

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ALDO SIMAS CABRAL**

**A TATUAGEM COMO MARCA CORPORAL DE RESISTÊNCIA  
INDÍGENA: UMA APROXIMAÇÃO POÉTICA NA CIDADE DE  
PARINTINS**

**PORTO ALEGRE-RS**

**2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ALDO SIMAS CABRAL**

**A TATUAGEM COMO MARCA CORPORAL DE RESISTÊNCIA  
INDÍGENA: UMA APROXIMAÇÃO POÉTICA NA CIDADE DE  
PARINTINS**

Texto apresentado para o exame de qualificação como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, na linha de pesquisa de Poética de Linguagens e contextos de apresentação, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL.

**Orientadora:** Profa. Dr.<sup>a</sup> Cláudia Vicari Zanatta  
(PPGAV-UFRGS)

**PORTO ALEGRE-RS**

**2023**

CIP - Catalogação na Publicação

Simas, Aldo  
A TATUAGEM COMO MARCA CORPORAL DE RESISTÊNCIA  
INDÍGENA: UMA APROXIMAÇÃO POÉTICA NA CIDADE DE  
PARINTINS / Aldo Simas. -- 2023.  
106 f.  
Orientadora: Cláudia Vicari.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. Tatuagem. 2. Arte Contemporânea. 3. Fotografia.  
4. Grafismo Indígena. I. Vicari, Cláudia, orient. II.  
Título.

**ALDO SIMAS CABRAL**

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Gerson André Ferreira (UFAM)

---

Profa. Dr.<sup>a</sup> Teresinha Barachini (UFRGS)

---

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGA-UFRG)

PORTO ALEGRE-RS

2023

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a toda energia da natureza e ao criador do universo sem eles este trabalho não seria possível, porque creio em algo maior, na memória de minha amada fonte inspiração minha mãe Nazaré Simas Cabral, e todos aqui me ajudaram a completar essa árdua caminhada, mas prazerosa, meu amigo de caminhada Roberto Azevêdo e meu amigo de trabalho e fotógrafo Geerre Angioli, a agremiação Boi Bumbá Garantido em nome corpo de dança Garantido Show.

Eu não poderia deixar de citar as pessoas mais importantes em minha vida, a família, em nome de minha filha Laiane Gonçalves, Janaína Gabriel Gonçalves Cabral e o amorzinho do papai Andreza e Nazaré Farias Cabral.

## AGRADECIMENTOS

Eu agradeço primeiramente a Deus, por me dar força e coragem de passar por todos os obstáculos da minha vida. Gostaria de agradecer minha esposa Karoline Freitas por todo apoio enquanto estive ausente de minhas responsabilidades de casa, à minha orientadora Profa. Dr.<sup>a</sup> Cláudia Vicari Zanatta pela compreensão, força moral e ao meu amigo Roberto, amigo de empreitada e a todas as pessoas, professores, amigos de jornada que sempre estiveram comigo e a minha mãe *in memoriam* Nazaré Simas Cabral, sem ela nada hoje faria sentido, me ensinou, cuidou e sempre incentivou. Nada é pequeno quanto aos nossos sonhos.

## PRECE DO ÍNDIO AMERICANO

"OH! grande espírito, cuja voz eu escuto nos ventos, e cuja respiração dá vida a todo o mundo - escute-me.

Eu estou perante você, um dos seus filhos. Eu sou pequeno e fraco. Eu preciso de sua Força e Sabedoria. Deixe-me caminhar em sua beleza e faça meus olhos observarem para sempre o pôr do sol vermelho e púrpura.

Faça minhas mãos respeitarem as coisas que você fez, meus ouvidos aguçados para escutar sua voz.

Faça-me sábio, para que eu possa conhecer as coisas que Você ensinou ao meu povo, as lições que Você escondeu em cada folha e em cada rocha.

Eu busco a força não para ser superior a meus irmãos, mas para ser capaz de lutar com meu maior inimigo: "Eu mesmo". Prepare-me para ir até Você, com as mãos limpas e olhos corretos, então, quando a vida se desvanecer assim como o pôr-do-sol, meu espírito irá até Você sem nenhuma mancha.

Deixe sua voz sussurrar em nossos ouvidos através do vento oeste no final do dia. Deixe-nos ser confortados com amor por nossos irmãos e irmãs sem nenhuma guerra.

Deixe-nos preservar boa saúde mentalmente e fisicamente para solucionar nossos problemas e realizar algo para as futuras gerações. Deixe-nos ser sinceros com nós mesmos e nossa juventude e fazer do mundo um lugar melhor para viver

**(Falcão Amarelo – Chefe Sioux)**

## RESUMO

O objetivo da dissertação é apresentar os processos práticos e criativos que envolvem a obra de Aldo Cabral. Em especial, refazer o seu reconhecimento de marcas de pertencimento e resistência ancestral do indígena brasileiro inscrita no grafismo corporal, na *tattoo*. Trata-se de uma demonstração estética visual e da interferência pessoal do artista nesta prática ancestral. Aqui em relação a sua inscrição corporal e a construção de uma identidade cultural. A referência basilar está na teoria desenvolvida por Lux Vidal. Nessa pesquisa, os grafismos indígenas amazônicos são apropriados pelo artista tatuador Aldo Simas Cabral que são observados em suas inscrições no corpo dos indivíduos dentro de uma modalidade específica a linguagem da *Body Art* acentuando sua marca estética reinventada por meio de uma poética visual particular, mas com bases em uma vivência cultural específica aos povos originários posteriormente redefinidos ou apropriados em uma composição fotográfica poética. O método é composto por uma interpretação que caminha pelo campo do signo e da linguagem, resvalando em uma apreensão antropológica. Serão utilizados painéis temáticos, as grafias confeccionadas nas peles que será combinado com os processos anteriores ao estudo proposto. Portanto, a tatuagem em si que será traduzida em painéis visuais fotográficos. Essa última etapa corresponde diretamente ao seu capítulo final organizado na forma de um ensaio fotográfico implicado em um ato poético em sua composição. A antropologia está implicada como parte de uma abordagem antropológica com preocupações visuais a fim de conectar com aspectos simbólicos contidos no grafismo em seus diferentes usos.

**Palavras-chave:** tatuagem, arte contemporânea, fotografia, grafismo indígena.



## ABSTRACT

The objective of the dissertation is to present the practical and creative processes that involve the work of Aldo Cabral. In particular, redo its recognition of marks of belonging and ancestral resistance of the Brazilian indigenous inscribed in the body graphics, in the tattoo. It is a visual aesthetic demonstration and the artist's personal interference in this ancestral practice. Here in relation to its bodily inscription and the construction of a cultural identity. The basic reference is in the theory developed by Lux Vidal. In this research, the indigenous Amazonian graphics are appropriated by the tattoo artist Aldo Simas Cabral, which are observed in his inscriptions on the body of individuals within a specific modality, the language of Body Art, accentuating its aesthetic mark reinvented through a particular visual poetics, but with based on a specific cultural experience to the native peoples later redefined or appropriated in a poetic photographic composition. The method is composed of an interpretation that walks through the field of sign and language, slipping into an anthropological apprehension. Thematic panels will be used, the spellings made on the skins that will be combined with the processes prior to the proposed study. Therefore, the tattoo itself that will be translated into photographic visual panels. This last stage corresponds directly to its final chapter organized in the form of a photo essay implied in a poetic act in its composition. Anthropology is involved as part of an anthropological approach with visual concerns in order to connect with symbolic aspects contained in graphics in its different uses.

