

# Iconografia e a pintura corporal do Javari dos wauja

*Iconography and Javari wauja's body art*

Recebido em: 21/10/2025

Aprovado em: 10/06/2026

**Renata C. G. Hoffmann**

[Sobre a autora >>](#)

## RESUMO

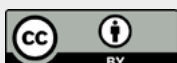
A pintura corporal é uma expressão artística dos povos indígenas brasileiros, utilizada tanto em situações cotidianas quanto em rituais e cerimoniais. Por meio de uma aproximação ao recorte de pinturas pertencentes ao acervo fotográfico da Coleção Harald Schultz, produção referente ao trabalho antropológico no Xingu no ano de 1964, que encontra-se em salvaguarda ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), foi possível nos aproximar do universo particular dos grafismos corporais wauja - no contexto da cerimônia do guerreiro Javari - o que resultou em meu projeto de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Essa análise parte do entendimento da linguagem como expressão da "visão do artista", buscando compreendê-la em sua especificidade cultural a partir das concepções de "corpo-reflexivo" e "corporeidade", fundamentadas na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, e a interpretação de historicidades presentes em mitos e lendas que constituem parte da cultura wauja. Ao investigar determinados movimentos do corpo-reflexivo, a pesquisa busca revelar a relação dialética entre visualidades e historicidades, evidenciando seu alcance estético, artístico e visual.

**Palavras-chave:** Harald Schultz; MAE-USP; corporeidade; pintura corporal; fenomenologia.

## ABSTRACT

Body painting is an artistic expression of Brazilian Indigenous peoples, used both in ritual contexts and in everyday life. Through the analysis of a selection of paintings from the iconographic collection of the Harald Schultz Collection (1964), housed at the Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo (MAE-USP), which made my research possible, we could explore the universe of wauja body painting - related to the context of the Javari warrior ceremony - as part of my master's degree at University of São Paulo, at the Aesthetics and History of Art Department. The analysis begins by understanding this visual language as an expression of the "artist's vision," seeking to interpret it within its cultural specificity through the concepts of the "reflective body" and "corporeality," grounded in the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, as well as through the historicity embedded in the myths and legends that constitute part of wauja culture. By investigating certain movements of the reflective body, this research aims to reveal the dialectical relationship between visualities and historicity, highlighting their aesthetic, artistic, and visual dimensions.

**Keywords:** Harald Schultz; MAE-USP; corporeality; body art; phenomenology.



## Antropologia Visual, o acervo iconográfico Harald Schultz

### Considerações iniciais

No presente texto, incido sobre a pintura corporal do Javari dos wauja, para aproximar o leitor do processo de sua formação, conjecturando sobre aspectos que sustentam o desenrolar das análises que se sucederam ao longo da construção da pesquisa de mestrado. Nesta primeira parte, delibero sobre a relevância do acervo iconográfico Harald Schultz, que se encontra em salvaguarda do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP).

Na sequência da estruturação deste relato, contextualizo o ambiente cultural no qual se insere a pintura corporal, apresentando alguns dos achados incorporados ao relatório original do projeto. O trabalho se fundamentou por aspectos da Teoria Francesa da Arte, em uma perspectiva transversal às visões antropológicas e estéticas da arte, abordagem contextualizada adiante na terceira parte do texto.

Ao longo de trinta anos, em conjunto com sua equipe – da qual fazia parte a socióloga, etnóloga e companheira Vilma Chiara, – Harald Schultz organizou uma das mais relevantes coleções arqueológicas e iconográficas, composta por mais de 7 mil artefatos indígenas e 57 filmes etnográficos, considerada um marco à produção artística da região xinguana. Ambos, Schultz e Chiara, em sua destreza metodológica, compilaram inúmeras lendas, histórias e mitos relacionados aos povos indígenas do Xingu (Delgado Vieira; Cury, 2021).

Rememora-se o movimento inaugural a angariar informações etnográficas sobre os povos indígenas: a expedição de Karl Von Steinen ao Xingu, no ano de 1884, sendo Von Steinen o primeiro homem ocidental a estabelecer contato com os povos indígenas do Xingu (Steinen, 1942). Além dele, outros, como o botânico Karl Friederich Phillipe Von Martius, compilaram certames de informação

em meio a coleta de campo sobre povos nativos brasileiros, sob a ótica etnográfica, tal qual *A ethnographia da America, especialmente do Brazil*, 1904, e *O estado de direito entre os autochtones do Brazil*, 1906 (Exposição, 1968). Há inúmeros trabalhos de arqueólogos e etnólogos em destaque, como a famosa expedição Roncador Xingu, chefiada pelos irmãos Villas Boas, no ano de 1946, em que se estabeleceu contato com os povos da região, levantando informações sobre seus hábitos e cultura (Seki, 2000).

Vera Penteado Coelho, professora, pesquisadora do Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) e do Museu Paulista, e ex-integrante do corpo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), elaborou um importante compilado de informações de estudiosos sobre o Xingu – o livro *Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*, 1993. Seu objetivo era organizar as análises relativas à arte xinguna apontando problemáticas incorridas sob diferentes perspectivas. Coelho (1993, p. 593) aponta que “as contribuições mais férteis, dadas por Karl von den Steinen, ao conhecimento dos índios do Alto Xingu, situa-se sem dúvida no que se refere aos estudos da arte”. Por arte, a autora se refere às distintas produções indígenas – artefatos, pinturas corporais e cerâmica, e é esta definição que norteou o desenvolvimento da nossa pesquisa.

A partir dos anos 1920, resultado de um pensamento nacionalista, cujo mote era valorizar as riquezas nacionais, o Brasil aumentara sua determinação em investir, e organizar pesquisas e informações sobre a cultura local e a área de antropologia e etnologia ganha peso de forma mais estruturada (Cury, 2021). O Museu do Estado que havia sido fundado na independência do Brasil (Museu do Ipiranga, c2026) ao adquirir sua primeira coleção – a coleção Sertório (da coleção particular do Coronel Joaquim Sertório)<sup>1</sup> - torna-se Museu Paulista, tendo o primeiro acervo de História Natural vinculado diretamente ao movimento de criação dos museus no Brasil (Carvalho, 2014):

<sup>1</sup> O coronel Joaquim Sertório era um homem rico, nascido na cidade de São Paulo na primeira metade do século XIX (Carvalho, 2015).

O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) foi criado em 1989 pela reunião dos acervos de arqueologia e etnologia da USP, até então sob a guarda do antigo MAE, do Museu Paulista, do Instituto de Pré-História Paulo Duarte e do Acervo Plínio Ayrosa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. As coleções etnográficas do MAE-USP remontam a mais de 100 anos, grande parte delas procede do Museu Paulista (MP-USP). Num dos museus mais antigos do Brasil, o MP-USP, entram coleções etnográficas de várias partes do território brasileiro e paulista, desde antes da inauguração em 1895, com a coleção particular do Coronel Joaquim Sertório (Cury, 2021, p. 3).

Por sua vez, em 1946, quando Sérgio Buarque de Holanda<sup>2</sup> assume a direção daquele museu, a *Revista do Museu Paulista* orienta suas publicações para assuntos relacionados a etnologia e arqueologia (Cury, 2021). Como consequência, Herbert Baldus é contratado como técnico de Etnografia no Museu Paulista. Em 1947, quando promovido a chefe de seção, Baldus, então, contrata Harald Schultz como seu assistente, com o intuito de ampliar as coleções indígenas (Cury, 2021). Schultz, que havia estudado com o marechal Rondon<sup>3</sup> e o etnólogo alemão Curt Nimuendaju,<sup>4</sup> fora também aluno de Baldus na Escola de Sociologia e Política de São Paulo, auxiliando-o em suas pesquisas de campo (Baldus, 1965-1966). Anteriormente ao Museu Paulista, Schultz já havia integrado a equipe do antigo Sistema de Proteção ao Índio (SPI), sendo chamado para trabalhar com

<sup>2</sup> “Nasceu em São Paulo em 1902. Foi historiador, crítico literário e jornalista. Depois de lecionar em várias escolas superiores, como a Universidade do Distrito Federal e a Escola de Sociologia e Política de São Paulo, tornou-se, em 1956, catedrático de História da Civilização Brasileira na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Faleceu em 1982. Intelectual reconhecido internacionalmente, é autor de *Raízes do Brasil* (1936), um dos maiores clássicos da historiografia brasileira” (Companhia das Letras, [20--]).

<sup>3</sup> “Cândido Mariano da Silva (marechal Rondon) nasceu em Mimoso, hoje Santo Antônio de Leverger, Mato Grosso, no dia 5 de maio de 1865. Era filho de Cândido Mariano e de Claudina Lucas Evangelista, neta de índios bororos”. Foi militar e sertanista, “idealizador do Parque Nacional do Xingu e diretor do Serviço de Proteção ao Índio. Integrou a Comissão Construtora de Linhas Telegráficas, atravessou o sertão desconhecido, na maior parte habitado por índios bororos, terenas e guaicurus. [...] Ajudou a demarcar as terras indígenas” (Frazão, 2020).

