

**PUC GOIÁS - PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
GOIÁS**

Escola Politécnica / Design

**A INTRODUÇÃO DAS PINTURAS CORPORAIS
INDÍGENAS PARA O MUNDO DA TATUAGEM**

Odeni Ribeiro da Costa Neto

GOIÂNIA

2023

ODENI RIBEIRO DA COSTA NETO

A INCORPORAÇÃO DAS PINTURAS CORPORAIS INDÍGENAS PARA O MUNDO DA TATUAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Design, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientador: Marcos Costa de Freitas

GOIÂNIA

2023

ODENI RIBEIRO DA COSTA NETO

A INCORPORAÇÃO DAS PINTURAS CORPORAIS INDÍGENAS PARA O MUNDO DA TATUAGEM

Este Trabalho de Conclusão de Curso julgado adequadamente para obtenção do título de bacharel em Design, e aprovado em sua forma final pela Escola Politécnica, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, em __/__/_____.

Prof. Ma. Nome do coordenador(a) do TCC

Coordenador(a) de Trabalho de Conclusão de
Curso

Banca Examinadora:

Orientador: Marcos Costa de Freitas

Prof. Me. TAI HSUAN AN

Prof. Ma. Ana Paula Neres S Bandeira

GOIÂNIA

2023

RESUMO

Este projeto visa destacar e valorizar três grupos indígenas por meio de uma abordagem abrangente que engloba sua localidade, pintura, língua e a questão da invisibilidade que frequentemente afeta esses povos. Tivemos em vista compreender e compartilhar a riqueza cultural dessas comunidades, considerando a importância de sua preservação e visibilidade.

Ao explorar as pinturas indígenas, desejamos utilizar sua expressão artística como inspiração para a criação de tatuagens únicas e significativas. Ao incorporar esses elementos culturais no mundo das tatuagens, cogitamos promover um diálogo intercultural, rompendo barreiras e construindo pontes entre as tradições indígenas e a arte contemporânea.

É crucial ressaltar que o respeito à cultura e aos direitos dos povos indígenas é primordial nesse projeto. Os créditos serão devidamente atribuídos às etnias que inspiraram as pinturas, reconhecendo a autenticidade de suas contribuições e garantindo que sejam valorizadas como patrimônio cultural.

Palavras-chave: Grupos indígenas; pintura; tatuagem; invisibilidade.

ABSTRACT

This project aims to highlight and value three indigenous groups through a comprehensive approach that encompasses their locality, painting, language, and the issue of invisibility that often affects these peoples. We seek to understand and share the cultural richness of these communities, taking into account the importance of their preservation and visibility.

By exploring indigenous paintings, we wish to use their artistic expression as inspiration for creating unique and meaningful tattoos. By incorporating these cultural elements into the world of tattoos, we aim to promote intercultural dialogue, breaking barriers and building bridges between indigenous traditions and contemporary art.

It is crucial to emphasize that respect for the culture and rights of indigenous peoples is paramount in this project. Credits will be duly attributed to the ethnicities that inspired the paintings, recognizing the authenticity of their contributions and ensuring that they are valued as cultural heritage.

Keywords: Indigenous groups, painting, tattoo, invisibility.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. DELIMITAÇÃO DO TEMA	8
3. JUSTIFICATIVA	8
4. A RELAÇÃO DO TEMA COM O DESIGN	9
5. OBJETIVOS	9
5.1. Diretos	9
5.2. Indiretos	9
6. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	9
7. CRONOGRAMA	10
8. INVISIBILIDADE DA CULTURA DOS POVOS ORIGINÁRIOS	10
8.1. A ICONOGRAFIA	14
8.2. APROPRIAÇÃO CULTURAL	14
9. POVO KADIWÉU	15
10. ICONOGRAFIAS E VISUALIDADES DOS KADIWÉU	16
10.1. Cerâmica	16
10.2. Pintura Corporal	17
11. POVO KARAJÁ (INY)	21
11.1.1. Arte e Cultura Visual	21
11.1.2. Pintura Corporal	21
11.1.3. A arte da cestaria	22
12. ICONOGRAFIAS E VISUALIDADES DOS KARAJÁ	23
13. KAYAPÓ (MEBÊNGÔKRE)	30
13.1. Arte Kayapó	30
13.2. ARTES DO CORPO	30
14. CONCLUSÃO DA PARTE MONOGRÁFICA	44
15. PROJETO	45
15.1 Fineline	56
15.2 Aplicação das tatuagens na pele	57
16. Os Processos do design	59
16.1. O papel e o formato	59
16.2. O grid System	60
16.3. A tipografia	62
16.4. A diagramação	63
16.5. O PRODUTO FINAL - CONCLUSÃO	65
17. REFERÊNCIAS	66

1. INTRODUÇÃO

Os seres humanos utilizam a pintura corporal ao longo da história, seja para camuflagem, rituais, pinturas de guerra, marcação de acontecimentos ou para contar histórias. A prática da pintura corporal acompanha a evolução do mundo até hoje. Embora atualmente seja mais comum em alguns povos, isso não significa que tenha desaparecido completamente do nosso repertório cultural, uma vez que ainda temos o costume de marcar nossos corpos com tatuagens.

De acordo com estudo do site Brasil Escola, a arte da tatuagem remonta a 4000 a.C. em povos como os do Egito e da Indonésia, entre outros. Ao longo dos anos, a tatuagem é utilizada para homenagear ídolos, pessoas importantes, marcar clãs, expressar gostos pessoais e diversos outros motivos.

Nesse contexto de ancestralidade, este projeto parte da hipótese de que a cultura dos povos originários possui um extenso repertório iconográfico com potencial para promover mudanças positivas na arte da tatuagem e na resistência cultural brasileira. Foram selecionados três grupos étnicos — os Kadiwéu, Karajá e Kayapó -- para esta investigação, a escolha foi com base na densidade de informação que se tem sobre os grupos escolhidos e na forma como expressam as pinturas, dois deles são mais conservadores e um é mais liberal. Vale ressaltar que existem 305 etnias indígenas no Brasil, e nem todas possuem registros abrangentes sobre o grafismo desses povos. Serão apresentados estudos sobre a identidade desses grupos étnicos, as artes que eles criam e as finalidades por trás dessas pinturas.

Assim como algumas pessoas tatuam runas nórdicas ou kanjis por atribuírem significado pessoal a eles, o produto resultante desta pesquisa fornecerá uma ampla gama de grafismos e seus significados, incentivando as pessoas a tatuarem esses símbolos e, assim, trazer reconhecimento à nossa cultura, que é rica, mas muitas vezes negligenciada. Essa documentação será realizada por meio de um projeto editorial, que apresentará imagens das pinturas dos três grupos selecionados, juntamente com seus significados. Dessa forma, aspiramos somar esforços a outras ações para divulgar e valorizar a cultura indígena. Além disso, a tatuagem resultante

será um redesenho que preserva a essência da pintura corporal, ao mesmo tempo, em que terá um toque moderno, refletindo a contemporaneidade.

2. DELIMITAÇÃO DO TEMA

Para delimitar o estudo do repertório iconográfico foram escolhidos três povos, os Kadiwéu, Karajá e Kayapó, a escolha desses povos foi devido ao potencial gráfico de suas visualidades, duas delas trabalham com pinturas mais conservadoras e com significados fixos e outra trabalha de forma mais livre, apenas para expressão. E com base nesses povos serão realizados estudos de pintura e modificações corporais, tatuagem, grafismos de artefatos e padronagens gráficas. Na coleta de informação será necessário abordar conteúdos de 50 anos atrás ou mais, já que traremos os significados dos grafismos.

E todo esse estudo está partindo de um problema que é a inclusão da iconografia dos povos originários para o universo da tatuagem. Partindo desse problema central que nos focaremos em uma parte do problema que é a invisibilidade da cultura visual desses indígenas, que possuem uma cultura rica e cheia de história, mas infelizmente não recebe a devida atenção.

3. JUSTIFICATIVA

A relevância desse tema pode ser vista em três pontos ou mais. No primeiro vem a questão pessoal, é relevante para mim por conta do meu interesse por tatuagem e com o meu interesse pela cultura brasileira, onde quis trazer esse repertório a partir dos estudos dos povos indígenas e montar uma base de cultura nacional. Num segundo ponto está trazendo uma gama de conteúdo visual para o âmbito do design que pode ser agregado em vários campos e produtos, um dos exemplos é a tatuagem, é algo que tem ficado recorrente, algumas pessoas ao redor do mundo vem adotando essa prática. E por último, um dos pontos-chave vem a questão de estar contribuindo no meio acadêmico com um tema que deve estar sempre sendo estudado e mostrando para públicos diversos a riqueza visual dos povos originários.

4. A RELAÇÃO DO TEMA COM O DESIGN

Para o design esse estudo agregará um grande repertório cultural, já que a iconografia indígena é vasta e cheia de opções e utilizando esses grafismos podem ser produzidos produtos na área de jóias, cerâmica, pinturas e o principal que é a tatuagem. Fazer trabalhos com a mesma ideia como o tatuador internacional, Sadhaka que produz tatuagens inspiradas nas pinturas indígenas, também tem dois tatuadores brasileiros, Tinico rosa e Brian Gomes que produzem trabalhos inspirados nos grafismos brasileiros.

E como a tatuagem é um produto visual com diversos repertórios e nichos, ter esse repertório sendo implementado, traz uma cara mais nacional e a curiosidade de quem procura essas tatuagens.

5. OBJETIVOS

5.1. Diretos

Pesquisar e Trabalhar com a iconografia dos povos originários para reforçar a identidade cultural e a brasilidade do repertório da comunicação visual. Nos limites do recorte da pesquisa, divulgar a diversidade cultural dos povos originários brasileiros. Como tatuagens inspiradas nas pinturas corporais, o foco desta pesquisa. Outros produtos seriam joias inspiradas nos ornamentos e nas pinturas, roupas, sapatos, obras de artes e afins.

5.2. Indiretos

Agora indo para um lado indireto, essa pesquisa também deve servir como uma forma de incentivo para que outras pessoas também estudem outros aspectos culturais e outros povos originários, somar esforços para dar visibilidade à cultura visual dos povos originários. Provocar o meio acadêmico sobre o potencial do tema.

6. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No procedimento metodológico, optei por uma abordagem qualitativa. Utilizei pesquisas, livros e artigos de outros estudiosos para embasar minha linha

de pensamento e formular ideias que nos ajudaram a resolver uma parcela do problema estabelecido. Essa fase inicial da pesquisa foi exploratória, permitindo uma ampla compreensão do tema em questão.

Na segunda parte do projeto, voltada para o desenvolvimento do produto, adotei a abordagem de criação das tatuagens, a prototipagem do livro com todas as aplicações das tatuagens e por fim a conclusão que é a impressão do livro.

7. CRONOGRAMA

Atividade	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Dezembro
Escolha do Tema	X				
Escolha dos povos	X				
Levantamento de dados sobre os povos escolhidos	X	X	X	X	
Pesquisa sobre a Invisibilidade Cultural			X		
Iconografia dos povos			X	X	
Revisão do conteúdo	X	X	X	X	X

8. INVISIBILIDADE DA CULTURA DOS POVOS ORIGINÁRIOS

Os primeiros registros indígenas são datados com a chegada dos colonizadores nos anos de 1500, eles vêm sofrendo com o preconceito, a invasão e exploração de suas terras. E mesmo atualmente, 500 anos após a chegada do homem branco e os povos indígenas ainda sofrem, e por conta disso são levantadas questões do porquê isso acontecer, mesmo com a criação de órgãos como a Fundação Nacional do Índio (Funai), o preconceito persiste.

Pelo olhar do não indígena, povos originários não são protagonistas de suas lutas,—nos processo da colonização sempre foram tratados como personagens secundários, ou pessoas que estavam ali apenas por um acaso.

Lembrando Jonathan Hill, “desde a chegada dos europeus às Américas, as histórias dos índios passaram a se entrelaçar com as dos colonizadores e não devem ser vistas de forma distinta, nem em oposição a elas”. (ALMEIDA, 2007, p.4).

É por isso que a historiografia do Brasil precisa considerar a incorporação da história dos povos originários, trazer o real prestígio para esse povo e não apenas pelo cumprimento da Lei 11.645/08, mas para romper o estigma dos equívocos, desrespeito, preconceitos, exclusões, omissões e por aí vai. O povo tem uma visão muito estereotipada sobre o indígena, basta lembrarmos do dia do índio nas escolas, em que as crianças pintam a cara e colocam um cocar de papel, uma saia de couro e a clássica batidinha na boca. Prestigiamos os indígenas uma vez por ano e com uma visão totalmente caricata e deturpada de quem são eles e suas diferenças.

Imagem 1: Dia do índio nas escolas.



Fonte: Disponível em: <http://emeialbertomesquita.blogspot.com/2019/08/voce-sabia-que-o-dia-09-de-agosto-e-o.html>, acesso em 24 de outubro de 2022.

Imagem 2: Dom Bosco Piracicaba.



Fonte: Disponível em: <http://www.domboscopira.com.br/colégio/post/comemoracao-ao-dia-do-indio>, acesso em 24 de outubro de 2022.

No senso comum desenvolveu-se uma ideia de que indígenas são um povo único, que todos são iguais, como se fossem de uma única etnia. Os povos indígenas são totalmente diferentes entre si, cada um tem a sua própria ideologia, sua própria língua, formas de pintar, fazer cerâmica, táticas de caça, etc. Segundo o Censo do IBGE (2010), além das questões culturais diferentes, a fisionomia de cada tribo também difere, são 305 etnias e 274 línguas indígenas. O fato de nós “brancos” transformá-los em um só povo, o “índio”, nega totalmente a diversidade desses povos e toda a cultura que pode ser passada.

A população indígena hoje vem crescendo, porém, ela ainda é vista no senso comum como um tipo de “não brasileiro”, pois acabou caindo no senso comum, tratarmos esses povos como algo do passado, que fez parte apenas da colonização. Dois dos muitos exemplos que podem ser citados dessa discriminação é do fato ocorrido em 10 de março de 2010 com Rosivaldo Ferreira da Silva, o cacique Babau da comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro do Sul da Bahia, foi preso por policiais. O cacique é um dos grandes líderes dos indígenas na Bahia, mas para os “cidadãos brasileiros”, ele era um “criminoso”. Outro exemplo a ser levantado é o do índio Galdino, pataxó Ha Ha Hãe, queimado vivo em Brasília, pois estava dormindo em um ponto de ônibus na madrugada e 5 jovens quiseram “se divertir” colocando fogo no homem. São exemplos de invisibilidade e preconceito do senso comum que são perniciosos aos indígenas.

Por conta desses acontecimentos e muitos outros que os povos indígenas têm se mostrado mais ativos, lutando por seus direitos e reconquista de seus espaços originais e ancestrais no esforço para reescrever uma história em que são retratados como meros coadjuvantes fadados ao risco de desaparecimento. Para a nossa sociedade se deparar com um índio de “carne e osso, debatendo seus problemas, falando português (...) frequentando o parlamento e os tribunais, circulando nas grandes cidades ou mesmo no exterior (...) manobrando uma Câmara de vídeo (...)”(OLIVEIRA, 2000, p.78)”, e usando calça jeans e tênis, dirigindo, estudando, pensando, é um absurdo e estranho para algumas pessoas e a essas pessoas ainda fazem a constatação de que “não são mais índios”. Essa ideia preconceituosa é levantada apenas porque os indígenas não estão mais como coadjuvantes e estão se tornando protagonistas de suas histórias.

Imagem 3: Índios Guarani-kaiowá



Fonte:

Disponível

em:

<https://quintanagastronomia.com.br/sobre-os-indios-guarani-kaiowa-entenda-a-situacao-e-saiba-como-preservar-esta-cultura/>, acesso em 24 de outubro de 2022.

8.1. A ICONOGRAFIA

A Iconografia é um campo essencial da história da arte, conforme destacado por Panofsky (1979, p. 47), que se dedica à interpretação das mensagens contidas nas obras de arte, indo além de sua forma física. É por meio da iconografia que podemos identificar imagens, histórias e alegorias presentes nas obras. Ela abrange visualidade e formas primárias de representação gráfica que expressam o pensamento humano, sendo sua característica principal a representação de imagens que imitam ou se assemelham aos elementos encontrados na Natureza. Mesmo sem a utilização da linguagem oral, a iconografia possui o poder de transmitir uma mensagem visual do "emissor que desenha ao receptor que vê" (GOMES, 1998, p. 43).

A partir das três etnias selecionadas será analisado um conjunto de elementos artísticos desses povos, como, cerâmica, pintura corporal, artefatos, etc.

8.2. APROPRIAÇÃO CULTURAL

De acordo com Rodney Willian em seu livro "Feminismos Plurais", a apropriação cultural é um fenômeno complexo que ocorre quando elementos culturais de um grupo marginalizado são adotados por outros grupos dominantes, muitas vezes sem o devido respeito, compreensão ou reconhecimento das suas origens e significados.

Para combater essa prática, é fundamental promover a conscientização e o diálogo intercultural. Isso envolve educar as pessoas sobre as questões de apropriação cultural, destacando a importância de respeitar e valorizar as culturas e tradições dos grupos marginalizados. Além disso, é fundamental apoiar e amplificar as vozes desses grupos, dando-lhes espaço para contar suas histórias e expressar sua própria cultura, evitando assim a perpetuação de estereótipos e apropriações prejudiciais. Por meio da sensibilização e do engajamento ativo, podemos construir uma sociedade mais inclusiva, justa e respeitosa em relação à diversidade cultural.

9. POVO KADIWÉU

Os Kadiwéu, também conhecidos como "Índios cavaleiros", integrantes sobreviventes dos Mbayá, um ramo dos Guaikurú. São

Organizados numa sociedade que tinha num extremo os nobres e no outro os cativos, viviam do saque e do tributo sobre seus vizinhos, dos quais faziam depender sua própria reprodução biológica, uma vez que suas mulheres já não geram filhos ou permitiam a sobrevivência de apenas um, quando já estavam no final de seu período fértil. Estas mulheres dedicavam-se à pintura corporal e facial, cuja especial disposição dos elementos geométricos Lévi-Strauss considerou como característica das sociedades hierárquicas. Desenhos que impressionam pela riqueza de suas formas e detalhes. (Darcy, 1951).

Pertencentes à família linguística Guaikurú, na qual se incluem os povos do Chaco, que são os Tobas (Paraguai e Argentina), os Emók, ou Toba-Mirí (Paraguai), os Mocoví (Argentina), os Abipón (extintos) e os Payaguá (extintos). Dentre estes grupos Guaikurú, os Kadiwéu são os mais setentrionais e o único localizado a leste do rio Paraguai, no Brasil. O Kadiwéu é a língua principal, mas tem algumas pessoas que se comunicam bem em português. Eles estão localizados no Estado do Mato Grosso do Sul, em terras em parte incidentes no Pantanal mato-grossense. Dentro deste território, a população Kadiwéu se divide entre quatro aldeias. A aldeia maior, Bodoquena, localiza-se no nordeste da terra indígena, ao pé da serra da Bodoquena, vizinha à aldeia Campina, que fica já no alto daquela serra. A aldeia Tomázia localiza-se no sul da terra indígena. Também no sul encontra-se a aldeia São João. Habitam esta última aldeia principalmente de índios Terêna e remanescentes de Kinikináo.

