As representações gráficas estão relacionadas diretamente com a linguagem oral, nas mitologias por exemplo, sendo

apresentadas como seres vivos, como as aves e animais, e também os seres espirituais de cada povo, traduzidos para os grafismos. Para exemplificar, entre o povo Wajãpi são apresentadas características externas e internas de seres da natureza.

Cada um é apresentado a partir de um foco específico, ou seja, através da seleção de uma de suas partes, internas ou externas. A parte representada varia muito, de um animal para outro. Assim, se os padrões de cobras e de peixes constituem-se de uma estilização “em transparência” dos seus ossos ou espinhas, o jabuti é sinalizado pelo relevo de seu casco, a borboleta pelo formato de suas asas, a onça pelas manchas de sua pelagem. Algumas rãs são representadas pelas marcas que a espécie apresenta na face e são, segundo os Wajãpi, sua pintura corporal. Quando se trata de reproduzir grafismos *kusiwa*, ninguém pensaria em representar uma onça pela sua estrutura óssea, nem um peixe pelas suas escamas, ou uma borboleta pelos desenhos de suas asas (GALLOIS, 2002, p. 14)

Na sociedade não indígena há várias maquiagens que tentam representar animais, personagens de filmes e desenhos animados, e filtros de aplicativos são criados para acrescentar características de animais na face de quem de gosta, por exemplo de cães e gatos, animais domésticos que são mais próximos da sociedade não indígena. Há muito tempo os povos indígenas traziam elementos dos seres da natureza que estavam mais próximos, em seus corpos e rostos. Dando continuidade, a respeito das matérias primas e cores, é importante destacar que a extração das matérias primas para a produção do grafismo é diferenciada, pois cada povo tem sua forma de extração, pois os materiais e cores podem ser distintos. Para trazer um pouco sobre as cores e matérias primas extraídas da natureza, serão apresentados adiante informações sobre os Tiriyo e kaxuyana.

Na pintura corporal os Tiriyo e Kaxuyana utilizam-se das cores vermelho e preto azulado extraídas do urucum (*Bixa orella*) e do jenipapo (*Genipa americana*). A cor preto-azulada é obtida com o suco extraído do fruto do jenipapo verde oxidado e misturado à resina do talo de bananeira. Para se obter um tom ainda mais escuro mistura-se carvão. A cor vermelha é obtida com sementes de urucum cozidas, amassadas e misturadas com óleo de andiroba ou babaçu. (GRUPIONI, 2009, p. 64)

O preto-azulado do jenipapo não se encontra entre o meu povo e então fica evidente a relação de diferença cultural, mas o urucum cozido se assemelha à cultura do meu povo como será apresentado mais adiante no capítulo 3, abordando-se o seu processo de preparo.

As formas geométricas ou circulares apresentam características específicas de cada povo. Dentre alguns povos são mais visíveis formas geométricas e, em outros, destacam-se as formas arredondadas e, em outros casos, existem povos que fazem o uso desses dois padrões gráficos. Acredito que no meu povo seja visível os dois tipos de padrões, mesmo que seja mais presente os geométricos.

As cores também são elementos capazes de realizar a distinção entre os grafismos e cultura de cada povo. Cada uma dessas cores tem significados e finalidades distintas. Gilson Terena consultou anciãs e anciãos de conhecimento tradicional para explicar sobre a complexidade do grafismo Terena. A respeito da cor branca, seus interlocutores descrevem que:

A cor *hopúti* (branco), na visãoêmica representa a prosperidade, o futuro das crianças indígenas, e bem estar da família e parentes indígenas. A cor branca vem da lenha da cozinha, após o preparado da alimentação, quando pega a cinza que restou da queima da madeira e mistura com água, surgindo assim a tinta *hopúti*, utilizada na pintura e se passar na barriga, desprende prisão de ventre (TIAGO, 2019, p. 57).

Relacionando aos conhecimentos ocidentais, o branco na virada de cada ano representa prosperidade, paz e bem-estar. Entre o povo Terena pode ser representada de forma bem similar, mas nem sempre esses conhecimentos tradicionais são vistos como verdadeiros, ou representam somente mitos para muitos. Esse autor acrescenta que as grafias não são usadas somente no corpo e em determinadas danças, servindo também como remédio e preventivo para doenças. O branco, segundo os anciões pesquisados, significa nuvem.

Diferente da cor branca, para vários povos indígenas, o vermelho representa força. Dentre diversos povos indígenas o vermelho representa sangue, luta, resistência de guerras no passado e na atualidade, visto que ainda acontecem muitos conflitos contra os povos originários, principalmente pela demarcação das terras e invasão de nossos territórios. Uma realidade ainda muito presente em dias atuais, sobretudo no Estado de Mato Grosso do Sul<sup>11</sup>, local onde também resido e conheço um pouco a realidade. Na dissertação de mestrado de Raimundo Alberto Tavares Ampuero sobre *O GRAFISMO CORPORAL DOS ASURINI DO KOATINEMO: preservação cultural de*

---

<sup>11</sup> Lembro, mais uma vez, que a minha aldeia também passou por um conflito com fazendeiros, em 1976, também conhecido como “Chacina do Meruri”, em que foram assassinadas três pessoas, por causa da demarcação do nosso território tradicional.

*um povo indígena*, o autor apresenta sobre as cores usadas nas pinturas dos indígenas do Xingu.

A pintura corporal faz parte do cotidiano dos povos *Xinguano*. É feita com urucum e com óleo de pequi na cor vermelha; do jenipapo e da tabatinga, eles extraem, respectivamente, a cor preta e a cor branca. As tatuagens representam partes do corpo (pêlo ou pele), reverenciando animais de sua região e o seu jeito de se movimentar. Todos sabem se pintar desde criança, porém não possuem especialização, ou seja, não dominam nenhuma técnica, uma vez que o conhecimento é desenvolvido de forma empírica, não sistematizado (AMPUERO, 2007, p. 37)

Interessante notar que na região do Parque Indígena do Xingu há uma grande quantidade de pequi e o seu uso é aplicado para diversas finalidades, dentre elas a produção do óleo, que também é usado para a realização do grafismo ao ser misturado com o urucum, surgindo a pigmentação vermelha. Atualmente, o vermelho também é feito de tinta guache e pincel atômico, e isso muitas vezes acontece pela falta do material ou pela facilidade na remoção da pele, o que não pode acontecer é deixar de praticar a cultura por meio do grafismo, mesmo com as dificuldades.

O preto também é uma das cores mais presentes entre os povos indígenas do Brasil. Vários povos indígenas fazem o uso da cor preta, seja do carvão ou do jenipapo. Sobre a pigmentação preta usada entre os Asurini do Trocará, Ampuero nos diz.

Essa etnia usa, para a pintura corporal, o fruto do jenipapo e do urucum no preparo das tintas. Essa matéria-prima é aplicada no corpo com as mãos ou com o auxílio de um pedaço de madeira, quando é necessário maiores detalhes na pintura. Esse povo utiliza, durante a pintura corporal, carimbos feitos do caroço da fruta inajá, partido ao meio. Esse carimbo é mergulhado na tinta do fruto jenipapo e seguidamente aplicado sobre a pele do corpo (AMPUERO, 2007, p. 40)

Percebe-se que os povos indígenas estão dando continuidade às suas tradições, mesmo com várias influências da sociedade envolvente. Muitas vezes a matéria prima do grafismo não mais existe ou acaba sendo substituída, e as cores puderam ter uma gama ainda maior, onde os traços foram modificados ao longo do tempo, porém muitas matérias primas, cores e formas ainda continuam. Isso nos mostra literalmente que os

grafismos e pinturas corporais atravessaram séculos e estão presentes em nosso meio, sendo capazes de ressignificar a cultura, sem perder a essência.

Vale lembrar que Darcy Ribeiro em *Suma Etnológica Brasileira*, ao expressar que a arte indígena, assim como a popular, tem recebido reconhecimento como “criação artística digna de figurar em museus de arte” (RIBEIRO, 1987), tais representações vêm sendo estudadas cada vez mais como linguagem gráfica.

## 2.5 Grafismo Indígena e a compreensão da antropologia

Existem várias culturas, e cada uma com o seu diferencial, seja nas práticas religiosas, econômicas, organização social, mitologia, ornamentação, etc. Por meio da antropologia, a pesquisa busca mostrar a importância da cultura indígena para todas as sociedades. A respeito disso Magnani (1996) nos diz:

O que importa ao olhar antropológico não é apenas o reconhecimento e registro da diversidade cultural, nesse e em outros domínios das práticas culturais, e sim a busca do significado de tais comportamentos: são experiências humanas - de sociabilidade, de trabalho, de entretenimento, de religiosidade - e que só aparecem como exóticas, estranhas ou até mesmo perigosas quando seu significado é desconhecido (MAGNANI, 1996, p. 3).

A partir desse ponto, a pesquisa buscou desmistificar as práticas culturais dos povos originários, não mais os enxergando como exóticos, compreendendo o significado de tais comportamentos. Diversos grupos sociais são reconhecidos por suas características, diferenciando-se dos demais. Segundo Turner (2000), a pintura corporal indígena compõe uma “pele social”.

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 (TURNER, 2000, p. 47; *apud* VIDAL, 2000, p. 143).

Estar nu na visão dos não indígenas é estar sem nenhum tipo de vestimenta, mas para vários povos indígenas é estar sem sua identidade cultural e uma dessas particularidades é a pintura. Usa-se não só como um revestimento para a pele, mas para mostrar a identidade e o pertencimento, elementos de maior importância. O grafismo

era, e ainda é, a vestimenta principal, que não cobre o corpo só de traços, mas também de cultura.

Por mais que vários elementos gráficos sejam similares entre os grafismos indígenas, é notável a diferença étnica. É possível enxergar em si a diferença com o outro. Para Vidal, “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” (VIDAL, 2000, p. 144).

Os indígenas usam o grafismo corporal para diversas finalidades, e esses grafismos podem ser diferenciados a partir de traços e características de cada povo, mesmo que sejam parecidos. Cada qual usa de maneira distinta nas formas, nos ícones, na proporção, nos locais do corpo, nas cores, e por meio desses detalhes percebemos a riqueza, diferença e semelhança entre as culturas dos povos originários. A respeito da diferença cultural, Lévi-Strauss (1957, p. 186) afirma que “o conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; e eles formam sistemas”; falando acerca dos Mbaia-Guaicuru, atualmente os Kadiwéu de Mato Grosso do Sul. O autor destaca em sua obra que nunca viu algo semelhante ao grafismo dos Kadiwéu, por mais que parecidos, não eram repetidos, havendo uma imensidão em seu repertório.

O Grafismo é a arte mais relevante acerca das formas, cores e detalhes da figura e representação. Forma de representar o objeto ou composição por meio das linhas, pontos e cores. A presença dos grafismos é muito antiga, e em sua dissertação sobre *Grafismo corporal dos Asurini do Koatinemo: preservação cultural de um povo indígena*, Ampuero nos informa sobre o seu contexto histórico que “o grafismo é uma dessas formas de expressão, pois, na história da arte, este se faz presente desde a pré-história, nas pinturas rupestres, como as primeiras impressões do homem sobre o mundo que o cercava” (AMPUERO, 2007, p. 32).

É interessante notar que cada etnia tem em sua cultura material, e artefatos que se relacionam um ao outro, fazendo parte de um todo como estrutura de uma cultura. Vidal (2000, p. 282) comenta que Nancy Munn (1973) argumenta em seu livro a iconografia Walbiri, da Austrália “O grafismo enquanto estrutura representacional e enquanto simbolismo sociocultural. Refere-se, assim, à estrutura formal, interna e semântica das representações, e ao significado e função dessas na cosmologia e na sociedade”, o grafismo é identidade. Para Vidal (2000):

O homem ocidental tende a julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem estática de um Éden perdido. Dessa forma, deixa de captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano (VIDAL, 2000, p. 13).

Atualmente, ainda se vê a desvalorização das culturas indígenas e da cultura negra, da verdadeira herança cultural brasileira. As referências usadas em produtos, por exemplo, são as de outros países, estampando a colonialidade do povo brasileiro, e as culturas indígenas muitas vezes são vistas somente como algo primitivo, sem nenhum valor envolvido, reforçando ainda mais os estereótipos sobre os povos originários, de sociedades “não evoluídas”.

Serão apresentadas adiante informações sobre os grafismos indígenas das etnias abordadas, com alguns dados da etnografia e também os seus significados. As informações sobre as etnias foram pesquisadas junto ao Instituto Socioambiental<sup>12</sup>, com exceção do povo Kadiwéu que completei a informação com dados obtidos com uma pessoa conhecida pertencente a essa etnia. Pelo povo Kadiwéu ser um povo com maiores pesquisas relacionadas ao grafismo, resolvi começar por essa etnia.

### **2.5.1 O Povo Kadiwéu**

Os Kadiwéu, são conhecidos como “índios cavaleiros”, por sua destreza na montaria, guardam em sua mitologia, na arte e em seus rituais o modo de ser de uma sociedade hierarquizada entre senhores e cativos. Guerreiros que lutaram pelo Brasil na Guerra do Paraguai, razão pela qual, como contam, tiveram suas terras reconhecidas. A população é estimada em 1.291 (DSEI/2019), estão localizados próximo a Bonito, Bodoquena e Porto Murtinho – MS, onde é o município. O território Kadiwéu contém 538, 535.78.000 hectares, são pertencentes a família linguística Guaikuru.<sup>13</sup>

Benilda Vergílio, indígena Kadiwéu, traz algumas informações<sup>14</sup> em relação ao seu modo de ver e como os pesquisadores não indígenas contam sobre o grafismo do seu povo:

Os brancos começam já na casta, só que eu acho que não é por aí que a gente deveria começar quando se fala em arte Kadiwéu, né. Porque a arte Kadiwéu na verdade foi pós Guerra do Paraguai, que saiu essas

---

<sup>12</sup> <https://www.socioambiental.org/pt-br>

<sup>13</sup> Disponível em: < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kadiw%C3%A9u>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

<sup>14</sup> Relatos no trabalho de campo.

coisas. Por exemplo quando Kadiwéu ia pra guerra existiam as cores da guerra que é o carvão, que são aqueles riscos, então tem uma diferença de quando eles iam pra guerra. Então eles usavam muito o carvão, usavam muito o cal que é o branco e o urucum, então são esses elementos da natureza que eles demarcavam. Pra um Kadiwéu não acabar matando o outro, pra não confundir, então era uma forma de proteção. E pra falar em arte, tem que falar primeiro da guerra, não tem nem como falar que começou logo nas castas, como os brancos colocam. (BENILDA VERGÍLIO, 2021)

Segundo Benilda, em relação aos grafismos do seu povo, antes de falar das castas e divisões sociais, é necessário falar da Guerra do Paraguai, da qual seu povo participou. A organização social existente entre os Kadiwéu possibilita algumas observações. Pela divisão entre nobres e cativos, é possível perceber por meio dos traços do grafismo o pertencimento a determinada classe social. A respeito dos nobres e cativos, Benilda diz.