<sup>4</sup> Curt Nimuendaju, alemão de origem, chegou ao Brasil em 1903 e foi contratado pelo Museu Paulista. Em expedição, levantou dados para o mapa da ocupação indígena no sul do Brasil, publicado em 1911 na *Revista do Museu Paulista* como Mappa da actual distribuição dos índios no Brasil meridional, ilustração do artigo de Hermann von Ihering, “A questão dos índios no Brasil”. Há controvérsia sobre a autoria do mapa (Figura 1), uma vez que o artigo é assinado por Ihering. Ao pé do mapa publicado consta “Organizado por H. von Ihering”.

o marechal Rondon justamente por sua destreza como fotógrafo. Ainda no SPI, consolidou a coleção iconográfica do Departamento de Cinematográfica e Etnográfica (material hoje em salvaguarda do Museu Nacional dos Povos Indígenas, no Rio de Janeiro). Dirigiu o primeiro filme etnográfico de sua carreira, *Dança de culto aos mortos* (1944), e publicou seu icônico livro *Vinte e três índios resistem à civilização* em 1953, sobre sua estadia com os umutinas<sup>5</sup> (Delgado Vieira; Cury, 2021).

O Serviço de Proteção aos Índios (SPI) foi fundado em 1910, em meio ao cenário de disputas de terras com as populações indígenas, culminando no massacre de vários povos originários. O Brasil sofreu uma acusação pública de displicência em relação ao tema no XVI Congresso dos Americanistas em Viena (Serviço [...], 2018).

Voltando a Harald Schultz, o estudioso publicou mais de trinta títulos, como o artigo “Here comes the umutinas!” (Schultz, 1956), na *Revista do Museu de História Natural de Nova Iorque*, quando ainda integrava a equipe do SPI (Baldus, 1965-1966). Baldus se refere a Schultz em sua publicação sobre a vida de Schultz na *Revista do Museu Paulista*:

o estudioso da vida indígena, preenchendo os seus diários de viagem com descrições pormenorizadas; o hábil colecionador, satisfazendo as exigências dos museus sem depauperar os produtores do material colhido; o artista tornando visíveis em foto e filme as sutilezas indizíveis das culturas alheias; e sempre e a cada hora o amigo incondicional dos índios, sofrendo por eles, com eles, e encontrando sua felicidade entre eles (Baldus, 1965-1966, p. 7-8).

Em 1964, quando se instaura a ditadura no Brasil, o grupo concentrou seus esforços em um longo estudo de campo na comunidade Piólaga (Piyulaga), considerada a mais populosa dentre os indivíduos wauja. Este projeto gerou um relevante acervo de cerâmica wauja e uma coleção iconográfica composta de “3.000 diapositivos em cores e 3.000 negativos preto e branco, filmes patrocinados pelo Institut von DenWissenschaftlichen film de Gottingen,

<sup>5</sup> Cf. Schultz (1953).

Alemanha” (Chiara, 1998, p. 96). Vilma Chiara doou ao Museu Paulista 1.127 fotos, mantendo como coleção particular “12 mil negativos e 10 mil slides registrando povos indígenas do Brasil, além de filmes etnográficos” (Delgado Vieira; Cury, 2021, p. 50). À época do estudo de campo, “havia oitenta indivíduos” (Schultz; Chiara, 1971a, p. 286) em Piólagá. Schultz esteve no Alto Xingu no período de “junho a outubro de 1964” (Schultz; Chiara, 1971 *apud* Franchetto, 1995, p. 38), quando visitou o povo wauja, fazendo observações e registros etnográficos e fotográficos. Pode-se inferir que a expedição durou o período de quatro meses.

Com relação ao projeto, este se fundamentou pela arguição das imagens do acervo iconográfico Harald Schultz. A fim de decidir sobre quais pinturas seriam analisadas, engendramos um percurso visual dentre as mais de mil fotografias em alta definição, cujo acesso fora concedido pela equipe do museu (MAE-USP). Posteriormente, foi necessário fazer a leitura do memorial descritivo vinculado às imagens, como parte do processo de identificação e determinação do recorte para a pesquisa. Seria preciso organizá-las em *clusters* (grupos), classificando-as por similaridade de assunto e população. Concluiu-se, nesse deambular, haver catorze populações retratadas pelo projeto; além disso, foi possível constatar que os povos wauja,<sup>6</sup> krahô e umutina eram os mais fortemente representados sob o prisma das pinturas corporais. A maior parte das fotografias do acervo diziam respeito ao povo wauja. Ainda assim, houve um impasse entre aprofundar as pinturas do povo umutina e wauja, já que ambos os trabalhos artísticos são profundamente instigantes. Dessa forma, foram organizados critérios que orientariam a decisão: qualidade técnica das imagens; fundamento visual sobre pintura corporal, e, por fim, amplitude e similaridades dos elementos artísticos que compunham a pintura. Escolhemos as pinturas relativas ao Javari do povo wauja.

---

<sup>6</sup> Na literatura, a denominação é waura, chegando até ser escrito como uaura. Considera-se que a origem dessa forma de escrita se relaciona à fonética da palavra, quando falada pelo próprio povo. Questiona-se, portanto, a escrita com o “r” no lugar de “j” (Postigo, 2014, p. 27), atendendo-se à forma de autodenominação do povo wauja (Barcelos Neto, 1999). A grafia correta das populações indígenas deve considerar sua inicial em letra minúscula, conforme o manual de comunicação da Secom (Brasil, [2024]).

Cabe ressaltar que a presente reflexão circunscreve-se ao contexto de produção das fotografias analisadas, datadas de 1964, desconsiderando possíveis transformações ocorridas *a posteriori* nas práticas de pintura ou em seus significados culturais. Tal recorte fundamenta-se, sobretudo, na natureza do material etnográfico mobilizado, cujo montante resulta de levantamentos *in loco* por pesquisadores em estreita interlocução com as comunidades indígenas, intermediados por diálogos diretos com caciques e demais interlocutores wauja.

Reconhecer esse recorte temporal não implica ignorar as mudanças socioculturais ocorridas entre os wauja e outros povos do Xingu, ao longo das últimas décadas. Durante a participação na 16ª Primavera dos Museus: Contextos Indígenas no Brasil – Xingu, realizada no Museu das Culturas Indígenas, em 2021, foi possível dialogar com o professor e ceramista Kaji Waura, que apresentou aspectos da cerimônia do Javari e compartilhou um registro audiovisual da cerimônia em sua comunidade. Em seu relato, destacou profundas transformações vivenciadas pelas comunidades indígenas da região, decorrentes da intensificação do garimpo e da exploração madeireira em seus territórios. Segundo o professor Kaji, tais processos têm provocado mudanças nos modos de vida, incluindo o aumento de casamentos multiculturais, alterações nas formas de vestir-se e deslocar-se, o afastamento de práticas tradicionais pelas gerações mais jovens e modificações de hábitos alimentares. É plausível supor que tais transformações socioculturais repercutam sobre o cerimonial do Javari e, conseqüentemente, sobre as práticas de pintura corporal a ele associadas.

Com relação à seleção das pinturas analisadas, o processo foi conformado de maneira que, de todas as imagens, aproximadamente 66<sup>7</sup> referiam-se ao cerimonial do Javari. Foi possível observar pinturas, danças e lutas, e atividades relacionadas ao processo de preparação do Javari, como o preparo do urucum, o trançado do modelo antropomórfico, danças e lutas.

---

<sup>7</sup> Poucas, dentre as 66 imagens, foram incorporadas no estudo para análise das pinturas corporais.

A reflexão exigiria suspender os sentidos em busca dos enigmas ocultos<sup>8</sup> (Fabbrini, 2016), experiência que dialoga com a noção de “desintegração” de Maurice Merleau-Ponty (2004), em uma relação entre o objeto visto e a sensibilidade do observador, no qual o mundo precisa ser reaprendido pelo olhar e as próprias coisas conduzem à expressão de seus sentidos (Merleau-Ponty, 2019). Desta forma, a escolha do povo wauja no estudo surgiu de uma relação afetiva estabelecida entre pesquisador e pintura. As pinturas do Javari revelaram singularidades estéticas por características distintas das pinturas cotidianas e de outros rituais xinguanos, conforme destaca Aristóteles Barcelos Neto (1999). Diferentemente do mundo misterioso e o monocromatismo dos umutina, a profusão cromática, a pluralidade de grafismos e as composições do Javari do povo wauja gerou esse impacto no pesquisador. Reforço ser o acervo iconográfico acessível a qualquer um, por meio do portal do Museu de Arqueologia e Etnografia da Universidade de São Paulo – MAE-USP, possibilitando navegar pelas imagens (MAE-USP, c2021).

É atribuído o caráter de pioneirismo ao método de Schutz na chamada antropologia visual, que consiste em filmar e fotografar o cotidiano das comunidades em campo (Vicentin, 2020). Schultz revelou-se um artista por meio de fotografias que refletem sua própria poética. Sua sensibilidade nos permite navegar pelos movimentos corpóreos da dança e luta, por singularidades das pinturas, pela dinâmica coletiva do evento e mais do que tudo, ressalta cores, luz e sombras, cenário, fazendo com que a pintura corporal se sobressaia ao ambiente da comunidade e ao campo de batalha. Desta forma, sua curadoria promove o entendimento ao pesquisador sobre diversidade e riqueza de elementos desenhados pelos artistas indígenas.