As referências dessas informações podem ser encontradas no site Povos Indígenas no Brasil, do ISA(Instituto socioambiental).

9.1. Arte e Cultura Visual

Os belos croquis corporais de Kadiwéu são uma ótima forma de expressão em sua arte. Hábeis desenhistas estampam os rostos com um padrão simétrico e preciso, projetados com tinta obtida de uma mistura de suco de jenipapo e pó de carvão, aplicada com fina lasca de madeira ou bambu. No passado, a pintura corporal significava a diferença entre nobres, guerreiros e prisioneiros.

Além da pintura corporal, também são construídas belas peças de olaria: vasos de diversos tamanhos e formatos, pratos de diversos tamanhos e profundidades, animais, enfeites de parede, entre outras peças criativas. Eles são enfeitados com padrões distintos que seguem uma coleção rica, mas estável, de formas preenchidas com cores diferentes.

10. ICONOGRAFIAS E VISUALIDADES DOS KADIWÉU

10.1. Cerâmica

A iconografia desse povo tem como a maior fonte de expressão na confecção de cerâmicas. É nesse processo de decoração que as ceramistas transmitem o seu estilo tribal e por meio dessa arte eles reafirmam sua herança cultural e preservam sua identidade étnica. Além da preservação cultural, a produção de cerâmicas é quase inteiramente voltada para o comércio, pois é assim que as mulheres contribuem para o seu sustento familiar.

A confecção dessas peças segue, entretanto, as técnicas tradicionais: a superposição de roletes de barro já preparados, amoldados com a concha de uma colher para dar forma à peça; a marcação dos padrões decorativos efetuados com um cordão de caraguatá; o processo de queima de peça ao ar livre e a pintura realizada com o negro do pau-santo e os barros coloridos. (Lux Vidal, 2000, p.265).

Para a matéria-prima das cerâmicas é utilizado o barro amarelo, também se é utilizado o barro preto, mas este é mais difícil de ser encontrado. Esses barros são os mesmos utilizados nos potes de uso dos habitantes e raramente tem decorações. Segundo Lux Vidal, “informações dos principais artesãos da aldeia, a cerâmica decorada é feita para venda e nunca para uso”(Lux Vidal, 2000, p. 267).

Os Kadiwéu, diferente de outros grupos indígenas, em seus desenhos não há muitas informações sobre significados místicos e o pouco levantado por Darcy Ribeiro, em 1918, já não é mais usado. Sua iconografia consiste em desenhos abstratos e geométricos, com uma vasta combinação e variedades bem complexas. “Por meio de oposição binária de motivos decorativos, as artistas alcançaram extraordinária harmonia nos desenhos”(LUX VIDAL, 2000, p. 267).

Imagem 4: Desenhos feito no papel



Fonte: Disponível em:
<http://www.taquiprati.com.br/cronica/25-o-almirante-kadiweu-e-o-bairro-amarelo-de-berlim?reply=3428>

Nos desenhos apresentados podemos notar a preferência pelas cores azul, vermelha, verde e preto. Da para ver que apresenta uma proporcionalidade na utilização das cores e a presença de três a quatro delas. Agora só complementando um pouco sobre as cerâmicas, as principais cores são o preto, vermelho, amarelo e o rosa, o verde é difícil de ser encontrado e o azul não existe.

10.2. Pintura Corporal

Ao aplicarem padrões decorativos, as artistas têm uma tendência de dividir os campos decorativos em seções distintas. Por exemplo, na pintura facial, o rosto é dividido por um pontilhado que se estende da testa até o queixo, permitindo que cada lado seja pintado separadamente. Essa abordagem proporciona uma maior variedade de padrões e facilita o trabalho das artistas, uma vez que elas podem dedicar tempo adequado a cada área de forma mais eficiente.

Imagem 5: Retrato do rosto de uma idosa Kadiwéu com pintura corporal facial tradicional, brincos e colares.



Fonte: Disponível em: <https://lisa.flech.usp.br/taxonomy/term/1556>, acesso em 26/10/2022.

Imagem 6: Retrato de uma menina Kadiwéu com pintura corporal ao redor da boca.



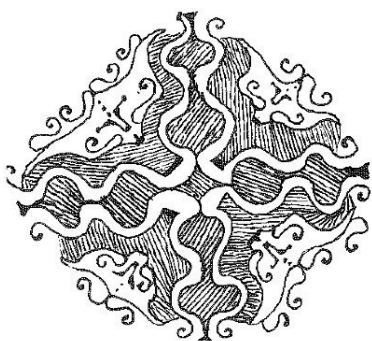
Fonte: Disponível em:

<https://lisa.fflch.usp.br/taxonomy/term/1556>, acesso em 26/10/2022.

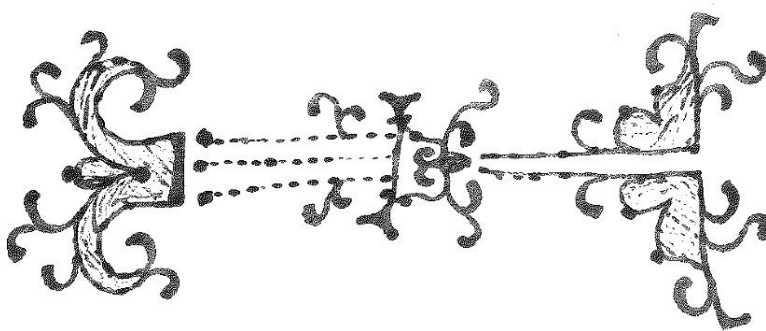
O Grafismo Kadiwéu destaca-se por sua complexidade e diversidade, mas podemos tirar algumas características deles. O uso de traços retilíneos, compostos triangulares, retangulares, escalonados e curvilíneos, que estão presentes nas espirais e volutas. E claro, o grafismo não se resume apenas às formas citadas, mas essas são as que aparecem com maior frequência.

Além da pintura fácil, esse povo tem a pintura corporal, mas ela caiu em desuso e hoje está apenas presente na cerâmica ou couro de veado e boi. Já a pintura facial, é raramente aplicada em outras superfícies, mas o principal objetivo dela é o rosto.

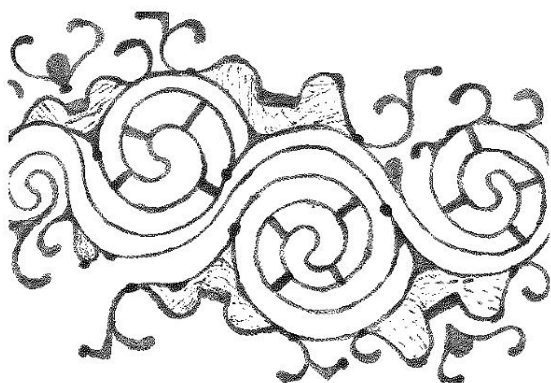
Imagem 7: imagens - grafismos Kadiwéu



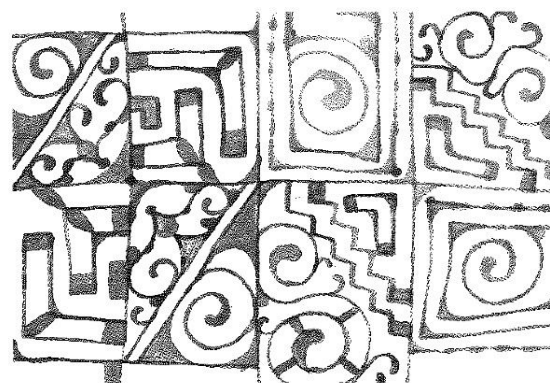
a. Padrão decorativo para pintura facial: testa (Albertina).



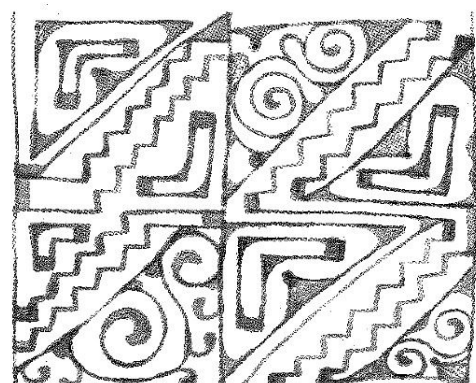
b. Padrão decorativo para pintura facial (Giorgina).



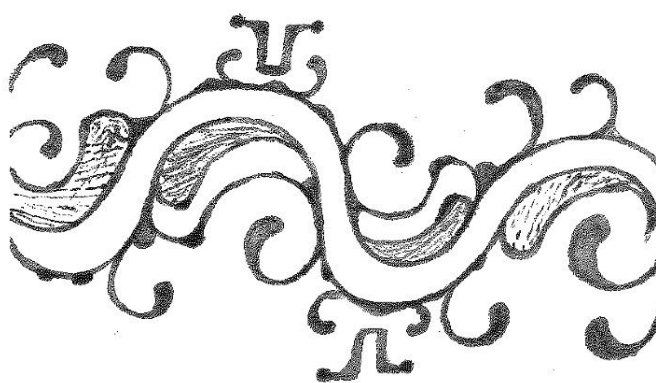
c. Padrão decorativo para pintura corporal: peito (Giorgina).



d. Desenho para decoração do corpo ou cerâmica (Giorgina).



e. Desenho para decoração do corpo ou cerâmica (Giorgina).



f. Padrão decorativo para pintura corporal: braço (Giorgina).

17. Desenhos e padrões decorativos feitos no papel.

Fonte: Disponível em: lux Vidal 2000, p. 273. Esses padrões não tem autor definido, são padrões retirados do livro de referência e nele não consta os autores dos grafismos.

A memória iconográfica Kadiwéu permanece viva através de seu uso cotidiano, presente tanto em peças de artesanato quanto na pintura facial. Ao analisar os padrões faciais, observamos uma complexidade marcante em sua elaboração. Eles utilizam linhas curvas mais finas, pontilhismo, espaços em branco e hachuras (Figura 7a e 7b). Já nos padrões corporais, eles podem ser aplicados nos braços, peito, costas, dedos e pés. No caso dos braços, são compostos por linhas curvas e padrões mais estreitos, enquanto o restante apresenta uma combinação de traços espiralados e retilíneos (Figura 7c e 7f). Embora os outros dois padrões sejam mais comumente encontrados em cerâmicas, também podem ser aplicados no corpo (Figura 7d e 7e).

11. POVO KARAJÁ (INY)

Essa nomenclatura karajá não é o nome original desse povo, eles se autodenominam de Iny, ou seja, “nós”. A origem do nome karajá é um pouco incerta, a algumas fontes do século XVI e XVII, mas a que ficou foi a de Krause, em 1908, com a grafia karajá.

A família karajá, os Iny, pertencem ao tronco linguístico Macro-jê, dividindo-se em três línguas: Karajá, Javaé e Xambioá. Os karajá estão localizados ao longo do vale do rio Araguaia, ilha do Bananal e próximos aos lagos e afluentes do Araguaia e rio Javaés.

11.1.1. Arte e Cultura Visual

A cultura material dos Karajá inclui técnicas de confecção de casas, tecelagem, enfeites de penas, madeira, produtos minerais, concha, cabaça, córtex de árvores e cerâmica. A plumária é extremamente detalhada e está diretamente relacionada aos rituais. Devido à dificuldade de capturar as araras, ave de grande interesse dos Karajá, a variedade dessa arte foi reduzida, restando apenas alguns instrumentos, como o lori lori e o aheto, que são frequentemente utilizados nos rituais de iniciação dos meninos.

11.1.2. Pintura Corporal

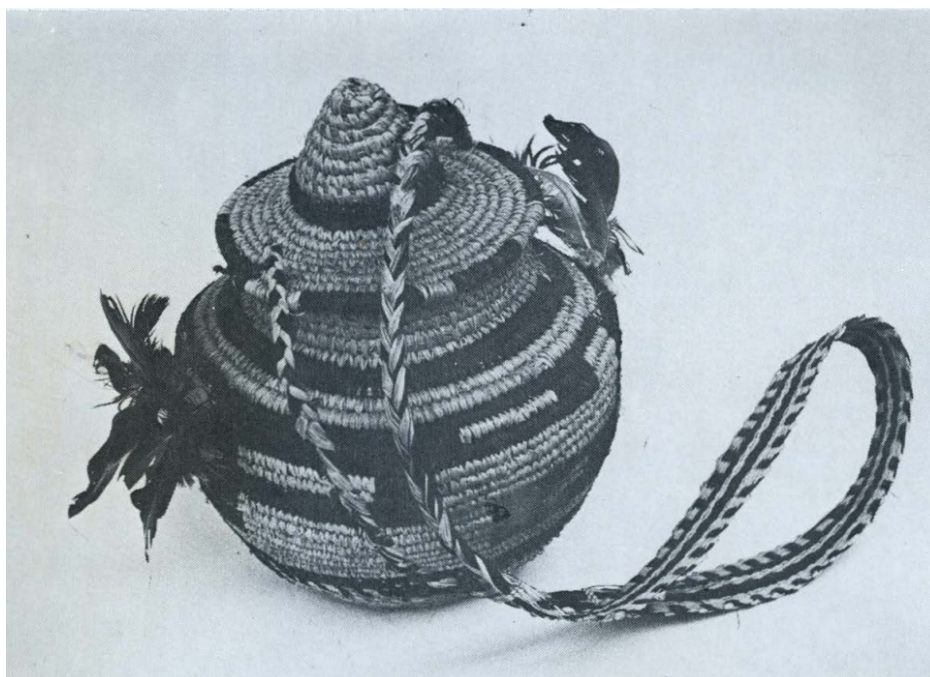
Para o grupo, a pintura tem alguns significados, nos jovens será usado no período da puberdade, nos homens adultos terá uma diferenciação para cada pintura.

A pintura corporal é significativa para o grupo. Na puberdade, os jovens de ambos os sexos submetiam-se à aplicação do omarura, dois círculos tatuados nas faces onde a mistura da tinta do jenipapo com a fuligem do carvão era aplicada sobre a face sangrada pelo dente do peixe-cachorra. Hoje, devido ao preconceito da população das cidades ribeirinhas, os jovens apenas desenham os dois círculos na época dos rituais. A pintura do corpo, realizada pelas mulheres, processa-se diferentemente nos homens, conforme as categorias de idade, sendo utilizado o sumo do jenipapo, a fuligem de carvão e o urucum. Alguns dos padrões mais comuns são as listas e faixas pretas nas pernas e nos braços. As mãos, os pés e as faces recebem pequeno número de padrões representativos da natureza, de modo especial, a fauna (Fénelon Costa, 1968).

11.1.3. A arte da cestaria

Uma atividade feita por ambos os sexos, apresenta motivos trançados inspirados na fauna, como partes do corpo dos animais (Taveira, 1982). A cerâmica é exclusivamente das mulheres, apresentando variados tipos e motivos, como utensílios domésticos, potes e pratos, bonecas com temas mitológicos, rituais, da vida cotidiana e da fauna.

Imagem 8: Cesta ruri (espiral) ou mori.



Fonte:

Disponível

em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Ataveira-1980-etnografia/Taveira_1980_EtnografiaDaCestaKaraja.pdf, acesso em 05/06/2023.

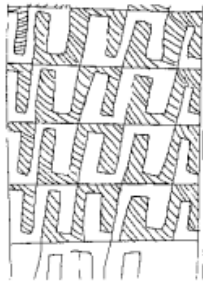
12. ICONOGRAFIAS E VISUALIDADES DOS KARAJÁ

A utilização e a memória do repertório de desenhos característico de cada aldeia são influenciadas por uma série de fatores. Alguns desenhos acabam se tornando mais populares e, conseqüentemente, são amplamente utilizados por um determinado período. Quando uma aldeia tem contato com novas etnias, é comum a introdução de novos padrões gráficos devido a essa interação. Além disso, os mesmos desenhos empregados na pintura corporal também são utilizados para decorar cerâmicas, máscaras, cestaria e outras formas de expressão artística. Esses são apenas alguns dos elementos que compõem o acervo de desenhos que permanecem na memória das pessoas.

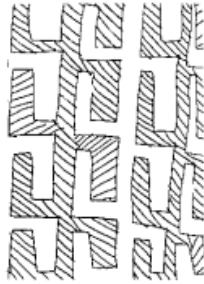
Serão apresentados alguns desenhos que demonstram um pouco do repertório utilizado pelos Karajá e os Javaé. Os desenhos foram feitos por Javaé Raimundo, Maria Lúcia, Lawarairu e Beriaru, da aldeia Canoanã, e pelo Karajá Wekede, de Santa Isabel, entre 1978 e 1982.

Cada desenho tem um nome, que pode ser alusivo a animais ou vegetais ("espinho", espécies de peixes ou pássaros, etc.). Com um acervo variado de desenhos, eles decidiram criar uma série de nomes para diferenciar o conjunto de padrões. A classificação dos desenhos às vezes é feita pelo resultado e às vezes pelo motivo que gerou aquele desenho, também tem os nomes que se ligam a exploração de um motivo bem específico, como nos três desenhos Karajá intitulado Haru (figura 9).

Imagem 9: Grafismo Karajá e Javaé.



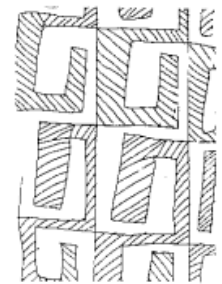
2a. *Kõ-Kõ* (Wekedê).



2b. *Kõ-Kõ* (Wekedê).



2c. *Kõ-Kõ* (Wekedê).



2d. *Kõ-Kõ tsidi* (Wekedê).



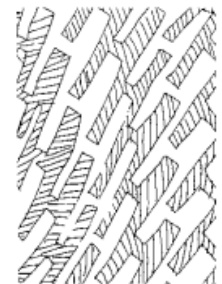
3a. *Komyta rũru* (Maria Lúcia).



3b. *Walubrõriti* (Wekedê).



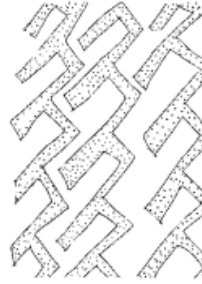
3c. *Walubrõriti* (Wekedê).



3d. *Walubrõriti* (Wekedê).



4a. *Tsakubi jiririti* (Wekedê).



4b. *Kobuririti* (Wekedê).



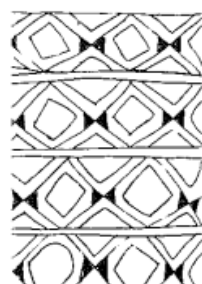
4c. *Larajĩ deratati-kyrê* (Maria Lúcia)



5a. *Itõlõriti* (Wekedê).



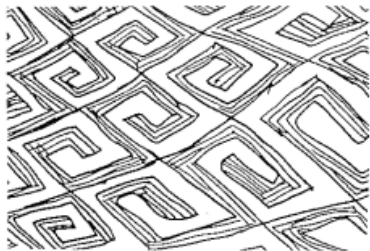
5b. (Wekedê).



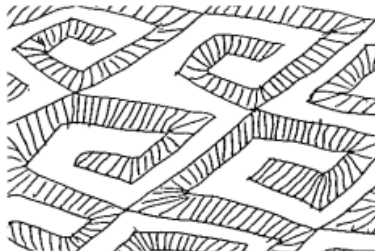
5c. (Wekedê).