Eles falam que os Kadiwéu tinham escravos, né, só que eu acho que isso é muito grave na parte deles, como se a gente escravizasse todo mundo. Só que não é escravo como os brancos falam, como eles são acostumados a fazer com os não indígenas. Escravo pro Kadiwéu é como se fosse alguém que não é da família, mas que foi adotado. Mas ele é visto com respeito, ele não é tratado de qualquer forma, de qualquer jeito. O escravo tem grandes contribuições, só que a diferença quando se fala em cativos que são entre aspas os escravos, é que os cativos não tinham tanto domínio da arte. Por exemplo, os grafismos, quando se sabe que é um cativo é quando ele não desenha bem, aí essa é a diferença do nobre e do cativo, então existe essa diferença. E ele tem que aprender com o Kadiwéu nobre, então o nobre tem que ensinar esse cativo a fazer esses grafismos né. Então essa é a diferença, mas isso não quer dizer que foi judiado. E outro porque é que acabou a guerra do Paraguai, aí tinha muitas crianças perdidas, crianças brancas que eram Paraguaias, então o que o Kadiwéu fez? Ele não matou as crianças, ele matava os pais, mas não as crianças, não exterminava as crianças paraguaias, é por isso que existe os cativos, né. Eram crianças Paraguaias ou crianças de outros povos, mas eram tratados como se fossem filhos. (BENILDA VERGÍLIO, 2021)

Os cativos são ensinados pelos nobres a pintar, a aprender sobre essa particularidade cultural e cada um desses indivíduos tem suas funções na sociedade. A Benilda Kadiwéu diz que os não indígenas identificam os nobres de forma diferente da que ela enxerga e conhece, sendo assim diz.

O nobre, ele não maltrata as pessoas. O nobre vai te servir, vai pegar um copo e te servir água, igual vi os meus primos, os netos do príncipe, né. Menino da classe nobre, mas ele estava servindo o pessoal, o nobre não quer dizer que ele é o melhor, sabe. Ele vai fazer



a parte dele, a nobreza é você ter classe, é você atender bem as pessoas, você tem que ser educado com o seu próximo, isso é o nobre, por isso eles falam que o nobre tem boas maneiras. E no livro isso não tá escrito, eles detonam mesmo, colocam como se a gente fosse um ser humano ruim, que escraviza, mas não é isso não. O nobre tem as boas maneiras de ver uma sociedade, ele quer ver o seu povo crescer, ele ajuda na arte, organiza. É totalmente diferente do que tem no livro (BENILDA VERGÍLIO, 2021).

O grafismo Kadiwéu se compara também às formas visuais de outras culturas, e não somente pelos traços, mas pela sua complexidade e técnicas. Muitas sociedades dividem tarefas por categorias, seja de idade, sexo, parentesco, etc. De acordo com Lévi-Strauss, entre o povo Kadiwéu os homens são responsáveis pela escultura e as mulheres pela pintura:

Os homens modelam, na madeira dura e azulada do guaiaco, os santões de que falei; também decoram, em relevo, os cornos do zebu que lhes servem de xícaras, com figuras de homens, de emas e de cavalos; e desenham as vezes, mas sempre para representar folhagens, seres humanos ou animais. As mulheres são reservadas a decoração da cerâmica e das peles e as pinturas corporais, nas quais algumas delas são peritas incontestáveis (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 191).

Pergunto a Benilda Kadiweu, seria possível o homem pintar da mesma maneira? Ela diz que, atualmente há casos em que os homens pintam até melhor, mas ainda com alguns tabus de gênero. Percebe-se no grafismo deste povo, a delicadeza e perfeição nos traços decorridos nas superfícies. As mulheres, mais responsáveis pela pintura, levam em seus traços formas circulares e finas, semelhantes ao corpo feminino. Sobre a prática do grafismo feito por homens, Benilda diz:

Era motivo de sarro, sabe, era mais ou menos um *bullying* que eles sofriam, eles escondiam isso, tinha um certo tabu, né. Mas hoje em dia ficou normal, os melhores artistas que tem, a maioria são os meninos mais jovens, né. Eu não vou dizer que acabou cem por cento, mas agora eles estão mais à vontade, tem orgulho de falar “foi eu que fiz essa pintura”, então foi mais ou menos nesse sentido de preconceito, mas tabu é normal em toda sociedade. A mesma coisa que o não indígena “ah, você vai usar só o azul, porque você é homem”, então lá existia isso também “você não vai fazer essa pintura porque é coisa de mulher”.

Na atualidade, as mulheres Kadiwéu são reconhecidas internacionalmente pela produção de artesanatos, como a cerâmica. Por mais que sejam conhecidos como os índios cavaleiros, hoje em dia as mulheres deste povo têm maior visibilidade e destaque pela produção do grafismo, seja no corpo, ou em suas peças de cerâmica e tecidos.

Para Lévi-Strauss, “essas composições engenhosas, assimétricas, sem deixar de manter o equilíbrio, começam a partir dum canto qualquer e vão até ao fim sem hesitação nem correção” (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 195). Percebe-se que o processo é livre, sem interrupções que encontramos muitas vezes em técnicas ocidentais mas, como resultado final, a beleza é incontestável. Em minha conversa com Benilda Kadiwéu, ela diz que as mulheres mais antigas ainda usam dessa técnica mais livre e dá o exemplo de uma tia que pintou um vestido para ela sem o uso de régua, foi a olho nu, como disse. Mas ela, por ser mais jovem, não consegue fazer cem por cento de como era feito antigamente, outros jovens também se adaptaram a novas técnicas para aperfeiçoar o trabalho. Mas sempre no final obtêm-se um resultado equilibrado e harmônico. Sobre os elementos que compõe o grafismo Kadiwéu, Lévi-Strauss diz:

Valem-se de motivos relativamente simples, tais como espirais, esses, cruces, maclas, gregas e volutas, mas combinados de tal maneira que cada obra possui um caráter original; em 400 desenhos reunidos em 1935, não observei dois semelhantes, mas, como fiz a verificação inversa, comparando minha coleção e a que foi recolhida mais tarde, pode-se deduzir que o repertório extraordinariamente extenso das artistas é, apesar de tudo, fixado pela tradição (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 195).

De maneira mais simplificada, Benilda Kadiwéu também diz respeito aos pontilhados que fazem parte do padrão gráfico e a relação com o corpo, presentes nas grafias do seu povo.

Todos os pontilhados é como se fossem uma vontade de beleza, sabe. Por exemplo, eu vou me pintar porque eu acho bonito e quero ficar bonita, por exemplo os não indígenas, “vou usar maquiagem pra ficar bonita”, né. Então a arte Kadiwéu é um atrativo bem forte entre o povo e fora, porque as pessoas acham algo diferente, chega a ser uma coisa sobrenatural. É estética, a vontade de beleza. Então quanto mais nobre é a pessoa, mais pontilhados, a nobreza é a que marca. Quanto mais pontinhos, minha casta é mais alta (BENILDA VERGÍLIO, 2021).

Os gráficos podem causar repulsa ou admiração, dependendo do seu uso e contexto e, nesse caso, o que se percebe é a admiração pela linguagem gráfica produzida pelas mulheres. Em pesquisas, os autores procuram individualmente diferenças entre os grafismos indígenas, em seus traços. Os indígenas, muitas vezes pela organização social, veem de maneira diferente o que está sendo analisado. Ao invés de observar

individualmente, podem ser vistos como um todo, que fazem parte de uma estrutura, seja de pertencimento a um clã, uma metade ou como característica de um povo.

Os grafismos indígenas chamaram atenção dos primeiros viajantes vindos ao Brasil. São motivos de procura para estudos acadêmicos, e diversas pessoas da sociedade em geral também se interessam por essa particularidade cultural. O grafismo usado pelas mulheres Kadiwéu atrai também indígenas de outras etnias e não indígenas que se encantam com a beleza das mulheres e pelo grafismo por elas usados, havendo uma complementariedade entre ambas. Para Lévi-Strauss:

A reputação das mulheres caduveo esta solidamente estabelecida nas duas margens do Rio Paraguai; muitos mestiços e índios de outras tribos vieram se instalar e casar em Nalique. As pinturas faciais e corporais explicam talvez essa atração; em todo o caso, elas a reforçam e simbolizam. Esses contornos delicados e sutis, tão sensíveis quanto as linhas do rosto e que ora as acentuam, ora as disfarçam, dão à mulher qualquer coisa de deliciosamente provocante. Essa cirurgia pictórica realiza uma espécie de enxerto de arte no corpo humano (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 197).

Então Benilda Kadiwéu e Lévi-Strauss estão de acordo em relação à provocação que as mulheres Kadiwéu causam ao se pintarem e ornamentarem. É bem claro que os povos originários desde sempre se organizavam em suas comunidades. Em diversos aspectos culturais existem “regras” que são seguidas, e no grafismo também estão presentes algumas normas a serem seguidas. Sobre a forma de pintar, Lévi-Strauss (1957), descreve:

As mulheres praticam os dois estilos, igualmente inspirados pelo espírito decorativo e pela abstração. Um é angular e geométrico, o outro curvilíneo e livre. Com maior frequência, as composições se fundam numa combinação regular dos dois estilos. Por exemplo, um é empregado para as bordas ou o enquadramento, o outro para a decoração principal; mais notável ainda é o caso da cerâmica, na qual se encontra geralmente uma decoração geométrica no pescoço dos vasos, e uma decoração curvilínea no bojo, ou inversamente. O estilo curvilíneo é mais comumente adotado nas pinturas de rostos, e o estilo geométrico na dos corpos; a menos que, por uma divisão suplementar, cada região traga uma decoração que proceda, ela própria, de uma combinação entre as duas (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 199).

Em complemento, Benilda Kadiwéu fala sobre os elementos gráficos presentes nas festividades e momentos de conflito “por exemplo, em dias de festa, são dias de alegria e são formas circulares, onde a pessoa está ali, está bem, está em seu momento

de lazer, que a cultura Kadiwéu e de outros povos é no lazer. Então quando você está bem, você vai querer fazer os melhores desenhos no corpo e no rosto, que são os pontilhados e círculos”. Com suas técnicas únicas e inigualáveis, o grafismo Kadiwéu pertence a uma categoria muito expressiva de estudos e análises. Os gráficos são transmissores de informações, traduzem a escrita ou mostram-nos o que não pode ser visto de outra forma. São informações, não são somente traços, sendo alguns desses usados como representação e ornamentos, porém, em sua totalidade, representam uma particularidade de muito valor e significados. O grafismo Kadiwéu é um exemplo bem claro de complexidade, pelo traço, pelo uso, e por quem são feitos.

**Figura 10: Grafismo Kadiwéu em Benilda**



Fonte: Álvaro Héculano

### 2.5.2 O Povo Xerente

Os Xerente, autodenominados Akwê, formam com os Xavante (autodenominação AuweUptabi), de Mato Grosso, o ramo central das sociedades de língua Jê. Segundo a versão mais aceita, o nome Xerente lhes foi atribuído por não indígenas, visando sua diferenciação dos demais Akwe, particularmente, em relação aos Xavantes. São da família linguística Jê, com a população estimada em 3509 pessoas (Siasi/SESAI, 2014) e estão localizados no estado de Tocantins.

Os Xerente resistem fortemente ao longo dos séculos sobre a colonização, e sobre o sistema não indígena imposto, percebendo-se essa resistência por meio da presença na identidade étnica e, dentre essa identidade, a particularidade do grafismo. Em suas diversas práticas culturais, estão presentes os grafismos, e a respeito dessas práticas, Vidal (2000) nos traz algumas informações introdutórias, como:

Preto, vermelho e branco são as cores da ornamentação corporal básica entre os Xerente. O preto é conseguido com o carvão pulverizado, misturado ao "pau-de-leite", (*aremsú*) previamente colocado sobre folha lisa como a da bananeira, por exemplo. O pintor, *dasisdanãrkwá*, apoia a folha sobre a palma da mão e, ali, mistura as tintas. O corpo, untado com óleo de babaçu, recebe as grandes listras e os detalhes em preto que lhe são impostos com a ajuda de uma espátula de taquara, de carimbos esculpido em pedaços de miolo da tora de buriti ou feitos de pequenas pontas de cabaça ou de um talo miúdo da folha do buriti, conforme o padrão desejado (VIDAL, 2000, p. 98).

É interessante notar que várias etnias se inserem nos grafismos por meio de referências encontradas na natureza, seja nas plantas, aves ou animais. São seres que fazem parte do processo, e isso não significa que os povos que ocupam regiões próximas, com a mesma fauna e flora, têm o mesmo perfil étnico, seja nos ornamentos e nas pinturas corporais e faciais, onde cada povo tem suas características próprias. O sol e a lua fazem parte da mitologia e cosmologia de vários povos indígenas, e entre o povo Xerente estão presentes diretamente nos grafismos a partir da divisão clânica. De acordo com Salete Rosa Motter Pessetti, no caderno de *Produções Didático Pedagógicas*, descreve:

Os índios Xerente que vivem no norte do estado do Tocantins são um exemplo. Eles dividem sua sociedade nas metades Sdacrã, identificada com a Lua; e metade Siptato, identificada com o Sol. Cada metade possui um grafismo específico: os índios Sdacrã pintam o corpo sempre com traços horizontais, enquanto os índios da metade Siptato usam apenas os traços verticais. (PESETTI, 2014, p. 21).