Este trabalho enaltece os esforços de Harald Schultz, assim como o de sua equipe; ainda que saibamos da necessidade de se refletir sobre a perspectiva da formação de coleções dos povos originários – o que não foi o cerne de minha pesquisa. No artigo “As coleções kaingang, guarani nhandewa e terena: percurso documen-

---

<sup>8</sup> Conceito *imagem-enigma*, delineado pelo professor Ricardo Fabbrini, em que ele apresenta o enigma como a pulsão da imagem, em contraponto a imagens clichê (Fabbrini, 2016).

tal, requalificação e colaboração”, a museóloga Marília Xavier Cury discute essas questões e a necessidade de requalificar coleções considerando a visão decolonial, ainda que deseje reconhecer “a importância dos arquivos documentais das instituições que geraram coleções, como também quer valorizar os periódicos institucionais” (Cury, 2021, p. 4).

## Vivência de mundo como abordagem

Uma vez escolhido o norte da pesquisa, tornou-se necessária uma aproximação com a cultura wauja, a fim de absorver seu contexto no cerimonial do Javari, tendo em vista a perspectiva fenomenológica. Compreendida como expressão de conhecimento de mundo e experiência cultural visualmente codificada (Aranha, 2008), a pintura corporal conduziu à aproximação com a etnografia xinguana e com o universo wauja, com o objetivo de entender as relações entre corpo, percepção, visualidade e historicidade presentes no ritual.

Inicialmente, para se chegar à cultura wauja, orientou-se pelo conhecimento etnográfico compilado de fontes primárias de valor indelével: tratados de autores relevantes, tais como: Aurore Monod-Becquelin (1982, 1993-1994, 2016), Berta Gleizer Ribeiro (1993), Rafael José de Menezes Bastos (2013), Eduardo Bueno Galvão (1950, 1953), Claude Lévi-Strauss (1996), Roque de Barros Laraia (1967), Pedro Agostinho (2009), Lux Boelitz Vidal (1978, 2000), Eduardo Viveiros de Castro (1996, 2009, 2018), Marília Xavier Cury (2021), Lucy Seki (2000), Aristóteles Barcelos Neto (1999, 2011), Franz Boas (1955), Vera Penteado Coelho (1983, 1991-1992, 1993), entre outros.

Durante a pesquisa etnográfica realizada por Harald Schultz em 1964, constatou-se que a comunidade de Piyulaga<sup>9</sup> - considerada a mais densa comunidade wauja -, à época, possuía cerca de oitenta

<sup>9</sup> De acordo com o trabalho de Fernanda Ribeiro Amaro (2020), com base no Censo DSEI Xingu de 2017, o povo wauja distribui-se em cinco comunidades no Parque Indígena do Xingu: Piyulaga, Piyueleuene, Ulupuene, Batovi e Topepeweke, totalizando aproximadamente quinhentos habitantes. Entre essas comunidades, Piyulaga apresenta a maior densidade demográfica, situando-se às margens da lagoa homônima, conectada ao rio Batovi por um canal que deságua no rio Xingu (Amaro, 2020).

habitantes, distribuídos entre cinquenta homens e trinta mulheres (Schultz; Chiara, 1971a). Os dados demográficos de sua pesquisa indicavam uma população predominantemente jovem; apenas sete indivíduos com idade superior a cinquenta anos, enquanto dezoito eram crianças (Schultz; Chiara, 1971a). Segundo o Censo de 2017 do DSEI Xingu, o povo wauja distribui-se por cinco comunidades localizadas no Parque Indígena do Xingu: *Piyulaga*, *Piyueleuene*, *Ulupuene*, *Batovi* e *Topepeweke* (Amaro, 2020), com cerca de quinhentos habitantes. A *Piyulaga*, ainda considerada a maior, situa-se às margens da lagoa *Piyulaga*, conectada ao rio *Batovi* por um canal que deságua no rio *Xingu* (Amaro, 2020).

Nesse deambular de pesquisas etnográficas, foi apreendido que o sistema sociocultural xinguano tem sua formação associada à chegada de populações de língua arawak por volta de 900 d.C. Este momento também está relacionado ao surgimento das primeiras comunidades circulares semelhantes às atualmente encontradas entre os wauja e os mehináku (Fausto, 2000). Lucy Seki (2000) propõe uma divisão étnico-geográfica entre Alto e Baixo Xingu, fundamentada em critérios geográficos e sociológicos. Tal divisão distingue o Alto Xingu, situado ao sul da região amazônica, no estado do Mato Grosso, por relativa uniformidade cultural e por um complexo sistema de relações intercomunitárias, no qual diferentes povos preservam simultaneamente suas identidades de costumes e linguísticas. Inseridos nesse contexto, os wauja habitam a Terra Indígena *Batovi*, falam um dialeto da família linguística nu-aruaque, assim como os mehináku e os yawalapiti.

Os povos do Alto Xingu compartilham sistemas rituais e práticas culturais, como os rituais do Javari e do *huka-huka*, e praticam pintura corporal em contextos cotidianos, cerimoniais e de competições esportivas (Chiara, 1998). Segundo a pesquisadora Bruna Franchetto (2011), há provavelmente quinze rituais intra e interculturais no Alto Xingu, estruturados por cantos, coreografias e narrativas míticas. Um deles é o Javari, definido como “cerimonial do guerreiro” nos registros de Harald Schultz (MAE-USP, [202-]). O cerimonial do Javari festeja um ano da morte de um cacique mestre jogador de dardos, e é comum aos povos da região da “área do

ulurí”:<sup>10</sup> trumái, aweti, kamayrurá e wauja (Galvão, 1950), como um elo cultural que reforça o modo de viver crenças e mitos das populações xinguanas. O evento acontece junto às plêiades, formação cósmica que ocorre no solstício de inverno.<sup>11</sup>

Quanto à dinâmica do cerimonial, há um povo anfitrião convidando outro grupo para integrar a cerimônia, como partícipe das danças, cantos e da luta huka-huka.<sup>12</sup> No longo período que antecede a festa, há uma rotina de ensaios diários. A cerimônia em si inicia-se com chegada do grupo adversário e tem duração de onze dias, em meio a disputas entre os lutadores. Ao final do evento, um manequim antropomórfico simbolizando o cacique morto, como forma de alteridade ao guerreiro, é queimado<sup>13</sup> junto às flechas (Monod-Becquelin, 1996, p. 12-13). Elas são decoradas com um adereço feito de coco de tucum – *iwari* – furado, a fim de gerar um som sibilante. Galvão (1950) atribui o nome da cerimônia ao fruto proveniente de uma palmeira nativa da região. Há outra teoria que considera que a cerimônia Javari/Yawari tenha origem semântica em yawat (onça) adicionado a “i” (sufixo para diminutivo), isto é “onça pequena como uma jaguatirica”. O animal integra o enredo e as músicas de origem mítica, como o mito do Javari e o mito da Gênese, que norteiam o desenrolar da cerimônia (Bastos, 2019).

A antropóloga francesa Aurore Monod-Becquelin (1993-1994) acrescenta que a população trumái, precursora do Javari, aprendera uma prática similar pela interrelação com o povo tapirapé (de tronco tupi-guarani), que celebrava um cerimonial de dinâmica similar com o povo javaé – população de tronco linguístico macro-jê – no final do século XIX. Acredita-se que os trumái propagaram o Javari entre os povos do Xingu (Monod-Becquelin, 1993-1994).

<sup>10</sup> *Uluri* é uma tanga triangular usado pelas mulheres na região do Alto Xingu no ritual da puberdade como um cinto de castidade.

<sup>11</sup> Plêiade é uma formação cósmica relacionada ao calendário lunar inca de acordo com a publicação 319-342. Zuidema, Tom R. “Catachillay: the role of the Pleiades and of the Southern Cross and Alpha and Beta Centauri in the calendar of the Incas”. O solstício de inverno, na América do Sul, ocorre ao final do mês de maio ou no começo de junho.

<sup>12</sup> O huka-huka é a prática de luta corporal dos povos xinguanos.

<sup>13</sup> A parte final da cerimônia diz respeito à lamentação ao morto.

Essa inter-relação cultural se reflete na forma de viver da população xinguana e em suas crenças e mitos, como wauja, kayamurá e kuikuro (Schultz; Chiara, 1971b). Também no uso de pintura corporal no cotidiano e em datas distintas e cerimoniais. As pinturas corporais são utilizadas até mesmo para reforçar os diferentes papéis na estrutura social xinguana, como distinguir o gênero – as pinturas dos homens sendo mais elaboradas transformam os homens em “mais belos e chamativos” (Chiara, 1980, p. 393).

Ao longo da história da antropologia, os elementos de pinturas corporais e pinturas em geral (cerâmica, artefatos) são comumente atrelados a simbolismos e representações de elementos da natureza. Na publicação *Padrões ornamentais do trançado e a arte decorativa dos índios do Alto Xingu*, Berta G. Ribeiro (1993, p. 570) destaca que o “padrão losangular, desde os tempos de Von Steinen, é sempre interpretado como motivo de peixe”, mas reforça que mesmo Karl von den Steinen questionara as diversas representações literais simbólicas relacionadas aos grafismos xinguanos.

Ribeiro (1993, p. 575) argumenta não ser plausível estabelecer uma relação entre “a representação gráfica e o conteúdo semântico”, mas reforça características comuns à arte do Alto Xingu: “um caráter de metonímia gráfica” (Ribeiro, 1993, p. 586); a existência de uma singularidade expressiva da representação desses elementos similares, como uma interpretação artística do criador da obra; e por fim, a existência de um “código estilístico” que é pertinente a um povo (Ribeiro, 1993, p. 588). A exemplo da representação de um peixe, a metonímia seria o sobrenatural e a pintura alia-se à concepção mítica do peixe como um arquétipo (Ribeiro, 1993).