Fonte: Disponível em: Lux Vidal, 2000, p. 195. Os grafismos karajá e javaé tem essas representações que vem passando de geração em geração, então os autores não têm relatado no livro da Lux Vidal de onde eles foram retirados.

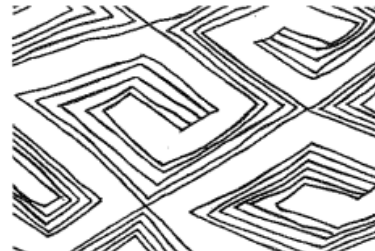
Imagem 10: Grafismos Karajá e Javaé.



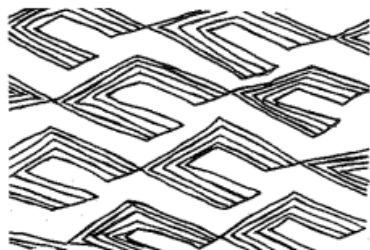
6a. *Arabô* (Maria Lúcia).



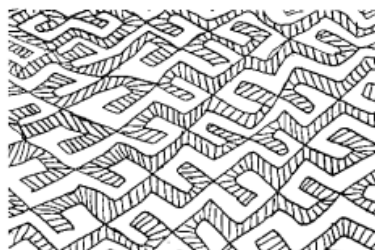
6b. *Harabô* (Beriaru).



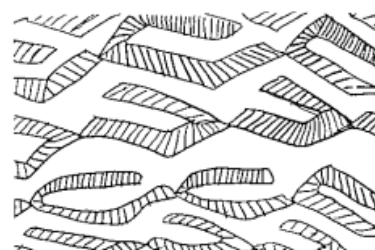
6c. *Anabô* (Raimundão).



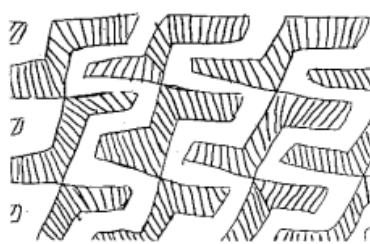
7a. *Hÿnoti* (Raimundão).



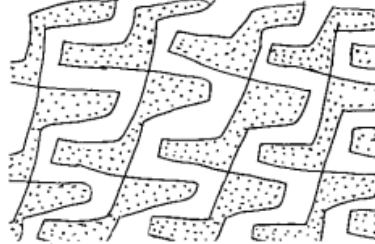
7b. *Hÿnoti* (Beriaru).



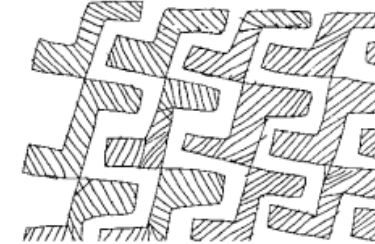
7c. *Hÿnoti* (Lawarairu).



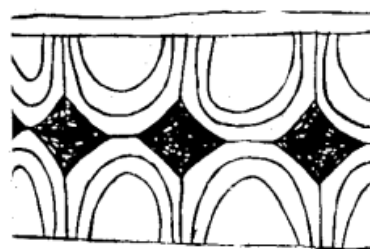
8a. *Wásuborô* (Beriaru).



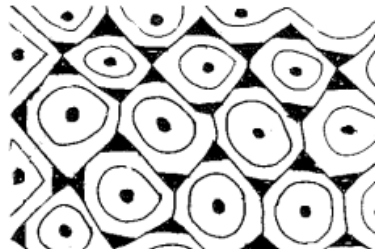
8b. *Tuxônô-Heraru* (Wekedê).



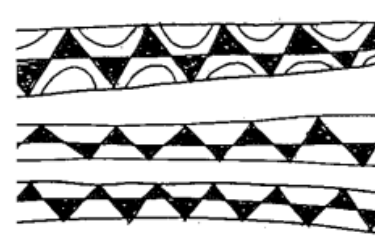
8c. *Tuxônô-heraru* (Wekedê).



9a. *Haru* (Wekedê).



9b. *Haru* (Wekedê).



9c. *Haru* (Wekedê).

Fonte: Disponível em: Lux Vidal, 2000, p. 196.

Tanto no homem quanto na mulher as áreas do corpo onde os desenhos são aplicados são bem definidas. O corpo é dividido em áreas específicas para pintura, são as laterais do abdômen e os membros superiores e inferiores, a região do tórax para os homens, os joelhos e as articulações das mãos para ambos os sexos são áreas sempre pinceladas de preto, e a parte interna da coxa, O pescoço e a parte interna do braço não são pintados, o rosto também aceita padrões,

principalmente na parte inferior da boca ao queixo, padrões decorativos comparativamente rígidos e não podem ser usados em nenhuma outra parte do corpo. Uma área adequada para pintura é como um "painel" plano introduzido e moldado no corpo.

No processo da pintura é utilizado o jenipapo ralado e espremido, ele é misturado com fuligem ou carvão. Após algumas horas da aplicação, o corpo é lavado para remover a fuligem, mas a reação do jenipapo deixa a pintura marcada por até duas semanas. O urucum também é utilizado, mas só em partes específicas, como os pés e rosto.

Entre os Karajá são frequentes as pinturas corporais compostas de traços horizontais nos braços, pernas e barriga, além dessas também há outras pinturas, utilizadas em processos de iniciação.

Imagem 11: Grafismo Facial Karajá.

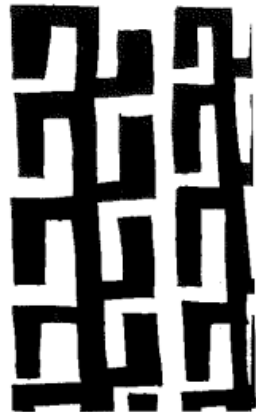


Fonte: https://img.socioambiental.org/v/publico/karaja/karaja_11.jpg.html, acesso em 14/11/2022.

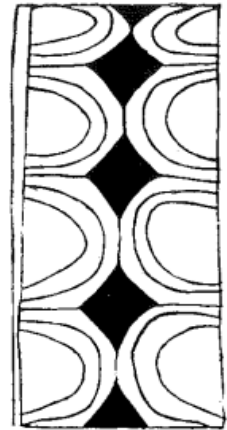
Imagem 12: Variações do Grafismo Corporal.



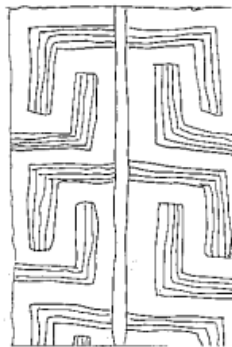
20. Karajá: motivo *koë-koë* aplicado nas laterais do corpo de uma jovem que dança com os *ijasô*.



21. Karajá: motivo *haru* aplicado na perna de uma dançarina.



22. Javaé: motivo *ixêbotí* aplicado às laterais do corpo masculino.



23. Javaé: motivo *wasuborô* aplicado nas laterais do tronco de um xamã.

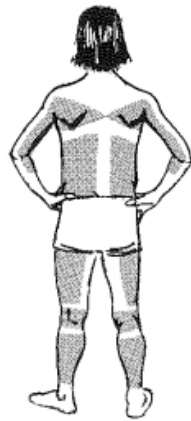


Fonte: Disponível em: Lux Vidal 2000, p. 200.

Imagem 13: Grafismos Karajá.



11a.



11b.



12a.



12b.



12c.



13a.



13b.



13c.



13d.

11. Áreas do corpo utilizadas para pintura corporal masculina, assinalada com retícula escura

12. Áreas do corpo utilizadas para pintura corporal feminina, assinalada com retícula escura. Mulheres casadas podem pintar somente os braços e/ou pernas.

13. Pintura corporal feita de traços, utilizada quase que exclusivamente pelos Karajá.

Fonte: Disponível em: Lux Vidal 2000, p. 198.

12.1. MOTIVO DAS PINTURAS DOS KARAJÁ

O exercício da pintura corporal entre os Karajá está ligado a determinadas ocasiões e eventos. As pessoas que fazem uso mais frequente da pintura corporal são justamente aquelas com maior relevância durante o desenrolar da ação ritual, os jovens solteiros, *hàri*, os organizadores da festa, chamados *ix̄wedu* ou *ix̄tby* ("donos" e "pais da turma", respectivamente), e jovens que atravessam o processo de iniciação, chamados *jurè*. Além de outros adornos que complementam a ocasião, como colares, cinturões de pernas, brincos, diversos tipos de plumárias para os homens, tornozeleiras, jarreteiras e empunhaduras de algodão, além de adornos fixos, como tatuagem, corte de cabelo, depilação, etc.

Os jovens que passaram pelo processo de iniciação representam a única categoria com pintura corporal exclusiva. Esse processo, que se inicia na puberdade e dura cerca de um ano e meio, marca a transição do menino da casa da mãe para a casa do homem. Nessa época, seu corpo era todo pintado de preto com jenipapo para parecer uma ariranha cujo nome, *jurè*, foi dado a essa faixa etária. A seu ver, ao contrário dos meninos, as meninas começaram a participar da vida cerimonial antes mesmo da puberdade e da iniciação formal, e sua decoração corporal se limitava a ocasiões cerimoniais. No cotidiano, suas pinturas e enfeites corporais são bastante discretos, geralmente cobertos por saias, deixando à mostra apenas o rosto, os braços e as pernas.

Os *hàri*, por sua mobilidade e trânsito entre os diferentes níveis da cosmologia Karajá, são os encarregados da ligação com os *Ijasò* e com outros seres cujas representações são as máscaras que aparecem nas cerimônias. Eles "viajam" até a terra dos *Ijasò*, aprendem as suas canções, desenhos e enfeites e os trazem "aqui para cima". Os *Ijasò* são os *in̄yroke*, "os que sobraram, que ficaram" embaixo e não saíram para a superfície da terra, como os Karajá que conhecemos. Esta sociedade é sempre descrita como ideal. Lá não existe fome, morte ou doenças. Eternamente felizes, as pessoas "lá de baixo", os *Ijasò*, vivem fazendo "brincadeiras", todos enfeitados e pintados continuamente. (Lux Vidal, 2000, p.203).

A temática ritual é uma parte significativa das pinturas do grupo, abordando uma grande parte da mitologia. Para que os intérpretes se apresentem adequadamente, é necessário manter, em certa medida, as soluções tradicionais de decorações corporais. No entanto, isso não impede

que o exercício da pintura corporal esteja ligado ao prazer do desenho, permitindo soluções improvisadas, originais e altamente individualizadas. Assim, mesmo com a necessidade de conservadorismo nas tradições, ainda há espaço para a expressão criativa e personalizada através da pintura corporal.

13. KAYAPÓ (MEBÊNGÔKRE)

O termo kayapó não é como essa tribo de autodenomina, essa nomenclatura veio por conta de outras tribos os chamarem dessa forma, por conta de suas pinturas e máscaras usadas em determinados rituais. Como eles se denominam é Mebêngôkre, "homens do buraco/lugar d'água". A linguística dos Kayapó é originária do Jê, do tronco Macro-Jê. Sua localização está situada na região central do Brasil.

13.1. Arte Kayapó

Para eles, a pintura era algo exclusivamente das mulheres, os homens apenas passavam tinta de carvão ou urucum na face e no corpo.

A pintura facial, executada com estilete de nervura de folha de palmeira, anterior à pintura pelo corpo, requer cuidado especial. A pintura no corpo dessas crianças pode ser também aplicada com o estilete (e apenas em ocasiões muito específicas em adultos), mas na maioria das vezes faixas de tinta de jenipapo são aplicadas com a mão e em seguida riscadas com um pente riscador de madeira. (Lux Vidal, 2000, p. 146).

“Segundo Cleber Oliveira, representando a arte confeccionada pelos homens, uma cestaria chamada Rará é um dos destaques da mostra. Ela é feita de palha de babaçu e é uma espécie de mala que só os mais velhos tinham o costume de fazer”.

13.2. ARTES DO CORPO

A pintura corporal é uma atividade desenvolvida ao extremo pelo povo Kayapó, seja em cerimônia ou na vida cotidiana, caracteriza-se por um sistema de comunicação visual bem estruturado, capaz de simbolizar eventos, processos, categorias e locais, dotados de relações íntimas com outras formas de comunicação, verbal e não verbal. O padrão decorativo adapta-se ao corpo, que é, por sua vez, portador de outro conjunto de significados. Aplicada ao corpo, a pintura tem uma função essencialmente social e místico-religiosa, mas é também uma reconhecida

forma estética e correta de autorrepresentação. A relação correspondente entre ética e estética é assim estabelecida.

A decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela. Como afirma Marcel Mauss e mais tarde Claude Lévi-Strauss, essa dualidade corpo (forma plástica) e grafismo (comunicação visual) expressa outra dualidade mais profunda e essencial: de um lado o indivíduo, de outro o personagem social que ele deve encarnar. (Lux Vidal,2000, p.144).

A atividade de pintar é um trabalho exclusivo das mulheres, e é seu hábito básico. Todas elas desenham, o que é uma qualidade inerente à natureza feminina. Uma característica dessas pintoras é que elas se apresentam com uma mão negra (a mão da paleta) e uma mão branca (a mão que segura). As ferramentas utilizadas para essas pinturas incluem um feixe de estilete feitos com as nervuras das folhas de babaçu, um recipiente feito de ouriço-do-mar do coco inajá contendo uma mistura de jenipapo com água e carvão, pentes rabiscados e carimbos. Os homens, por outro lado, simplesmente pintavam seus corpos com carvão ou urucum.

A pintura corporal começa sempre com um desenho básico (um conjunto de linhas paralelas), com ou sem motivos decorativos constituídos por quadrados, ou triângulos formados por linhas retas. Às vezes também são usados carimbos. Existe uma variedade de padrões decorativos no rosto e no corpo e são muito estilizados. Podendo ser referente a algum aspecto do meio ambiente como a flora ou fauna, também pode estar ligado a um objeto de uso cotidiano, por exemplo, uma caixinha de fósforos.

A pintura corporal desempenha um papel importante na expressão de amor e interesse materno pelas crianças, sendo a mãe a responsável por escolher e aplicar as pinturas nos filhos. Esse processo faz parte da socialização das crianças e da mulher, preparando-a para se tornar uma pintora qualificada. Os desenhos destinados aos adultos diferem dos desenhos voltados para as crianças por diversos motivos.

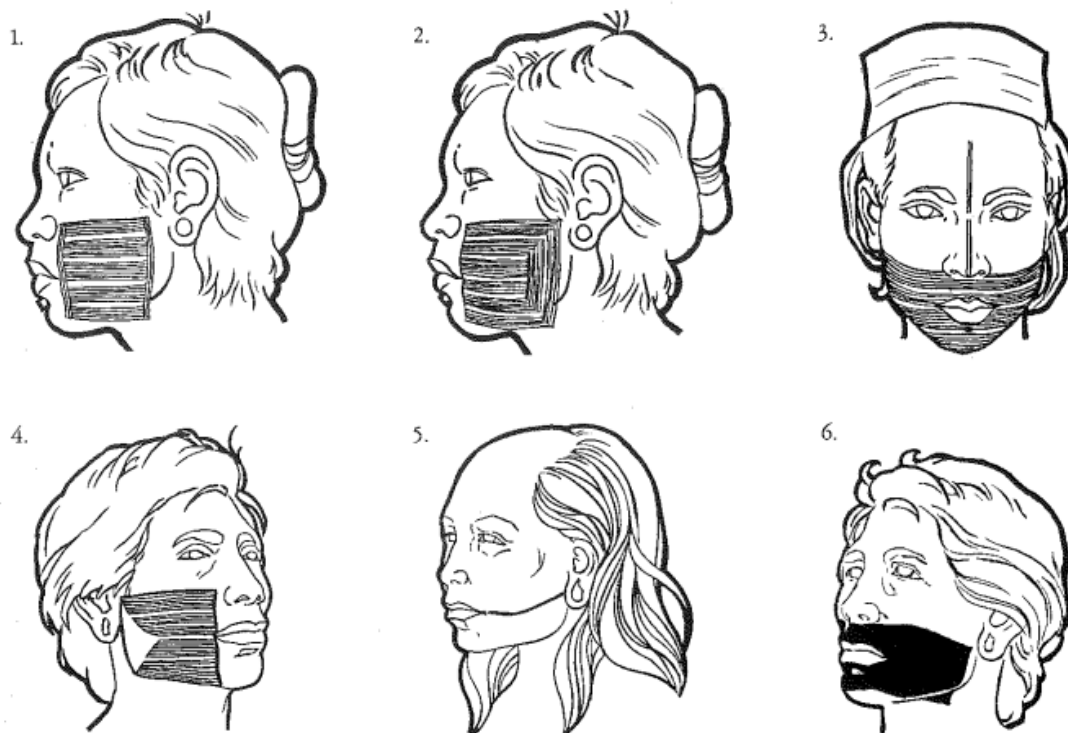
No caso dos adultos, os padrões decorativos são mais específicos e, em alguns casos, seguem padrões estabelecidos. A aplicação das pinturas corporais segue regras relacionadas à organização social, considerando a categoria à qual o indivíduo pertence. Por exemplo, se é uma pessoa esclarecida, casada com filhos

ou se trata de uma questão feminina. Determinadas ocasiões, como o fim da proteção após o nascimento, casamento, retorno de uma expedição de guerra ou fim do luto, possuem propósitos específicos.

As mulheres são responsáveis por pintar os homens, os jovens iniciados (seus filhos) e os casados (seus maridos). Elas também podem pintar irmãos ou pais, desde que sejam viúvos. Essa divisão de responsabilidade na pintura corporal reflete as normas culturais e sociais da comunidade em questão.

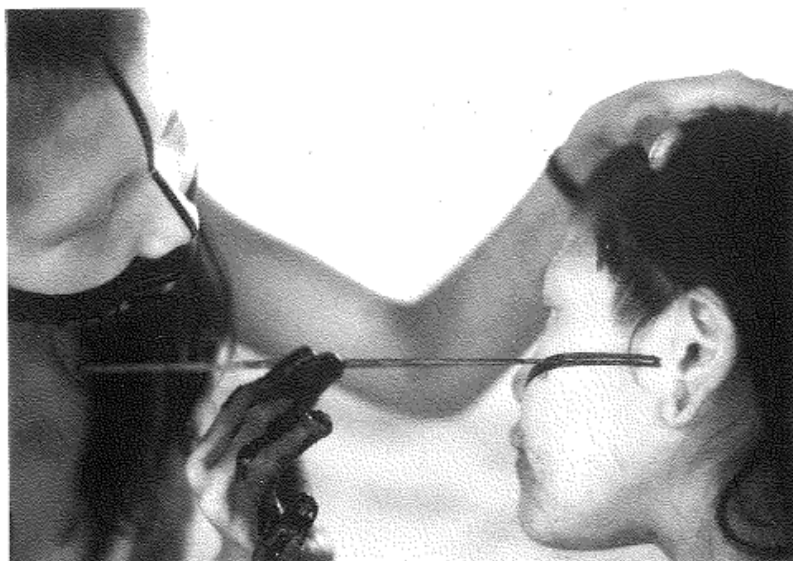
As mulheres Xikrin se pintam mutuamente em sessões de pintura coletiva, a pintura facial e corporal são escolhidas com antecedência. Nessas sessões participam mulheres casadas e com filhos, formando assim uma sociedade de mulheres. Caso tenha inúmeras participantes, elas se dividem em grupos por categoria de idade, um grupo com as mais jovens e outro com as mais velhas, cada grupo com sua chefe. Nessas ocasiões, a pintura do corpo é a mesma para ambos os grupos, enquanto o motivo decorativo da face pode variar.