A lua e o sol são diferentes elementos do universo, sendo que ao mesmo tempo se completam, um representando a noite, e outro, o dia. A divisão clânica entre povos indígenas, muitas vezes é para a diferenciação com pertencentes da outra metade e para sua auto identificação, porém, como a lua e o sol, também se completam e formam um só povo. Ainda sobre características gráficas, segundo Vidal (2000), sobre a pesquisa de Nimuendajú e Maybury-Lewis, os Xerente usam para a identificação clânica dois tipos distintos, o traço (*wahirê*) e o círculo (*doi*). Essas formas usadas por eles os distinguem de outras etnias indígenas, mas é principalmente para diferenciação clânica por serem divididos em metades patrilineares exogâmicas.

A autora nos traz informações sobre a corrida com as grandes toras de buriti (*isitro*), onde os Xerente se dividem para esse ritual. A presença dos grafismos é evidente. O grafismo, além de identidade, é força e pertencimento, no qual cada indígena se sente mais apto a desenvolver determinado ritual.

Cada uma dessas metades encarrega-se de transportar uma tora esculpida e ornamentada. Essas toras grandes, de cerca de dois metros de comprimento, merecem atenção e cuidados especiais por parte dos pajés, para não serem molestadas por espíritos da mata. Cada uma das toras é pintada com pau de leite, carvão e urucum e ornada com plumagens de gavião fumaça, nos motivos ao lado. Os membros de cada metade têm seus corpos pintados e ornamentados segundo o mesmo padrão que suas toras respectivas. Nesse contexto, as metades rituais são designadas por *Steromkwá* e *Htamhá* (VIDAL, 2000, p. 99).

Muitas pessoas da sociedade não indígena, por desconhecimento, acreditam que os povos originários devem sempre estar pintados, usando os seus cocares (mesmo que alguns povos não usem), para que assim sejam indígenas “de verdade”. Nem sempre é possível se pintar, muitos dos grafismos não são usados cotidianamente ou apenas por ornamentação. Para Vidal, “Os Xerente não pintam seus corpos cotidianamente. Como os Xavante, e diferentemente dos Kayapó, reservam a pintura corporal para situações cerimoniais” (VIDAL, 2000, p. 100).

A autora também nos relata que somente as crianças Xerente podem ser pintadas em eventuais dias que não há rituais tradicionais, de maneira que “há dois padrões básicos: o da onça e do tamanduá, e se aplicam, respectivamente, a crianças recém-nascidas e crianças de 2 e 3 anos, de ambos os sexos. Depois dessa idade, passam a usar padrões clânicos, como nos adultos” (VIDAL, 2000, p. 100). É evidente que o

grafismo Xerente pertence também a uma norma ou regra criada por eles para pertencimento na organização social, que somente eles entendem em sua totalidade.

De acordo com a autora, traços simples ou compostos por mais elementos gráficos são capazes de determinar o que cada pessoa pode exercer na sociedade, afirmando que:

Divergências de opinião e ambiguidades na identificação dos padrões específicos dos clãs levam à reflexão sobre a própria estrutura da sociedade Xerente e se colocam a cada vez que surge uma ocasião ritual que exige a ornamentação do corpo. Uma vez pintados, porém, os corpos expressam uma classificação que é *clânica* (e conseqüentemente, de metades) e inequívoca (VIDAL, 2000, p. 114).

É interessante ressaltar que por meio do grafismo se percebe a continuidade cultural tradicional dos Xerente, que mantém viva essa prática, sem alterações ou “apropriações” de outras etnias indígenas. Visto que isso atualmente acontece com vários outros povos indígenas, seus traços os tornam únicos. E os grafismos desse povo não se limitam somente ao corpo, estando presente também em outras superfícies, como nas toras usadas na corrida. A linguagem gráfica usada nas toras é a mesma usada no corpo, sendo possível a identificação clânica por meio dos traços.

**Figura 11: Pintura corporal do povo Xerente na corrida de toras de buriti**



Fonte: <http://povosindigenasdobrasil.blogspot.com/2014/08/os-akwe-xerente.html?m=1>

### 2.5.3 O Povo Asurini

A autodenominação dos Asurini é Awaete, pertencendo ao tronco linguístico Tupi-Guarani. População em 182 pessoas, segundo informações da (Siasi/SESAI, 2014) e residentes no estado do Pará. Desde o século XIX, os índios que dominavam a região entre os rios Xingu e Bacajá – hoje conhecidos como Araweté, Arara, Parakanã... - recebiam o nome de Asurini (*Asonéri*, na língua Juruna), que significa “vermelho”. A margem direita do Rio Xingu sempre foi chamada “Terra dos Assurini”, pois habitavam o Baixo Xingu.

Nos meus estudos e pesquisas sobre grafismo e a pintura indígena sempre estão presentes os grafismos Asurini, muito mais pela sua impressionante estética, em que o grafismo carrega diversas outras questões além da beleza. Para Vidal, “os significados do desenho Asurini estão associados à cosmologia e às noções fundamentais da visão de mundo deste povo” (VIDAL, 2000, p. 231). Atualmente se vê e ouve muito sobre a criação do universo somente pela ideologia religiosa cristã, mas os povos originários possuem sua própria visão em relação à criação do mundo. Os grafismos estão presentes em diversas estruturas das culturas, bem como na cosmologia Asurini.

A autora também nos descreve que a beleza e complexidade gráfica Asurini não está presente somente na pele, em que “os desenhos geométricos da arte Asurini cobrem diferentes formas e superfícies: o corpo humano, os potes de cerâmica e as cabaças recortadas (cuias)” (VIDAL, 2000, p. 231). Com a produção do grafismo sobre a cultura material do povo Asurini, aumenta visivelmente sua dimensão e muitas vezes os grafismos indígenas são apropriados para ser usados em produtos da sociedade não indígena pelo valor financeiro, onde o contexto cultural tradicional é desvalorizado.

Nós adquirimos cultura ao longo do tempo, desde a nossa infância, o grafismo Asurini também é adquirido em um processo. Sobre esse processo Vidal afirma que:

As manifestações tradicionais do desenho são partes de um repertório que se atualiza por meio de um processo formal de elaboração de imagens, desenvolvidas desde a infância. Assim, qualquer que seja a forma na qual for aplicado, o desenho traduzirá as imagens por



intermédio de estampas geométricas tradicionais (VIDAL, 2000, p. 232).

Desse modo, o gráfico representará a imagem por meio de suas formas, linhas e cores. Assim, criando de formas mais abstratas a arte da cultura Asurini. A arte indígena é uma particularidade cultural muito complexa, e para produção das pinturas em algumas sociedades, como é o caso do meu povo, é necessário conhecer predominantemente a metade e o clã. Entre os Asurini existem pinturas que diferenciam homens de mulheres, como:

A divisão do corpo em áreas para a decoração obedece a outras regras além das regras formais do desenho. Trata-se de critérios como sexo, idade e atividade que determinam categorias sociais marcadas no corpo por esses signos visuais. No homem, há uma divisão horizontal de ombro a ombro. O desenho do ombro, que liga a faixa horizontal, é o desenho da tatuagem executada nos guerreiros, por ocasião da morte do inimigo. Marca, portanto, a atividade do sexo masculino: a guerra. Nas mulheres, a divisão é vertical e marca o ventre (VIDAL, 2000, p. 232).

O corpo indígena não é somente físico, mas carrega a espiritualidade de seu povo e a pintura, quando aplicada sobre a pele, traz consigo a ideia de um herói mítico, um deus, espíritos de determinados povos ou clãs, dentre outros. Isso associa as pessoas a outros seres que não conseguimos ver, mas sentir. Dentre o meu povo, essas pinturas corporais estão relacionadas aos espíritos que são mais representados pelos homens.

Percebe-se que para cada superfície é usada uma forma e material para a aplicação das grafias, como nos jarros Kadiwéu, por exemplo, a cor preta é produzida a partir da resina do pau santo. Semelhante a vários povos indígenas do Brasil, o povo Asurini usa o jenipapo em seus grafismos corporais.

No corpo humano, usa-se o suco do fruto do jenipapo verde, tinta vegetal, e os pincéis são a haste de uma leguminosa (*jufuiva*), uma lasca da palha de babaçu, os dedos ou o talinho encapado de algodão. Rala-se o fruto verde do jenipapo na raiz da palmeira-paxiubinha e espreme-se o sumo, ao qual se adiciona carvão vegetal, esfregado no fundo de uma panela de cerâmica semi-quebrada, onde se deposita o líquido. Com o carvão, o desenho fica visível durante a execução da pintura, feita com os pincéis ou os dedos. Após o banho, horas depois da aplicação, o risco desaparece momentaneamente com a eliminação do carvão, mas ressurge forte e permanece indelével, devido ao efeito do sumo do jenipapo na pele humana, e permanece por cinco dias ou mais (VIDAL, 2000, p. 232).

Esse processo que os Asurini fazem para a produção dos grafismos é usado por vários outros povos indígenas, mas isso não significa que sejam todos. É comum o “empréstimo” do que é mais útil e fácil de outros povos indígenas, pois alguns povos podem se adaptar ao uso do jenipapo. Existem etnias que usam outros materiais para a produção do grafismo, por exemplo, o carvão. Algumas etnias usam para apresentações em movimentos sociais não tradicionais e indígenas, constatando-se também o “canetão” usados em escolas, o lápis de maquiagem usado nos olhos, batons e pincéis para a realização dos traços, etc.

Nós indígenas usamos muitas técnicas em nossos grafismos e pinturas. Atualmente se vê a ampliação dos grafismos indígenas em outras superfícies e produtos, como por exemplo, no grafismo em telas. A pintura que era feita somente no corpo é aumentada pela repetição e se torna de maior proporção, onde os indígenas trazem para o comércio, como fonte de renda, segundo a autora:

Essas técnicas são a ampliação, que permite aumentar as dimensões do desenho, especialmente na execução do padrão *tamakyjuak* (losangular); a extensão, que se realiza pela repetição contínua ou variação de uma unidade elementar do padrão, geralmente usada na execução do padrão *tayngava* (grega); a repetição simétrica de módulos geométricos e o recorte, operação que destaca uma região do desenho infinito, como no caso dos motivos *kumandã* (curvilíneo) e *kuiapeí* (VIDAL, 2000, p. 240).

As informações dos grafismos e pinturas parecem ser somente estéticas, mas contêm informações semânticas. Elas transmitem não somente formas e cores, mas possuem todo um significado histórico e simbólico. Para Lux Vidal, “as formas abstratas com as quais se realiza a geometrização do espaço referem-se a elementos dos três domínios cósmicos já citados: a natureza, a cultura e o sobrenatural” (VIDAL, 2000, p. 241). Em algumas pinturas são mais evidentes a presença de elementos da natureza, sendo menos visíveis em outras. Alguns aspectos culturais presentes no grafismo são invisíveis, como representações espirituais, mas se sabe que estão presentes.

O grafismo Asurini é uma prática feminina, sendo de grande importância por serem pintoras e podem ter o mesmo prestígio de homens pajés/xamãs. Para Lux Vidal,

Os Asurini dão às manifestações artísticas, na esfera feminina, a mesma ênfase dada ao xamanismo. Na socialização do indivíduo, o exercício artístico desenvolvido desde a infância pela mulher corresponde ao domínio dos mitos, cantos e prática

ritual xamanística, aos quais o jovem do sexo masculino deve se dedicar, mesmo que não se torne um xamã (VIDAL, 2000, p. 247).

É interessante observar as atividades que cada pessoa possui nas sociedades indígenas. As mulheres indígenas, igualmente aos homens, têm seu valor e importância dentro da comunidade, diferentemente de sociedades ocidentais do patriarcado, onde muitas vezes são desvalorizadas e não têm o mesmo prestígio e espaço que um homem.

**Figura 12: Pintura facial do povo Asurini**



**Fonte:** [https://www.bbc.com/portuguese/videos\\_e\\_fotos/2014/09/140917\\_galeria\\_tribos\\_survival\\_rm](https://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2014/09/140917_galeria_tribos_survival_rm)

Ao final deste capítulo, posso reafirmar que a Antropologia desenvolveu, e desenvolve, papel fundamental na tentativa de compreender e interpretar a arte indígena. Ao passar rapidamente pelas práticas das pinturas/grafismos dos povos Kadiwéu, Xerente e Asurini, percebemos o quanto não são apenas traços estéticos, mas que vão muito além disso, por envolver relações sociais, de gênero, cosmologias e simbologias de cada povo. Assim, diante de cada traço, podemos entender um significado diferente.

Outro elemento importante a ser destacado é o quanto à compreensão da prática do grafismo, que se aproxima daquela praticada pelo meu povo, Boe. No caso dos Xerente, inclusive por ser um grupo Macro Jê, as semelhanças de significados ainda

são maiores. Esse será o tema do próximo capítulo: as pinturas faciais do povo Boe e seus múltiplos significados.

### CAPÍTULO III

#### AS PINTURAS FACIAIS BOE – uma análise antropológica

*É, nesse momento, agora é importante pra gente mostrar nossas pinturas, essas coisas né, rituais, aí a gente pinta, a gente gosta de pintar né. Antigamente os nossos velhos, eles pintava mais com jorubo (remédio do mato) pra aprender, pra dor de cabeça, pra outras coisas eles pintava com essas raízes né. Agora nós pinta mais é pra mostrar, pra não acabar, pra não deixar né (Leonida Maria Akiri Kurireudo)<sup>15</sup>.*

Neste capítulo serão abordadas as práticas de pinturas faciais Boe, envolvendo as matérias-primas utilizadas nas pinturas faciais, bem como seus significados, e a quais metades e clãs pertencem. Cada clã possui diversas pinturas diferentes, geralmente representando a fauna, a flora ou fazendo referência ao *aroe* (espíritos) e, por conter inúmeras variações, buscarei apresentar nesta pesquisa uma de cada clã, em uma representação da metade dos *Ečerae* quanto da metade dos *Tugarege*, totalizando apenas oito pinturas faciais.