**Keywords:** Cultural identity, visual anthropology, photography, and ancestry.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Carpinteiro Naval.....	16
<b>Figura 2:</b> Alegoria criado por Jair Mendes na terceira noite do Garantido de 2019 .....	17
<b>Figura 3:</b> Infância usurpada.....	19
<b>Figura 4:</b> Arte ancestral Ano: 2020 .....	21
<b>Figura 5:</b> Luz do amanhã.....	22
<b>Figura 6:</b> Dama da noite .....	23
<b>Figura 7:</b> Reprodução da cerâmica zoomórfica tapajônica .....	24
<b>Figura 8:</b> Orion, o caçador.....	25
<b>Figura 9:</b> Tatuagem baseada em grafismo indígena.....	27
<b>Figura 10:</b> The Hunffington (O Homem do Gelo) .....	29
<b>Figura 11:</b> O dragão, tatoo da década de 1970 .....	32
<b>Figura 12:</b> Carpa Japonesa .....	33
<b>Figura 13:</b> Borboleta .....	34
<b>Figura 14:</b> Cerâmica Marajoara .....	38
<b>Figura 15:</b> Obra - A Grande Maloca .....	40
<b>Figura 16:</b> Cabeça da Tucandeira.....	43
<b>Figura 17:</b> Grafismo Indígena Xinrin e Menkragno.....	44
<b>Figura 18:</b> Tatuagem Símbolo Jabuti ( Vazada).....	45
<b>Figura 19:</b> Tatuagem Símbolo do Jabuti (Preenchida).....	46
<b>Figura 20:</b> Decalk Croqui dos grafismos Simbólicos.....	47
<b>Figura 21:</b> Esboço do Dekalk .....	48
<b>Figura 22:</b> Croqui de bracelete, modelo para Tatoo.....	49
<b>Figura 23:</b> Croqui de grafismos simbólicos para braço.....	50
<b>Figura 24:</b> Conclusão do processo de tatuagem .....	51
<b>Figura 25:</b> Obras Bordunas .....	52
<b>Figura 26:</b> Obra Tucangira .....	53
<b>Figura 27:</b> Croqui do Grafismo indígena para perna.....	54
<b>Figura 28:</b> Grafismo escama do pirarucu .....	55
<b>Figura 29:</b> Obra Marajó.....	57
<b>Figura 30:</b> Obra designer étnico Ancestral.....	58
<b>Figura 31:</b> Obras nações .....	59
<b>Figura 32:</b> Obra Sucuri .....	60

<b>Figura 33:</b> Obra Borduna.....	61
<b>Figura 34:</b> Trançaçado(escama de pirarucu) .....	62
<b>Figura 35:</b> Obras a Grande Maloca .....	63
<b>Figura 36:</b> Obra Tucangira .....	64
<b>Figura 37:</b> Aliança Tribal .....	65
<b>Figura 38:</b> Pertencimento Simbólico Tribal .....	66
<b>Figura 39:</b> Obra Cupendiepes nação Apinajés .....	67
<b>Figura 40:</b> Resistências Matriarcado .....	68
<b>Figura 41:</b> União .....	69
<b>Figura 42:</b> A obra denominada cobra coral.....	70
<b>Figura 43:</b> Lagarta de Fogo .....	71
<b>Figura 44:</b> União tribal .....	72
<b>Figura 45:</b> Juntos na Guerra .....	73
<b>Figura 46:</b> Explanando o projeto na Cidade Garantido.....	75
<b>Figura 47:</b> Obras denominada Tucangira .....	77
<b>Figura 48:</b> Obra denominada cobra coral.....	79
<b>Figura 49:</b> Obras Borduna.....	80
<b>Figura 50:</b> Obras Nações .....	81
<b>Figura 51:</b> Obras denominada União .....	82
<b>Figura 52:</b> Obra Marajó.....	83
<b>Figura 53:</b> Obras Sucuri .....	85
<b>Figura 54:</b> Aliança Tribal .....	86
<b>Figura 55:</b> Trançado (escama de pirarucu).....	87
<b>Figura 56:</b> ‘Obra designer étnico Ancestral .....	88
<b>Figura 57:</b> Resistências Matriarcado .....	89
<b>Figura 58:</b> Obra Cupendiepes nação Apinajés .....	90
<b>Figura 59:</b> Pertencimento simbólico tribal .....	91
<b>Figura 60:</b> Aliança Cosmogônica.....	92
<b>Figura 61:</b> Aliança Tribal .....	93
<b>Figura 62:</b> Juntos na Guerra .....	94
<b>Figura 63:</b> Cartaz alusivo a Exposição no evento “Mais Cultura”.....	95
<b>Figura 64:</b> Mostra da Exposição Praça da Liberdade Parintins/Am .....	96

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO – UMA APROXIMAÇÃO AO OBJETO DE PESQUISA.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: UM POUCO SOBRE O INÍCIO: O COMEÇO DE TUDO .....</b>	<b>15</b>
1.1. O CENÁRIO CULTURAL E O CONTATO COM A TATUAGEM.....	20
1.2. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A TATUAGEM E ESSA PRÁTICA EM PARINTINS .....	28
1.3. UM OLHAR SOBRE A TATUAGEM EM PARINTINS .....	31
<b>CAPÍTULO 2: AS CERÂMICAS MARAJOARAS E OS RESÍDUOS ESTÉTICOS NA PELE EM PARINTINS-AMAZONAS.....</b>	<b>36</b>
2.1. A POÉTICA VISUAL NO GRAFISMO INDÍGENA EM DIÁLOGO COM A ANTROPOLOGIA .....	39
<b>CAPÍTULO 3: UMA POÉTICA VISUAL E AS TÉCNICAS DAS INSCRIÇÕES CORPORAIS INDÍGENAS DO AMAZONAS .....</b>	<b>41</b>
3.1. ENSAIO VISUAL .....	74
<b>CONSIDERAÇÃO FINAL.....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>103</b>

## 1. INTRODUÇÃO – UMA APROXIMAÇÃO AO OBJETO DE PESQUISA

A presente pesquisa tem como objetivo central realizar uma investigação articulada e inserida na linha de pesquisas de Poética de Linguagens e Contextos, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais ofertada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tendo como centro uma prática pessoal ligada a atuação como tatuador, busca-se observar como essa prática pessoal se apropria e ressignificar alguns grafismos indígenas presentes na região amazônica e na cidade de Parintins/ Am, e como foi desenvolvido o compartilhamento deste trabalho, especialmente no espaço público da cidade de Parintins. Um dos principais desdobramentos da pesquisa foi a produção de um ensaio visual em grande formato composto a partir de fotografias apresentadas em um lugar de trânsito de pedestres em Parintins, em 2022.