Imagem 14: Exemplo de algumas pinturas da face.

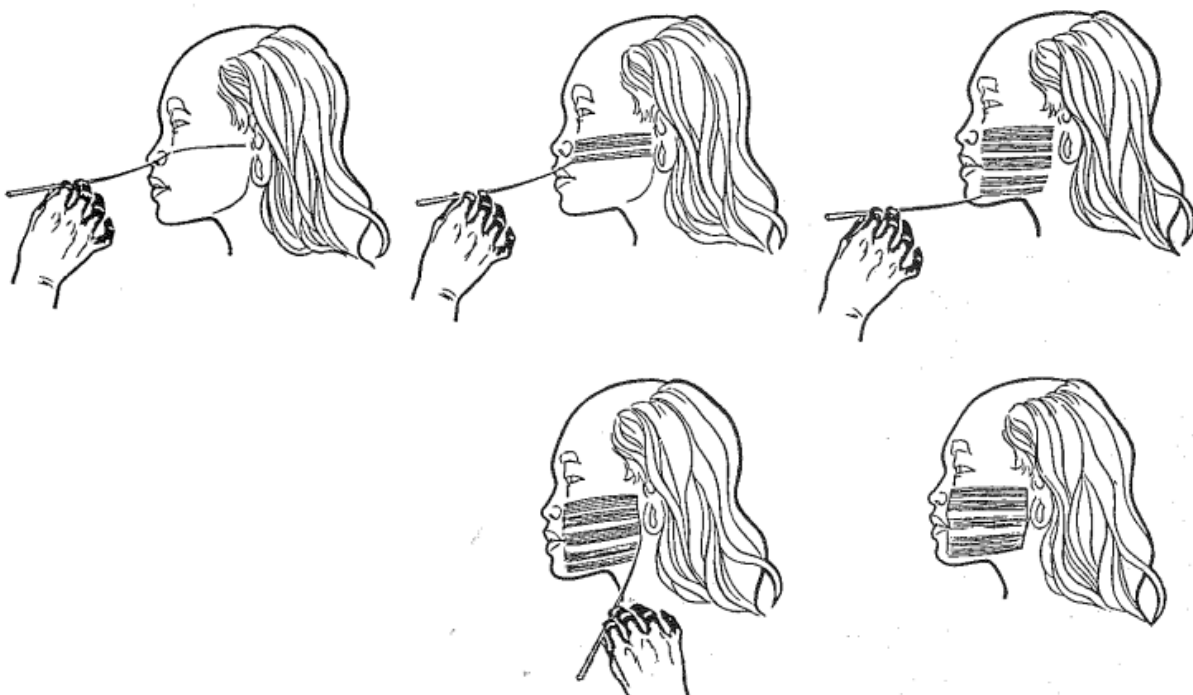


Fonte: Disponível em: Lux Vidal 2000, p. 148.

Imagem 15: Aplicação da pintura na face.



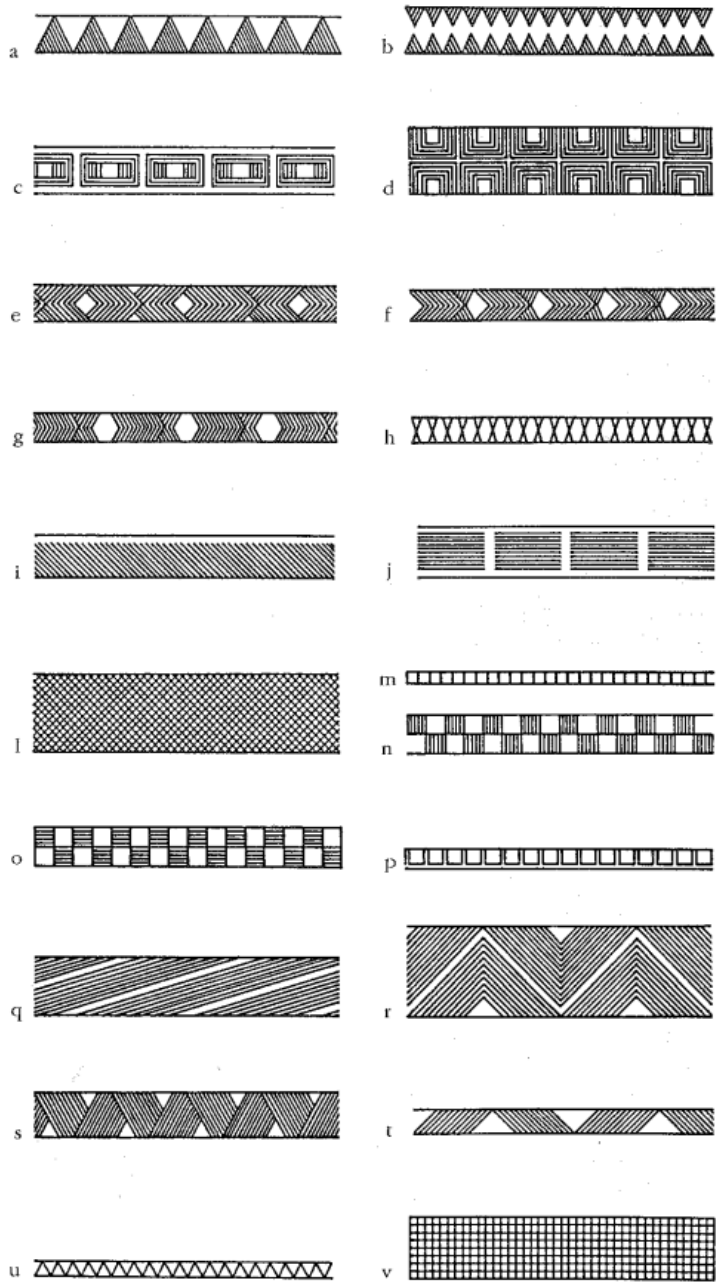
11. Aplicação de pintura facial.



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

Fonte: Disponível em: Lux Vidal 2000, p. 149.

Imagem 16: Motivos Decorativos.



Significado de cada grafismo:

a-b: borboleta,

c-d-e: casco de jabuti,

f-g: casco de jabuti ou vértebra de cobra,

h: vértebra de cobra,

i-j: espinho de peixe,

l: escama de palmeira tucum,

m-n-o-p: caixinha de fósforo,

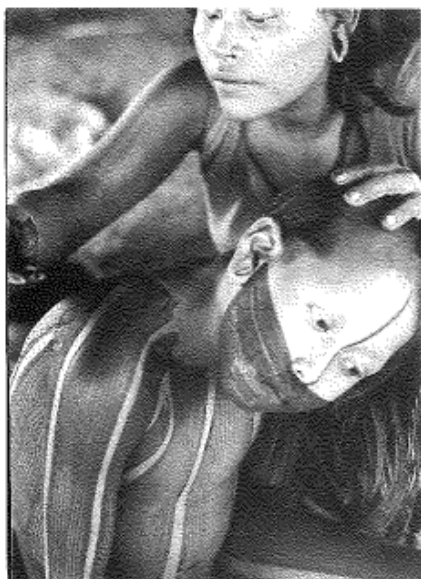
q: enviesado,

r-s-t-u: ziguezague,

v: quadriculado.

Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, p. 151.

Imagem 17: Pintura coletiva das mulheres.



20. Forma de aplicação da pintura corporal.



21. A mão paleta da pintora Xikrin.



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



Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, p. 153.

A autora Lux Vidal, juntamente com seus colaboradores, elaborou uma tabela para demonstrar que a pintura corporal, assim como toda a ornamentação do corpo, possui características de um sistema visual estruturado de forma rígida. Essa tabela abrange todas as manifestações da pintura corporal. Um exemplo ilustrativo presente nessa tabela é a prática de um casal se pintar após o nascimento de um filho, sendo que os parentes próximos ao casal e à criança também serão pintados, criando um vínculo visual entre eles.

Imagem 18: Quadro Pictográfico.

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

**Kwatui*: nome para as avós, materna e paterna, e para as irmãs do pai.
 ***Ngêr*: nome para os avós, materno e paterno, e para os irmãos da mãe

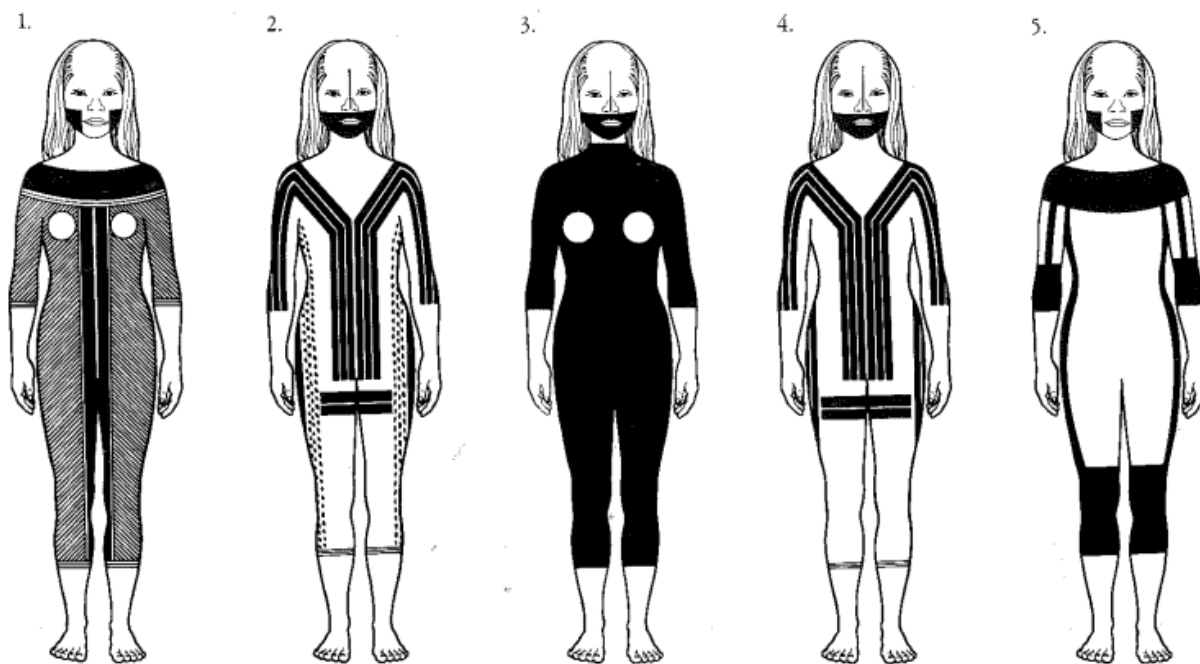
Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, p. 160.

Imagem 19: Quadro Pictográfico.

Quadro 2 - ORDEM DE SEQUÊNCIA			
A →	B → C	→ J _{1/2/3/4}	→ J ₅
Tintura de urucum	Tintura de urucum e carvão	Pintura de jenipapo	Pintura de jenipapo
<p>—Posição liminar</p> <p>—Severas restrições e tabus alimentares</p> <p>—Grupos domésticos, periferia</p> <p>A: cada qual aplica sua camada de urucum.</p>	<p>Para o pai:</p> <p>—Reintegração no conselho dos homens</p> <p>—Periferia — centro da aldeia</p> <p>—Enfeitado por uma amiga formal e conduzido ao centro da praça por um amigo formal</p> <p>B: cabelos untados com óleo de babaçu; face enegrecida com carvão e corpo pintado com urucum</p> <p>C: face e corpo inteiramente enegrecidos com carvão.</p>	<p>—Fim das restrições</p> <p>—Transição à normalidade e à reintegração na comunidade</p> <p>—Desenhos específicos indicando processo de reintegração</p> <p>Pintura executada sempre por mulheres aparentadas</p> <p>J₁: <i>tep-ibe</i> — Desenho constituído de linhas paralelas, verticais, específico de recém-nascidos. Aplicado a dedo. Representa indiscriminadamente a mancha do couro da anta nova, veado novo ou pequeno peixe</p> <p>J₂: <i>ã-ke-re-ko</i> — Primeiro desenho da jovem mãe. Representa o desenho de um peixe</p> <p>J₃: <i>rop-krori</i> — Desenho comumente feminino, que indica o término do período de restrições. Representa o couro da onça</p> <p>J₄: <i>mê-tuk</i> — Outra variante indicando o fim do período de restrições. Todo negro. A variante feminina (J_{3f}) e a masculina (J_{4m}) diferem uma da outra apenas no desenho do rosto.</p>	<p>—Posição normal</p> <p>—Participação plena na vida comunitária</p> <p>—Desenhos específicos: para crianças (J_{5c}), para mulheres (J_{5f}) e para homens adultos (J_{5m})</p> <p>Pintura executada sempre por mulheres aparentadas</p>

Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, p. 161.

Imagem 20: Pintura Feminina.

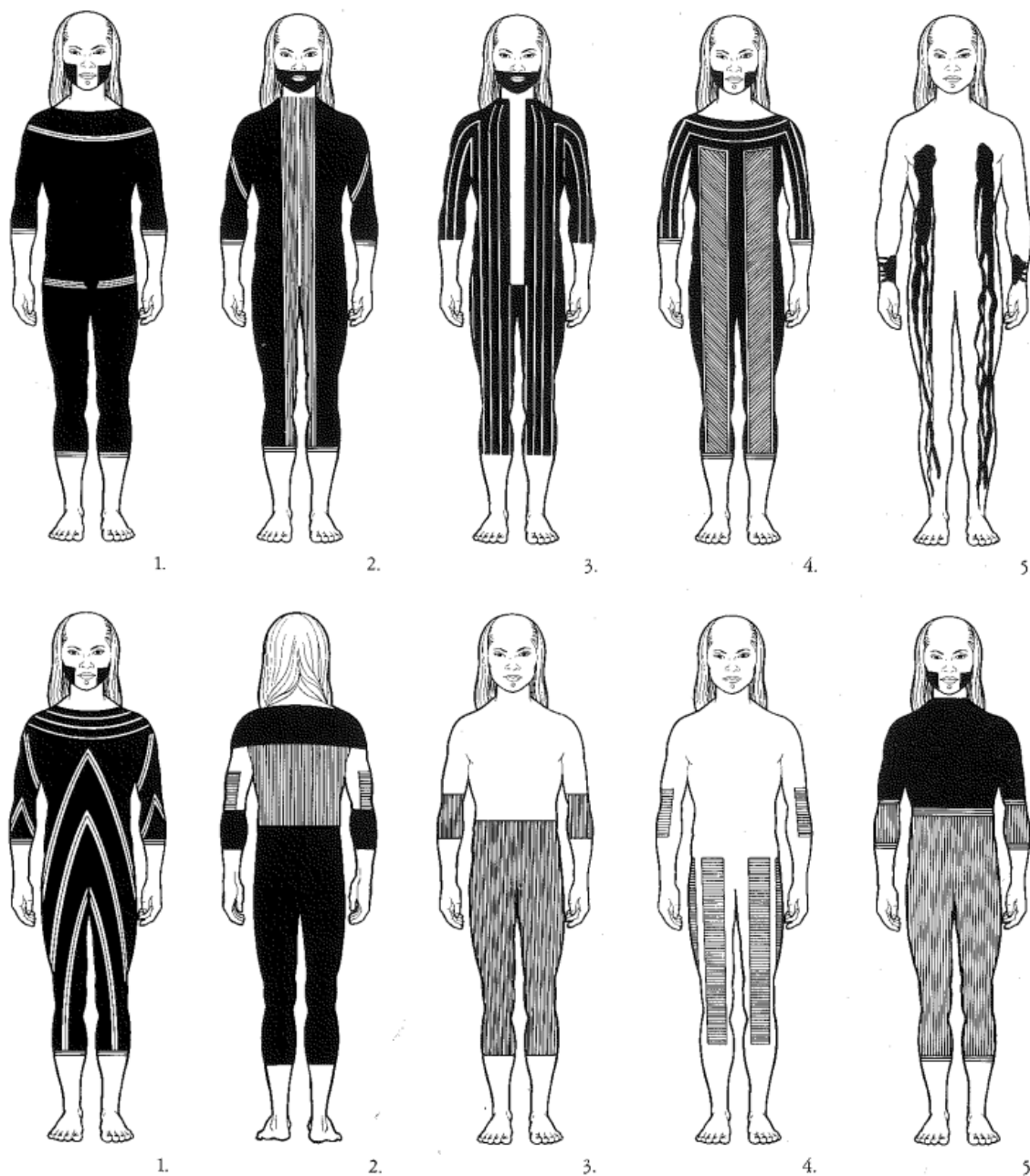


Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, pág 160, (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

“Na imagem acima retrata a pintura corporal feminina: 1) ã-ke-reko: pintura de mulher com filho recém-nascido. (J 2); 2) rob-krori: pintura feminina de fim de resguardo (J 3); 3) pintura de fim de resguardo: me-kra-karo-ôk: depois do nascimento de um filho (J4); 4) me-kray-tuk-ôk: iniciação feminina; 5) meã-kako-tuk: pintura ritual, os espaços em branco são preenchidos com penugem de periquito”.(Lux Vidal, 2000, p.160).

Agora saindo das pinturas femininas, serão apresentadas algumas pinturas masculinas.

Imagem 21: Pinturas Masculinas.



Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, p. 167, (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

Conforme Vidal (2000), na primeira linha do 1 ao 5 tem as pinturas cotidianas (J5m) 1) me-ã-kakei; 2) tê-djo-iadui; 3) ã-moy; 4) akoy-ôk; 5) ikamanei: tintura de jenipapo escorrido que os caçadores passam no corpo.

Já na linha seguinte, temos pinturas para ocasiões específicas: 1) a-mi-kra: dedo de jacaré; fim do ritual de iniciação masculina; 2) djoi-mrõ-ko: fim de resguardo; 3) katob-ôk: pintura cerimonial; 4) me-ã-tonk: pintura cerimonial; 5) m~emu-bitchiangri: fim de resguardo.