O povo Boe, ao qual pertenço, possui grandes habilidades na arte plumária, cestaria, e na tecelagem, bem como nas pinturas faciais e corporais, usadas com frequência e de forma prazerosa em muitas situações, até mesmo na vida cotidiana da aldeia.

---

<sup>15</sup> Relatos do trabalho de campo – Outubro/2021.

Nas pinturas faciais e corporais, usamos a grafia para representar os animais, as aves, as árvores e espíritos que fazem parte da cosmologia Boe, e através desses traços, formas e cores fazemos essas representações, relacionadas a um determinado clã. Como descreve Adriano Boro Makuda, pesquisador do povo Boe, na dissertação intitulada “DIREITO AO ESPAÇO MEMORIAL BÓE-BORÓRO”, ao falar sobre a importância dos elementos que representam as pinturas, informa:

Essas pinturas são representações de animais, de aves, de peixes, dos astros ..., são sujeitos que tem muita importância na nossa cultura, são especiais e por isso são em nosso corpo referenciados, homenageados e grafados em nosso, pois somos um só e por isso, se faz presente em nossa organização social porque eles fazem parte de nós e nós deles (MAKUDA, 2017, p. 80).

Na antropologia, podem ser denominados como seres totêmicos, símbolos sagrados de determinados grupos sociais, como no caso das metades e clãs da organização social Boe. Percebe-se também que não são somente representações, mas homenagens a esses seres, pois fazem parte da natureza e de nós. No livro elaborado pelo Programa Básico Ambiental Indígena (PBAI) do licenciamento ambiental da Catxerê Transmissora de Energia<sup>16</sup>, há descrição das características usadas nas pinturas:

As pinturas corporais fazem referência, na maioria dos casos, a elementos da fauna. Por exemplo, partes que descrevem o corpo de um animal, como o bico do tucano, a cauda de um peixe ou as garras da onça. Existem também aquelas pinturas que fazem referência à flora e outras que fazem referência aos *aroe* (criaturas míticas, ancestrais desencarnados, espíritos maus, etc.) que povoam a cultura Bororo. Um *aroe*, na explicação dos anciãos, “não é gente”, não é criatura do mundo orgânico/material. Ao serem pintados na face de uma pessoa, eles ganham formas e desempenham papéis importantes durante os rituais (DOSSEL AMBIENTAL, 2018, p. 17).

Fazer o uso inadequado das pinturas faciais é não reconhecer a própria identidade clânica e a metade a qual pertence, pois ao usar o ser totêmico do outro é negar o próprio pertencimento. Em casos específicos, é possível e justificável, conforme se verá adiante. Seres da fauna, flora e espíritos são de determinados clãs, e cada clã faz as pinturas faciais a partir dos elementos do seu pertencimento e direito. Sobre o devido pertencimento das pinturas faciais, Makuda (2017, p. 80) diz:

As nossas pinturas são usadas nas festas culturais, nos rituais fúnebres e nas atividades como caça e pesca. As pinturas são todas diferentes umas das outras, cada sub-clãs possui a sua pintura, a pintura é um

<sup>16</sup> Linha de Transmissão (LT) 500 KV Cuiabá – Ribeirãozinho – Rio Verde Norte C2. Disponível em: ([https://issuu.com/graficaprint7/docs/087732\\_livro\\_bororo\\_issu\\_](https://issuu.com/graficaprint7/docs/087732_livro_bororo_issu_))

patrimônio de cada sub-clãs podendo ser usado somente por pessoas que nascem nesses sub-clãs ou por pessoas que têm esse direito.

Não há necessidade de usar as características de outros povos, pois o próprio repertório já possui uma grande diversidade de pinturas, e cada clã tem várias pinturas para usar. Nos diferentes rituais é possível representar diversos seres, a partir do próprio clã, de forma que, em um dia, pode representar um animal e, no outro, uma ave ou espírito. No livro do Dossel Ambiental (2018), há descrição de que as pinturas são “propriedades”, mas não no sentido de um bem ou mercadoria, como equivocadamente são vistas por muitos indivíduos como características representativas de superioridade ao outro. Por exemplo, os indivíduos de cada clã se referem às suas pinturas como as mais detalhadas, diferentes e bonitas. Há um etnocentrismo que acontece em relação a diferentes etnias, e entre o meu povo acontece entre as metades e os clãs, denomino como um centrismo clânico.

A pintura é uma propriedade do clã não no sentido de um bem ou mercadoria que pertence às pessoas. Ela é “propriedade” no sentido de uma característica própria às pessoas daquele conjunto de parentes. Nesse contexto, os desenhos vão sempre retratar um elemento animal, vegetal ou um *aroe* que seja relacionado a um determinado clã, por exemplo: *pobu bure*, que representa a cauda do peixe pacu, é propriedade do clã *Baadojeba*. Outro exemplo é a pintura Pai ó que representa o rabo do macaco bugio, propriedade do clã *Paiwoe* (DOSSEL AMBIENTAL, 2018, p. 18).

Nós, Boe, somos matrilineares, seguimos a linhagem materna, então usamos as pinturas do clã da nossa mãe, sendo possível usar também as pinturas do clã dos pais. A mulher em nossa cultura tem função muito importante e fundamental, sendo elas quem nos atribuem a qual metade e clã pertencemos. Elas são donas dos nomes que carregamos e a partir delas sabemos quais adornos e pinturas usar. No vídeo Pintura facial na etnia Boe Bororo de Piebaga: MT, direção Enio Staub (2018), realizado pelo Programa de Registro da Cultura Boe/Bororo (PRCB), podemos encontrar na fala de Dona Elieth Arua Bororo, mulher Boe, a descrição de qual pintura devemos usar:

A gente é parente assim: pelo lado da mãe, a gente não é parente pelo lado do pai, mas tudo o que é do pai aos filhos pertence, né. Então a gente usa quando é preciso usar. Mas não pode tá usando de qualquer um não, cada um de nós temos o nosso direito (Elieth Arua Bororo)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Transcrição feita pelo autor retirada do vídeo “Pintura facial na etnia Boe Bororo de Piebaga: MT”. Disponível em <https://vimeo.com/264409597>. Acesso em 15 de setembro de 2021.

A cultura do povo Boe possibilita não somente o direito às pinturas faciais e corporais do clã dos pais, mas também os adornos, podendo ocorrer em alguns casos a adoção de nomes que são do clã paterno.

Em momentos específicos, como rituais de representação, podem ser usadas as pinturas de outros clãs, mas são práticas que não acontecem com tanta frequência. Além de homenagens e representações, a pintura Boe é também uma prática preventiva de doenças.

### 3.1 Matérias Primas usadas nas pinturas faciais

Figura 13 – Matérias primas



Fonte: Trabalho de campo/2021

Para que as pinturas estejam nos Boe durante os diversos rituais, a matéria-prima precisa ser extraída da natureza e ser produzida para essas práticas culturais. São vários processos, e diversos os materiais utilizados. Alguns desses materiais precisam de um tempo maior no processo de produção e outros demoram menos. A *Noa* (argila/barro) por exemplo, é um material que leva menos tempo para ser produzida, por já estar quase pronta para aplicação sobre a pele, mas o *Nonogo* (urucum) leva um tempo maior na produção, por ser retirado as sementes da planta e depois feita a produção da “tinta” desse material para as pinturas.

Os materiais necessários para a realização das pinturas estão em um dos principais elementos das culturas tradicionais dos povos indígenas, assim também do povo Boe, que é a terra. A “terra é mãe”, e essa pequena frase tem grande significado em contexto indígena, por ela ser importante e fundamental para o fortalecimento, reconhecimento e continuidade da identidade étnica. A pintura é como a terra que pisamos, e às vezes, sem perceber, estamos nela e ela demarca quem somos e onde estamos.

A terra é vasta, percorrendo vários biomas e continentes, atravessada por rios, demarcando fronteiras. Apesar de mudar em diferentes lugares, continua sendo ela mesma. As pinturas Boe têm significativa quantidade e são transmitidas aos descendentes matrilineares e atravessam a metade exogâmica para significar e identificar os filhos e filhas de homens da outra metade. É indubitável o pluralismo das pinturas Boe, em que a divisão clânica permite a diversidade e particularidade cultural.

A terra é colorida, é vermelha, é amarela, é branca... E tem o seu valor em cada lugar. Cada terra é apropriada para determinada plantação e produtividade. As pinturas Boe por meio de suas matérias-primas permitem a diversidade de cores e significados, o vermelho do urucum, o preto do carvão, o amarelo da argila e o branco da pluma. As cores não são apenas cores e não são apenas beleza; elas nos permitem dizer quem somos, se somos *čoreu* (preto) ou *kujagureu* (vermelho), como também *čobugiwuge* (de cima) ou *cebegiwuge* (de baixo). No livro *Boe ejerare turugadu* a pintura bororo está pronta, conforme descrito:

Na complexidade da organização social bororo, as pinturas corporais indicam ainda as várias subdivisões intraclânicas, por exemplo:



pessoas do mesmo clã, como os *Iwagudo doge (Tugarege)*, mas que pertencem à subdivisão *čoreu* (preta) ou à subdivisão *kujagureu* (vermelha), têm o direito de usar uma determinada pintura e não outra. Todos os clãs possuem subdivisões, embora seja impossível afirmar a existência atualmente de uma configuração em que todas as subdivisões dos clãs estejam preenchidas pelos seus membros, tendo em vista a perda, ao longo dos tempos, de pessoas que por direito deveriam ocupar tais posições. Este livro apresenta as pinturas corporais bororo organizadas segundo os clãs, sem entrar nos detalhes das subdivisões (DOSSEL AMBIENTAL, 2018, p. 18).

Os clãs são ainda divididos em três linhagens, e cada indivíduo usa as pinturas a partir de sua linhagem. O meu clã *Iwagudu*, por exemplo, é da metade dos *Tugarege* dividido entre os *čoreu*, *kujagureu* e *boiadodauge*: preto, vermelho e os do meio. Os *čoreu* usam as pinturas com o *kidoguru čoreu*, que tem cor preta, os que são *kujagureu* usam as pinturas com *nonogo*, na cor vermelha e os *boiadodauge* usam pinturas com ambas as cores. Segundo meus parentes sanguíneos, minha família pertencente aos *boiadodauge*, mas já ouvi relatos de sermos *kujagureu* e em outros casos *čoreu*. Destaco que a pesquisa não tem o objetivo de aprofundar acerca dessa particularidade, pois é muita complexidade e contradições a partir dos conhecimentos entre o meu povo, onde determinados conhecedores da cultura tradicional relatam de determinada forma e outros de maneira diferente.

A pintura facial tem finalidades distintas, como homenagear os elementos da natureza e a representação desses seres, na ornamentação e no tratamento de alguma doença ou da dor, no sentido da prevenção contra malefícios. Os mesmos traços podem servir para todas as finalidades, porém, no caso do tratamento e prevenção de doenças, é comum se encontrar na matéria da pintura também o *jorubo* (remédio do mato). A pintura, quando feita para fins ornamentais, é privativa de determinados clãs e, no caso do *jorubo*, pode ser usada por todos sem distinção.

O *jorubo* é retirado de árvores específicas que contêm a cura para algumas doenças e sua prevenção. Em seguida, são misturadas com as matérias-primas da pintura e aplicadas diretamente sobre a pele, principalmente sobre os locais onde há dor. Há casos em que os *jorubo* são aplicados na pele imediatamente após serem queimados, deixando alguns riscos pretos sobre a pele e, em outros casos, é misturada a resina, ficando como uma espécie de cola sobre o corpo, onde é inserida a pluma/penugem.

Mas não é possível falar mais amplamente sobre essas plantas, sendo um conhecimento privativo do povo Boe, pois sabemos que grande parte dos remédios que usamos das farmácias são extraídos da natureza e vários povos indígenas já possuíam, e ainda possuem esse conhecimento.

Dando continuidade, falarei sobre a entrevista com minha interlocutora. Uma sobrinha e amiga, que se identifica como trans, chamada Andrya Kiga, da minha aldeia, a meu pedido, marcou uma entrevista com a sua avó, Leonida Maria Akiri Kurireudo. Dona Leonida, como é chamada, é profunda conhecedora da cultura tradicional Boe e funcionária, há muitos anos, do Museu Rodolfo Lunkenbein. Ela me concedeu não só uma entrevista, mas uma troca de conhecimentos Boe. O museu Rodolfo Lunkenbein, em Meruri é vinculado com o Museu das Culturas Dom Bosco em Campo Grande - MS (MCDB), local em que podem ser encontrados adornos e uma descrição da cultura do povo Boe.

Após marcar minha entrevista, em uma tarde ensolarada, por volta de 14:00 horas (horário de Cuiabá - capital de MT) do dia 14/07/2021 fui conversar com a Dona Leonida no Centro Cultural de Meruri. Fui junto com minha tia Maria Auxiliadora, a qual chamo de tia Dorinha, pois ela iria se encontrar com a Professora Dra. Aivone Carvalho Brandão, que no mesmo dia e horário agendados estava na aldeia ministrando aulas para os discentes do Mestrado pela USP, e eu fui encontrar com uma das professoras/mestras da cultura do meu povo, Dona Leonida.