Barcelos Neto corrobora os achados de Ribeiro, ao denotar que a pintura do Javari dos wauja tem “características estilísticas muito próprias que não se assemelham nem com a pintura corporal do cotidiano, nem com a pintura dos outros rituais xinguanos” (Barcelos Neto, 1999, p. 172). Desta forma, vislumbram-se elementos estéticos visuais pela teoria estética da arte – traçados e formas, relação entre os diferentes símbolos e cores, a simetria e o ritmo da pintura. Era necessário entender como o artista organizara esta composição entre traços, pontos, formas, contrastes de cor,

vazados, simetria dos elementos, grafismos e/ou abstrações, tendo em conta as suas relações com a materialidade e aproveitamento espacial do corpo como parte do universo artístico, como recurso plástico. A arte ocupa posição central na vida wauja, sendo compreendida como uma expressão ligada ao cosmos e aos espíritos. A pintura corporal, as músicas e as danças não possuem apenas função estética, mas representam visualmente os mitos, as relações entre humanos e sobrenaturais, e o equilíbrio do universo. As cores também carregam significados simbólicos para os povos xinguanos: o vermelho associa-se à vida e à proteção, o preto, à morte e à agressividade, e o branco à neutralidade e à pureza.

Os rituais, especialmente o Javari e o Kwarup, têm função cosmológica e social: ajudam os mortos em sua passagem ao outro mundo, renovam os vínculos entre grupos e reencenam mitos de origem. O Javari, marcado por cantos, danças, disputas e pinturas corporais, relaciona-se aos mitos do Javari e ao mito da gênese; envolve figuras como o Sol, a Lua, onças, pássaros e espíritos. Nessas narrativas, sentimentos como ciúme, vingança e rivalidade são transformados em ensinamentos culturais e em *performances* rituais. Segundo a antropóloga francesa Aurore Monod-Becquelin (1993-1994), os mitos reforçam a importância do Javari como ritual intercultural, ligado à integração social, às trocas simbólicas e às regras de convivência entre os povos xinguanos.

Devido à característica metafórica das pinturas apontada por Berta G. Ribeiro (1993) e constatada neste projeto, as análises dos traçados levam em conta hipóteses já retratadas em estudos antropológicos. Em certo momento, buscou-se a compreensão das pinturas como uma representação *ipsis-litteris* das narrativas míticas – mito do Javari e mito da Gênese e dos conhecimentos cosmológicos. Também não se pode desprezar o fato de que elas cumprem um papel cênico, já que a cerimônia, naquele contexto, obedece a um roteiro, com músicas que integram as histórias e danças. Mesmo assim não se limitam a meras representações.

## Olhar ampliado

Com a necessidade de ampliar a visão sobre as pinturas à perspectiva fenomenológica, em que arte ou trabalho artístico se desenrolam em meio ao desvelamento de algo oculto que integra o *mundo* do artista, era preciso entender este *mundo* como um conjunto de significados, história e modo de viver de um povo (Heidegger, 1977).

Para acessar o *mundo* do artista, partiu-se da compreensão de que a experiência estética se constitui na relação entre o sujeito percipiente e o objeto percebido, em um campo espaço-temporal mediado pela percepção e pela corporeidade (Merleau-Ponty, 2004). Nesse sentido, buscou-se acessar a visão dos artistas implicada em cada pintura, reconhecendo-as como manifestações visuais abertas à criação de sentidos (Aranha, 2023). Tal perspectiva exige cautela quanto à literalidade descritiva da obra artística, de modo a não reduzir ou dissipar sua dimensão onírica e simbólica, compreendendo a arte como experiência vinculada ao imaginário, à ilusão e à potência sensível (Frayze-Pereira, 2006, p. 71).

Conforme assinala Marilena Chaui (2002), a obra de arte não se reduz a objeto material, ideia ou representação, mas constitui uma “maneira ativa de ser”, capaz de produzir continuamente novos sentidos por meio da relação com seus intérpretes. A partir dessa compreensão, a pesquisa se aproxima da fenomenologia implicada à linguagem da arte como exercício de ampliação do olhar, voltado à suspensão de interpretações imediatas e à abertura para os múltiplos sentidos da experiência estética (Aranha, 2023).

João Frayze-Pereira (2010, p. 38) destaca que o acesso ao invisível e ao implícito na obra artística demanda uma postura semelhante à da escuta psicanalítica: ao invés da simples aplicação mecânica de referenciais teóricos, é necessário permanecer sensível às singularidades que emergem da relação com a obra. Essa perspectiva dialoga com a concepção de Didi-Huberman (2010), para quem a criação artística expressa sentidos do mundo que articulam dimensões semióticas, estéticas e afetivas de forma indissociável. Assim, a imagem artística constitui um espaço de intersecção entre corporeidade, experiência sensível e imaginário.

Nesse contexto, Carmen Aranha (2023) propõe que a fenomenologia implicada à arte seja orientada pelos conceitos de percepção, cogito, corpo reflexivo e visão criadora. Ver, nessa perspectiva, significa habitar corporalmente a experiência e produzir sentidos a partir das vivências perceptivas. Ainda que a neutralidade absoluta seja inalcançável, busca-se uma postura crítica capaz de enfrentar os condicionamentos impostos pelo excesso de informações e pelo enfraquecimento contemporâneo da percepção (Frayze-Pereira, 1984; Aranha, 2023).

Merleau-Ponty (2004) denomina essa relação de experiência perceptiva, entendida como um processo criador no qual corpo, percepção e mundo se entrelaçam. A percepção individual emerge de uma experiência singular, mas também participa de um horizonte coletivo compartilhado (Frayze-Pereira, 1964). Assim, a pintura articula simultaneamente um universo individual do artista (*idios kósmos*) e um mundo comum (*koinos kósmos*), revelando tensões e sentidos que, ao se converterem em discurso visual, constituem os processos da criação artística (Aranha; Fonseca, 2021).

Com isso em mente, à primeira vista, ao deambular pelas pinturas corporais do Javari dos wauja escolhidas para a análise, nota-se que os traços apresentam grande diversidade de elementos estético-visuais, como formas, cores, traços e composições espaciais, que revelam ritmos e simetrias variados, conforme a noção de “evidências óticas” de Didi-Huberman (2010). Apesar de uma linguagem comum, predominam criações individuais e pouco padronizadas, com combinações singulares de grafismos e diferentes estilos de aplicação. Nos desenhos do Javari, observa-se que o corpo é tratado como suporte central da composição, frequentemente coberto por fundo branco (tabatinga), que ora contrasta, ora integra os grafismos. Esses elementos não funcionam apenas como representação literal de animais ou mitos, mas como uma forma de expressão estética própria, muitas vezes autônoma em relação ao significado figurativo.

Surpreendentemente, apesar de padrões pictóricos e técnicos, descobriu-se uma descomunal variedade de composições e diversidade gráfica entre os desenhos, sem que apresentem uma classificação gráfica definida, como ocorre em algumas represen-

tações de pinturas corporais do cotidiano de vários povos indígenas. Torna-se difícil estabelecer um modelo comum às escolhas formais adotadas, ainda que sejam grafismos recorrentes. Há forte presença de triângulos, pontos, círculos, quadriláteros, linhas retas e curvas (Barcelos Neto, 1999). Podem ser identificados recursos construtivos semelhantes em quase todos os desenhos analisados das pinturas do Javari dos wauja, com um padrão na forma como compõem seus desenhos pelo uso da tabatinga – argila branca – como elemento base, de contraste aos demais componentes pictóricos delineados em carvão preto e/ou urucum vermelho. Contudo a forma como os elementos são sobrepostos revela grande singularidade em cada pintura. Nem sempre é possível, inclusive, delimitar com precisão o elemento gráfico utilizado, havendo uma série de abstrações que não se restringem a formas geométricas.

Soma-se a essa consideração a questão do ordenamento dos elementos que conformam a pintura: padrões e cores se fundem ao corpo pintado, transcendendo-o, engendrando ao guerreiro um aspecto idílico. A essa metamorfose atribuiu-se, na pesquisa, a condição de *roupagem*. Roupagem não é simplesmente uma veste, mas sim “uma trama que converte a aparência física do indivíduo, conferindo-lhe uma ‘aura’ – uma condição imaterial a si” (Hoffmann, 2024, p. 86).

Como resultado do exercício da fenomenologia implicada às pinturas do Javari dos wauja, foi possível entender a visão crítica de *roupagem*, na pintura corporal do Javari dos wauja, como uma apropriação artística-cultural que suplanta técnicas. A pintura organizada por volumes, luminosidades e espacialidades salienta a existência do pintor indígena ser embebido em cultura. A pintura é, portanto, a materialização de sua visão de mundo. Conclui-se, desta forma, que o trabalho artístico não seria restrito ao universo cultural dos artistas, mas este os compõe, estando imersos no fluxo corpóreo do fazer artístico em conjunto com suas experiências como sua visão de mundo.