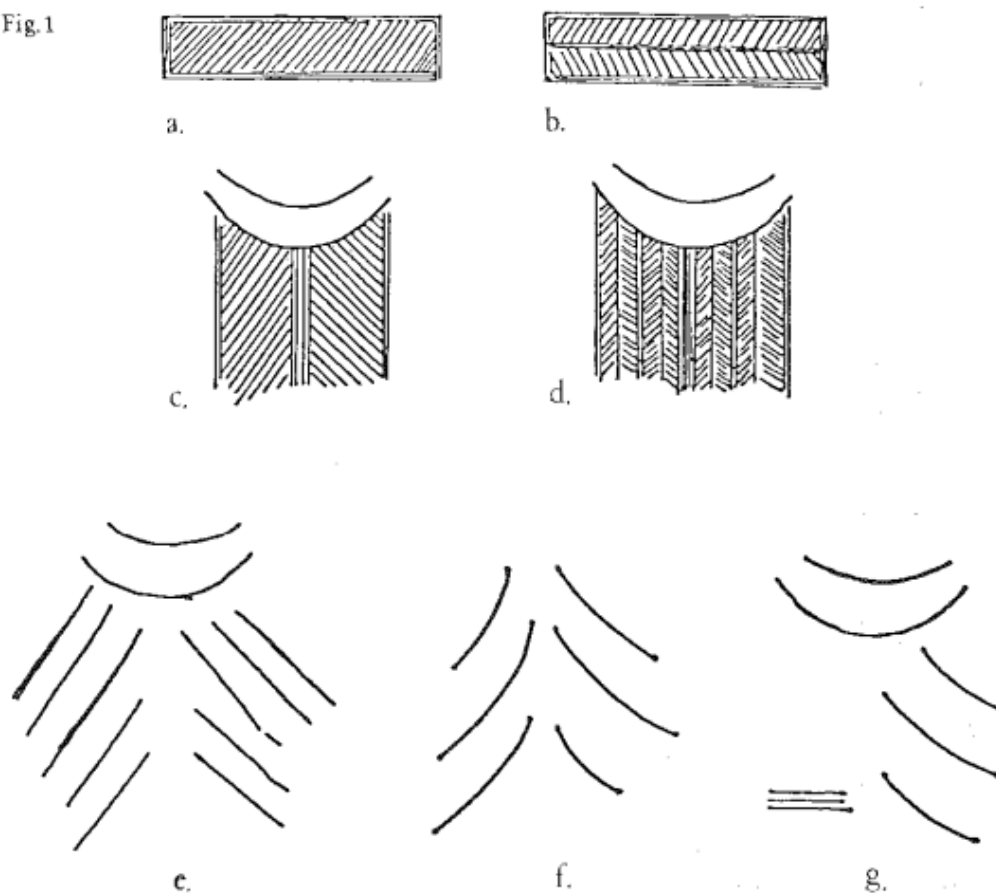
Como vimos, o repertório de estampas infantis é maior que o dos adultos, isso se dá pelo fato da mãe utilizar o filho como tela para seu “treino” como pintora e cada estampa possui, também, um número maior de variantes. Analisando a estampa ã-ka-pruk, revela outro aspecto importante: tendências e não fronteiras bem definidas em relação às diferenças e semelhanças entre categorias de sexo e idade. Essas tendências são estatisticamente comprovadas e culturalmente admitidas e permitem colocar as diferentes variantes da estampa ao longo de uma face, corpo de criança, corpo das mulheres e corpo dos homens. Se o ã-ka-pruk para crianças possui diversas variantes, para as mulheres elas se reduzem a duas, e para os homens, apenas a uma.

As pinturas de jenipapo são numerosas, mas não infinitas. Obedecendo às regras estéticas de forma e estilo, como a simetria, linhas paralelas, finas e regulares, textura fechada, proporções corretas. Segundo Lux Vidal, “a pintura de jenipapo é essencialmente informativa, comparando-a com a tintura de urucum que teria conotações mais expressivas e está fortemente relacionada ao processo de socialização e controle social” (Lux Vidal, 2000, pág. 174).

Durante os rituais mais importantes, os Kayapó adornam-se com uma ampla variedade de elementos decorativos. Eles utilizam máscaras feitas de pó de casca de ovo da ave Tinamus, colam penugens de urubu-rei em seus cabelos e penugens de periquito em seus corpos. Além disso, utilizam diademas ornamentados com plumas. Em outras ocasiões, eles vestem máscaras maiores feitas de folhas de palmeiras e entrecascas, transformando-se em representações de macacos, tamanduás e aruanás. Esses adornos desempenham um papel significativo na expressão cultural e ritualística dos Kayapó.

Imagem 22: Linhas.

Fig.1



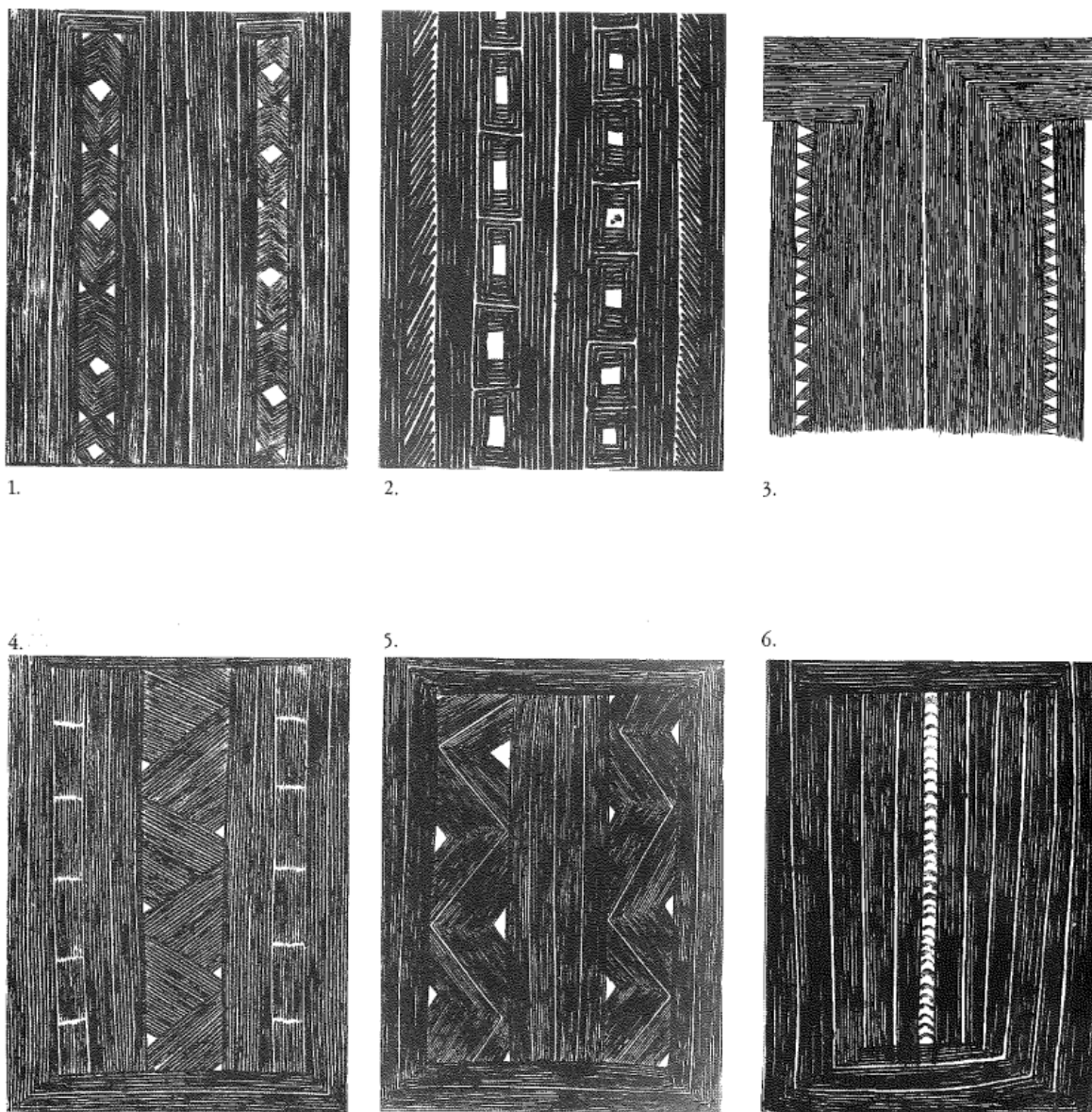
Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, p. 175.

Imagem 23: Quadro Pictográfico.

Quadro 3 – <i>Ā-KA-PRUK</i> , PINTURA FACIAL				
	Variante	Criança	Mulher	Homem
Pintado com estilete de nervura de folha de palmeira	a	x	x	x
	b	x ₁	x ₂	x ₃
1. Muito comum; 2. menos comum; 3. raro, exceto para os homens muito jovens, cujo corpo é tratado como o de um adulto e a face, como a de uma criança.				
<i>Ā-KA-PRUK</i> , PINTURA CORPORAL				
	Variante	Criança	Mulher	Homem
Aplicado com estilete de nervura de folha de palmeira	c	x		
	d	x		
	e	x	x	
Aplicado à mão e riscado com o pente	f	x	x	
	g			x

Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, p. 167.

Imagem 24: Aplicação das pinturas no papel.



Fonte: Disponível em Lux Vidal 2000, p. 178.

Na imagem acima foram representados alguns grafismos no papel partido do desenho base que os kayapó usam, 1) casca de jaboti, 2) casca de jaboti e espinho 4) zigue-zague e espinho de peixe, 5) zigue-zague, 6) rastro de veado.

14. CONCLUSÃO DA PARTE MONOGRÁFICA

Concluimos assim a primeira etapa deste estudo, na qual estabelecemos uma pergunta e delineamos como seria abordada. Para resolver essa questão, foi necessário selecionar algumas etnias como ponto de partida, a fim de prosseguir com a pesquisa. Com base nesse direcionamento, realizamos uma revisão abrangente das pesquisas disponíveis, revelando as dificuldades enfrentadas pelos povos indígenas em meio à sociedade dominada pelo homem branco. Além disso, destacamos a riqueza cultural dos indígenas, explorando suas diferentes etnias, pinturas corporais, vestimentas, ornamentos e outras manifestações culturais.

Também analisamos o potencial das pinturas corporais como fonte de inspiração para o mundo da tatuagem, observando que essa prática não é algo novo, pois já existem artistas nacionais e internacionais trabalhando nesse tema, trazendo repertório das pinturas originárias.

Com base nos estudos realizados, no conteúdo teórico e visual coletado, temos como objetivo dar continuidade a este projeto, criando peças visuais inspiradas nas pinturas dos povos indígenas. Dessa forma, pretendemos desenvolver padrões novos ou preservar os padrões originais, com a principal intenção de incluir as pinturas indígenas no contexto da tatuagem e proporcionar visibilidade a esses grupos.

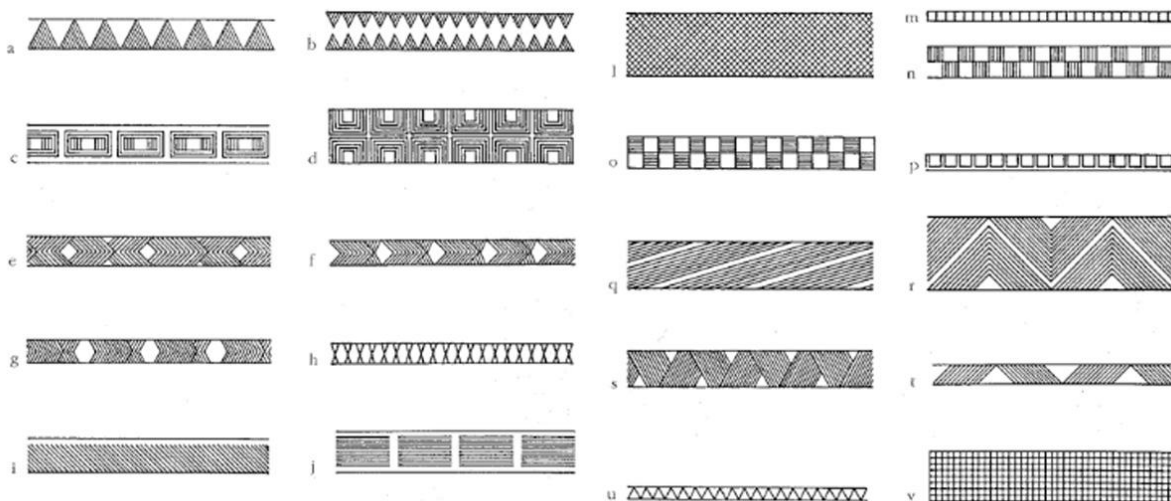
Durante o processo de aprendizado, a realização dessa pesquisa foi extremamente relevante, pois permitiu observar as singularidades das diferentes etnias e testemunhar a sua inigualável capacidade criativa na expressão da arte e na maneira de enxergar o mundo. Além disso, despertou em mim uma curiosidade em explorar ainda mais sobre as demais etnias e suas fascinantes manifestações gráficas.

15. PROJETO

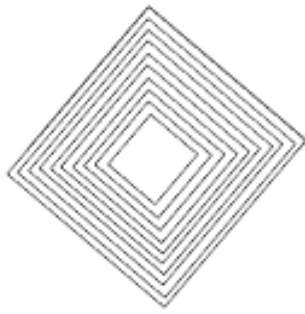
Agora começamos a parte do projeto, assim como já tinha sido mencionado na introdução, a ideia é desenvolver um projeto editorial onde terá as informações sobre os grupos e juntamente as tatuagens que foram criadas a partir de algumas pinturas e locais do corpo com elas sendo aplicadas. Também será dedicado um parágrafo explicando sobre uma das técnicas de tatuagem para aplicar as peças desenvolvidas.

A princípio, por decisão em conjunto do orientador, decidimos já ir direto para as produções das tatuagens e deixar a escolha do tamanho do livro e a abordagem editorial para depois. Com isso se deu início a produção das peças gráficas.

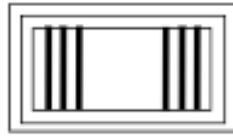
Comecei pela tribo dos kayapó, para iniciar a produção peguei os motivos gráficos que representavam animais ou alguma característica e a partir disso poderia montar algo em cima.



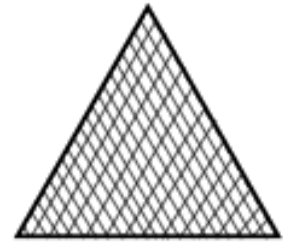
A partir dessas representações gráficas, escolhi algumas delas para ser a base das minhas tatuagens.



Casco de jabuti

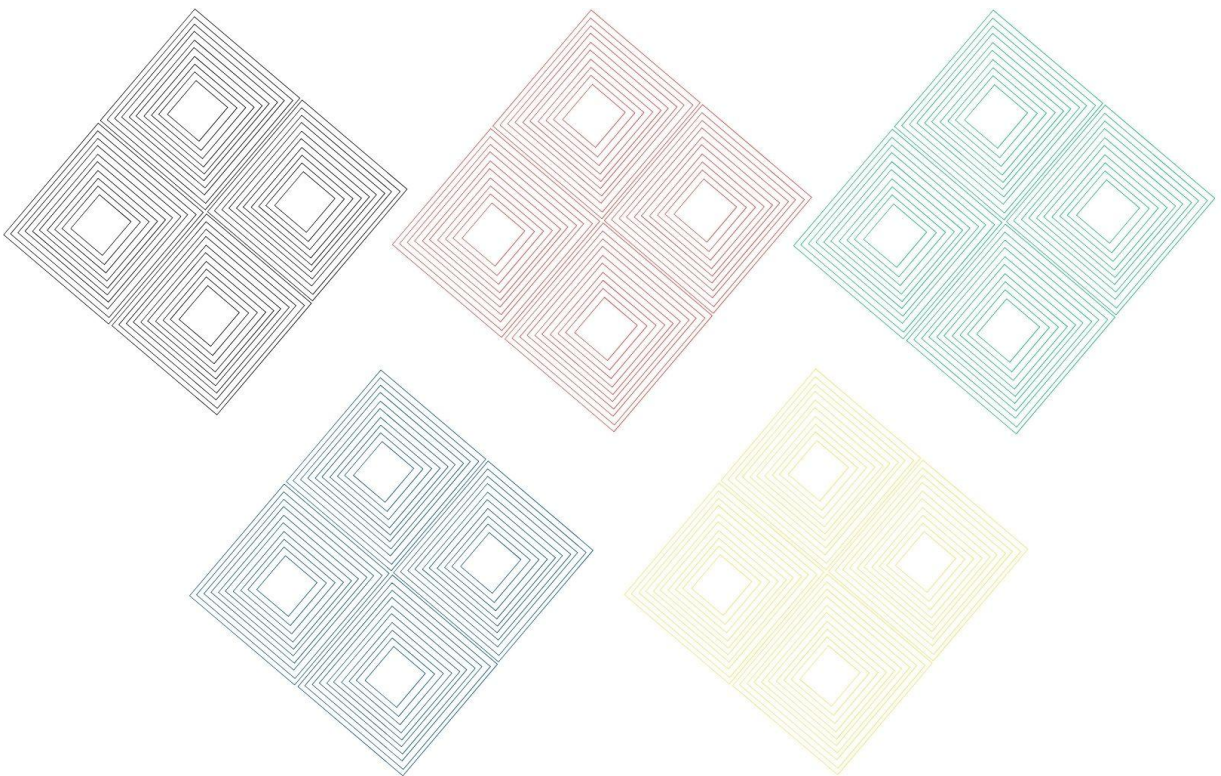


Casco de jabuti



Borboleta

Comecei selecionando três pedaços que achei visualmente diferentes para ter o ponto de partida. Com o primeiro casco de jabuti foram executadas duas variações.