Como percurso desta pesquisa foi realizado um breve estudo teórico sobre a prática da tatuagem na cidade de Parintins, bem como uma aproximação a algumas das significações, práticas e sentidos antropológicos de grafismos indígenas da região amazônica. Leva-se em conta as identidades individuais ou coletivas relacionadas a essas inscrições indígenas presentes no corpo, mas também em alguns artefatos, como as cerâmicas.

Uma das perguntas que deu início a esta investigação se relaciona ao recorrente questionamento feito por algumas pessoas ao longo de minha vida sobre se tatuagem é arte? Aproximo essa pergunta aos questionamentos da professora e artista Élide Tessler,

“Quando é arte?” e “Como é arte?” presentes em seu texto COLI (2018) destaca que por meio da história da arte, cultura<sup>1</sup> e pelas humanidades é que damos sentido às coisas e relações sistemáticas entre os indivíduos. Segundo o autor é graças a elas que o conhecimento e a ciência deixam de ser meros instrumentos para integrarem um processo humanístico.

Mas a inquietude fundamental e que me levou a realizar esta pesquisa de mestrado foi tentar observar como minha prática pessoal como tatuador se relaciona a uma origem indígena, o que a influencia, como ela foi se desenvolvendo ao longo dos anos estando muito ligada à região em que vivo e como a apresento no momento de seu compartilhamento público.

Metodologicamente, a prática ocorreu dentro do espaço em que realizo as tatuagens e fotografias, bem como no espaço público na instância da apresentação do trabalho. Uma das dúvidas foi sempre como apresentar o trabalho produzido, qual seria seu formato, tamanho e

---

<sup>1</sup> Existem várias concepções de cultura ou empregos do termo, entretanto ainda que haja uma pluralidade semântica no termo “cultura”, esse conceito tem sua delimitação e contornos. Entendemos aqui que a cultura não é a simples soma de elementos. A experiência de cada sujeito com a cultura é única. Ela configura uma determinada visão de mundo, intervém na existência física do sujeito e se movimenta com uma lógica própria e se mantém dinâmica. Assim, a configuração dos elementos da cultura, às vezes funcionais (ou não), é bastante complexa.

local de exibição. Ao longo do processo foi realizada uma investigação que envolveu a participação de pessoas convidadas, as quais permitiram que sua imagem fosse apresentada constituindo um conjunto visual exposto em uma zona de grande trânsito de pessoas na cidade de Parintins.

Para a realização deste estudo, a dissertação foi organizada em três capítulos. No Capítulo 1, O começo de tudo: a partir do formato de relato, trato um pouco sobre minha infância, peculiaridade da cidade de Parintins, caracterizada por suas festas e suas agremiações. Desde criança sempre participei ativamente das festividades da cidade, trabalhando em suas realizações, também abordo o início de minha prática como tatuador ligada ao contexto da cidade. No capítulo 2, alguns apontamentos sobre a tatuagem e essa prática em Parintins abordo o cenário cultural da cidade de proximidade com a tatuagem em Parintins e com tatuadores dos grandes centros. O Capítulo 3, apresenta um ensaio fotográfico realizado dentro do âmbito do ano de 2022 na cidade de Parintins.

Por fim, as Considerações Finais trazem um apanhado da pesquisa, suas inquietudes e algumas considerações a partir do trajeto realizado.

Ideia é construir uma transfiguração do grafismo encontrado nas cerâmicas marajoaras e está relacionado a uma escolha e vivência particular e coletiva por um elemento estruturador e estruturante do reconhecimento da ancestralidade. Em seu aspecto geral contempla um conjunto de signos que envolvem formas comunicativas de distinção e representação, além de sua dimensão imaginária.

A caracterização identitária é um dos objetivos de nossa pesquisa. Tal caracterização está inscrita na cerâmica marajoara reinscrita visualmente no corpo como marca que pode ou não seguir uma identificação coletiva, mas que contém a interferência criativa do artista. Pode se estabelecer e sinalizar um contexto comum a todos aqueles que se utilizam dessa prática artística como marca identitária. As inscrições policromáticas da cerâmica marajoara serão pensadas, portanto, a partir de sua transposição para o corpo.

Dentre os diversos grupos étnicos que empregam essas técnicas corporais os mais conhecidos que fazem uso dessas inscrições são os Maori da Nova Zelândia; os Samoas na região da Polinésia ao Berbes do norte da África; os Iorubás da Nigéria; os Fulas do Oeste e do Norte da África e o Hauças da Nigéria. Muitas desses aspectos artísticos são encontradas até hoje como forma de aparição em rituais de passagem, os quais se citam como exemplos: os nascimentos; a puberdade; reprodução e morte; formas de adorno corporal ou embelezamento; etc.

Ao afirmar a predominância da educação sobre os atos corporais, o autor defende que para analisar tais atos é preciso levar em conta os pontos de vista biológicos, sociológicos e psicológicos, e a sua abrangência cultural nos seus modos de fazer ou *habitus*. No sentido dado por Bourdieu. *Habitus* refere-se à uma incorporação de determinada estrutura social pelos agentes, influenciando em seu modo de sentir, pensar e agir, de tal forma que se inclina a confirmá-la e reproduzi-la, mesmo que nem sempre de modo consciente.

A ideia de *habitus* construída por Bourdieu delimita uma modalidade de pensamento e método que Bourdieu (1983; p 121) chamou de praxiológico. É através desse conceito que ele procura desvendar os mecanismos das relações de poder e dominação social. O *habitus*, entendido como sistema de disposições práticas e é usado como um conceito operatório de articulação entre o nível objetivo e o nível subjetivo.

Mauss por sua vez leva em consideração quatro princípios gerais que objetivam o conjunto e a classificação das técnicas do corpo. Entre elas está a divisão das técnicas entre os sexos; sua variação de acordo com as idades; também em relação aos rendimentos e ordem de eficácia; e ainda em termos de sua transmissão, levando em conta sua característica de coesão social diante das tradições que os impõem. Mauss sugere outra maneira de classificação com base na classificação das técnicas em função do acompanhamento do trajeto de um indivíduo no decorrer da sua vida.

Na pesquisa os pensamentos ganham tópicos conceituais por meio da revelação de indícios práticos de uma comunicação artística e um material linguístico simbólico vinculado ao modo de vida dos étnicos amazônicos. O objetivo é compreender e redimensionar os grafismos relacionados à concepção artística destacando alguns de seus principais aspectos simbólicos e antropológicos relativos aos grupos étnicos. Esse estudo possibilita o entendimento objetivo de alguns elementos contidos no campo visual com atributos simbólicos.