A seguir avançaremos para uma análise das imagens selecionadas do desenho corporal dos wauja, orientados pela busca de compreender o fenômeno da corporeidade, entendendo-o como algo

também refletido em aspectos de sua cultura. A partir dos fenômenos implicados nessas pinturas, foi possível determinar uma confluência temática entre si. O fenômeno *corporeidade* se apresenta embebido desses significados, os quais se reduzem, ao organizá-los, em seis grandes eixos que se sustentam pelas seguintes significações:

- a) entremundos/transformação;
- b) vida;
- c) doença/morte;
- d) conflito;
- e) paz;
- f) afetividade.



**Figura 1. Detalhes de um homem decorado. Javari da comunidade Piyulaga, wauja** (Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000347). MAE-USP, [202-].

A primeira imagem a ser analisada é a de um jovem adornado com pintura de inusitados elementos (ao observarmos o conjunto de pinturas compreendido neste trabalho). Seu corpo, recoberto por tabatinga branca, é supostamente esmorecido como resultado do suor devido a treinamento, dança ou luta. Sobrevém aos nossos olhos, nessa pintura, os dois elementos equidistantes que estão na parte superior de seu tronco, um pouco acima do peito do jovem, sendo formatados por linhas paralelas de traçado sinuoso.

Em seu ziguezaguear sobre duas pequenas esferas, conformam um aspecto de olhos e sobancelhas; fios de palha circundam os braços, cuja extensão aparecem ovaladas em negro e, mais abaixo da cintura do jovem, há um cinturão de fios e palhas amarradas. Grafismos contornam o olhar do homem, ambos permeados por pequenas formas brancas, conhecidas por “ueri-ueri” (Coelho, 1993, p. 610).

O tronco pintado, o cocar de penas amarelas, abrindo-se para o espaço azul, pontua duas grandes penas negras, uma vermelha e duas brancas com listras pretas, contornando a cabeleira do guerreiro. O espetáculo torna-se uníssono: o “corpo-barriga” lembra um totem e constrói um desenho parecendo nele entalhado. O cocar, em seu aspecto de ave, reporta-se à figura não humana como representação de um “homem-mutum” ou do pássaro em corpo de homem. Esse antropomorfismo nos remete à passagem do mito kamayurá, em que o chefe de mutum se torna o chefe do Javari ou à história wauja do Javari dos Inambu, o chefe dos pássaros, como oponente aos mamíferos da comunidade do Sol.

Ao adir um possível pensar a essa leitura, recorre-se à crença dos apaapatae – a pintura como sua metáfora ou sua forma lírica – apaapatae apresentando-se em toda sua autoridade sinistra, com sua fleuma enquanto entidade espiritual que se apodera dos corpos; espíritos causadores das doenças que eventualmente se designam a curar, proteger e fortalecer os corpos dos guerreiros no caso das danças e festividades wauja.

Na literatura dos estudos sobre grafismos indígenas xinguanos, a forma de linhas em ziguezague, similar às desenhadas no tronco do rapaz, é conhecida por ser uma representação do Rio Uene-Uene e chama-se Uene-Uene-Suco (Coelho, 1993, p. 610). Aproximação do fenômeno “corporeidade”: antropomorfismo; presença da autoridade; olhos que olham; fleuma espiritual, proteção (Hoffmann, 2024, p. 61).

**Figura 2. Homem adornado. Javari da comunidade Piyulaga, wauja**  
(Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000192).  
MAE-USP, [202-].



Na Figura 2, o artista, assim como em outras pinturas, presta a pintura à totalidade do corpo, com o branco da tabatinga como cor de base, clareando e camuflando o corpo do guerreiro pintado. O grafismo se desloca para pernas, braços e rosto, e o tronco se conforma uniformemente branco. Sua maior interferência se dá nas pernas: composto por padrões triangulares pontiagudos, a forma descende; esse desenho pende de duas faixas horizontais, demarcadas por linhas negras, também, acima dos joelhos, pintados de preto e vermelho. As faixas, duplicadas abaixo dos joelhos, junto ao cinturão, parecem representar uma saia; elas estão salpicadas de pequenas formas circulares em vermelho. O desenho é descontinuado pelos cordões cor de palha enrolados aos tornozelos do homem, próximos aos seus pés. O padrão das pintas é na literatura dos grafismos indígenas xinguanos referenciado como *pala-palala* – pintas comumente utilizadas como motivo secundário, um suporte às pinturas wauja (Coelho, 1993, p. 609). Aparecem em vermelho em um *pout-pourri* ritmado. Ao longo dos braços, pequenos traços se desdobram. Na região dos olhos, outra interferência: pequenos pontos *ueri-ueri*. O cabelo em vermelho (urucum) recebe a ornamentação da cabeça, pontuada por brincos de pena de papagaio.

À primeira vista, inferir-se-ia a pintura como reflexo indicativo do personagem Cabelo Queimado, sendo o personagem central do mito pela versão trumái – quem ensina as danças e os cantos do Javari aos demais homens da comunidade, já que aparenta vestir uma saia para a dança. Por sua vez, o vermelho concentrado nos vértices das formas triangulares (semelhantes às pontas de flechas “cortantes”) respinga como pontos, manchas nas pernas do homem; os traçados nos braços, análogos a ranhuras e fissuras, leva-nos a pensar em pernas e braços com chagas; o tronco empalidecido pela lividez da argila compõe-se aos olhos camuflados pelo elemento negro com pequenos pontos em uma atmosfera celeste. Esse sistema de correlações entre elementos – formas triangulares preenchidas por manchas vermelhas nas pernas e no tronco totalmente branco – lança-nos à aproximação de um acontecimento em que o homem não é mais pleno, aparecendo como uma reminiscência de vida, com um aspecto lúgubre, fantasmagórico, ao retomarmos a passagem de uma das versões do mito do Javari, em que Kwát (o Sol), o primeiro a aprender o Javari dos cauibe, mata o filho do panhetá, estabelecendo-se que os dardos do Javari só poderiam ser jogados na altura das coxas. Essa pintura, em ambas as leituras, visual e mítica, possibilita a poética expressiva que corrobora o debate sobre a agressão, a compreensão ética das lutas, a responsabilidade sobre a vida e a vulnerabilidade humana em seu corpo frágil. De qualquer modo, em meio à narrativa dessa versão do mito do Javari, emana-se dança em sua efervescência pacificadora. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: vulnerabilidade humana; corpo frágil; marcas da luta; dança como força pacificadora (Hoffmann, 2024, p. 63).



**Figura 3. Homem adornado. Javari da comunidade Piyulaga, wauja**  
(Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000193).  
MAE-USP, [202-].

Uma outra composição de corpo inteiro (Figura 3) aparece e centra-se em movimento ascendente no corpo do guerreiro, a começar pelas pernas. Compondo-se a partir da delicadeza da forma, uma espécie de meia-lua – o *malula-upa* – a unha de tatu canastra (Coelho, 1993, p. 611) vem selada ao longo do corpo, concentrada em grande parte nas coxas. Em um movimento de irrupção, sobe pelo tronco até chegar à face do homem e ser interrompida pela imagem “protagonista” da pintura: duplas formas negras rastejam pelas pernas, dorso e rosto sinuosamente, ao encontro de seus olhos. Essas formas recurvadas, semelhantes a um *temepé-aná* (motivo da sucuri) (Coelho, 1991-1992, p. 42), comumente utilizadas na pintura corporal masculina no *kwarup* e em guerreiros das lutas *huka-huka*, nos campeões de luta, buscam conferir-lhes status pela presença e força do animal – sucuri é animal que vence a luta (a etimologia da palavra é tupi e significa “cobra grande”). Pode-se, também, tomar como referência as narrativas de mitos wauja, que tratam de histórias extraconjugais. Homem amante vira sucuri, e muitas destacam o cupim como um personagem relevante da trama. (Schultz; Chiara, 1966). Nota-se, no desenho, uma delicada inversão de cores entre pretos e brancos; a unha de tatu branca é marcada nas formas sinuosas em preto no tronco do guerreiro. Os desenhos dos

“rastros das unhas”, a maior parte em preto, circundam e acompanham os motivos das cobras espelhadas e alcançam a face do homem. As serpentes podem ter sido desenhadas para reforçar a potência masculina na luta, como uma transferência de poderes do animal. Ao mesmo tempo, parecem abarcar os deslocamentos da dança: desenhos de meia lua ascendem junto às formas pretas e sinuosas que se reduzem ao longo do corpo, em um compasso ritmado que, perto da cauda do animal, reverberam, aparentemente, num sibilar dos guizos das cobras.

O desenho aproxima-se ao de uma sombra preta, cor da morte, da agressividade, da noite, – um ser de outro mundo, uma alma que se impregna ao corpo pela pele. A pintura carrega esse inebriar alegórico, em meio à presença eloquente do animal que parece dançar e emitir sons, em uma relação simbiótica e fronteiriça do homem no Javari. Uma alusão narrativa do espelhamento entre mundos: aqui tudo que ocorre é concomitante ao mundo dos mortos. A pintura extrapola essa visão, carregando em si, além da tratativa da força física, a voluptuosidade na forma e o movimento do corpo de ambos – homem e animal. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: antropomorfismo; corpo potente em ato; força homem-animal; deslocamentos da dança; vulnerabilidade humana (Hoffmann, 2024, p. 66).



**Figura 4. Homens dançam na praça central. Javari da comunidade Piyulaga, wauja** (Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000273). MAE-USP, [202-].