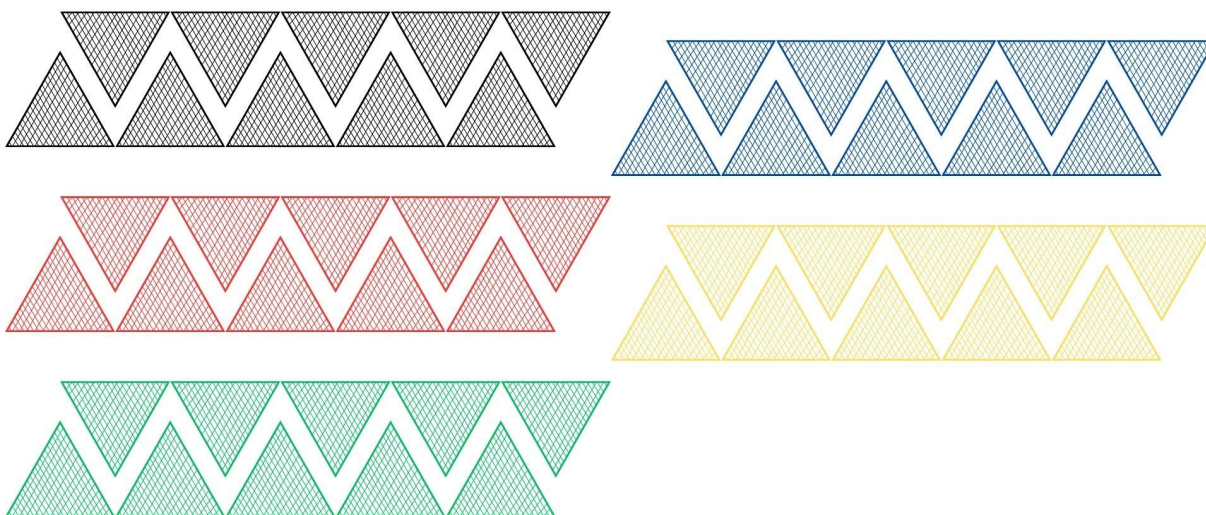
Quadrados



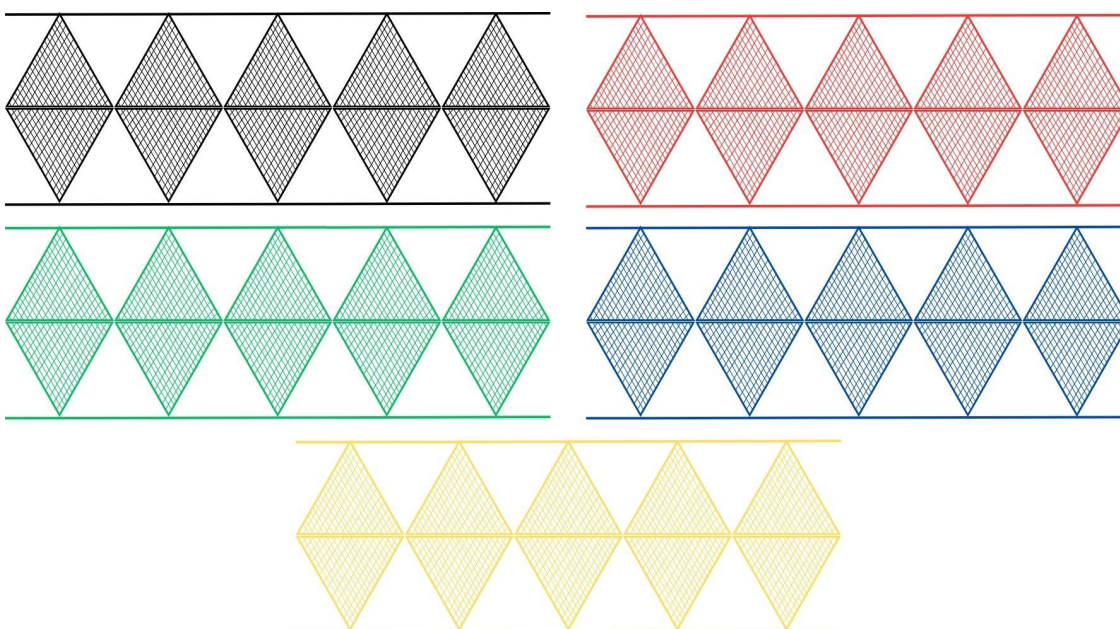
Poste

Para criação dos grafismos, utilizei a técnica de repetir a imagem e organizar ela para formar alguma forma, dando assim o primeiro resultado. Após isso cortei as laterais da imagem para fazer a segunda variação. Também apliquei a variação de cores, partindo das cores preta, vermelha, amarela, azul e verde. Essa paleta de cores será usada por todo o trabalho.

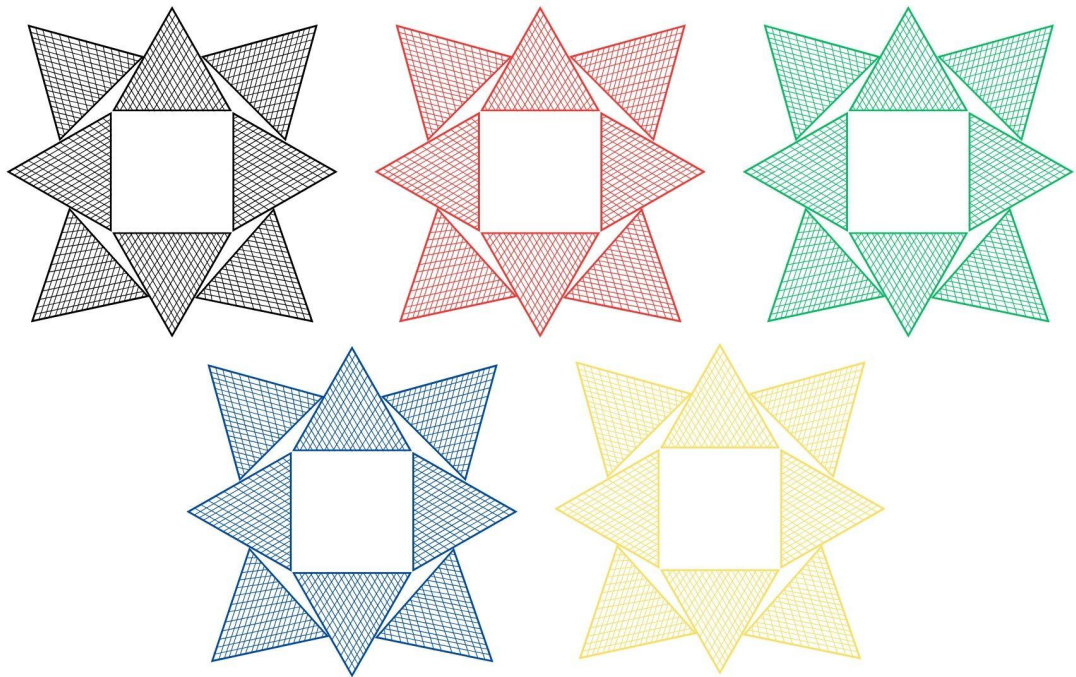
Agora com o uso da borboleta foi possível fazer quatro variações que viram abaixo.



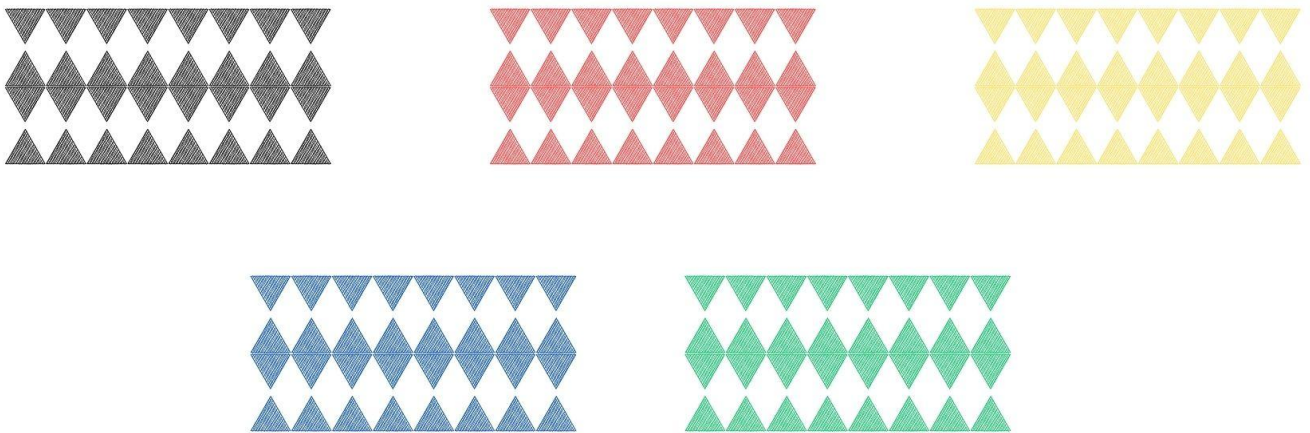
Zigue-Zague



Losango



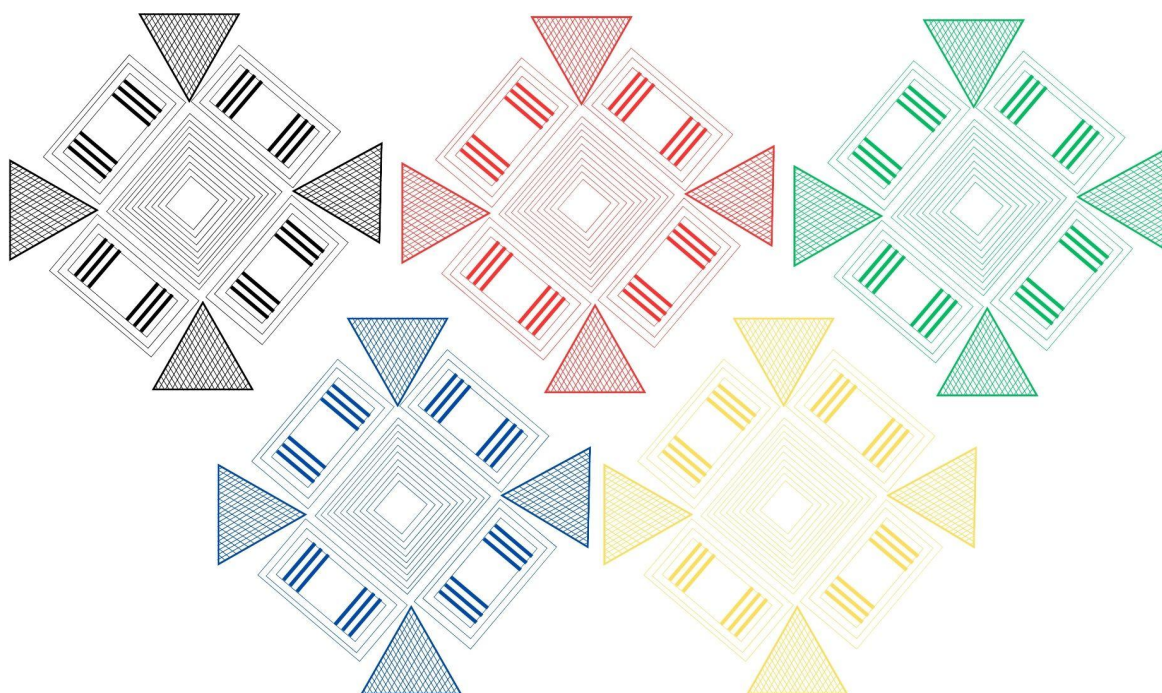
Estrela



Losangos

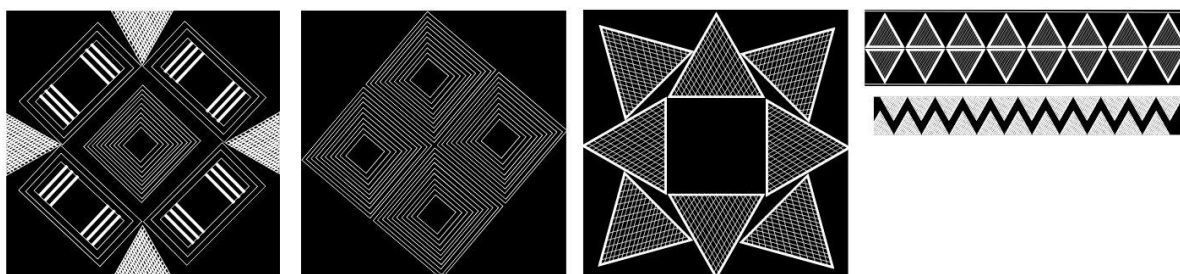
Para a segunda composição também foi utilizado a repetição, mas também teve rotação entre 45 e 90 graus. Primeiro veio a tatuagem do ziguezague, segundo veio os losangos, em terceiro temos uma visualidade que se inspira em uma flor de lótus e por último outra variação dos losangos.

Outra peça gráfica criada foi a mescla dos três módulos retirados que resultou em uma peça mais complexa e muito bela visualmente.



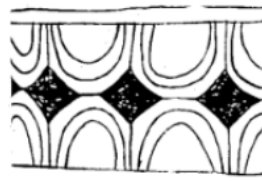
Compilado

E para finalizar, fiz todas essas peças com o fundo preto e as linhas brancas para dar outro contraste às formas.

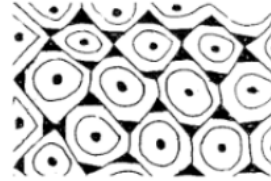


In Black

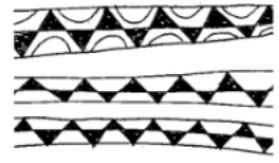
Com isso terminamos os kayapó e agora daremos início as peças derivadas dos karajás. Diferente do grupo anterior, a seleção dos módulos resultou em peças iniciais bem mais complexas, pois a escolha foi feita a partir de pinturas completas, então a complexidade é um pouco maior.



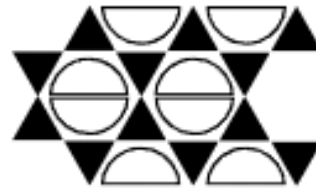
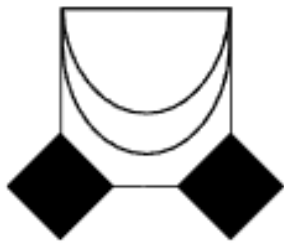
9a. Haru (Wekedê).



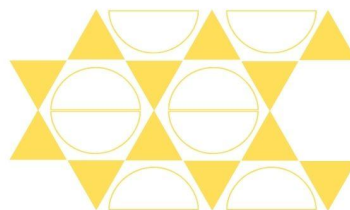
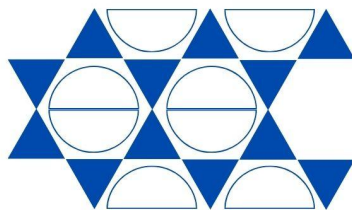
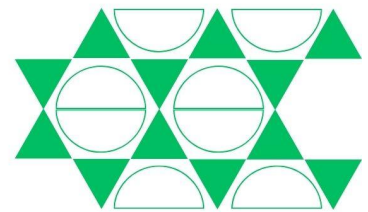
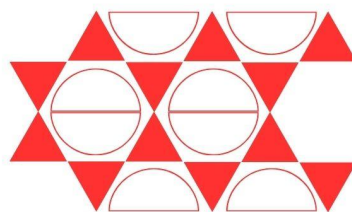
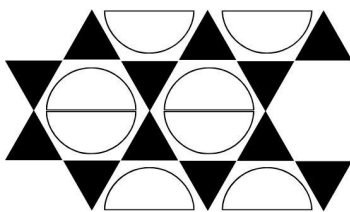
9b. Haru (Wekedê).



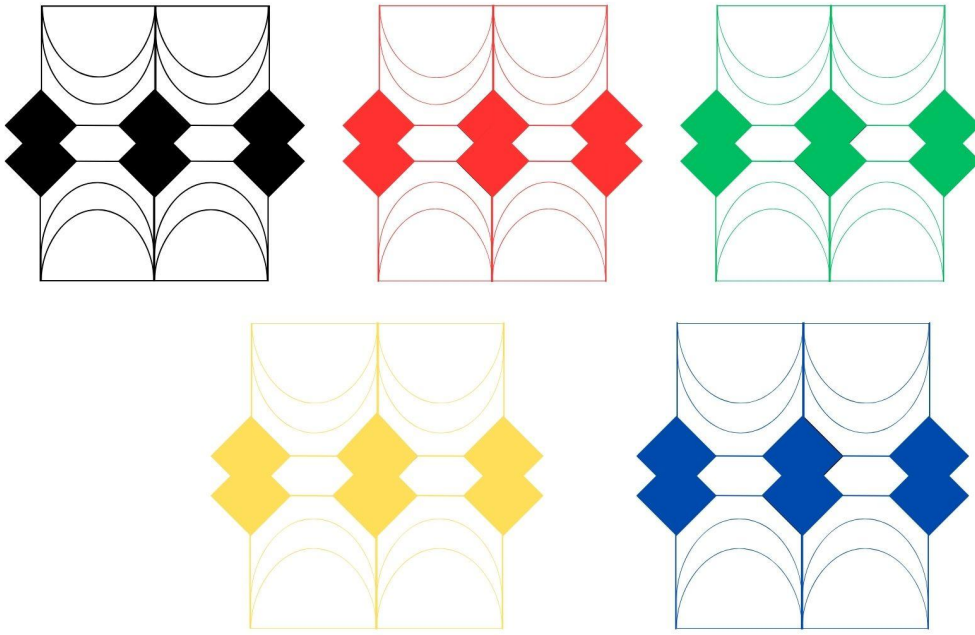
9c. Haru (Wekedê).



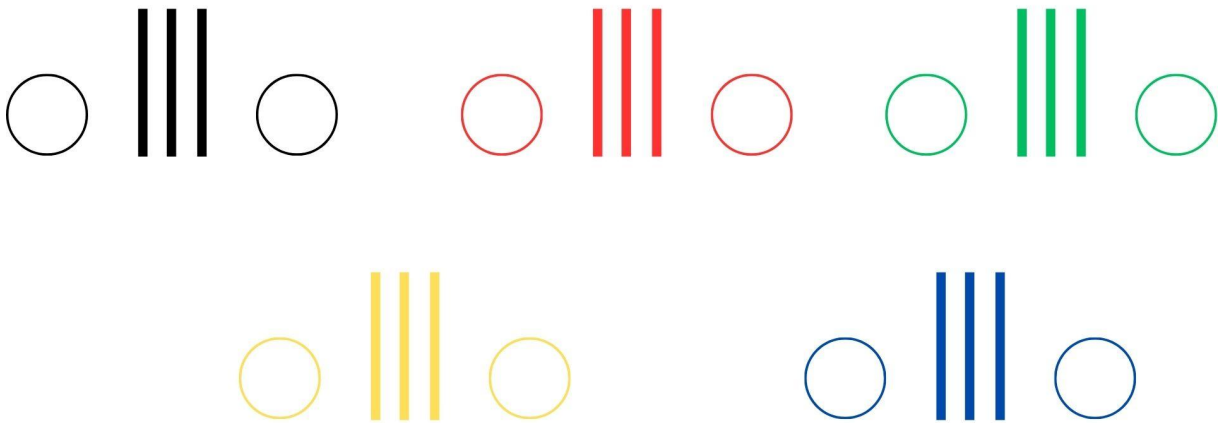
As três primeiras variações derivam da pintura corporal chamada haru, apesar da diferença visual de cada uma, todas elas seguem a composição usando quadrados, triângulos e círculos ou semicírculos. E a última peça que derivou da pintura facial utilizada pelos jovens que atingem a maioridade na tribo.