O nervosismo se fazia presente, mas não deixei que esse sentimento me dominasse, pois precisava desenvolver da melhor forma possível para colher todas as informações necessárias para a pesquisa. Após nos cumprimentarmos, eu disse que estava fazendo uma pesquisa para a finalização do meu mestrado e, em seguida, expliquei como seria nossa conversa. Pedi permissão para a gravação e ela aceitou, e com o gravador do celular na mesa faço perguntas referentes as matérias primas das pinturas Boe. Inicialmente eu pergunto sobre o *akiri* (pluma/penugem) e ela me diz:

Ne certas pinturas a gente usa, acho que quase todas clãs talvez tenha pinuja, usa pinuja. Aí assim com os traços diferente, né. Mas aí todos os sub-clãs tem, como *Eçerae* e como *Tugarege*. Como *Apiborege* tem né, por causa que é da cauda do Gavião. Aí tem do outro lado, tem o *Kie* né, que usa também como um branco que tem na ponta da orelha da anta, isso assim, aí outras coisas também tem né. A gente tira de

pato, de Garça, *bače*. E quando vai dar nome pra criança tem que ser com *akiri* né, tem que ser a resina e revestido com *akiri*.

O *akiri* é a pluma/penugem branca de aves, a Dona Leonida traz como exemplo o pato e a garça e, em outros relatos, ouvi também que pode ser retirada do mutum. Durante a entrevista ela diz que pode ser utilizada por quase todos os clãs, e tanto na metade do *Ečerae*, como na metade *Tugarege*. É colocada sobre o *kidoguru čoreu* (resina preta), onde essa resina e o carvão formam uma espécie de cola e fixa o *akiri* em determinados traços em regiões do rosto, trazendo cor branca nas pinturas. Recentemente já utilizaram papel branco cortado para dar cor branca, substituindo o *akiri*. Na plumagem também pode ser utilizada para a confecção do *pariko*, sendo colocada na ponta das penas e em alguns rituais, como o de nomeação das crianças ou de adultos. Enfim, percebo que o *akiri* tem como finalidade fundamental a representação dos seres da natureza, onde a pele é revestida, trazendo características de aves e mostrando a identidade clânica, visto que esses seres totêmicos são de determinados clãs. Como no caso da pintura *Kuruguga oiaga atugo*, que veremos na Figura 27, há representação do Gavião Carcará. Outra observação é que a pluma/penugem é usada apenas por alguns povos indígenas, trazendo essa diferença cultural.

**Figura 14 – *akiri***



**Fonte:** Trabalho de campo/2021

Após a descrição acerca do *akiri*, Dona Leonida me falou sobre outro material utilizado nas pinturas faciais Boe, o *Irogodu* (carvão). O *irogodu* é mais usado para rituais que estão presentes as pinturas corporais, e a aplicação do *irogodu* sobre partes do corpo, por muitas vezes, difere dos traços das pinturas faciais, podendo ser aplicado pelas próprias mãos e, pelo corpo ter maior proporção que o rosto, é mais comum usar o *irogodu*, por ser mais rápido e fácil sua aplicação. Sobre esse material, Dona Leonida diz:

Em vários rituais a gente usa *nonogo*, *kidoguru*, usa *irogodu*, usa *noa*, usa *akiri*, esses tudinho que usa nas pinturas. Usa *atu*, *atu kudu* também. O *irogodu* é retirado do caule do urucum para ser macio e ficar preto lustroso. Mas aí para misturar com a resina né. Agora para fazer *irogodu* mesmo a gente pega talo da palmeira *acuri*, aí faz *irogodu* com ele. De *nonogo* é para misturar com *kidoguru* pra ficar preto né, *kidoguru čoreu*.

Como descreveu Dona Leonida, o material usado nas pinturas faciais é o carvão do caule de urucum, que fica bem fino depois de amassado, facilitando sua mistura com a resina e, após a mistura, torna-se *kidoguru čoreu* (resina preta). O nome científico do urucum é *Bixa orellana*. O *irogodu* mais usado nas pinturas corporais com maior proporção é da palmeira de *acuri*, onde é misturada com água formando uma espécie de tinta e o seu nome científico é *Scheelea phalerat*. A remoção desse material é bem mais fácil do que o jenipapo, que também é bastante utilizado por outros povos indígenas, podendo ficar sobre a pele por aproximadamente quinze dias. Na imagem abaixo temos a planta e caule do urucum antes de ser queimados.

**Figura 15 – Irogodu**



Fonte: Trabalho de campo/2021

**Figura 16 – *Irogodu* após amassado e misturado com resina**



Fonte: Trabalho de campo/2021

Dona Leonida, bem-disposta a transmitir as informações, na sequência me fala sobre o *kidoguru* (resina), sendo um material fundamental para a realização das pinturas faciais. Fiz perguntas referentes ao *kidoguru*, “Como é o preparo? Quanto tempo para



ficar pronto? Quanto tempo fica no rosto? É diferente do jenipapo?” e ela me responde com muita sabedoria e propriedade.

Gente tira de uma árvore, que a gente tem que procurar bastante, é difícil. Mas aí a gente procura, a gente acha né. A gente tira a casca e gente tira a resina. Mas espera um tempinho, uns 3/4 dias pra ir começando a tirar, né. Só que eles são dois pés, tem um que tem a resina, tem um que não tem, sai o caldo, mas não é, não é não. É *Kidoguru* mana. Quando ele tá novo, ele arde, então a gente tem que deixar no sereno, no sol, no sereno, no sol pra ele poder amadurecer mais né. Aí a gente usa para pintar o rosto. Mas quando ele tá ardido, tá novo, a gente usa como remédio.

A resina é retirada de uma árvore chamada popularmente como *amescla*, *amescla* de cheiro, dentre outros nomes, e o seu nome científico é *Protium heptaphyllum*. É necessário tirar a casca do tronco da árvore para retirar o líquido, a resina. A resina não sai de imediato, sendo preciso esperar alguns dias para que se tenha uma quantidade de resina, que escorrendo pode ser colocada em um recipiente, como cuias ou garrafas *pet*. Ela explica que alguns dias após a remoção, quando ainda está nova, ela arde quando aplicada no rosto e isso eu já senti na pele. Então tem um processo para o seu melhoramento para a pintura, como colocar no sereno e no sol. A resina, quando misturada com o pó de carvão de urucum, forma uma pasta brilhosa, sendo aplicada sobre o rosto. A resina branca é *kidoguru*, e misturada com o carvão é *kidoguru çoreu* (resina preta). Ela não fixa por muito tempo sobre a pele como o jenipapo, e a diversidade de pinturas do povo Boe faz com que seja possível a troca das pinturas durante os rituais.

Na figura abaixo, está apresentada a árvore da *amescla*, *Protium heptaphyllum*. Na primeira imagem, está mostrada a árvore na beira de um rio e, na segunda imagem, o tronco da árvore já cortado para a retirada da resina. Na figura 18 está mostrada a resina, sendo primeiramente a resina após sua extração da árvore, sem a mistura, e a segunda imagem mostra a resina já misturada ao carvão do caule do urucum.

**Figura 17 – árvore do *kidoguru***



Fonte: Trabalho de campo/2021

Figura 18 – *kidoguru* e *kidoguru čoreu*



Fonte: Trabalho de campo/2021

Dando continuidade ao assunto sobre os materiais utilizados na pintura, falaremos agora sobre a *noa* (argila/barro). É um material menos utilizado nas pinturas cotidianas, mas nem por isso menos importante. Sobre a *noa*, Dona Leonida disse que “ele é tirado do rio né, *noa* é argila. Ele é mais usado nos rituais fúnebres”. O *noa* é encontrado na beira de rios, em brejos, lugares úmidos. Para aplicação sobre a pele é mais comum ser usada as próprias mãos, por ser colocada na maioria das vezes no corpo e não no rosto. É mais comum ser usado nos funerais, pelos homens, que fazem o *aije atugo* ou pintura dos espíritos, e do *aije*, a qual as mulheres não podem ver. Não pode ser usada em qualquer momento ou por ornamentação, somente nesses rituais.

**Figura 19 – Noa**

**Fonte:** Trabalho de campo/2021

Finalizando a exposição sobre as matérias primas usadas nas pinturas Boe, trazemos informações sobre o *nonogo* (urucum). O vermelho do urucum é um grande marcador da identidade étnica enquanto indígenas, podendo ser reconhecido pelos simples traços ou por um uso mais amplo, como por exemplo, nossos vizinhos territoriais Xavantes ou *A'uwe Uptabi* conforme se autodenominam. Dona Leonida não mediu palavras para descrever sobre esse elemento, que também é fundamental não só para o nosso povo, mas também para outros povos indígenas, elemento da nossa identidade étnica:

Agora *nonogo* a gente tem que esperar o tempo que ela vai estar bem boa pra gente colher né. A gente vendo que tá tudo novo, aí começa secar algumas *bage*, aí gente tira né. Vai tirando tudinho e deixa secar num saco, ne alguma coisa, aí gente amassa tudo, limpa, abana pra



limpar as sementes né. Aí pra fazer a gente vai falar *nonogo kodudo*, como cozinhar *nonogo* né. Cozinhar *nonogo*, *awu nonogo kodudo*. Vamos cozinhar *nonogo*, urucum. Aí a gente pega um pouco de semente põe numa cuia, alguma vasilha, alguma coisa, põe um pouco de óleo e vai caçar pé de mangaba. Aí tira, corta, dá uma picadinha na mangaba, no pé da mangaba aí vai sair leite né, aí vai correr dentro da sementinha, aí conforme for a gente vai misturando, misturando, aí a gente vê que tem um pouco, aí a gente vai acender o fogo e ferve água né, põe água morno. Aí vai começando fazer, põe aquele lá dentro pro caldo da mangaba amolecer, aí vai tirando, pondo nas sementes, vai tentando de tudo jeito pra que ele tira toda a carne que tem no carocinho do *nonogo*. Aí vai indo, vai indo, mas tem que ser muito porque pra fazer, pra tirar carne é muito pouco né, então tem que ser muito assim. *Nonogo* é um enfeite bem dos Bororo né, desde pequeno se usa *nonogo*, nós pode não ter os enfeites, pode ter a pintura facial, mas tando avermelhado, tendo risco de urucum, aquela pessoa tá com urucum. Tem gente que usa ela mais pra tirar as manchas, picada de inseto também, conforme também porque mistura um pouco de óleo né. Aí as pessoas pra remédio usa óleo de sucuri, óleo de peixe né, aí mistura no urucum pra poder passar no rosto, ne algum lugar, nas coceiras, nas frieiras, essas assim né, é muito usado o *nonogo*.

O *nonogo* é essencial nas pinturas faciais e corporais Boe, não podendo faltar. Uma cor forte e avermelhada para mostrar quem somos. Como explicado pela Dona Leonida, o *nonogo* tem todo um processo em seu preparo, não sendo de uma hora para outra que fica pronto. Serve também para remover cicatrizes e manchas na pele, e particularmente já usei e obtive bons resultados, sendo comum ver outras pessoas com urucum principalmente no rosto, no cotidiano da aldeia. Acredito que como a pintura não faz distinção de gênero, a produção dos materiais segue essa linha, produzindo quem gosta, como também se pinta quem quer.

Durante a entrevista, achei que fosse haver alguns incômodos, sobre perguntar acerca de muitas coisas as quais eu sabia, e imaginava que a entrevistada poderia pensar que eu não soubesse o que ela me dizia, mas expliquei no início da conversa que conhecia algumas coisas, mas precisava de informações de alguém com conhecimento tradicional maior que o meu, tendo sido um momento muito enriquecedor, que possibilitou grande aprendizado além do que já tinha adquirido na minha vivência na aldeia.

**Figura 20 – Nonogo**



**Fonte:** Trabalho de campo/2021

O último material estudado acerca das pinturas é o *Içira*, uma espécie de palito, sendo usado nas pinturas faciais como um pincel, tirado da palha de buriti. É um palito resistente que facilita a pintura. Pode ser de vários tamanhos, dependendo de quem pinta, o palito é quebrado na medida necessária para facilitar a pintura e os traços.

**Figura 21 - Içira**



**Fonte:** Trabalho de campo/2021

Esses são os principais elementos da natureza, coletados e preparados para ser utilizados na prática da pintura facial. As pinturas são usadas durante os cerimoniais, rituais da nossa cultura, ou em festas importantes, como as festas religiosas da Igreja e o Dia do Índio. Adiante, vou apresentar as pinturas faciais elaboradas durante a pesquisa e breve descrição sobre a pintura de cada clã.

### 3.2 Grafismos usados nas Pinturas faciais

A escolha das pinturas foi feita a partir da minha monografia no Trabalho de Conclusão de Curso em Design, onde eu já havia feito uma pesquisa com um formulário sobre quais pinturas as pessoas do meu povo queriam e se sentiam mais representadas (os). Na época escolhi três pinturas de cada clã e enviei pelas redes sociais, tais como *WhatsApp* e *Facebook*, onde pessoas de determinados clãs me respondiam quais queriam, tendo como resultado a consolidação de todas as informações. Com o intuito de dar continuidade a pesquisa, pensei em deixar as pinturas na pesquisa atual, mas não foi possível e eu tive que alterar algumas pelos desafios do campo. Mudei a do clã dos *Kie* da metade dos *Ečerae* e a do clã dos *Aroroe*, da metade dos *Tugarege*, mudança ocorrida pela facilidade da coleta na 2ª marcha das mulheres em Brasília.

No início da pesquisa eu não tinha pensado a respeito da representatividade que cada pintura deveria ter para cada clã, mas desejava trazer para a pesquisa as pinturas que eu achava mais bonitas ou fáceis de fazer no rosto, seja no traço de um animal ou ave. Na realidade, contava em reproduzir elementos e traços que são mais fáceis de pintar, sendo as mais frequentes no cotidiano do meu povo. A partir desta mudança me senti mais confortável em relação a representatividade de cada clã, sendo mais justa.