O objeto da dissertação está circunscrito a um estudo de caso que envolve processos reais e imaginários de minha composição poética visual para constituir um parâmetro com a finalidade de estabelecer um diálogo entre o sentido atribuído em áreas acadêmicas que exploram o assunto e os processos criativos dos seres humanos inseridos em uma determinada cultura

Destaco as inscrições sustentadas em sua estrutura e características simbólicas manifestadas por um determinado grupo, muitas das vezes estigmatizados por serem classificados em pré-conceitos. Nesses modelos de classificação as formas se reduzem a uma determinação negativa. Passam a ser fundadas com base em princípios éticos e morais que se

utiliza de uma antropologia espontânea bastante típica de uma sociedade conservadora. Aquela mesma que via o papel e a atitude da juventude com muitos desvios e com total desaprovação.

Metodologicamente a pesquisa opta pela abordagem do objeto privilegiando o enfoque as suas características sensíveis em que se destaca a ancestralidade. Seja por meio do olhar estético ou do olhar filosófico. Ambos articulados e dialogados entre si, com a aplicação de técnicas e abordagens interpretativas para alcançar uma observação objetiva relacionada às características comunicativas sobre o corpo físico que funciona como suporte material das inscrições simbólicas, estéticas que contêm marcas de ancestralidade.

O suporte utilizado para transfixar a imagem da inscrição para o corpo leva consigo um conteúdo simbólico contido nas inscrições feitas nas cerâmicas marajoara ou outros objetos da cultura material e imaterial, além do contexto de formação do artista que indica o caminho e as motivações da construção de poética. Para isso destacamos dois exemplos locais que inclui os Sateré-mawé.

Além de ser dotada de uma ressignificação por parte do artista. Essa inscrição segue como um contraponto a algumas formas de subjetivações, pois assume uma retomada subjacente do elemento estruturante da ancestralidade indígena amazônica em que seus símbolos, simbolizam atos de resistência e reconhecimento.

O grafismo indígena constitui uma riqueza relacionada a referentes elementos cosmológicos, e à natureza, com seus animais e plantas, além de espíritos ou encantados; o sobrenatural junto com seus vínculos ao visível e ao invisível. Essa linguagem visual traz significados alusivos a manifestações simbólicas e estéticas para a compreensão da vida social em determinados contextos. É usado em variadas superfícies, seja ela em pedra, cerâmica, papel, e no próprio corpo em que é registrado narrativas de entes naturais e sobrenaturais, referências ancestrais que marcam no corpo as sagas e o princípio cosmológico narrado pelos anciãos fato que superpõe na imagem uma identidade cultural ou étnica. São marcas que contêm uma espécie de estrutura social invisível. Há muitos métodos interpretativos estruturalistas cuja proposta é desvendar a estrutura interna do grafismo junto aos seus processos de aplicação em que estão implicadas determinadas formações sociais ou morfologias.

Como exemplo podemos contrapor a decoração de objetos e dos Xamãs em que os primeiros são decorados com imagens, enquanto as marcas e adornos do Xamã em situação de ritual podem evocar movimentos em terceira dimensão.



## CAPÍTULO 1: UM POUCO SOBRE O INÍCIO: O COMEÇO DE TUDO

Comecei minha carreira artística de produtor artístico aos quatorzes anos de idade, na agremiação Boi Bumbá Caprichoso<sup>2</sup>. Nasci e vivi em Parintins na companhia de minha amada mãe e de meus cinco irmãos, onde tive uma infância muito sofrida em companhia de minha família. Essas recordações trago até hoje nas minhas memórias, pois aos dez anos de idade tinha que ajudar financeiramente em casa para o sustento de minha família. Fui vendedor de flal<sup>3</sup> e litros de vidro para reciclagem. Nessa época era comum crianças ajudarem no orçamento doméstico. Entre os vendedores de flal era comum a predominância de crianças e adolescentes, representando uma parcela significativa para a economia familiar da época.

As lembranças gravadas reportam a vários pontos conhecidos de Parintins, como é o caso do Lago da Francesa. Eu e meus amigos tomávamos banho na Lagoa da Francesa, lugar de onde desenterrávamos litros para vender para o senhor conhecido como “Pingás”, um comerciante do ramo que indiretamente contribuía com os carpinteiros navais, considerados como mestres na arte de esculpir canoas e barcos típicos da região.

A carpintaria era um trabalho feito por pessoas semianalfabetas com saberes herdado na prática, com grande habilidade na arte do fazer e entalhar canoas e grandes barcos com a madeira itaúba, uma espécie de madeira bastante comum e de boa qualidade. A arte de esculpir construir corria na veia desses pioneiros sempre retratados nos meus trabalhos de pintura e poesia, juntamente com as prostitutas da beirada do lago. A respeito da imagem e da memória, assim destaca Didi Huberman:

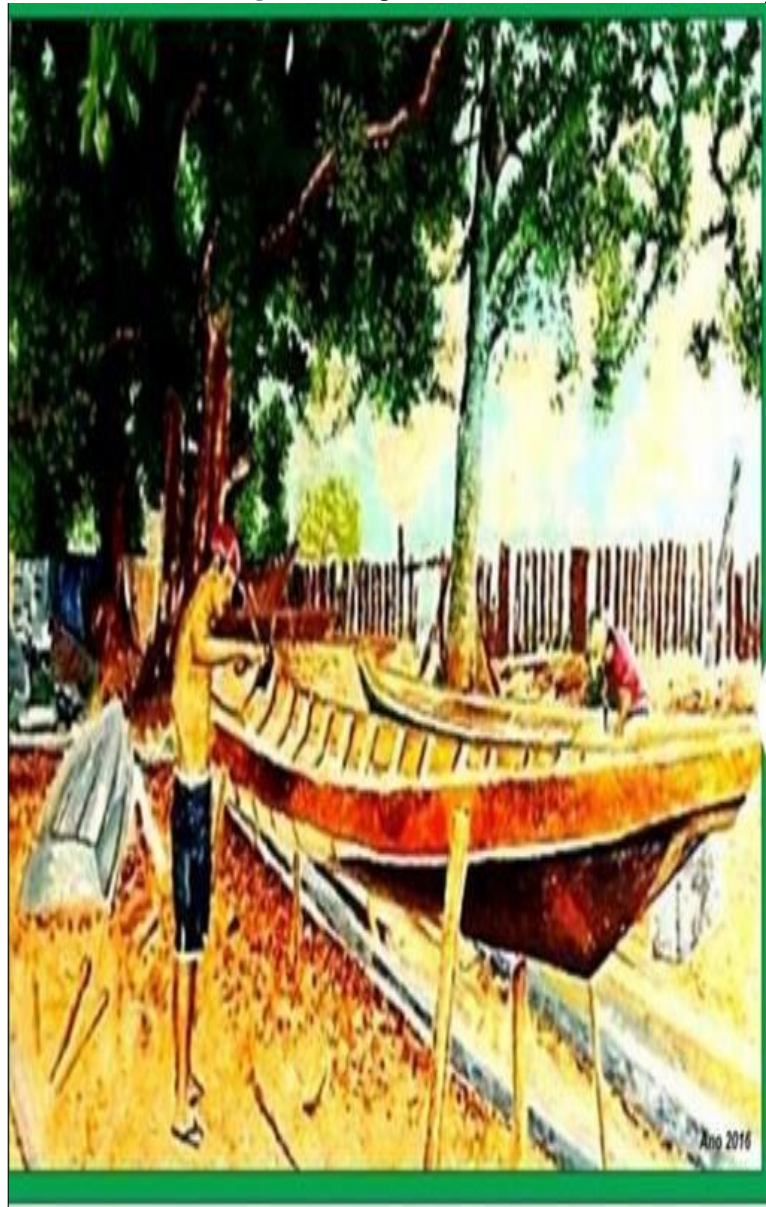
A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares –fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDIHUBERMAN, 2012, p. 216).