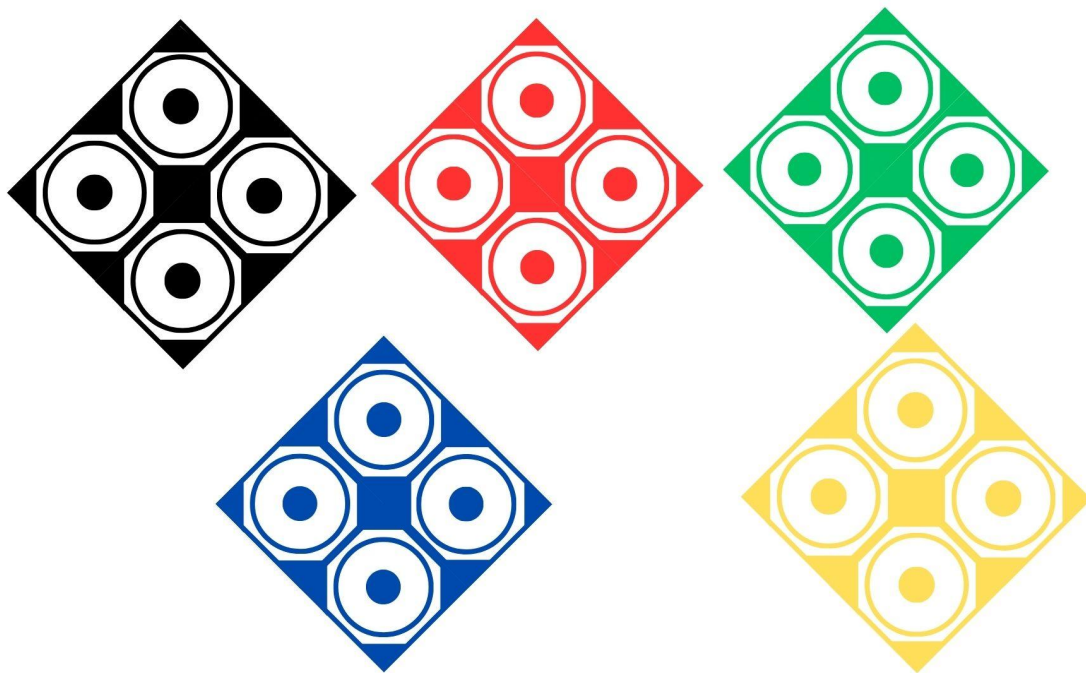
Multi Estrela



Grade



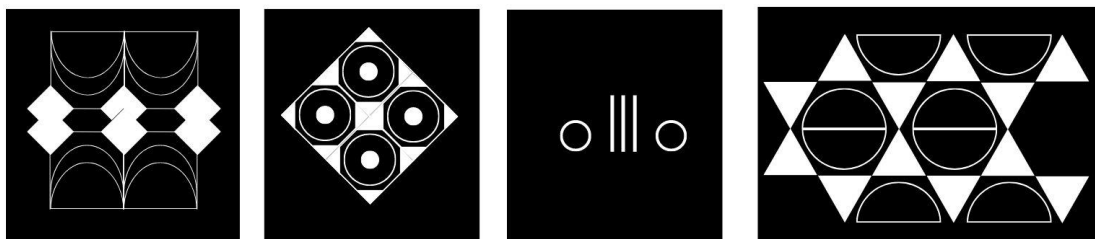
Olhos



The coin

Assim como nos kayapó, aqui nos karajás também foi utilizada a mesma paleta de cor. Para as três composições mais complexas, foi feito o espelhamento do módulo, juntamente com a rotação em outros graus até chegar em uma composição visual agradável. E a última peça, optei por apenas ter a variação de cor, pois queria algo mais minimalista. Ainda mais que já tinha três visualidades bem densas e ter essa mais simples teria um contraste maior.

Também foi executado o contraste no preto com as linhas brancas.



In black

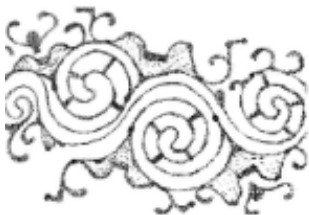
E agora chegamos no último grupo, os kadiwéu. As pinturas corporais para eles é algo bem livre, a única regra é que seja na face, utilizando espirais e pontos. As outras pinturas que eles tem são usadas em cerâmicas e afins.



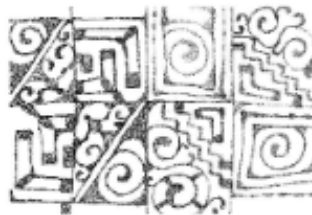
5. Padão decorativo para almofada (Georgina)



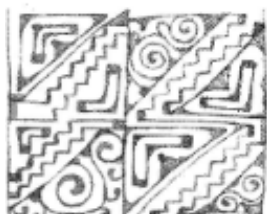
6. Padão decorativo para almofada (Georgina)



7. Padão decorativo para almofada (Georgina)



8. Padão decorativo para almofada (Georgina)



9. Padão decorativo para almofada (Georgina)



10. Padão decorativo para almofada (Georgina)

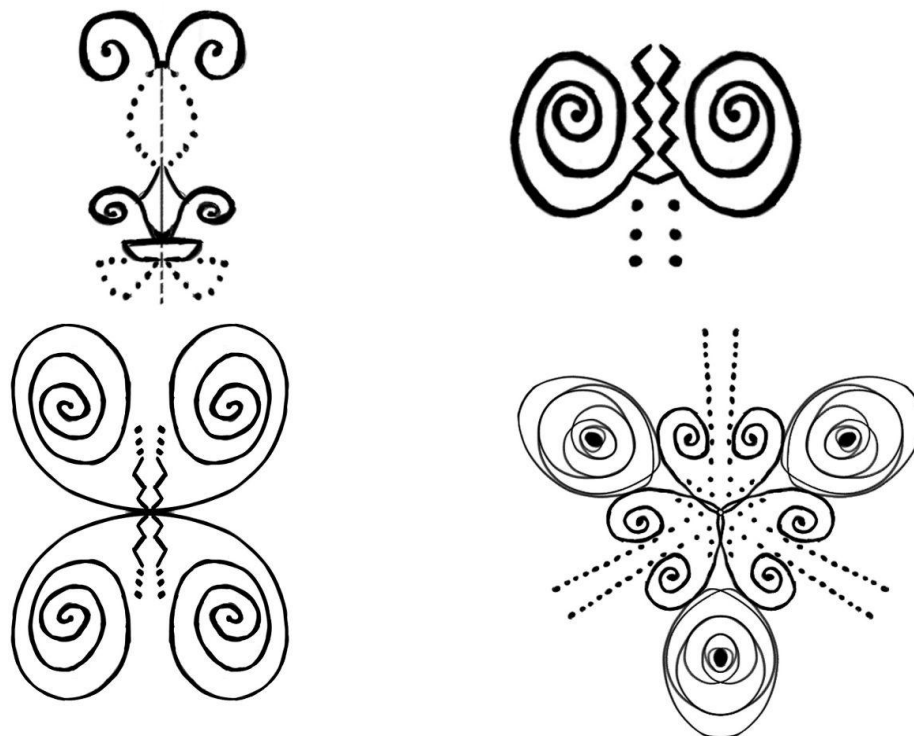


Assim como os kadiwéu tem essa essência livre, para as peças gráficas abordei a mesma ideia. Não quis trabalhar com muitas repetições, foi algo bem mais simples e que não fugisse muito. As primeiras peças que serão apresentadas derivam das pinturas de cerâmica, então está bem presente a questão das figuras geométricas.



Variados

Para essas composições, não teve nenhuma escolha nova de paleta de cores, optei por manter as cores originais, pois como já seria peças únicas, o ideal era manter a suas cores.



Borboletas

E agora as últimas peças que derivaram da pintura facial. Nessa eu acabei me empolgando um pouco, a ideia era fazer só duas tatuagens, mas acabou que foram quatro. Para a criação delas, utilizei a técnica da mandala, o que acontece de um lado, acontece do outro exatamente da mesma forma. Nessas imagens foi trabalhado ao máximo linhas curvas com espirais e pontos, tudo para trazer uma

sensação de movimentos. Novamente não tem variação de paleta, apenas trabalhado no preto.

15.1 Fineline

O estilo de tatuagem conhecido como Fineline, caracterizado por traços finos, ganhou imensa popularidade devido à sua adaptabilidade em qualquer parte do corpo. Esse estilo é altamente versátil, permitindo uma ampla variedade de tamanhos de desenhos e a representação de diversos objetos e cenas.

Graças aos avanços significativos na área dos materiais utilizados na tatuagem, como agulhas e máquinas, hoje é possível criar linhas cada vez mais precisas e finas. Nas últimas décadas, o estilo Fineline tem conquistado o coração de muitas pessoas que anteriormente não consideravam fazer uma tatuagem, devido à percepção de traços grosseiros ou desenhos chamativos.

As tatuagens Fineline caracterizam-se por linhas finas, precisas e frequentemente geométricas. Elas não possuem preenchimento obrigatório e podem ser coloridas ou em preto, sendo bastante comum o uso exclusivo da cor preta. Além disso, é comum encontrar desenhos pequenos e minimalistas nesse estilo.

Todas essas informações foram tiradas do blog [tattoo2me](#).

15.2 Aplicação das tatuagens na pele

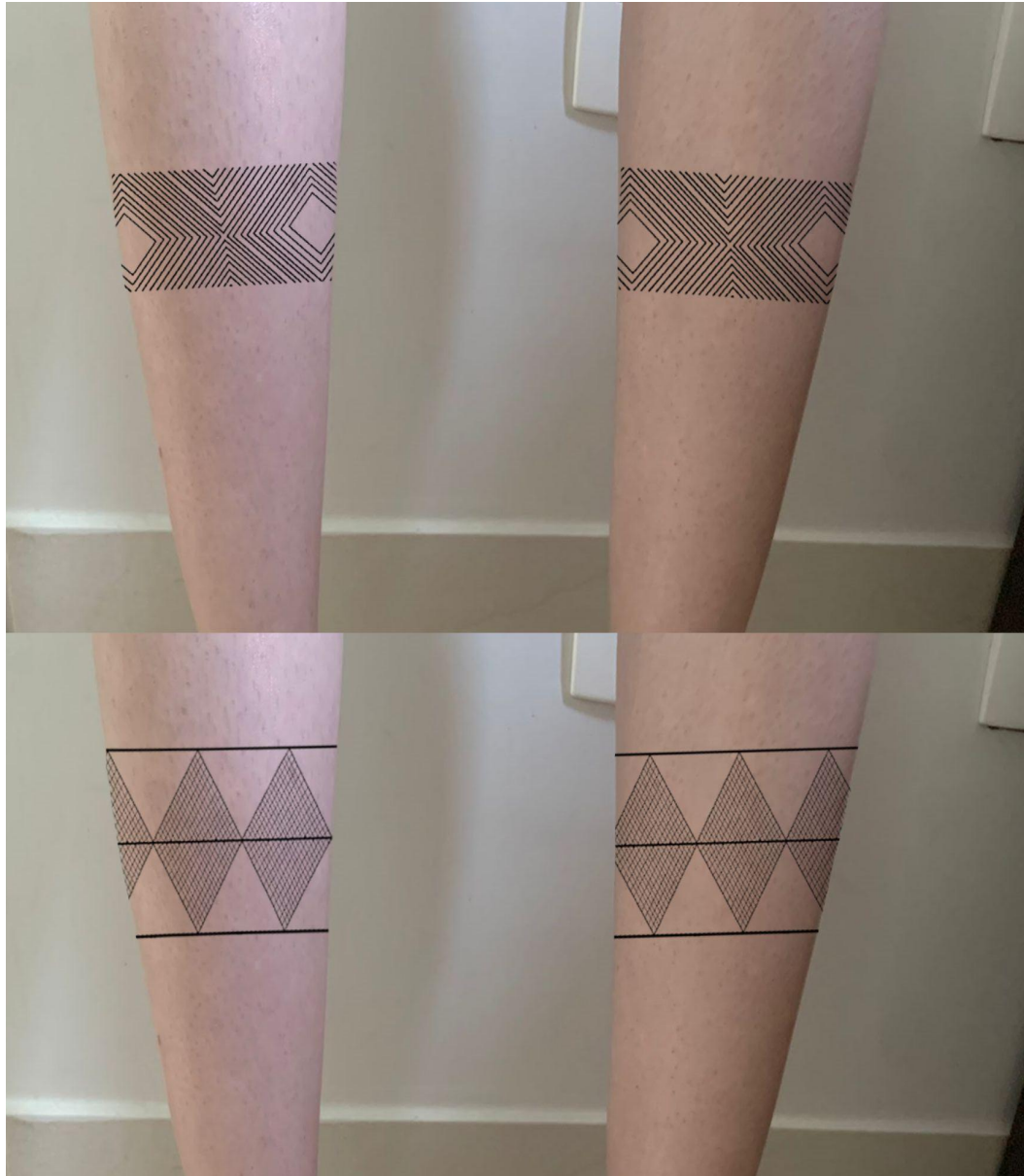
Agora serão apresentadas algumas fotos com as peças criadas sendo aplicadas na pele de alguns modelos.



Aplicação dos karajás.



As aplicações dos Kadiwéu.



Aplicação dos Kayapó.

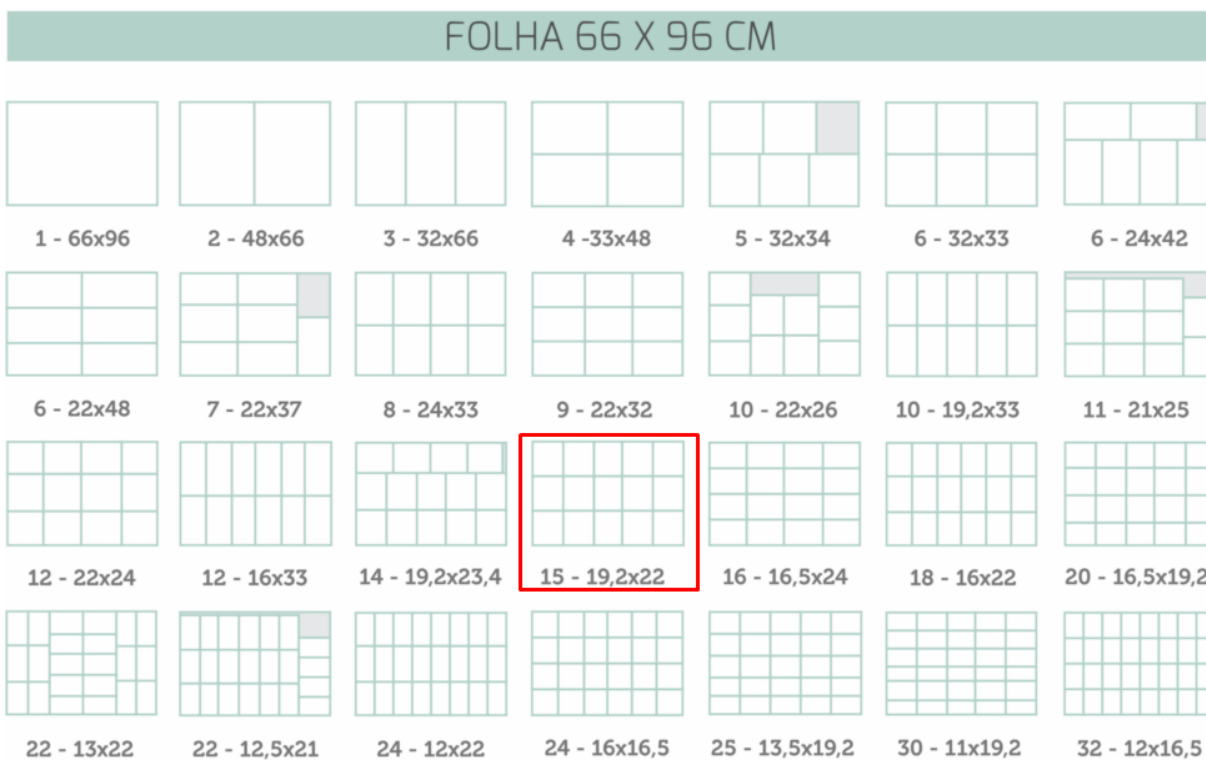
16. Os Processos do design

Para criação do produto, terá que ser passado por várias etapas, como é a criação de um livro, vários processos têm que ser considerados, exemplo: o papel e o formato, grid, a tipografia e a diagramação. E em cada etapa, teve suas pesquisas de similares e processos para usar de base.

16.1. O papel e o formato

Na escolha do tamanho do livro foi feita algumas pesquisas de campo com abordagem de manuseio de livros em livrarias, indagando sobre o formato e a melhor ergonomia para o tema Nesse processo a questão era definir o formato

considerando os fatores humanos pela perspectiva do leitor. Na conclusão das experimentações constatou-se que o mais adequado é o aproveitamento 15 (15 X 19,2cm), da folha B2 66x96cm, com 90gm².



Fonte: <https://novapapel.com.br/papel-tabela-de-corte-66x96/>, acesso em 03/06/2023.

16.2. O grid System

Os grids consistem em um elemento técnico constituído por linhas verticais e horizontais ou quadrados e retângulos. Logo, tem como função principal auxiliar na ordenação, distribuição, alinhamento e dimensão de imagens, textos, formas e outros elementos.

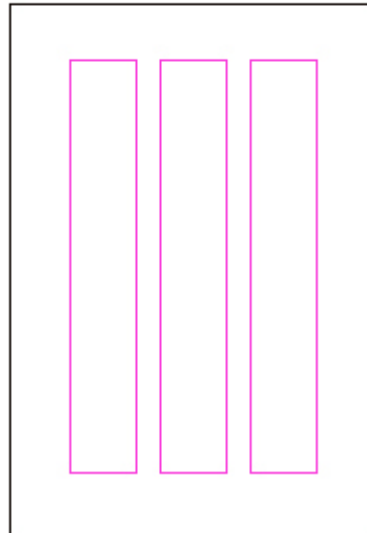
Em resumo, ele organiza todas as informações dentro da estrutura de uma peça de comunicação visual, ajudando o designer a manter a harmonia visual do layout. Uma boa fonte de referência para estudo de grid e formação está no livro “Grid: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO” de Tymothy Samara.

E no grid existem os tipos de grid, não entrei em detalhes sobre todos eles, então mostrarei apenas as duas formatações escolhidas. Que foram os grids de múltiplas colunas e o modular. A de múltiplas colunas foi uma boa opção por deixar o texto mais curto nas colunas fazendo assim a leitura ser menos cansativa e a

modular é a ideal para trabalhar na posição das imagens, fazendo assim todas ficarem nos módulos corretos, em vez de serem jogadas de qualquer forma.

Grid de múltiplas colunas

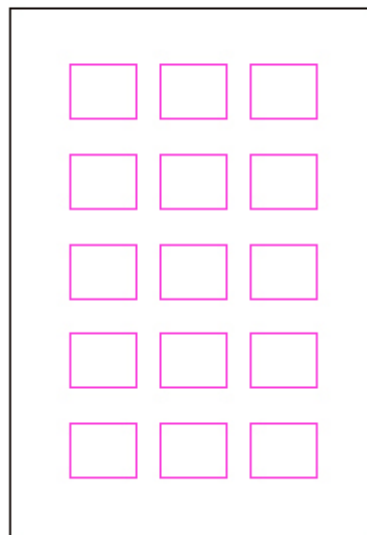
GRID 3
COLUNAS



Utilizando o grid de três colunas para a formatação do texto, deixando uma leitura mais fluida e dinâmica.

Grid modular

GRID
MODULAR



Agora o grid modular foi usado para a formatação das imagens, para que assim houvesse um padrão em suas composições e as imagens não serem apenas jogadas de qualquer forma.

16.3. A tipografia

Na tipografia a ideia era pegar algo que fosse bom de ler, sem cansar muitos os olhos e que tivesse uma grafia mais moderna, já que a princípio as opções escolhidas eram modelos clássicos.