Na Figura 4, destaque, na imagem, uma das duas pinturas. O homem de costas tem seu corpo encoberto pela tabatinga permeado, em toda sua extensão, por diminutos círculos de finas linhas pretas, reduplicadas. Esses círculos vazios no seu interior são desenhados obedecendo uma simetria e, algumas vezes, equidistâncias. Assumo que um instrumento circular tenha sido utilizado para a impressão do desenho numa repetição do padrão preto sobre branco, distribuído em meio ao corpo. Poder-se-ia afirmar que os motivos circulares são de ordem similar à pele da onça pintada, do jaguar ou da jaguatirica, como um encadeamento do mito da gênese, da transformação da pele do guerreiro em animal, em corpo forte de guerreiro. Por outro lado, a profusão de pequenos elementos circulares, inscritos sobre o espaço esbranquiçado do corpo, de certa forma situam um aspecto de infinitude cósmica, quando o cair da tarde, durante o crepúsculo, funde luminosidades e parece desenhar lugar e tempo em transição.

A pintura carrega em si amplitude, vastidão, uma melancolia da dimensão do universo, da fração da vida, o movimento incessante do dia e da noite. Os minúsculos pontos, pelas crenças da cultura xinguana, representariam as almas dos seres humanos. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: antropomorfismo; fração de vida; força homem-animal; vulnerabilidade humana (Hoffmann, 2024, p. 69).



**Figura 5. Homem adornado.**  
**Javari da comunidade Piyulaga, wauja**  
(Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000431).  
MAE-USP, [202-].

A segunda pintura, cujo *close* apresenta-se na Figura 5, é de um homem virado de frente, cabeça baixa, lança apoiada no ombro: a composição é formada por duas formas gráficas que se abrem no peito do guerreiro. São construídas por desenhos de triângulos pretos ao centro, contornados por linhas, também, em preto, acomodados em três ou quatro séries. Mais uma vez aparecem adornos e cabelo vermelho como uma referência ao Cabelo Queimado.

A pintura do corpo, à primeira vista, pode estar relacionada a uma veste para a dança ou como uma armadura que guarda o homem na luta. O desenho e a roupagem protegem o corpo do homem, mas, ao espelharem-se no tronco em forma de abertura, desvelam a fragilidade humana. Mas o cinturão vermelho interrompe a cisão, como se pudesse costurá-la e manter a proteção. A pintura alude à passagem, à metamorfose com um anseio ao desprendimento do corpo da vida. Na morte, a pele se modifica, como um movimento prosaico desse ciclo natural, como nas plêiades. A morte para os xinguanos não é perecer à vida, mas um ato de renovação em mais um ciclo que se inicia – mote central do cerimonial do Javari. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: vulnerabilidade humana; fragilidade da vida; proteção; renovação (Hoffmann, 2024, p. 71).



**Figura 6. Homens dançam na praça central. Javari da comunidade Piyulaga, wauja** (Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000286). MAE-USP, [202-].

Nesta imagem (Figura 6), destacam-se três homens de costas, dançando. Detenho-me no trabalho de desenho do homem ao centro, em que a tabatinga se derrama apenas pelos ombros. O desenho é bem peculiar. Faço a leitura iniciando pelo alto: uma forma triangular parte do pescoço unindo as escápulas do guerreiro, apontada para baixo. Em seguida, desenham-se duas formas, meio retangulares, meio ovaladas, que se interpelam sem se conectarem. Mantendo a simetria da composição, dois grandes retângulos de contornos finos, vazados, abarcam quatro triângulos, dois em cada um, similares a escamas reptilianas. A pintura recomeça após o cinturão no quadrante inferior do corpo: vislumbra-se na lateral dos quadris grafismos contendo padrões ovais, assemelhados à pele de cobra, mais precisamente à estampa da pele das jiboias (Coelho, 1993, p. 614). Formas em “xis” ocupam os músculos da panturrilha, motivo esse da mariposa ou asa de borboleta (similares e diferentes entre si), podendo ser vistas como propulsoras do encontro homem-animal.

Diferentemente das outras pinturas, essa rememora um baluarte de uma trama constituída pelo encadeamento dos elementos: as escamas desenhadas nas costas do indivíduo convertem-no em homem-reptiliano. Por sua vez, a serpente deixa o sujeito, como se a pele do homem, cooptada pelo animal e sua alma, se libertasse e se livrasse de um fardo. A pintura, em síntese, versa sobre a dinâmica da vida, mais uma vez, na comutação corpo são e corpo doente, sobre a luta e a busca para se manter íntegro, referindo-se ao cerne do cerimonial do Javari. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: antropomorfismo; corpo são/doente; vulnerabilidade humana; integridade (Hoffmann, 2024, p. 73).

**Figura 7. Homem adornado. Javari da comunidade Piyulaga, wauja** (Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000222). MAE-USP, [202-].



Nesta pintura (Figura 7), linhas, pinceladas em um vermelho intenso, ziguezagueiam pelo corpo do jovem guerreiro, num fundo branco pintado pela tabatinga. O desenho pode ser interpretado como sendo uma variação da *igana-pa-akae* (tradução desconhecida). A composição, no movimento de ziguezaguear do alto do tronco, passando pelos braços, chegando até as pernas, cria um ritmo visual gráfico onde o encontro de vértices das linhas rubras aponta, incessantemente, para cima e para baixo, como sinais vitais de um monitor cardíaco!

Seu rosto, como em outras pinturas, metamorfoseado pelo elemento negro que envolve os olhos e modifica sua expressão, confere-lhe certa austeridade. Esse vai e vem da forma gráfica, em oposição à face combalida, confere à pintura um certo irresoluto, como se esse corpo fustigado confrontasse a opulência da vida. Ao observar com maior atenção, podemos inferir, pelo cabelo em negro, ser um povo convidado – os chamados “índios bravos”; essa cólera sugere referir-se ao mito do Javari, em que Kwat (Sol) derrama sangue e mata o oponente na primeira batalha. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: ritmo vital; batalha; vulnerabilidade humana; integridade (Hoffmann, 2024, p. 75).

**Figura 8. Chefe decora neto. Javari da comunidade Piyulaga, wauja** (Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000456). MAE-USP, [202-].



A Figura 8 mostra o avô (um chefe da comunidade) pintando o corpo de seu neto com a tabatinga, deixando sua natural nudez encoberta pela pintura, que permeia todo o corpo, imprimindo uma roupagem. Sobre o fundo branco, as pontas dos dedos timbram círculos vermelhos. Na tentativa bem-sucedida de fazer prevalecer formas equidistantes, o avô desenha círculos sobre o *pala-palala*, elemento central e exclusivo dessa pintura, distribuindo-se e apoderando-se de todo o corpo. O garoto observa, curioso, o avô construindo uma veste uniforme quase simplória em que seu corpo é transmutado.

As inúmeras manchas vermelhas distinguem a naturalidade do corpo infantil, como uma enfermidade ou uma marca da infância. Lembremos que, nas crianças, as pinturas corporais são como um tônico coadjuvante ao crescimento. Sendo assim, essa pintura carrega a infância sobrepujada por ela mesma, sobre o corpo enfermo, como reflexo de uma passagem natural, um período de transição, a naturalidade do ciclo da vida, como é a morte. Isto pode ter como intuito cumprir o papel racional da purificação do corpo: o vermelho carrega essa tratativa. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: transformação; afeto; infância; corpo são/corpo doente; purificação (Hoffmann, 2024, p. 77).



**Figura 9. Homens adornados. Javari da comunidade Piyulaga, wauja**  
(Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000264). MAE-USP, [202-].

Cobertos pela tinta branca da tabatinga, os dorsos dos guerreiros, (Figura 9) abarcam desenhos geométricos pintados de preto: o da esquerda, com padrões circulares; o do centro, com losangos; e o da direita, na imagem, se distingue por dois tipos de grafismos (o tronco, sem registro na literatura; nas pernas, conhecidos como espinha de peixe). Entretanto, Monod-Becquelin diz que não há esse tipo de pintura no Javari (Monod-Becquelin *apud* Coelho, 1993, p. 539;569). Os anais (fichas com a descrição de cada imagem, que constam nos registros internos do MAE-USP) descrevem essa imagem como o homem “vestindo uma pintura de gavião” (Coleção Harald Schultz, 1964). Já que não há informações mais precisas sobre os grafismos, inferimos que se mostram, abaixo da cintura, como similares a gravetos nos caules de plantas ou troncos das árvores, conectando o corpo do guerreiro ao chão. Pensamos: às costas, cipós sobem até os ombros, e a árvore, conectada ao solo, tem ao alto (cocar), um gavião que vigia a terra em busca das almas a serem roubadas; uma relação entre corpo-natureza, terra e ar, na resoluta simbiose entre a vida e a morte. Os outros desenhos corporais são repetições de padrões: círculos e losangos. Suas dimensões, no corpo do guerreiro, à esquerda na imagem, são um pouco distintas. Alguns círculos são contornados com uma fina linha concêntrica. Esses elementos distribuem-se pelo tronco do

lutador, dispersando-se nas pernas, sempre sobre pinceladas da tinta branca. A forma de dispor os elementos gráficos, e o fato de não serem completamente idênticos, nos faz associá-los ao padrão da pele de um felino, como já o fizemos anteriormente, respaldados pela literatura.