Como integrante do povo Boe e pesquisador, na minha opinião a pintura facial representa empoderamento, beleza e encanto. A pintura possibilita ser mais forte, ter mais coragem, mostrar que somos Boe, como no meu caso, que sou *Tugarege*, que sou *Iwagudu*. A pintura facial faz com que as pessoas fiquem mais bonitas, carregando na pele a representatividade dos animais, aves e espíritos e, por exemplo, uns carregam a força da onça, a beleza da andorinha ou a ancestralidade dos espíritos. Os traços trazem encanto em seus mínimos detalhes por quem vê e pode causar também medo aos inimigos, através dos traços mais fortes ou grotescos. Dona Leonida e eu conversamos por aproximadamente 30 minutos, e ao perguntar sobre a sua relação com as pinturas, ela me disse:

Eu comecei pintar desde os 7 anos né, por causa que meu pai sempre gostava de me pintar. Meu pai ele matava esses bichinho: coruja, aipobureuzinho, jaguatirica, mandava eu oferecer pra finado, né. Parente de alguma pessoa ali, dos mais velhos, dos mais entendido. Aí

então eles me pintava. Aí ficava pra me pintar, eles gostava de me pintar todo fim de semana eles me pintava com a tinta deles, porque assim, eu ofereci alguma coisa. Então eu fiquei vendo as pinturas, aí eu comecei pintar também, eu fui gostando né, que os outros vão pintando a gente e a gente vai gostando de querer aprender, então eu pintava também. Mamãe quase não pintava, meu pai que me ensinava mais. Minha mãe trabalhava bastante, mas não conseguia me ensinar pintar.

Semelhante a ela, eu me interessei desde criança por essa prática cultural do meu povo, a pintura facial, sendo uma relação de completude. Em algumas atividades culturais eu não me sentia/sinto totalmente confortável e até mesmo seguro, como por exemplo: algumas danças ou rituais que são mais presentes no universo masculino. A arte de me auto identificar como *Iwagudu* ao pintar é o que me traz felicidade. Mostrar também que o meu pai é da outra metade, do clã dos *badojeba*, quando eu uso algumas de suas pinturas. A arte de colocar sobre a pele das pessoas quem elas são, o que elas podem representar e onde elas estão é o que me fascina, pois a partir das pinturas faciais que elas se identificam e identifica quem são os outros, já que somos divididos em metades e clãs.

**Figura 22 – Pintura em adolescente do clã dos *Kie***



Fonte: Trabalho de campo/2021

Destaco que é importante valorizar não somente a nossa cultura e identidade, mas também quem nos transmite esses conhecimentos, a relação entre jovens e anciãs/anciões ou pessoas de mais conhecimento tradicional, devendo sempre existir essa reciprocidade. Na entrevista com a Dona Leonida, faço a seguinte pergunta “Você acha que a prática do grafismo contribui com a cultura do nosso povo”? Ela me respondeu:

É, nesse momento agora ele é importante pra gente mostrar nossas pinturas, essas coisas né, rituais, aí a gente pinta, a gente gosta de pintar né. Antigamente os nossos velhos eles pintava mais com *yorubo*, remédio do mato pra aprender, pra dor de cabeça, pra outras coisas eles pintava com essas raízes né. Agora nós pinta mais é pra mostrar, pra não acabar, pra não deixar né.

Um detalhe importante que notei em relação ao conhecimento dos mais velhos entre meu povo é que não é permitido criar, fazer algo novo, não temos o apoio dos conhecedores da cultura para essas inovações. E se quisermos, muitas vezes somos



alvos de críticas acerca do que devemos fazer pois, para essas pessoas, é necessário dar continuidade ao que eles sabem para que a cultura permaneça viva, sem muitas modificações.

Não vejo problema nesse pensamento dos mais velhos, a não ser que não seja possível manter como antes e seja necessário adequar. Isso faz com que o nosso povo tenha uma identidade própria, por meio do material utilizado, por meio das cores, das formas e símbolos, não deixando uma representação genérica do ser indígena, visto que várias pessoas da sociedade não indígena acreditam que os indígenas são todos iguais.

Uma pergunta que sempre me fazem é sobre a divisão pelo gênero, se existem pinturas dos homens e das mulheres, mas tudo que nos pertence é em relação as metades e aos clãs, então no meu povo não existe pintura do homem e da mulher. A prática da pintura facial pode ser feita tanto pelos homens como pelas mulheres, por mais que eu tenha percebido que é uma prática mais feminina na atualidade. Em nossa entrevista semiestruturada, pergunto a Dona Leonida: Quem tem facilidade em pintar? Quem pode pintar? Se é comum homens pintarem? De acordo com ela:

Eu acho que agora todo mundo tem facilidade, quanto mulher e quanto homem né, por causa que antigamente era só os velhos, a vovó, a mamãe que pintava né, *muga mage*, esses pintava. Que os velhos, os homens né, ficava mais fora, no *baito*. Aí quem pintava mais era as mulheres, as velhas, mas agora não, a gente tá evoluindo né. Aí então tem essa possibilidade de todo mundo pintar. Quem quiser aprender. É meio difícil né, pra quem não sabe, vai saindo tudo... no começo, mas depois a gente vai aprendendo aí a mão fica prática.

Através da narrativa acima, podemos afirmar que na prática da pintura, todos podem pintar e todos podem ser pintados. Não há uma limitação a quem pode realizar essa prática, porém é mais comum ver mulheres pintando. Algumas pessoas têm mais facilidade desde o nascimento, outras vão aprendendo e se aperfeiçoando, no meu caso tive que pintar várias vezes para aprender, e o curso em Design também me ajudou nesse processo.

Tradicionalmente, o meu povo vivia em aldeias construídas de forma circular em torno de um *Bai Managejewu* (casa central). As casas das famílias são organizadas e divididas em duas metades exogâmicas, e são separadas por uma linha imaginária de leste a oeste. Ao Norte os *Ečerae*, considerado pela mitologia Boe como filhos (fracos)

e ao Sul os *Tugarege*, designados como pais (fortes) (OCHOA CAMARGO, 2010 Apud SILVA e ACÇOLINI, 2016, p. 55). Os autores ainda nos descrevem que:

As duas metades são subdivididas em quatro clã, seguem uma estrutura matrilinear e tem a suas origens ligadas a um ascendente mais remoto, seja ele animal ou vegetal, que dará nome ao clã. Os clãs pertencentes ao *Ecerae*, são: *Baadojeba* (Chefes), *Kie* (Antas), *Bocodori Ecerae* (Tatu Canastra), *Bakoro Ecerae*. Os da metade *Tugarege* são: *Iwagudo* (Gralhas), *Aroroe* (Larvas), *Apiboregue* (Acuri) e *Paiwoe* (Bugios), (OCHOA CAMARGO, 2005 Apud SILVA e ACÇOLINI, 2016, p. 56).

O povo Boe possui sua organização social relacionada com a divisão de animais, aves e espíritos, e cada clã tem seres próprios que recebem nomes específicos, sendo que muitos deles não são conhecidos na língua portuguesa, somente na língua materna. Todas as manifestações são reportadas a essa divisão de clãs, sejam elas religiosas ou sociais. A organização social do povo Boe é feita a partir de seu clã, e as pessoas tornam-se membros das metades e dos clãs por descendências matrilineares. Como visto, cada clã possui seus cantos, ornamentos particulares, seres da natureza e pinturas faciais específicas, mas somente podem ser usados pelos membros pertencentes ao seu clã.

Segundo Grando (2004, p. 20), as pinturas clânicas e os ornamentos utilizados nos rituais e danças exemplificam as práticas corporais e marcam a identidade específica e clânica, revitalizando as relações clânicas, as hierarquias e o poder, como visto a seguir:

### 3.2.1 Clã dos *Badojeba*

Pertencente a metade dos *Ečerae*, *Badojeba* é o clã dos chefes ou construtores de aldeias. Na aldeia Meruri e em outras aldeias Boe, o clã dos *Badojeba* é um dos mais populosos, existindo várias e grandes famílias. ***Buregodureuge edugo*** – representação do espírito *Buregodureuge*, conforme exposto, os clãs têm seus seres totêmicos e esse espírito pertence ao clã dos *Badojeba*.

Importante ressaltar que algumas pinturas faciais apresentadas no livro *Boe ejerare turugadu: a pintura bororo está pronta (2018)*, são bem semelhantes à pintura que irei apresentar, não sendo as mesmas, podendo ocorrer variação de



representatividade entre as aldeias. No caso do livro, as pinturas são feitas somente com a resina preta, e outras somente com urucum, mas a que eu apresento nesta pesquisa tem as duas cores, a vermelha e preta. *Iwarege edugo čoreu* e *Iwarege kujagureu*, pintura que representa o ser mitológico *Iwarege*. Percebe-se que o nome é diferente, mesmo havendo semelhança. Em outro caso, embora parecido, o nome é o mesmo, mas difere em relação aos traços e do lugar onde são pintadas na face dos Boe. Isso mostra um pouco da diferença cultural no âmbito do próprio povo, mas em diferentes regiões, não havendo a hipótese do certo ou errado, mas sim as diferenças.

Na pintura facial apresentada abaixo são usados o urucum e resina preta, com dois riscos feitos de resina na testa, do lado dos olhos, próximo ao cabelo e na parte inferior a bochecha. Entre os riscos são feitos alguns losangos e no meio são preenchidos com urucum. É mais comum ser colocados mais losangos, depende da proporção do rosto de quem é pintada (o).

Sobre as informações das pinturas, a minha interlocutora pediu desculpas por não responder e não ter tanto conhecimento dessa parte. Ela disse que: “sabia dos espíritos, do pertencimento das pinturas, mas não sabia a história como foram criadas e o porquê elas existem”.

**Figura 23 – Pintura facial do clã dos *Badojeba***



Fonte: Trabalho de campo/2021 e ilustração do autor

### 3.2.2 Clã dos *Bakoro Ečerae*

Pertencente a metade dos *Ečerae*, *Bakoro Ečerae* é o clã presidido pelos chefes míticos Akaruio Boroge e Mamuiawuge Ečeba (DOSSEL AMBIENTAL, 2018). *Enogujeba edugo* – pintura que faz representação do espírito *Enogujeba* do clã dos *Bakoro Ečerae*. Esse clã é um dos que possuem menos pessoas na aldeia Meruri, mas possui outros pertencentes a esse clã, porém de outras aldeias.

O livro *Boe ejerare turugadu: a pintura bororo está pronta*, no qual busquei algumas referências, mostra a mesma pintura com o nome de *Enogujeba Bakororo atugo*, sendo uma pintura da representação do ser mitológico *Bakororo* (DOSSEL AMBIENTAL, 2018). Na pintura que está apresentada no livro, além da pintura no rosto, é colocado o mesmo traço nos ombros, no sentido vertical. É uma pintura em que são usados o urucum e a resina preta, com quatro riscos verticais colocados um do lado do outro, na testa e do lado dos olhos, próximo ao cabelo e, entre os riscos pretos, são colocados o urucum, trazendo o vermelho.

Na imagem apresentada abaixo, constata-se que foram feitos apenas três riscos pretos e dois vermelhos na pintura que foi feita pela Dona Leonida, principal interlocutora na minha pesquisa. Uma observação quanto a essa imagem: o rapaz é do clã dos *Iwagudu*, mas a pintura é do clã dos *Bakoro Ečerae*, exemplificando que foi possível pelo fato de o seu pai ser do clã dos *Bakoro Ečerae*, o que permite constatar o que já foi afirmado quanto à reciprocidade existente entre os clãs. A foto foi feita após o ritual do *Toro Kigadureu*, ritual que acontece no funeral Boe; já era noite, então por isso a imagem ficou um pouco escura. No período da entrevista, em outubro de 2021, estava sendo realizado o funeral Boe na aldeia Meruri, isso após mais de 50 anos sem ocorrer em virtude da missão Salesiana. Era um funeral de um senhor que já foi por mais de uma vez cacique da aldeia, conhecido como Eneldino Kuri. Esses espíritos, como *Bakoro*, antigamente viviam com os Boe, classificados como espíritos protetores, e eles sempre avisavam o que estava por vir ao povo Boe, para que pudessem sair de determinado local e ir em busca de um lugar melhor, assim os tornando relativamente nômades. Ainda hoje se encontram presentes os que acreditam na espiritualidade sacra do povo Boe.

**Figura 24 – Pintura facial do clã dos *Bakoro Ečerae***



Fonte: Trabalho de campo/2021 e ilustração do autor

### 3.2.3 Clã dos *Bokodori Ečerae*

A seguinte pintura facial pertence ao clã dos *Bokodori Ečerae*, que cujo símbolo é o tatu canastra, da metade exogâmica dos *Ečerae*. É o clã ao qual Tiago Aipobureu, meu tataravô, pertenceu, e muito conhecido por contribuir para a Enciclopédia Bororo. ***Koge bure*** – *Koge*: peixe dourado, *bure*: pé ou cauda, cauda do peixe dourado. Essa pintura se parece muito com uma pintura do clã dos *Iwagudu*, mas o seu formato é um pouco maior, pelo rabo do peixe dourado ser maior do que o rabo do outro peixe pertencente ao clã dos *Iwagudu*, mesmo que haja alguma semelhança. Há casos em que são feitos riscos horizontais de urucum na parte inferior da bochecha, dos dois lados do rosto, mas na imagem e pintura apresentadas na pesquisa não encontramos essa característica. Na pintura apresentada, são usados somente o urucum e a resina em traços triangulares de tamanhos iguais na testa e nas extremidades do rosto, sendo bem perceptível o brilho do *kidoguru čoreu* nesta imagem. Na organização tradicional Boe, os *Bokodori Ečerae* são a “primeira” opção para o casamento com os *Iwagudu*, pelas casas estarem de frente uma para outra (ver Figura 2) como se estivessem de frente um para o outro.

De acordo com Grando (2004, p. 160), esse clã integra novos membros de outros grupos étnicos, especialmente os não índios, por meio do ritual de nomeação, missionários, pesquisadores, etc. Assim, há possibilidade de novas estratégias e relações entre os próprios Bororo. Concordo em parte com essa afirmação, pois até onde conheço, os indígenas de outros povos pertencem ao clã dos *Iwagudu* e os não indígenas brancos, pertencem ao clã dos *Bokodori Ečerae*, e os negros são pertencentes ao clã dos *Kie*. Essas pessoas podem pertencer a determinados clãs por não possuírem uma relação direta de pertencimento com o povo Boe e alguns passam longo tempo de convívio com os mesmos.