Nas escolhas das tipografias estavam:

Georgia Pro

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Georgia Pro Condensed

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Helvetica

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Pt sans

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Baskerville

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Andada

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Garamond

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Caslon 540

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Playfair Display

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Anton

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Para a escolha da tipografia, a princípio foi Playfair Display, uma fonte com serifa para o texto, mas como sua grafia era muito fina, a chance de estragar na

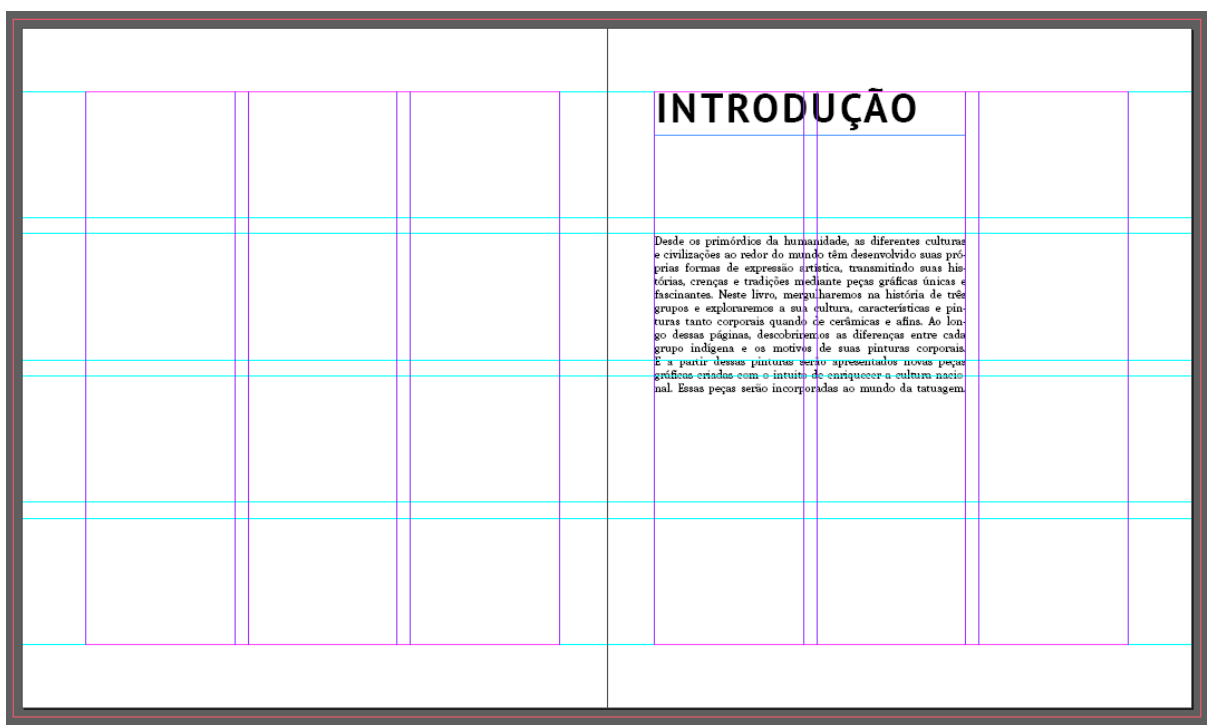
impressão ou ficar ruim na legibilidade, ela foi substituída pela Andada, uma fonte com serifa e mais grossinha, ficando perfeita para o texto.

Já para os títulos a primeira escolha foi a Anton, mas ela estava muito forte e logo em seguida foi trocada pela Pt sans, uma fonte mais popular, e com as formas mais arredondadas e sem serifa.

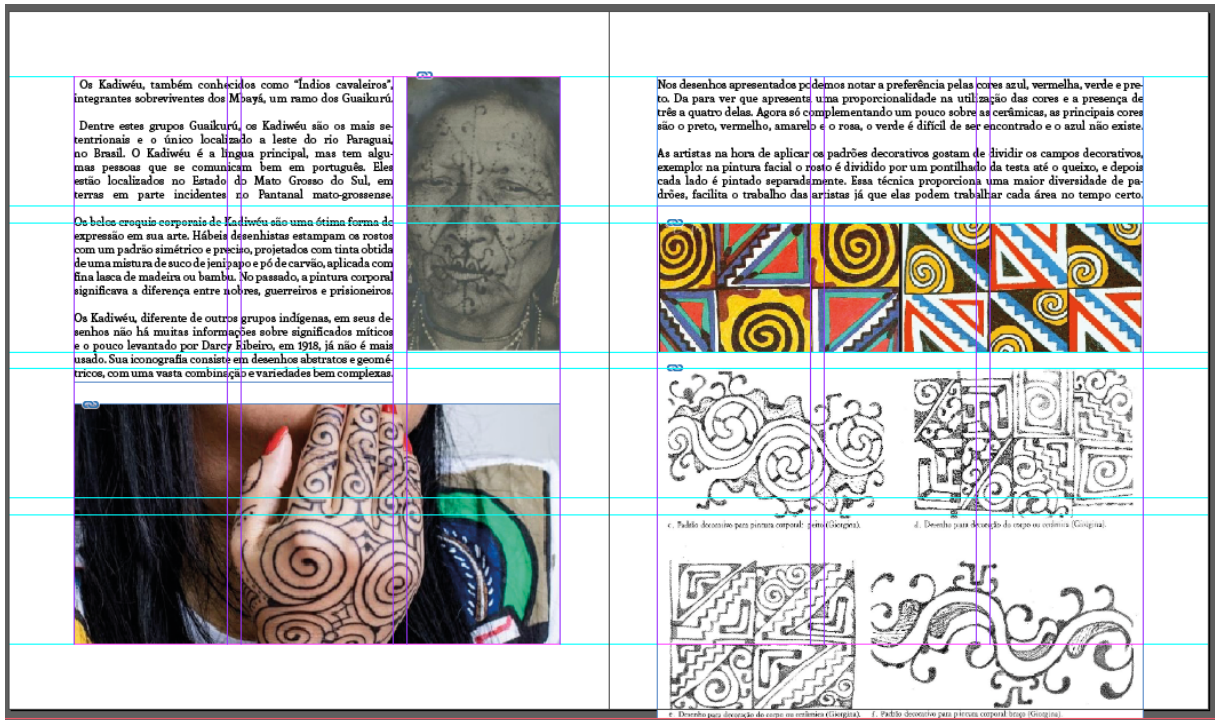
16.4. A diagramação

No processo de diagramação será onde aplicamos tudo que foi visto até agora, envolvendo a disposição das páginas, seleção de fontes, espaçamento entre linhas, alinhamento de texto, inserção de imagens, cabeçalhos, rodapés e outros elementos gráficos.

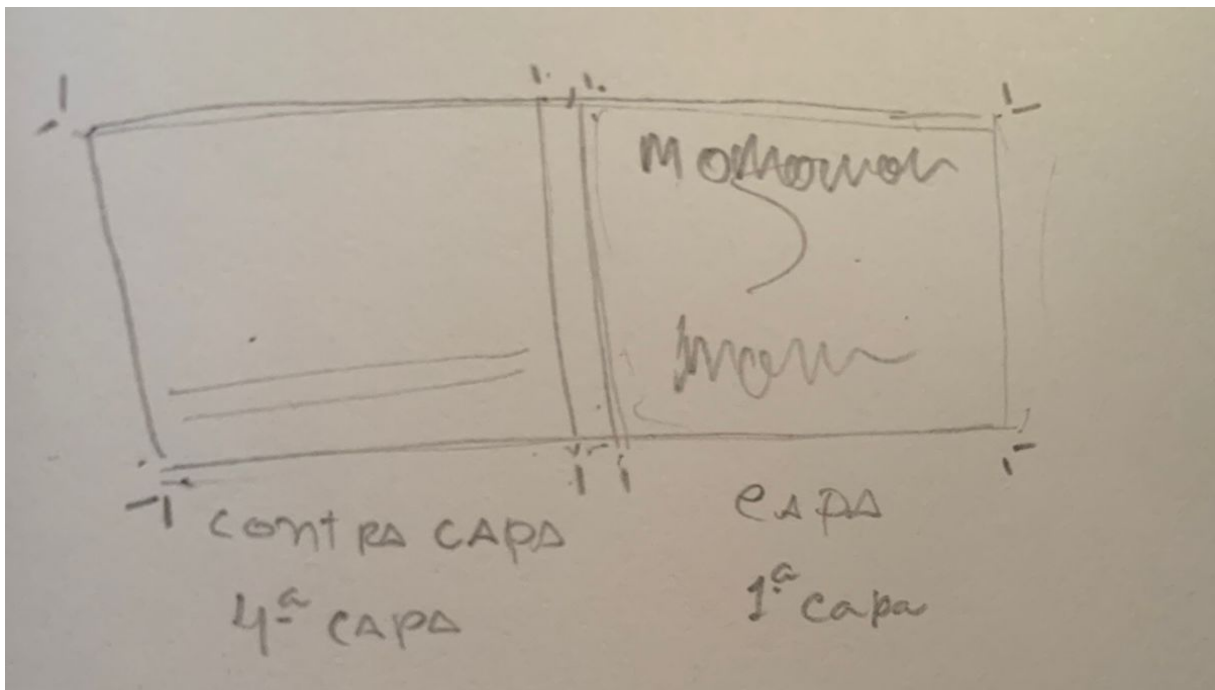
Para executar todo esse processo, ele foi executado no indesign, que é a ferramenta para diagramação de livro. Lá se cria o canva com o número de páginas desejadas e de forma espelhada.



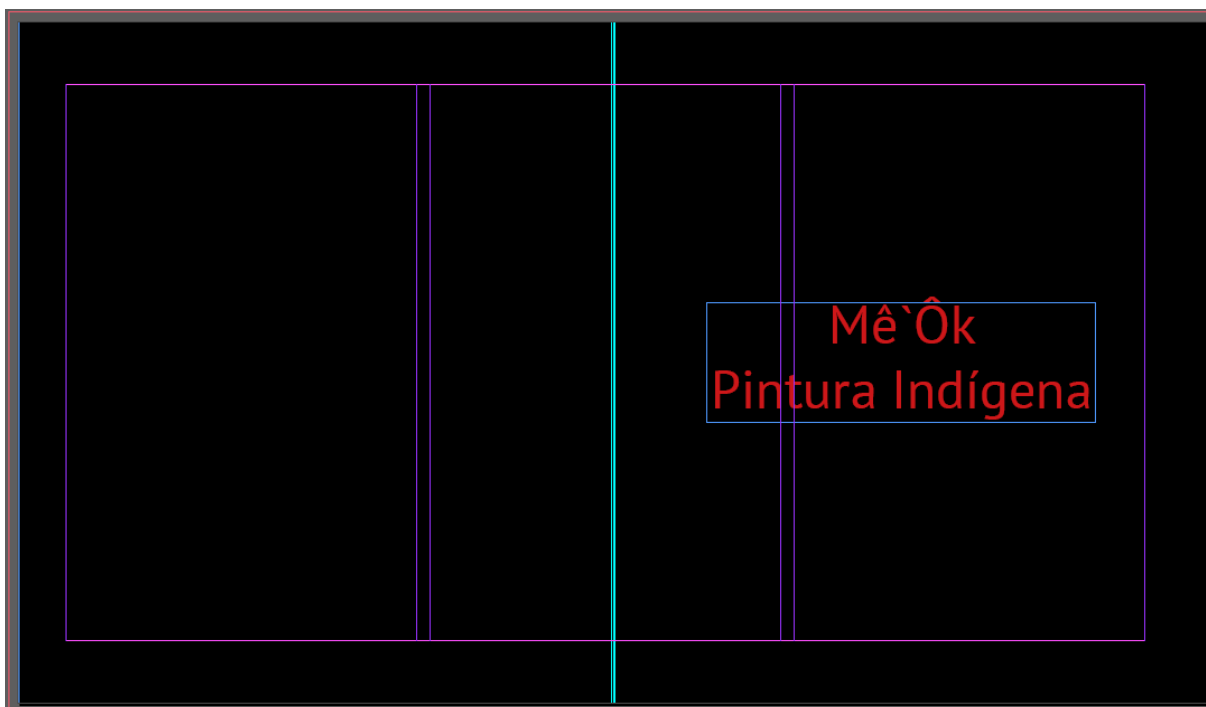
A estética trabalhada é de 3 colunas para os textos, onde serão ordenados nelas e para as imagens é com os módulos de 4 colunas. Em algumas imagens foi trabalhado o processo de sangria.



Outro processo também foi o da criação da capa do livro. Foi feito um rascunho onde mostrava que a capa teria que ser o dobro do formato escolhido e teria que adicionar a espessura da lombada.



Sendo assim ficando a contracapa do lado esquerdo e a capa do lado direito.



A capa no canvas é basicamente o modelo final, sujeito apenas a alteração da posição do título.

16.5. O PRODUTO FINAL - CONCLUSÃO

Em conclusão, este projeto atingiu seu objetivo de criar uma releitura das pinturas corporais dos povos originários, com o intuito de valorizar sua cultura. Vale ressaltar que as releituras apresentadas são apenas uma amostra, sendo possível criar mais peças inspiradas nas pinturas corporais. Além disso, o projeto resultou na produção de um livro que oferece informações sobre as etnias selecionadas, incluindo suas características, localização geográfica, bem como as pinturas e seus significados.

É importante destacar que o escopo do projeto foi limitado às três etnias escolhidas inicialmente, considerando a vasta diversidade étnica que abrange mais de 305 grupos distintos, cada um com suas peculiaridades únicas. O trabalho realizado neste projeto contribui para a preservação e promoção da diversidade cultural, proporcionando um maior entendimento e apreciação das tradições dos povos originários.

17. REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na História: abordagens interdisciplinares.** (Apresentação). Revista Tempo, nº 23, Rio de Janeiro: UFF, julho, 2007
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 10520:** informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011.
- ALLOA, Emmanuel. **Levantes: uma paixão latino-americana.** Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Julho -Dezembro de 2020 Vol.17 Ano XVII no 2 ISSN: 1807-6971
- COESSENS, Kathleen. **A arte da pesquisa em artes.** ARJ, Brasil | Vol. 1/2 p. 1-20, Dez. 2014.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. **Por que valorizar patrimônios culturais indígenas?** in “Povos indígenas e patrimônio cultural imaterial” (Iepé, São Paulo, 2006).
- MONTEIRO, John Manuel. **O desafio da história indígena no Brasil.** In: SILVA, Aracy Lopes; GRUPINI, Luis Donisete Benzi. (Org.). A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. São Paulo/Brasília: Global/MEC/UNESCO, 2000.
- MONTEIRO, John M. **Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo.** Tese de Livre-Docência, IFCH-Unicamp, 2001.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Índio e o Mundo dos Brancos.** São Paulo: Editora da Unicamp. 1996
- PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais.** Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São
- WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural.** Editora Jandaíra, 2019.
- SEVERINO, António Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico.** Ed. Cortez, São Paulo: 2007. Paulo: Perspectiva, 1979.(Debates 99).
- VIDAL, Lux. **Grafismos Indígenas, Estudos de Antropologia Estética.** Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

- POVO KADIWÉU. Povos Indígenas no Brasil, 2023. Disponível em:
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kadiw%C3%A9u>. Acesso em: 31/05/2023.
- POVO KARAJÁ. Povos Indígenas no Brasil, 2023. Disponível em:
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karaj%C3%A1>. Acesso em: 31/05/2023.
- POVO KAYAPÓ. Povos Indígenas no Brasil, 2023. Disponível em:
[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_\(Kayap%C3%B3\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_(Kayap%C3%B3)). Acesso em: 31/05/2023.
- BLOG TATTOO2ME. Disponível em:
<https://blog.tattoo2me.com/fineline-uma-aposta-para-suas-primeiras-tatuagens-6002cc7ad418>. Acesso em: 03/06/2023.
- TATUAGEM NA HISTÓRIA -BRASIL ESCOLA. Disponível em:
<https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/tatuagem.htm>. Acesso em: 05/06/2023.



ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

No dia 16/06/2023, às 11:30 horas, o (a) estudante
ODENI RIBEIRO DA COSTA NETO,
do curso de DESIGN da Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, expôs, em Sessão Pública de Apresentação de Trabalho de Conclusão de Curso, o
trabalho intitulado INCORPORAÇÃO DAS PINTURAS CORPORAIS
INDÍGENAS PARA O MUNDO DA TATUAGEM
para a Banca de
Avaliação composta pelos (as) docentes:

(ANA BANDEIRA) ANA PAULA NERES S. BANDEIRA
TAI HSUAN AN
MARCOS COSTA DE FREITAS

O trabalho da Banca de Avaliação foi conduzido pelo (a) docente Presidente que, inicialmente, após apresentar os docentes integrantes da Comissão, concedeu 15 minutos ao (a) estudante (a) para que este (a) expusesse o trabalho. Após a exposição, o (a) docente Presidente concedeu a palavra a cada membro convidado da Comissão para que estes arguissem o (a) estudante. Após o encerramento das arguições, a Banca de Avaliação, reunida isoladamente, avaliou o trabalho desenvolvido e o desempenho do (a) estudante na exposição, considerada a trajetória deste (a) no desenvolvimento do TCC. Como resultado da avaliação, a Banca de Avaliação deliberou pela:

- Aprovação.**
- Aprovação, condicionado às correções recomendadas pelos membros da banca.** A Banca de Avaliação conclui que o(a) estudante está **APROVADO(A)** condicionado às correções de forma e/ou conteúdo recomendados. As correções deverão ser indicadas no formulário de Avaliação Final de Trabalho de Conclusão de Curso. O(A) estudante terá o prazo de _____ dias para os ajustes e entrega da versão final ao professor (a) orientador (a), contado a partir da data da sessão de apresentação pública do TCC.
- Reprovação,** conclui que o trabalho apresentado não satisfaz as condições mínimas e o(a) estudante está **REPROVADO(A)**.

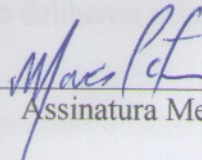
CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DA APRESENTAÇÃO DO TCC	Av1	Av2	Av3
(Av1: Presidente da Banca Avaliadora, Av2 e Av3: Membros Convidados da banca avaliadora)			
SOBRE O TRABALHO ESCRITO			
Sub-total (6,0)	5	5	5
SOBRE APRESENTAÇÃO ORAL			
Sub-total (2,0)	2	2	2
SOBRE SUSTENTAÇÃO ARGUIÇÃO PELA BANCA			
Sub-total (2,0)	2	2	2
Nota final da Banca			
Nota do Av1	9		
Nota do Av2	9		
Nota do Av3	9		
Média das notas dos membros da banca examinadora	9		

Correções recomendadas:

- ANO DECLARADO NO TCC; METODOLOGIA Design Thinking; TIPOGRAFIA; REVISAR A ESCRITA; ANUNDA E SERIADA; FOTOGRAFIA;
- SUGERE QUE DEVERIA HAVER MAIS EXEMPLOS APLICADOS DA TATTO
- REVISAS DA REDAÇÃO DO TRABALHO; TEMPO VERBAL REPETE MUITO "EU";
- LEGENDAR AS IMAGENS DAS REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS COM PROBLEMAS;
- IMAGENS 7 e 9 - AUTORES? SUBSTITUIR - "INVISIBILIDADE DA ICONOGRAFIA"

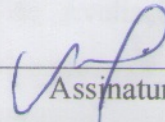
Nome (por extenso) e assinatura do Membro Presidente da Banca Avaliadora (Av1):

MARCOS COSTA DE FREITAS
Nome do Membro Presidente


Assinatura Membro Presidente

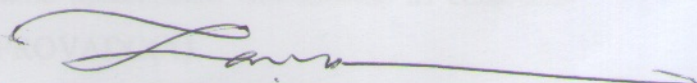
Nome (por extenso) e assinatura do Membro Convidado da Banca Avaliadora (Av2):

ANA PAULO NERES S BANDEIRA
Nome do Membro Convidado


Assinatura do Membro Convidado

Nome (por extenso) e assinatura do Membro Convidado da Banca Avaliadora (Av3):

TAI HSUAN AN
Nome do Membro Convidado


Assinatura do Membro Convidado