Nesse caso, completamos, – a transfiguração em animal-homem intenciona adir força e agilidade ao lutador, pois a onça/jaguar, que come o pássaro que rouba a alma, protege o corpo simbolizado do guerreiro. Ao centro da imagem, a roupagem do lutador se configura em um jogo de losangos negros e brancos, como um colete ou armadura, que o resguarda da luta. Mais ainda, seu corpo fechado por essa sólida camada o protege das feridas, já que as regras do Javari não permitem que os lutadores se machuquem, a não ser em suas canelas. O colete ou a armadura conferem um aspecto de bloqueio aos potenciais roubadores de alma e a forma dos losangos, similar ao do naipe de ouros do baralho ocidental, ou até mesmo à roupa do coringa, nos faz pensar numa mística versátil, de diversas facetas ou funções, do personagem para a figura do homem. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: antropomorfismo; força homem-animal; corpo protegido; batalha; vulnerabilidade humana; fragilidade da vida (Hoffmann, 2024, p. 79).



**Figura 10. Homem adornado. Javari da comunidade Piyulaga, wauja**  
(Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000287).  
MAE-USP, [202-].

O mesmo recurso da tabatinga branca como fundo (Figura 10) não apresenta padrões comuns a outras imagens, como elementos geométricos, pontos, linhas que se repetem ou cruzam, formas alongadas, decoradas com esses modelos, meias-luas, principalmente, em sistemas de repetição. Nesse desenho outros modos gráficos nos remetem aos desenhos rupestres, elaborados, provavelmente, com o auxílio de um bastão embebido em tinta preta ou mesmo, com a ponta de carvão. Densas linhas recurvadas, em um movimento ascendente através das pernas e ancas, atravessam o cinturão do guerreiro e atingem seu dorso: - crianças, figuras humanas, galos, tartarugas, nuvens, Sol, Lua e alguns símbolos abstratos se esquematizam ali. Nos braços, apenas rastros. O trabalho de Lux Vidal sobre grafismo kayapó-xikrin reitera o uso de elementos, como rastros de animais, nas pinturas corporais, o que remete às crenças mitológicas (Vidal, 2000, p. 143).

Ao nos reportarmos ao mito da gênese, no qual há uma passagem em que o Sol e a Lua, - primeiros seres, - são gerados por uma relação com um cupim, podemos inferir que, o braço do guerreiro guarda o rastro desse inseto subindo por esse membro e, nesse movimento, se aproxima dos dois elementos mais concretos na pintura, justamente, Sol e Lua. A pintura parece reiterar, por um lado, uma ode a esse trânsito, e, por outro, a “existência *post-mortem*” ou seminal, como os desenhos inscritos em rochas por homens primitivos. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: existência; origem; passagem; pós-morte (Hoffmann, 2024, p. 81).



**Figura 11. Homem dançando. Javari da comunidade Piyulaga, wauja** (Coleção Harald Schultz, 1964, IE 000274). MAE-USP, [202-].

Sobre os ombros, parte dos braços até a metade do peito do guerreiro (Figura 17) derrama-se a pintura corporal, dessa vez, tendo como fundo a pele de um marrom avermelhado, escuro e reluzente. Pontos brancos *ueri-ueri* estão salpicados nessas superfícies.

No rosto, encoberto pela cor preta, os pontos adensam-se, impondo uma figura transposta, sem face, que alude ao cosmos, à noite. “Tudo o que é escuro, como a noite, e os animais noturnos, simbolizam a vida biológica” (Chiara, 1980, p. 376). O ornamento, situando uma harmonia estética, imita a plumagem de algumas aves de rapina, de cor preta e branca, e, ainda, parodia o voo desses pássaros na escuridão celestial. Ao imaginarmos esses elementos oscilando junto ao corpo no ato da dança, o vislumbramos a flutuar no espaço, dando vida ao animal. O marrom-avermelhado da pele do homem aproxima-se à cor da terra, como uma a fronteira entre céu e terra, cujo horizonte é dado pelo cinturão de luta. O vermelho do urucum, em seus cabelos, é um grande aliado estético aos brincos de pena de tucano. Potencialmente, essa aliança traz consigo uma leitura reflexiva sobre a morte como mote central da pintura e do cerimonial: o céu noturno ao alto, a terra abaixo, o corpo enraizado ao solo pelos pés e o homem-ave pousando sobre a terra. A pintura se faz embebida em aspectos sombrio e soturno; e é conflituosa, já que também carrega o esplendor da beleza da noite e do recomeço da vida. Aproximação do fenômeno “corporeidade”: antropomorfismo; corpo-noite; corpo-ave; morte; corpo-raiz; vida (Hoffmann, 2024, p. 83).

## Considerações finais

Ao longo deste trabalho emergem inúmeras reflexões, inicialmente pela relevância da produção artística do povo wauja. Sua criação visual revela uma potência expressiva que, em nossa visão, assume um caráter quase épico. É difícil não se impressionar com a extraordinária diversidade de padrões e composições elaborados a partir de apenas quatro tonalidades de pigmentos naturais, quando aplicadas com os dedos ou com varetas. Pinturas manifestam grande riqueza formal e sensível. Nelas, a textura da pele integra-se à composição, estabelecendo contrastes marcantes entre o branco

da tabatinga, o preto, o vermelho e os tons naturais do corpo, produzindo efeitos visuais de notável intensidade estética. Destaca-se aqui a contribuição da antropologia visual de Harald Schultz, cujo trabalho ultrapassa a dimensão documental. Seus registros não apenas preservam aspectos da cultura visual indígena, mas revelam igualmente uma poética própria, perceptível na maneira como enquadra, observa e apresenta as imagens.

Ao longo deste texto, tecemos reflexões sobre a pintura corporal do Javari entre os wauja, investigando as relações inscritas em seus desenhos corporais e aproximando-as das concepções de arte e criação presentes na filosofia de Maurice Merleau-Ponty. A perspectiva fenomenológica sobre a arte permitiu ampliar a compreensão dos processos criativos, não apenas daqueles observados nas pinturas analisadas, mas também dos que atravessaram a elaboração desta própria pesquisa. Sob essa ótica, a criação artística ultrapassa o domínio do pensamento operante e racional, constituindo-se como um fluxo corporal e perceptivo. A materialidade da obra emerge de uma visão que transforma o mundo em expressão sensível, não como síntese definitiva, mas como um trabalho inesgotável (Chauí, 2002, p. 106), inscrito em um universo cultural específico — neste caso, o dos artistas indígenas.

Ao aproximar-me dessas questões e da filosofia de Merleau-Ponty, estabeleço um diálogo com o perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro (1996). Assim como a arte, as cosmologias dos povos originários parecem transcender a materialidade imediata das coisas, interrogando a existência humana e as relações entre humanidade e natureza sem submetê-las a hierarquias rígidas. Trata-se de uma perspectiva que tensiona a centralidade do humano e questiona as pretensões universalizantes das verdades absolutas. Em Viveiros de Castro, essa crítica dirige-se especialmente às formas ocidentais de pensamento que, ao desconsiderarem outras inteligências e modos de existência, contribuem para relações predatórias com a natureza e com as diferentes culturas.

Diante dessas reflexões, esta discussão não se restringe à análise de um objeto artístico ou cultural. Ela mobiliza questionamentos sobre as formas de produção do conhecimento, sobre a crítica de arte e sobre a própria experiência da pesquisa como um processo

criativo da visão. Nesse sentido, a obra de Maurice Merleau-Ponty pode ser compreendida não apenas como um sistema filosófico, mas também como um gesto de abertura para modos mais livres de perceber e habitar o mundo. Ainda que essa perspectiva possa conter traços utópicos, ela encontra ressonância na noção foucaultiana de heterotopia, entendida como um contra-espço capaz de tensionar e deslocar formas estabelecidas de pensamento e existência (Foucault, 2013).

Compreendo, portanto, que esta pesquisa constitui também um relato singular de um processo de formação e transformação. Aproxima-se daquilo que Gilles Deleuze denomina um “devir inacabado” (Deleuze, 2017, p. 10): uma construção aberta, resultante do encontro entre referências teóricas, experiências perceptivas e interpretações poéticas. Longe de representar uma verdade definitiva ou um pensamento incondicional, este trabalho expressa uma consciência situada, atravessada por seu tempo, por seus afetos e por seu próprio modo de ver. Nesse sentido, reconheço que a escrita é igualmente uma experiência de deslocamento e descoberta, constituindo-se, em certa medida, como parte de um processo de libertação intelectual e sensível. De todo modo, não se pretende delimitar a compreensão universalizante das expressões culturais do povo wauja.

Aproveito o ensejo para formalizar, mais uma vez, os agradecimentos à minha orientadora Carmen G. Aranha, ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, e reitero que este projeto só foi possível com a sutileza artística de Harald Schultz.

Ressalvo que as imagens utilizadas para análise no presente artigo integram o acervo em salvaguarda do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Findo este texto com um poema que escrevi como ode à destreza artística do Javari do povo wauja, mais do que isso, manifestando a relevância de seu trabalho para os entremeios da história da arte, não só por sua magnitude, mas pelo valor que o povo wauja traz à constituição da identidade de nosso povo.