---

<sup>2</sup> uso como nome artístico, Aldo Cabral, tenho 46 anos, filho de Manoel Colares Cabral e de Nazaré Simas Cabral, nascido em Parintins, pai de Janaína Gabriel Gonçalves Cabral e de Andreza Nazaré Farias Cabral. Artista visual, desenhista, escultor, fotógrafo no campo da arte da poesia visual. A agremiação Boi Bumbá Caprichoso da cor azul e branco com o símbolo da estrela na testa.

<sup>3</sup> Flal Suco no congelado no saquinho, em outras regiões conhecido como geladinho, sacolé ou dindim.

**Figura 1:** Carpinteiro Naval



**Autor:** Aldo Cabral  
Ano: 2016  
Dimensões: 60x445cm  
Técnica: óleo sobre tela  
Fonte: autoria própria (2022)

## POEMA, O CARPINTEIRO

*Duro como ferro, mas é minha paixão.  
Prancha de itaúba, dou a forma com o formão.*

*As cavernas que esculpo, com toda delicadeza.  
É arte de construir, Objeto de tanta beleza.*

*Sou carpinteiro... Carpinteiro como José Carpinteiro de Nazaré...*

*Que corre todas as canoas, que corre contramaré...  
Faço com excelência Objeto de tanta beleza e paixão  
A canoa que transporta nessa grande imensidão. (CABRAL,2021)*

Aos dez anos de idade descobri que minha vocação profissional acenava para a arte ao me deslumbrar com uma peça alegórica do boi Bumbá Garantido, confeccionada pelo mestre Jair Mendes, em 1985. Lembro-me que minha mãe cozinhava para prefeitura na época e não tinha com quem me deixar, então me levava junto, mesmo em período de Festival Folclórico. A festa não tinha a proporção que tem hoje e relembro de caminhar com minha mãe por perto de um estádio hoje conhecido por Tupy Cantanhede, o antigo local de apresentação dos bois. De repente moveu-se um gigantesco pássaro em minha frente transfigurado em forma de uma garça imponente. Segundo Flávio Gonçalves:

**Figura 2:** Alegoria criado por Jair Mendes na terceira noite do Garantido de 2019



**Fonte:** Diego Araújo

O que serve de motor para a produção de trabalho em arte é para mim documento. Seja ele material ou imaterial objeto ou lembrança como documento de trabalho informa indica rotas de sentido tanto relativa ao trabalho circunstancial quanto, forma mais ampla, em relação a arte e seu ofício. Um documento de trabalho é objeto da obra e, como tal, ele não é evidente e palpável, mas muito mais percebido como esforço e construção. O que quer que seja reconhecido como documento de trabalho deve ser lido, relacionado e às vezes, reinventado para que seu potencial seja compreendido. Surpresa com que estava sempre ali a marca o encontro com o documento de trabalho. E a partir disso devemos trabalhar descoberta de modo crítico, colocando-a em perspectiva com suas possíveis consequência (GONÇALVES, 2013, p. 100.)

Pensando nessa assertiva de Gonçalves (2013) sobre documentos de trabalho, percebo que em meu caso, é um estudo mais voltado para as memórias individuais que vão do material ao imaterial, possuindo bases concretas rumo a uma rota de sentimento ou ritos de iniciação relacionada à cultura que me construiu como artista. Naquela Festa do Boi Bumbá consegui ver minha vida passando na minha frente, e sabia de fato o que eu queria fazer daquele dia em diante a partir da experiência no Tabladão, palco de madeira feito para a apresentação dos bumbás. Foi então que comecei a praticar com mais dedicação o desenho feito com resto de carvão do fogareiro das quermesses diocesanas, em tempos de frequentes festas municipais. Todas as pequenas festividades ou eventos promovidos eram motivos de muita satisfação para mim, pois após o término das atividades eu recolhia a matéria-prima, o resto de carvão dos fogareiros necessário para a produção de desenhos.

Dentre os desenhos desenvolvidos estavam crânios humanos, onças, paisagens de barranca do grande rio mar, tucanos, araras e a minha inspiração, a imponente “Grande Garça Amazônica”. A parede da minha casa e no chão de terra do meu quintal era comum serem retratadas as figuras ilustrativas desse imaginário “verde”. Tal cenário marca um início ligado ao ambiente relacionado ao despertar das emoções e expressividade manifestada na produção em arte. Essas circunstâncias potencializaram o surgimento da prática do desenho e da pintura que me acompanha até hoje.

Nas minhas telas ou trabalhos artísticos sempre a partir do devaneio surgia a imagem da imponente garça branca com seus voos graciosos e a sua singela tradução da beleza. E comecei a retratar não só a natureza, mas surgiu o desejo de ir além numa transcendência entre a visão real e o imaginário.

Ao revirar as gavetas esquecidas encontrei esboços de algum material inacabado, os quais muitas vezes foram transformados em uma nova ideia ou concepção geradas pela necessidade inquietante de me comunicar com o mundo. Na época, embora minha mãe me repreendesse em relação à prática do desenho pois não valorizava essa prática como profissão,

mas eu amava o fazer artístico, segui pesquisando elementos que passaram aos poucos a serem aperfeiçoados em uma pesquisa para toda a vida. Com poucos recursos financeiros disponíveis e nenhum conhecimento prévio sobre arte, minha inspiração foi direcionada pelos sentidos, pela observação direta da natureza e dos entes sobrenaturais. Também ocorreu a influência de meu irmão mais velho, conhecido artisticamente como “Nelson Cabral, desenhista e pintor”. Nelson produzia seus próprios materiais, tais como pincéis confeccionados de cerrado, as tintas de clara do ovo como utilizado na técnica da têmpera com pigmento de corante e telas vazadas para pintar camisetas como as usadas hoje na técnica do estêncil. Seus suportes eram sobras de compensado que usava como tela para pintar suas paisagens amazônicas. Tais vivências me levaram a utilizar estes recursos em meu próprio trabalho.

Sendo assim, como artista reconheço uma empatia e íntima relação do qual Clea Bosi (BOSI: 1979, p.17) se refere ao dizer que “A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiar a esse indivíduo.” São essas memórias particulares sobre as quais Bosi chama a atenção, o contexto histórico e social e as lembranças afetivas que marcam minha vida como artista.