**Figura 25 – Pintura facial do clã dos *Bokodori Ečerae***



Fonte: Trabalho de campo/2021 e ilustração do autor

### 3.2.4 Clã dos *Kie*

*Kie*, clã cujo símbolo é a anta, pertence à metade dos *Ečerae*. Na aldeia Meruri, atualmente não há muitas pessoas que pertencem a este clã, mas em outras aldeias Boe se registra um número maior de pertencentes. A pintura trazida, *Kuwo burea čoreu* – pegadas de jaó. Há em suas características as pegadas da ave jaó, e o tamanho da pegada não é tão grande como a da Ema e nem tão pequena como a pegada do Nhambu. São riscos pretos horizontais feitos na testa, dos lados dos olhos, próximo ao cabelo e na parte inferior das bochechas, e sobre os riscos são colocados três riscos menores em sequência, formando as pegadas do jaó. A pintura está também na parte de trás da máscara, onde a parte da bochecha não foi pintada, pois a resina gruda e pode deixar marcas na máscara, sendo feita apenas na parte superior do rosto. O uso da máscara protetora se fez necessário, em respeito às medidas de biossegurança recomendadas pela Organização Mundial da Saúde (OMS), e essa pintura foi feita durante a 2º Marcha das



Mulheres Indígenas em Brasília<sup>18</sup>, que ocorreu entre os dias 07 a 11 de setembro de 2021, tendo reunido aproximadamente cinco mil indígenas.

**Figura 26 – Pintura facial do clã dos *Kie***



Fonte: Trabalho de campo/2021 e ilustração do autor

### 3.2.5 Clã dos *Apiborege*

Pertencente a metade dos *Tugarege*, o *Apiborege*, clã dos *Apido arege*, são reconhecidos como donos da palmeira *acuri*. É um dos clãs de maior população entre os *Tugarege* de Meruri. ***Kuruguga oiaga atugo*** – pintura da cauda do gavião Carcará. Usam a beleza dessa ave para se pintarem, visto que a ave pertence a esse clã. Nessa pintura, vai representado o gavião carcará por meio de suas cores e formas, sendo usado apenas o preto e branco, não se encontrando o urucum na pintura pelo fato de a ave não

<sup>18</sup> Com o tema "Mulheres originárias: Reflorestando mentes para a cura da Terra", a marcha é organizada pela Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (Anmiga) e Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib). Movimento que teve início em 2019 com o tema "Território: nosso corpo, nosso espírito", em 2020 devido a pandemia da Covid 19, foi de forma virtual com o tema "O sagrado da existência e a cura da terra", tem como objetivo o encontro de mulheres de diversos povos do país, que lutam para cuidar da preservação da nossa Terra (nota do autor).

possuir o vermelho em suas penas e características. A ave tem as penas pretas na parte de cima da cabeça e abaixo do pescoço, e o grafismo tem essas características em sua representação, assemelhando-se ao gavião carcará. O gavião possui penas de cor branca em suas características, e com a pluma representa as penas brancas da ave. Na parte inferior do rosto, abaixo do nariz até o queixo, foi colocado o carvão sem a mistura com resina, um detalhe que não é visto frequentemente em outras pinturas. Na foto abaixo, a pintura facial foi feita em um dos rituais durante o funeral que estava acontecendo na aldeia Meruri durante meu trabalho de campo, no dia da dança do *Toro Kigadureu*. Infelizmente, por um motivo pessoal, não foi possível continuar participando do ritual, pois não consegui me manter socializado com as demais pessoas. Assim, a foto não ficou no mesmo padrão das demais, mas foi possível a contribuição da comunidade.

**Figura 27 – Pintura facial do clã dos *Apiborege***



**Fonte:** Márcia Emeru/2021 e ilustração do autor

### 3.2.6 Clã dos *Aroroe*

Pertencente a metade dos *Tugarege*, o *Aroroe* é um clã que tem como símbolo a larva da borboleta. ***Korau imo*** – é uma pintura que faz referência aos traços existentes

em uma espécie de papagaio. A quantidade de pessoas desse clã na aldeia Meruri é bem pequena. Essa é uma das pinturas que se destaca por sua diferença, pois usa bastante pluma para representar o papagaio. São riscos horizontais de resina na testa, do lado dos olhos, próximo ao cabelo e nas bochechas. Sobre os riscos são colocadas as plumas, dando uma beleza diferenciada na pintura.

**Figura 28 – Pintura facial do clã dos *Aroroe***



Fonte: Trabalho de campo/2021 e ilustração do autor

### 3.2.7 Clã dos *Iwagudu*

Os padres salesianos, que elaboraram dicionários, traduziram *Iwagudo* como “galha azul”, confundindo o ser vivo que é



“propriedade” do clã com a identidade geral do mesmo. *Iwagudo*, seu Joaquim *Burudui* e dona Amelinha Agua, com a concordância de outros anciãos bateram o martelo: “não é gente, *Iwagudo* é *aroe*”. Em outras palavras: não é orgânico, é um ser mítico (DOSSEL AMBIENTAL, 2018, p. 21).

*Iwagudu*, clã cujo símbolo é a gralha azul. Porém, há controvérsias por parte de outros Boe, onde *Iwagudu* é um ser mítico como citado acima, sendo da metade exogâmica dos *Tugarege*, a qual eu e minha *muga* (mãe) pertencemos. Na aldeia Meruri não há tantas pessoas pertencentes ao meu clã, cujos membros são somente a minha família materna e outras poucas pessoas. *Jakomea atugo* – representação do espírito *Jakomea*. Esse espírito pertence ao clã dos *Iwagudu* e há muito tempo, causou uma grande inundação quando foi flechado por um menino que estava bravo com alguns homens da aldeia por terem feito brincadeiras ofensivas a respeito da vagina de sua mãe, comparando com um peixe, em uma pescaria. É um espírito das águas, ser muito colorido e traz suas cores na pintura. No grafismo apresentado são usados somente o *nonogo* e *kidoguru* em finos traços horizontais lado a lado, na testa, do lado dos olhos e bem próximo ao cabelo e na bochecha, atravessando o rosto entre o nariz e a boca.

**Figura 29 – Pintura facial do clã dos *Iwagudu***



Fonte: Trabalho de campo/2021 e ilustração do autor

### 3.2.8 Clã dos *Paiwoe*

*Paiwoe*, clã cujo símbolo é o bugio, da metade dos *Tugarege*. *Itobaga atugo* – pintura que designa o espírito *Itobaga*. Alguns Boe não gostavam desses espíritos e, por esse motivo, eles deixaram de viver no mundo em que nós vivemos, mas se encontram presentes para ajudar os que confiam e acreditam neles. “*Itobaga* é aquele que fica com *Aije doge né*. Ele fica mais atrasado, vem gritando sozinho”, sendo um pequeno trecho que Dona Leonida me disse durante a entrevista. O *kudu* (franja), é necessário ser cortado em várias ocasiões para que o material não grude no cabelo e deixe a pintura mais visível. Interessante notar a semelhança de onde os traços são colocados, sendo geralmente nos mesmos lugares, tornando uma característica das pinturas faciais do povo Boe.

Figura – Pintura facial do clã dos *Paiwoe*



Fonte: Trabalho de campo/2021 e ilustração do autor

De acordo com Beleni Grando (2005), a identidade étnica Boe se mantém idêntica mesmo após séculos de contato com os não índios, e essa dinâmica se sustenta em uma estrutura de sociedade renovada, mas que se mantém pelos rituais, principalmente pelo funeral bororo. A pintura facial, juntamente com as roupas e adornos, constitui as insígnias clânicas, em que os ornamentos expressam a simbologia de entidades naturais e sobrenaturais (GRANDO, 2005). Discordo dessa afirmação, pois é quase impossível que uma sociedade se mantenha intacta após séculos de contato. Muitos elementos culturais mudaram, ressignificaram-se ao longo do tempo, tiveram que se adequar, mesmo que alguns aspectos continuem ativos. As pinturas faciais são importantes em rituais ligados a diversas festividades e cerimônias, e sobre as pinturas usadas em rituais, Dona Leonida diz:

É ne *toro*, ne todas as apresentações, mesmo no funeral né. Tem suas pinturas né. Dependendo do *aroe* que vai tirar, da dança que vai tirar, do ritual que vai tirar. Se for do peixe dourado tem que pintar com a pinta do peixe dourado. Como *Ečerae* pega *Tugarege* né, que é de *Bokodori Ečerae* então aí *Bokodori* doge pega todos os *Tugarege*, aí pinta eles tudo com a pinta do Dourado. Aí também os *Tugarege* pode pegar os *Ečerae* ne algum ritual, se for *Tubore Ewagu*, aí então os

*Tugarege* pega os *Ečerae* e vai pintar tudinho com a pinta da asinha de peixe lambari. Mas isso em funeral né.

De acordo com Beleni Grando, é na dança que ocorre a transmissão de valores que compõem os patrimônios clânicos e as relações entre os clãs na cosmologia bororo; nela os corpos expressam sua história e as relações sociais que possibilitam integrar e revitalizar em sua identidade étnica e cultural (GRANDO, 2005, p. 173).

Muitas atividades e práticas que acontecem no meu cotidiano se tornam normais para mim e não imagino que possam fazer parte de quem não pertence ao universo Boe. Recentemente me perguntaram se podemos falar sobre outros clãs, trazer informações sobre o que eles possuem. Minha interlocutora diz que “pode falar sim, se você saber, você tem a possibilidade de falar né”<sup>19</sup> (Dona Leonida, 2021).

Entre o meu povo não se faz presente a prática de usar os grafismos de outros povos, mas quando acontece, geralmente são os próprios indígenas de outros povos que fazem a pintura no nosso corpo, criando uma relação de afeto. Os anciões e jovens têm consciência de não “emprestar” elementos culturais de outros povos, para manter nossa identidade única e não gerar conflitos com outros povos. É muito visível o uso dos grafismos de vários povos indígenas em outros contextos que não a pele, como em camisetas, bolsas, casas, paredes das escolas, dentre outros. Entre o meu povo, essa prática ainda não é muito presente, sendo mais comum reproduzirem-se livros e vídeos, para que possamos preservar o conhecimento e transmiti-los para futuras gerações para que não mudem muito ao longo do tempo.

É importante falar sobre o que cada cor representa, sobre a cosmologia inserida em cada traço, pois ultimamente muitas pessoas estão usando da cultura indígena para se autopromover, em diferentes contextos, como na mídia, na área de cosméticos, nas artes, na literatura, etc. Em minha visão, isso se torna uma desvalorização cultural e propagação de forma incorreta da cultura dos povos indígenas. No momento em que vários não indígenas falam especificamente do meu povo, e se apropriam da cultura de forma equivocada de quem mora na aldeia e tem o pertencimento Boe, são registrados o uso da pintura em diferentes contextos que não usaríamos, porque determinadas pinturas são para determinados momentos e em determinados lugares, o que revela que não sabem o que envolve as pinturas, todo o seu significado e valor, o que é um erro.

---

<sup>19</sup> Relatos do trabalho de campo/2021.

Para o povo Boe, muitas pinturas estão relacionadas diretamente com algumas mitologias, outras com espíritos que nos acompanham e fazem parte da religião tradicional. O meu povo atualmente está dividido em diferentes biomas, fauna e flora distintos. Alguns estão localizados no pantanal e na mata, e outros no cerrado. Para o povo Boe, os animais, as aves, os peixes e os insetos são distintos nesses espaços, onde cada um tem a sua metade e clã. As pinturas variam em diferentes aldeias por conta dessas diferenças, levando muitas vezes à divergências entre o próprio povo, chegando-se a afirmar que determinada pintura pode estar errada ou simplesmente não existir, sendo uma invenção.

O estudo das pinturas faciais e corporais vai muito além de simples linhas, pontos, formas e cores, possuindo uma relação espiritual e simbólica presente, além da beleza nos traços, não sendo apenas uma questão estética. A maior beleza é a presença cosmológica envolvida por detrás, e para quem é leigo no assunto é difícil entender o que se transmite por meio do grafismo e da pintura.

Ver o grafismo somente como riscos, pontos, formas e cores, sem entender o seu real significado e todo contexto envolvido, é como ver, mas não enxergar. Como a diferença entre “ver e olhar”, a partir do momento em que se vê, é possível olhar e enxergar. A pintura, para o povo Boe, significa entender e compreender as pinturas, não só ver e olhar. Não são somente riscos, pontos, formas e cores, mas seus significados, relacionados aos seres e suas mitologias, uma relação de completo pertencimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de apresentar minhas considerações, acho importante falar um pouco do que aconteceu e o que não aconteceu nesse período da pesquisa. A minha intenção era de pesquisar com mais profundidade e trazer ainda mais conteúdo para a dissertação, porém nem tudo foi possível, por conta de alguns obstáculos enfrentados. Acredito que esses enfrentamentos acontecem com todos que fazem parte do universo acadêmico, pois várias são as barreiras. Uma das minhas maiores dificuldades foi em relação a perda de uma amiga e ente querida muito próxima, a Brenda, que se suicidou em 15 de maio de 2020. Isso durante o período pandêmico, sendo outro fator que influenciou muito o meu desenvolvimento na pesquisa. Isso não significa que eu quis desistir, e com essas e várias outras dificuldades, consegui finalizar e mostrei que sou capaz.

Ao iniciar a pesquisa em 2019, eu possuía apenas alguns conhecimentos sobre a temática da minha pesquisa e sobre o meu povo, que foram adquiridos no fim da graduação, e que aprendi no cotidiano da aldeia desde a minha infância. Agora, em 2021, com a finalização da dissertação, percebo o que estudei, aprendi e entendi com mais profundidade sobre os grafismos e pinturas indígenas, principalmente do meu povo, conhecimentos adquiridos a partir de toda a leitura teórica e etnográfica, e por meio do contato com o campo, das entrevistas e observações feitas na aldeia.