Homem envolto em cobras,  
Estrelas resplandecem,  
As almas dançam  
em corpo pálido,  
A saia que é ponta de flecha machuca  
Devo acreditar em Apaapatae?  
Quando avô pinta menino,  
seu corpo é vermelho.  
Pala-palala ou ueri-ueri?  
Só urucum, argila e carvão  
Épico ou descomunal,  
De beleza incontestável

## Referências

- AGOSTINHO, P. *Mitos e outras narrativas kamayurá*. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2009.
- AMARO, F. A *Viagem como produção da diferença: deslocamento e territorialidade entre o povo Wauja, Alto Xingu*. Campinas: UNICAMP, 2020
- ARANHA, C. S. G. A curadoria (virtual): a apreensão do fenômeno da obra de arte. *Arte & Crítica*, ano XXI, nº 67, 2023.
- ARANHA, C. S. G. *Exercícios do olhar*. Conhecimento e visualidade. São Paulo/Rio de Janeiro: UNESP/FUNARTE, 2008.
- ARANHA, C. S. G.; MATOS DA FONSECA, A. *O corpo atual: ensaio com a fenomenologia de Merleau-Ponty*. São Paulo: Pomello Digital, 2021.
- BALDUS, H. Harald Schultz 1909-1966. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, p. 7-20, 1965-1966.
- BARCELOS NETO, A. *Arte, estética e cosmologia entre os índios waurá da Amazônia Meridional*. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.
- BARCELOS NETO, A. Yawari: um ritual funerário no tempo das Plêiades. *Amazônica: Revista de Antropologia*, [Belém], v. 3, nº 1, p. 202-209, 2011.
- BASTOS, R. J. M. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: EdUFSC, 2019.
- BOAS, F. *Primitive Art*. New York: Dover Publications, 1955.
- BRASIL. Senado Federal. Indígena/etnia. *Manual de comunicação da Secom*. Brasília, DF: [2024]. Disponível em: <https://shre.ink/jXvl>. Acesso em: 8 jul. 2026.
- CARVALHO, P. C. A. De uma “cientificidade difusa”: o coronel e as práticas colecionistas do Museu Sertório na São Paulo em fins do século XIX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 23, nº 2, p. 189-210, jul./dez. 2015.

- CARVALHO, P. C. A. O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 22, nº 2, p. 105-152, jul./dez. 2014.
- CHAUI, M. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHIARA, V. P. Notes sur quelques catégories religieuses des indiens waura du Haut Fleuve Xingu (Brésil). *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 27, p. 373-414, 1980. Texto em português.
- CHIARA, V. P. Viagem ao redor do pote. *Clio Arqueológica*, Recife, v. 1, nº 13, p. 95-126, 1998.
- COELHO, V. P. Figuras antropomorfas nos desenhos dos índios waurá. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, Genebra, nº 55-56, p. 57-77, 1991-1992.
- COELHO, V. P. Motivos geométricos na arte waurá. COELHO, V. P. (org.). *Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 591-629.
- COELHO, V. P. Um eclipse do sol na aldeia waurá. *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, t. 69, p. 149-167, 1983.
- COMPANHIA DAS LETRAS. Sérgio Buarque de Holanda. *Companhia das Letras*. São Paulo, [20--]. Disponível em: <https://shrek.ink/jXhR>. Acesso em: 8 jul. 2026.
- CURY, M. X. As coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena: percurso documental, requalificação e colaboração. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 29, p. 1-39, 2021.
- DELEUZE, G. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELGADO VIEIRA, A. C.; CURY, M. X. (org.). *Culturas indígenas no Brasil e a Coleção Harald Schultz*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO DE MORTE DE KARL FRIEDRICH PHILIPP VON MARTIUS, 1868-1968. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.
- FABBRINO, R. Imagem e enigma. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 10, nº 19, p. 241-262, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/>. Acesso em: maio 2022.
- FAUSTO, C. *Os Índios Antes do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FRANCHETTO, B. Evidências linguísticas para o entendimento de uma sociedade multilíngue: o Alto Xingu. In: FRANCHETTO, B. (org.). *Alto Xingu: uma sociedade multilíngue*. Rio de Janeiro: Museu do Índio - Funai, 2011. p. 3-38.
- FRANCHETTO, B. *Lauda antropológico: a comunidade indígena waurá e a "Terra do Batoví"* (ação declaratória processo nº 92.0013080-1). [S. l.: s. n.], set. 1995.
- FRAYZE-PEREIRA, J. *A tentação do ambíguo*. São Paulo: Ática, 1984.
- FRAYZE-PEREIRA, J. *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ate-liê Editorial, 2010.
- FRAZÃO, Dilva. Marechal Rondon: militar brasileiro. *eBiografia*. [S. l.], 5 ago. 2020.

Disponível em: [https://www.ebiografia.com/marechal\\_rondon/](https://www.ebiografia.com/marechal_rondon/). Acesso em: 8 jul. 2026.

GALVÃO, E. Cultura e sistema de parentesco das tribos do Alto Rio Xingu. *Boletim do Museu Nacional: Antropologia*, Rio de Janeiro, nº 14, 28 out. 1953.

GALVÃO, E. O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 4, p. 353-392, 1950.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

HOFFMANN, R. C. G. *Desenho, roupagem e corporeidade: a pintura do Javari dos wauja: acervo Harald Schultz (MAE-USP)*. 2024. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

LARAIA, R. B. O sol e a lua na mitologia xinguana. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 17, p. 7-36, 1967.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MENEZES BASTOS, R. J. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MONOD-BECQUELIN, A. La métamorphose: contribution à l'étude de la propriété de transformabilité dans la pensée trumai (Haut Xingú, Brésil). *Journal de la Société*

*des Américanistes*, Paris, t. 68, p. 133-147, 1982.

MONOD-BECQUELIN, A. Le guerrier et l'oiseau: mythe et rite du Javari chez les trumai, Haut Xingú. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, Genebra, n. 57-58, p. 97-122, 1993-1994.

MONOD-BECQUELIN, A.; VIENNE, E. Mais où sont les Javari d'antan? *ethnographiques.org*, [s. l.], nº 33, p. 1-79, déc. 2016.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. A etnografia visual de Harald Schultz. *MAE-USP*. São Paulo, c2021. Disponível em: <https://shre.ink/jXC6>. Acesso em: 8 jul. 2026.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Acervo online*. [S. l.], [202-]. Palavra-chave da busca: Harald Schultz. Disponível em: <https://museu.sophia.com.br/4468/>. Acesso em: 8 jul. 2026.

MUSEU DO IPIRANGA. Sobre o museu. *Museu do Ipiranga*: USP. São Paulo, c2026. Disponível em: <https://museudoipiranga.org.br/sobre-o-museu/>. Acesso em: 8 jul. 2026.

POSTIGO, A. V. *Língua wauja (arawak): uma descrição fonológica e morfossintática*. 2014. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2014.

RIBEIRO, B. G. Os padrões ornamentais do trançado e a arte decorativa dos índios do Alto Xingu. COELHO, V. P. (org.). *Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 563-589.

SCHULTZ, H. Here comes the umutinas! *Natural History: the magazine of the Ameri-*

- can Museum of Natural History, New York, v. 65, nº 1, p. 20-27, Jan. 1956.
- SCHULTZ, H. *Vinte e três índios resistem à civilização*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1953.
- SCHULTZ, H.; CHIARA, V. Informações etnográficas dos índios waurá. In: INTERNATIONALEN AMERIKANISTENKONGRESS, 38., 1968, Stuttgart. *Verhandlungen* [...]. München: Klaus Renner, 1971a. v. 3, p. 285-308.
- SCHULTZ, H.; CHIARA, V. Mais lendas waura. *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, t. 60, p. 105-135, 1971b.
- SEKI, L. *Gramática do kamaiurá: língua tupi-guarani do Alto Xingu*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- SERVIÇO de Proteção aos Índios (SPI). *Povos Indígenas no Brasil*. [S. l.], 31 ago. 2018. Disponível em: <https://shre.ink/jXKV>. Acesso em: 8 jul. 2026.
- STEINEN, K. *O Brasil central*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. (Brasiliense, Grande Formato, v. 3).
- VICENTIN, M. J. F. Uma outra história da antropologia visual no Brasil: as trajetórias de Vilma Chiara e Harald Schultz. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 32., 2020, [s. l.]. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: ABA, 2020.
- VIDAL, L. B. A pintura corporal entre índios brasileiros. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 21, nº 1, p. 87-94, 1978.
- VIDAL, L. B. Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução. In: VIDAL, L. B. (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel: Edusp, 2000. p. 13-18.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. São Paulo: Mana, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: UBU, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. São Paulo. UBU, 2018.

---

**Renata C. G. Hoffmann** | Cursando doutorado em Estética e História da Arte, no PGEHA-USP, orientada pelo Prof. Dr. João Frayze-Pereira com tema "Entre a pintura corporal Javari dos wauja e a arte neoconcreta de Lygia Clark, Ligia Pape e Hélio Oiticica: o corpo-reflexivo?". Trabalhou por mais de vinte anos com pesquisas de comportamento e semiótica. Como principais atribuições: pesquisas qualitativas, análise e documentação de acervos de imagem, avaliação de comportamentos identitários e contextos socioculturais para a definição de diretrizes de linguagem visual e verbal. Formada em Engenharia Mecânica pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1998) com extensão em 2001 na Universidade de Sidney, Austrália (Graduate certificate na área de marketing). Ministrou aulas na pós-graduação no Instituto Europeu de Design (IED) e na graduação da ESPM, como professora adjunta e professora convidada. E-mail: [rghoffmann@usp.br](mailto:rghoffmann@usp.br); [reguimaraes1975@gmail.com](mailto:reguimaraes1975@gmail.com) | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9666785489076359> | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7788-9341>.

<< Voltar ao início