**Figura 3:** Infância usurpada



**Fonte:** Arquivo pessoal do autor (2021)

### *Curumim.*

*Curumim que corre,  
 Curumim que pula, Curumim travesso, Curumim de rua.  
 Quem nunca fez arte curumim?  
 Curumim que corre atrás da bola  
 Curumim descalço, ralado pela bola.  
 Curumim quieto é curumim doente. Por quê?  
 Curumim saudável é o capeta.  
 Curumim que deixa o cheiro do suor entranhado no couro  
 Cheiro de curumim Cheiro do passado Cheiro de lembranças  
 Curumins de beiradão  
 Curumim de calçada  
 Curumim de educação  
 Curumim que apedra na mangueira.  
 Curumim que pula no beiradão  
 Curumim que faz arapuça para pegar rolinha  
 Oh! Lembranças boas de curumim  
 Curumim matuto curumim esperto curumim que joga pião (CABRAL, 2021)*

#### 1.1. O CENÁRIO CULTURAL E O CONTATO COM A TATUAGEM

No início da década de 1990, aos quinze anos de idade, fui apreendido na esquina de casa. Era um período de surgimento das galeras ou “gangues de jovens” em Parintins. Período em que os grupos juvenis travavam ferozes lutas corporais nas ruas como forma de marcar territórios que continham marcas de identificação. Diante disso, tornou-se proibido a aglomeração em grupos, pelo simples fato de as autoridades judiciais entenderem que a juventude estava se preparando para atos de desordem na cidade. Quis o destino que eu pagasse a minha infração no antigo IEBEM (Instituto Estadual do Bem-estar do Menor), onde fui trabalhar na horta para pagar minha infração.

Nesse contexto as infrações eram tipificadas pelo simples fato de estar à toa na esquina de casa; embora às vezes o jovem estivesse apenas se distraíndo num diálogo desprezioso com amigos, mesmo assim havia a punição. Foram alguns dias passados na detenção. Mais tarde trabalhar na horta do instituto, Ali teve a necessidade de estar livre comecei a desenhar paisagens nas paredes do famoso IEBEM por uma questão de sorte ou destino. Enquanto as crianças que lá estavam se preocupavam com o cuidado e cultivo da horta, eu buscava fazer os desenhos na parede com o próprio punho.

Por um mal-entendido houve outra punição, desta vez por pichamento nas dependências do instituto, só que dessa vez aplicou-se um castigo mais brando. Tive que fazer a limpeza em todo local com água e sabão. Ganhei naquele momento um bônus de ter aula de desenho com



meu primeiro iniciador Augusto Simões, um renomado artista local, a arte cumpriu sua função social e libertadora.

A televisão e as revistas impressas eram os principais veículos da época e para os jovens, a referência principal no cenário urbano foi o longa-metragem “Guerreiros da Noite” que funcionou como ponto sinalizador para alguns buscassem um estilo de vida alternativo. As cenas do filme apresentavam brigas entre facções rivais nas ruas do Brooklin, na cidade de Nova Iorque, num universo dominado pela luta por maior domínio de espaço. Como consequência disso, surgiram grupos de jovens no Amazonas denominados “galeras”, formadas por pessoas de camadas com poucos recursos financeiros ou constituídas por famílias desestruturadas. Ao mesmo tempo com um alto índice de incidências na polícia.

Algum tempo depois, tive a oportunidade trabalhar com meu mestre, artista Augusto Simões, respeitado localmente em Parintins. Com o tempo e todo aprendizado adquirido com Simões, pude aos poucos desenvolver as técnicas relacionadas ao desenho e depois da pintura.

**Figura 4:** Arte ancestral Ano: 2020



Técnica: Acrílico sobre tela:  
Dimensões: 100X110 cm  
Autor: Augusto Simões  
Fonte: Autoria própria (2021)

**Figura 5:** Luz do amanhã



Ano: 2020  
Autor Augusto Simões  
Dimensão 120x140  
Técnica: empaste  
Fonte: Autoria própria (2021)

Algumas telas tiveram destinos diversos, e foram vendidas principalmente nos grandes navios de cruzeiros norte-americanos que ancoravam em alguns períodos do ano na nossa cidade popularmente conhecida como Loydes, pertencentes a uma grande companhia de grandes navios cargueiros que ancoravam no velho porto da cidade.



**Figura 6:** Dama da noite



**Autor:** Aldo Cabral  
**Ano:** 2016  
**Técnica:** óleo sobre tela  
**Dimensão:** 110x140cm  
**Fonte:** Autoria própria (2021)

### **Dama da noite**

*Vida passada  
Vida perdida  
No anoitecer do dia  
Vida noturna, bandida... esquecida nas esquinas da vida.  
Por onde andas?  
Por que...?  
Foi perdida...  
Arrancada do ventre Como flor de Maria...  
Perdido toda pureza  
Dessa natureza infantil*

*O mundo me consome  
Meu corpo juvenil  
Hoje chamada mulher, dama da noite, Dama noturna... Carne barata que a homem procura para saciar a fome  
do prazer...  
Do amor...  
Da paixão.  
Oh! Profissão árdua e pesada para defender o pão.  
Onde? Onde estão, meus irmãos sem direção.  
Arrastado sem opção,  
No Dédalo esquecido da história. (CABRAL, 2021)*

**Figura 7:** Reprodução da cerâmica zoomórfica tapajônica



Autor: Aldo Cabral  
Dimensões: 30x40 cm  
Fonte: Autoria própria (2021)

**Figura 8:** Orion, o caçador



Autor: Aldo Cabral

Ano: 2021

Técnica: manipulação fotográfica digital

Fonte: Autoria própria (2021)

Em 1999, sai de Parintins para trabalhar na Escola de Samba X9 Paulistana, em São Paulo, onde entrei em contato com um grupo de artistas tatuadores. Estes me mostraram não apenas a tatuagem simplesmente, mas um gênero artístico. Com eles pude ter orientações sobre técnicas sobre tatuagem e, a partir deste contato, entender esta linguagem como um modo de vida baseado numa composição estética e filosófica.

A partir de uma experiência no interior dos estúdios de arte somada ao diálogo com tatuadores reconhecidos, comecei a aplicar algumas técnicas adquiridas com os amigos que me acolheram. Foi então que passei a investir, mesmo com limitações, em materiais adequados

para obter resultados seguros e eficazes quanto ao manuseio das técnicas sobrepostas ao corpo. Nesse momento comecei a pensar e fazer tatuagens também a questioná-las como linguagem estética e artística. Uma memória que até hoje marca minha vida foi a tatuagem de coração de Patrícia Salgueiro, uma aderecista da escola do Salgueiro.

Recém-operada queria marcar esse momento em seu corpo e sua pele e contar sua história a partir desse episódio. Desejava fazer um coração por cima da cicatriz da operação representando um novo momento de sua caminhada reescrevendo uma nova trajetória de vida. Aqui se poderia apontar uma espécie de rito de passagem pela presença, pela manifestação de uma imagem capaz de transformar a dor do indivíduo em algo que transcende a dimensão física.