Pode-se dizer que a pintura é uma linguagem gráfica que transmite informações. A linguagem gráfica é preenchida por vários códigos após serem percebidos, possibilitando entendê-los. A pintura permite não somente ver, mas enxergar o que era somente gráficos, ganhando significados a partir do seu entendimento. Por meio da pintura diz-se que um Boe é de determinada metade, pois usa as características gráficas dos seres totêmicos pertencentes a essa metade, e se usar a pintura do rabo do peixe dourado é porque pertence ao clã dos *Bokodori Ečerae*, da metade dos *Ečerae*, ou o seu pai pertence a esse clã, e se usar a pintura com características do gavião carcará, significa que sua mãe ou o pai pertencem ao clã dos *Apiborege*. As pinturas faciais produzidas na face dos Boe são feitas a partir da característica de outros seres encontrados na natureza.

As pinturas faciais podem ser consideradas como máscaras da identidade e alteridade do povo Boe. A partir dela, cada indivíduo reconhece o seu pertencimento, a

sua identidade. Reconhece seus parentes, parentes sanguíneos e clânicos, reconhece seus pares, às vezes da mesma aldeia ou de outras. A pintura facial mostra a alteridade Boe, pois a partir dela cada indivíduo percebe a diferença com o outro, podendo ser do mesmo povo ou de povos diferentes. Máscaras que mostram os próximos a partir da identidade e o diferente a partir da alteridade; diferente não no sentido de distante, pois ver em si o que não há no outro ou o que há no outro e não tem em si, relacionados ao mesmo povo e povos diferentes. Porém, todos pertencemos a uma mesma aldeia maior.

As pinturas corporais Boe são passadas de geração para geração. As mães, as filhas, as tias, as primas e esposas ensinam e aprendem umas com as outras, e geralmente são as mulheres que realizam essa prática, não significando que homens também não podem pintar. Para não cair no esquecimento, foram criados vários livros com o intuito de ajudar na preservação das pinturas, bem como para ajudar cada indivíduo a identificar suas pinturas, sendo consultados quando acontece algum ritual ou festividade, e se não for passado pelas gerações, os livros ensinam por guardar esses conhecimentos. As pinturas do meu povo foram inseridas em livros e vídeos, para preservação cultural. Percebe-se em outros povos a expansão do grafismo para outras superfícies, como em camisetas, telas, objetos domésticos, utensílios, etc. e mesmo que no meu povo possa ter mudado em alguns sentidos, não foi tanto quanto em outros povos.

O grafismo é uma estrutura muito importante e fundamental de qualquer povo indígena. Ao longo dos séculos, muitos desses elementos visuais gráficos foram modificados, e alguns ressignificaram seu contexto histórico e cosmológico, e seus valores foram inseridos ao capitalismo, mas ainda assim são meios de produção cultural. É interessante inseri-lo no comércio ocidental, como forma de subsistência, geração de fonte de renda, mas é importante também não deixar perder o seu verdadeiro valor. É importante que cada povo tenha responsabilidade sobre a criação de seus produtos, principalmente em roupas, para que não haja uma desvalorização dos nossos conhecimentos tradicionais.

Muitos povos indígenas preservam, e dão continuidade à prática do grafismo. Há meios tecnológicos capazes de contribuir com a nova geração, inseridos de diversas formas. O ensino do grafismo pode ser adotado pelas escolas e produzidos pelas universidades por meio de pesquisas, *software* e aplicativos que podem contribuir para

essa preservação da cultura. Como exemplo, trago os filtros produzidos pelo Instagram, onde indígenas criam e mostram suas culturas, sendo o Noah Alef, indígena do povo Pataxó e modelo, tem um filtro com o grafismo do seu povo que conta sobre o contexto da pintura. Por mais que seja difícil e complicado falar dos aspectos culturais de outros povos que não o meu, é necessário trazer essa referência.

Conforme Nogueira & Kiga (2020), o conhecimento desses elementos gráficos ainda é pequeno diante da cultura ocidental, que os vê apenas como um adorno exótico. Trabalhos que mostram seus significados, sua complexidade e entendimento ajudam a mudar este olhar. É uma grande satisfação colaborar com a preservação, valorização, reconhecimento e visibilidade de uma cultura tão rica como a cultura do meu povo, apresentando uma pequena parcela do conhecimento tradicional e sua expressão artística. É um incentivo à própria cultura visto que, com o processo de colonização ao longo do tempo, o meu povo foi influenciado para não realizar suas práticas culturais, mas resistiu até os dias atuais, e resistirá ainda por muito tempo.

Afinal, foi um estudo muito enriquecedor e encantador, e garantir o aprendizado perante toda a informação é inegável, tendo me estimulado a conhecer elementos culturais do meu próprio povo e de outros povos indígenas. A partir do que li, colhi e escrevi, vejo que trago referência em todo o contexto indígena, não somente relacionado ao meu povo, pois fazemos parte de uma só aldeia, com suas diversas diferenças. O resultado da pesquisa traz conhecimento não só para o universo acadêmico, mas também para o povo Boe, como fomento à continuidade cultural. O principal resultado é confrontar a discussão teórica dos clássicos com os resultados de uma pesquisa realizada por um indígena, ou seja, levantar o significado das pinturas Boe a partir de dentro, em uma visão êmica.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADUGOENAU, Félix Rondon. **Saberes e fazeres autóctones do povo bororo: contribuições para a educação escolar intercultural indígena**. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso - Cuiabá, 2015.

AGUILERA, A. H. **Educación e Identidad en el contexto de la Globalización. La Educación Indígena Bororo frente a los retos de la Interculturalidad**. Tese em Departamento de Sociología y Comunicación. Universidad de Salamanca, 2006.

\_\_\_\_\_. **Currículo e cultura entre os Bororo de Meruri**. Campo Grande: Ed. UCDB. 2001.

AGUILERA URQUIZA, Antonio Hilario. **Civilizar o índio: a dupla face da catequese positivista na prática dos missionários entre o povo Bororo no Mato Grosso**. In: MARIN, Jérry Roberto (Org.). *Religiões e identidades*. Dourados: Ed. UFGD, 2012. p. 259-78.

\_\_\_\_\_. **No meio do caminho havia os Bororo**. Jarudori-MT, a diáspora e reterritorialização. *Revista TELLUS*, ano 7, n. 12. Out. 2007.

ALBISETTI, César. VENTURELLI, Ângelo J. **Enciclopédia Bororo, vol. 1**. Campo Grande: Obra editada com auxílio do conselho nacional de pesquisa, Museu Dom Bosco, 1962.

AMPUERO, Raimundo Alberto Tavares. **O GRAFISMO CORPORAL DOS ASURINI DO KOATINEMO: preservação cultural de um povo indígena**. Dissertação de Mestrado em Gestão e Desenvolvimento Regional do Departamento de Economia, Contabilidade e Administração da Universidade de Taubaté/SP. 2007.

ATHIAS, Renato. *A noção de identidade étnica na Antropologia brasileira : de Roquette Pinto a Roberto Cardoso de Oliveira / Renato Athias; apresentação Edvânia Torres*. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2007.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Tradução de John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BARROS, Edir Pina de; BORDIGNON, Mário. Jarudori - Estudos e Levantamentos Prévios Histórico-Antropológicos. Relatório relativo ao Termo de Referência DAF/

DEID n. 53/2002, do Departamento de Identificação e Delimitação da Diretoria de Assuntos Fundiários/FUNAI – Brasília, 2003.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Trabalho do Antropólogo**. Brasília/ São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da Unesp. 2005. 220 pp.

CAVALCANTE, Ana Luisa B. Lustosa; ROSSATO, Jaqueline; PEREIRA, Francisco A. Fialho; PERASSI, Richard Luis de Souza. **A iconografia em comunidades indígenas**. Projética, Londrina, v.4, n.2, p. 09-28, Jul/Dez. 2013.

CARVALHO, Aivone. **O museu na aldeia: comunicação e transculturalismo no diálogo museu e aldeia**. Campo Grande: UCDB, 2006.

CUNHA, Manoela Carneiro de. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2017, 432 pp.

DOSEL AMBIENTAL. **Boe ejerare turugadu: a pintura bororo está pronta**. Brasília, 2018.

GALLOS, Dominique Tilkin. **Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi**. Museu do Índio. FUNAI/APINA/CTI/NHII-USP. 2002.

GRANDO, Beleni S. **CORPO E EDUCAÇÃO: as relações interculturais nas práticas corporais bororo em Meruri-MT**. Tese de Doutorado em Educação, UFSC, 2006.

\_\_\_\_\_. **Corpo e cultura: a educação do corpo em relações de fronteiras étnicas e culturais e a constituição da identidade bororo em Meruri-MT**. Revista Pensar a Prática - v. 8 n. 2 (2005). Disponível: <https://www.revistas.ufg.br/pef/issue/view/53> Acesso: 11/05/2021

GRUPIONI, Denise Fajardo. **ARTE VISUAL DOS POVOS TIRIYÓ E KAXUYANA padrões de uma estética ameríndia**. IEPÉ. 2009.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. Brasília: 2014.

ISA. Instituto Socioambiental. **Socioambiental**. <[pib.socioambiental.org/pt/Quadro\\_Geral\\_dos\\_Povos](http://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos)>. Acesso em: 16 nov. 2019.

JABUTI, A. **A pintura Corporal do Povo Gjeoromitxi**. Curso de Licenciatura em Educação Básica Intercultural Ciências e Sociedade. Fundação Universidade Federal de Rondônia-Campus de Ji-Paraná, 2015.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: ANHEMBI, 1957.

LUVIZOTTO, CK. **Etnicidade e identidade étnica**. Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 93 p. ISBN 978-85-7983-008-2. SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo Antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.) **Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana**. EDUSP, São Paulo, 1996.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia**. Tradução Anton P. Carr e Lígia Cardieri/coordenação da tradução e apresentação Eunice R. Durham. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MAUSS, Marcel. “**Ensaio sobre a Dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**”. Em: Mauss, M. Sociologia e Antropologia. SP: Cosac & Naify, 2003.

NOGUEIRA, José Francisco Sarmiento, KIGA, Neimar Leandro Marido. Pinturas faciais dos Boe Bororo: algumas considerações visuais a partir de pesquisa etnográfica, netnográfica e bibliográfica. **Tellus**, Campo Grande, MS, ano 20, n. 43, p. 87-104, set./dez. 2020.

NOGUEIRA, José Francisco Sarmiento; Ripper, José Luiz Mendes. **Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá Guarani de Paraty Mirim (RJ)**. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Funerais entre os Bororo. Imagens da refiguração do mundo. **Revista de Antropologia**, SÃO PAULO, USP, 2006, V. 49 N° 1.

OLIVEIRA, Sonia Grubits Gonçalves de. **Bororo: identidade em construção**. Campo Grande: UCDB/CECITEC-MS, 1994.

ONO, Maristela Mitsuko. **Design e Cultura: sintonia essencial**. Curitiba: Edição da Autora. 2006.

PESSETTI, Salete Rosa Motter. Os Desafios da Escola Pública Paranaense na perspectiva do professor PDE Produções Didático-Pedagógicas. **Pintura corporal e grafismos indígenas**. Versão Online ISBN 978-85-8015-079-7 (Cadernos PDE). Secretaria da Educação, Estado do Paraná. 2014.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução: Maria Cecília França. Editora Ática. São Paulo, 1993.

RIBEIRO, D. O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, D. Apresentação. In: BERTA, G.; RIBEIRO, D. Suma etnológica brasileira. **Arte Índia** - v. 3. 1987

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento. 2017.

RIBEIRO, Maristela Maria. **Grafismo indígena**. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

RONDON, César Amin; LEÃO, Marcelo Franco. **A relação do povo indígena Bororo com os animais e a influência em suas práticas culturais e sociais**. Revista Tellus, Campo Grande, MS, ano 18, n. 36, p. 123-152, maio/ago. 2018

SCOTTI, Osvaldo; BOFFI, Júlio. **A epopeia bororo**. Campo Grande: Ed. UCDB. 2001.

SESAI/SIASI. Secretaria de Saúde Indígena. Brasília. DF. 2014.

SIGNOR, Eduardo Soares; SOARES, Heitor Oliveira e KIGA, Neimar Leandro Marido. **Infográfico: Pinturas Faciais Boe Bororo**. Monografia (Bacharel em Design). Universidade Católica Dom Bosco - Campo Grande, 2018.

SILVA, Katiane et al. **Tutela, classificações e prática da renda indígena no Relatório Figueiredo: algumas considerações sobre processos de desumanização dos povos indígenas na gestão do serviço de proteção aos índios**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 314-341, jul./dez. 2018.

SILVA, J. J.; ACCOLINI, Grazielle. **O início da vida e a passagem para o mundo espiritual: a noção de corpo e pessoa nos rituais de nomeação e morte bororo**. Revista Nanduty, v. v.5, p. 53-72, 2016.

STAUB, Enio. **Pintura facial na etnia Boe Bororo de Piebaga: MT**. VIMEO. 2018. Disponível em <https://vimeo.com/264409597>. Acesso em 15 de setembro de 2021.

TIAGO, Gilson. **kixovoku Hômo Terenoe: Um estudo antropológico sobre o jeito Terena de se pintar**. Dissertação de Mestrado no PPGAS/UFMS. 2019.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**, ed. UNB, Brasília, 2005.

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

VIERTLER, Renate Brigitte. **As aldeias bororo: alguns aspectos da sua organização social**. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da USP, 1976.

\_\_\_\_\_. **A duras penas: um histórico das relações entre índios Bororo e civilizados no Mato Grosso**. São Paulo: FFLCH/USP, 1990. (Antropologia, 16).

\_\_\_\_\_. **A Refeição das Almas: uma interpretação etnológica do Funeral dos Índios Bororo Mato Grosso**. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo, 1991.