A tatuagem é uma atividade que requer habilidades específicas para produzi-la e nesta criação, comecei a gerar um repertório com temas que levassem em conta a ancestralidade. Esse momento foi muito transformador e passei a me posicionar como portador de uma identidade Amazônica e indígena. Abriu-se um interesse em me inscrever nesse passado indígena, nessa ancestralidade e defender as minhas raízes em uma tentativa de me aproximar cada vez mais da minha cultura. Foi uma tomada de consciência de tal pertencimento que emergiu como proposta de resistência na produção artística, na qual procuro hoje reescrever outro lado da história numa busca constante acerca de um despertar da consciência relacionada a uma origem. Ao longo do percurso como tatuador busquei um olhar mais apurado em torno da cultura, da ancestralidade vinculada à mestiçagem do nativo brasileiro e está temática passou a se manifestar nas tatuagens que venho produzindo.

**Figura 9:** Tatuagem baseada em grafismo indígena



Ano: 2021

Autor: Aldo Cabral

Fonte: Autoria própria (2021)

Faço parte de um grupo de pessoas que por nossas características físicas geralmente somos chamados de indígenas nos mais diversos lugares ou centros urbanos, quase sempre incluindo um aspecto depreciativo com muita frequência ou tem-se um tratamento diferenciado quando se é abordado; também se percebe que muitos de nós não aceita o fato de ser indígena e até mesmo negue sua origem ancestral. Muitos têm a consciência de que ser chamado de índio soa negativamente ou funciona como um indício forte de discriminação e preconceito.

Com base nos livros de ensino sobre a História, tem-se um amplo posicionamento acerca destes assuntos de modo ideológico e distorcido. Nesses livros constam modelos usados para a dominação cultural, da compreensão a respeito da existência de uma cultura que se sobrepõe à

outra. Há também, muitas vezes, um olhar totalmente alienado e equivocado sobre a relevância do trabalho artístico. Inclusive a representação da imagem do indígena mediante desenhos e gravuras seguidamente é distorcida e distanciada da realidade do indígena amazônico.

Segundo Coli (2018 p, 2) a imagem ao assumir características de um símbolo corporal pode ser entendida como marca de singularização e distinção entre determinados sujeitos. Esses pressupostos distinguem um *ethos*, característica de uma marca identitária, um sinal que faça uma distinção e marque a singularidade de um grupo. Para este autor, o reconhecimento identitário individual envolve um jogo simbólico de relações subjetivas permeadas por signos que se conectam e se associam à construção de um determinado sentido. Ele aponta que as identidades são construídas socialmente e influenciadas por diferentes elementos externos que se apoiam em fatos sociais-históricos.

Frente a estes aspectos venho pensando e busco despertar a consciência numa luta constante visando observar e alterar alguns conceitos preestabelecidos. Ter conhecimento sobre a ancestralidade implica um entendimento sobre quem somos, de onde viemos e nos leva a perguntar como podemos contribuir para a construção de novos conhecimentos através dos elementos representativos da Amazônia, pois nossa origem ligada a esse contexto gera algo que poderia ser comparado ao nosso RG.

## 1.2. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A TATUAGEM E ESSA PRÁTICA EM PARINTINS

A tatuagem pode ser pensada como uma forma de grafismo. O termo é derivado do taitiano “tau” ou “tatau”, que significa originalmente “ferida ou desenho batido”. Uma onomatopeia resultante do som da batida instrumental anteriormente usado para bater no tronco oco com o qual se faziam tatuagens no Taiti.

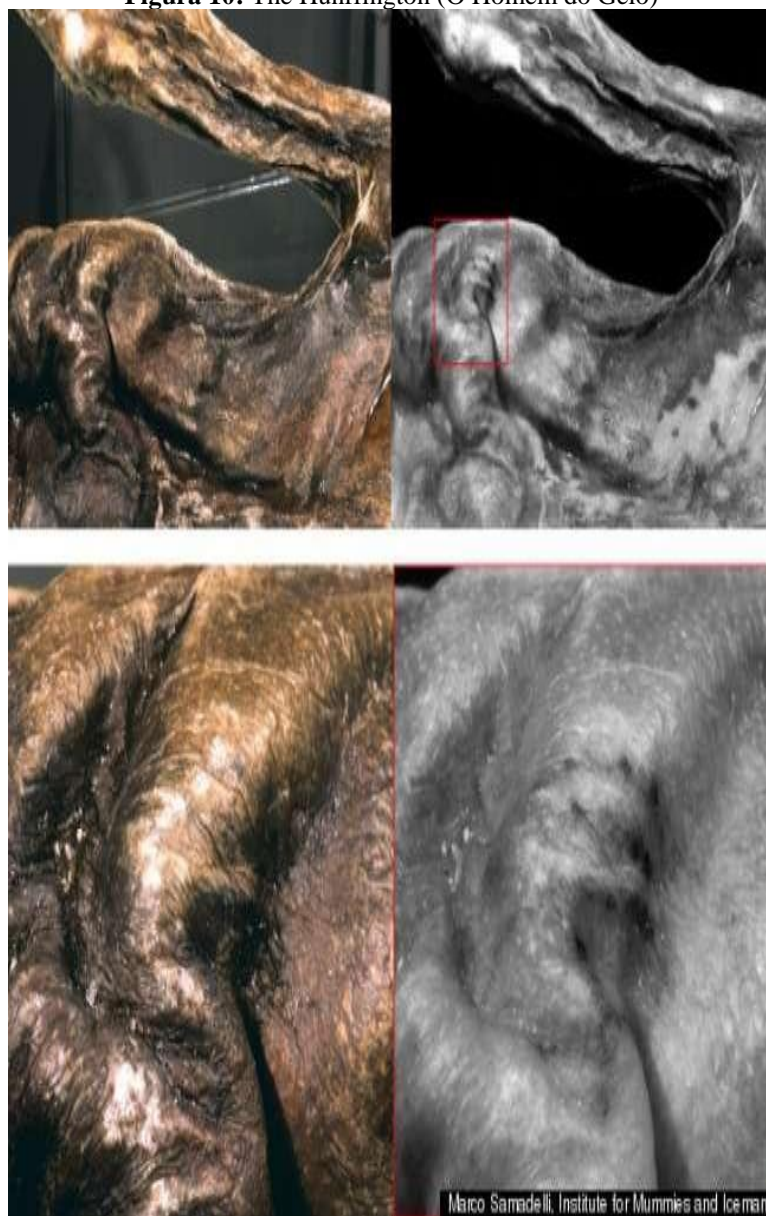
O termo inglês *tattoo* foi introduzido na Europa pelo explorador inglês, James Cook, cerca de 1769. Com o tempo, foi traduzido para outras línguas: *tattowierung*, em alemão; *tattuaggio*, em italiano; *tatouage*, em francês; *tattooing*, no inglês moderno; e tatuagem, em português. O Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Cândido de Figueiredo, editado em Lisboa em 1899, indica:

O termo tatuagem, a tatuagem (substantivo) feminina. Conjunto dos meios com que se introduzem de baixo da epiderme substância corantes, vegetais e minerais para se produzir desenhos duradouros e aparente (...) tatuar: verbo transitivo. Fazer tatuagem em (de tatan, traduzido do Taiti). (FIGUEIREDO apud LISE,2013, p.4).



A Figura 10 mostra um dos mais remotos seres humanos tatuados do mundo, é “O homem do Gelo”, pois este foi identificado como um indivíduo com um corpo pertencente à idade do bronze. Aproximadamente datado em 5.300 anos, foi descoberto por um caçador da Itália, em na fronteira com a Austrália, em 1991. Seu corpo possuía cerca de 60 tatuagens que consistiam em pontos e linhas simples localizadas na região lombar, embora tenha registros marcados também na parte posterior do joelho esquerdo e do tornozelo direito.

**Figura 10:** The Hunffington (O Homem do Gelo)



Fonte: Site Terra (2015)

É possível dizer que a prática da ornamentação da pele é um hábito comum das culturas indígenas e ancestrais, tendo sido descoberta em múmias do período entre 2.000 e 4.000 a.C.

Não há, porém, uma exatidão quanto à sua origem. Alguns arqueólogos acreditam que a tatuagem era praticada em várias partes do mundo, de forma independente.

A tatuagem da mesma forma que o grafismo tem uma função comunicativa e podem revelar laços de solidariedade compostos por elementos estruturais que mantêm a coesão de um dado grupo dentro de um sistema social em determinado contexto cultural e religioso ou até mesmo em ritos. No dizer de Marcel Mauss, algumas expressões (cerâmicas, outros artefatos, grafismos) podem revelar intrincados laços de amplo espectro social, pois envolvem campos diversos dentro de um sistema simbólico. Os objetos e linguagens passam a comunicar ao traduzir condutas ou visões de mundo ligados à identidade

O grafismo entre os nativos brasileiros é mencionado em muitos livros de antropólogos brasileiros e estrangeiros, um destes é pertencente ao ano de 1512, o qual menciona Henri Estienne, um explorador francês que morreu em 1520, aos 60 anos de idade em Paris, citado por narrar sobre a presença de alguns nativos brasileiros levados para Europa e exibidos na corte francesa. Estienne relata que a face dos nativos era decorada com cicatrizes com linhas azuis, bem como outras partes do corpo como a linha da tíbia (osso da perna) também exibiam marcas de incisões com pigmentos na pele. Outro autor, religioso e calvinista, Jean de Lery, escreveu um livro chamado História de uma viagem feita à terra do Brasil, onde faz descrições sobre sua presença no Rio de Janeiro, entre 1577 a 1578. No capítulo XV do livro há uma referência ao desenho cicatricial feito pós-festim antropofágico. Como destaca Lise:

Os executores desses sacrifícios humanos reputam o seu ato grandemente honroso; depois de praticada a façanha, retiram-se em suas choças e fazem no peito, nos braços, nas coxas e na barriga das pernas sangrentas incisões. E, para que perdurem toda a vida, esfregam-nas com um pó negro que as torna indeléveis. O número de incisões indica o número de vítimas sacrificadas e lhes aumenta a consideração dos companheiros (FIGUEIREDO, 1957 apud LISE, 2013, p 3).

O jesuíta Fernão Cardim, também descreveu, em sua obra “Tratados da terra e gente do Brasil,” outras incisões realizadas por indígenas brasileiros. Ele nota que em meio aos Tupinambás, no século XVI, fazer a inscrição corporal se relacionava a alguns princípios de iniciação, hierarquia, magia, luto e sacrifício. Entre os Gês; Tupis; Cainguás; Guaraios e Cabilas; a tatuagem, por exemplo, é entendida como um fluxo que faz parte de um rito de iniciação.

Entre as tribos dos Auetés e Camarrituras, esse tipo de técnica era considerado um instrumento mágico medicinal. Funcionava entre os Caribas e Guanás, como um elemento de



distinção. Os índios Guanás e Cadieus, por sua vez, consideravam a tatuagem um ornamento sexual. Já para os Kadiwéus, a pintura no corpo era feita para diferenciar o homem do animal. Os desenhos indígenas eram quase sempre geométricos, com linhas, tramas ou manchas, no rosto ou no corpo. *Brazilian Journal of Forensic Sciences, Medical Law and Bioethics* 2(3): 294-316 (2013).

Entre as ferramentas usadas para escarificação se destacam diamantes, espinhos de palmeiras, dentes de peixes e de mamíferos. Membros da tribo dos Mundurucus, por usavam um pedaço de madeira com dentes de roedores, dispostos próximos, em linha, com o qual faziam a incisão de uma série de linhas paralelas na pele.

Sabe-se também que no Brasil pré-colonial, era um hábito entre os indígenas se tatuarem temporariamente com seivas de plantas nativas como o urucum e o jenipapo. No Brasil pós conquista, a disseminação dessa prática ocorreu principalmente no século XIX, com a abertura dos portos e a chegada de marinheiros estrangeiros que se relacionavam com a população das cidades litorâneas. Ressalta-se que os marinheiros ingleses também trouxeram a tatuagem ao Brasil, assim como ajudaram a propagá-la pelo resto do mundo.

Redimensionando o grafismo para o âmbito das sociedades indígenas amazônicas é possível encontrarmos uma estrutura comum aos grafismos relatados ou demonstrados nos livros de história. Essa estrutura pode ser percebida nas inscrições dos Sateré-mawé, por exemplo, as quais também apresentam similaridades com o grafismo contido nas cerâmicas marajoaras ao observarmos que suas cores que combinam o vermelho e o preto como matriz principal do grafismo.

### 1.3. UM OLHAR SOBRE A TATUAGEM EM PARINTINS

Os primeiros registros de grafismos corporais em Parintins começam na forma de tatuagens nos corpos dos sujeitos locais sem muita preocupação com a qualidade da inscrição, onde o enredo principal dos tatuados pretendia expressar um novo agir e pensar dentro de um contexto social marcado pelo conservadorismo.

Muitos dos tatuados eram considerados como rebeldes ou desocupados por grande parte da sociedade conservadora. Eram discriminados no meio onde viviam pelo simples fato de terem um modo diferenciado de pensar e agir num conjunto de normas precedidas por questões éticas e morais. O ócio também era uma marca porque o novo modelo de sociedade valorizava a exploração laboral e alguns tatuadores eram considerados como não fazendo parte do mundo do trabalho.

Nas décadas de 70 e 80, nas tatuagens utilizava-se para pigmentação da pele a castanha de caju, que queima com a sua resina ácida e deixa a marca na pele; muitas tatuagens eram feitas com espinhos de laranjeira ou com agulha de mão; com corante pigmento xadrez ou tinta de caneta. Não havia instrumentos adequados para uma aplicação dos produtos. Não se reconhecia que aqueles instrumentos apresentavam perigos e faltava uma instrumentalização adequada para tal prática. Os instrumentos eram improvisados destacando-se as máquinas fabricadas de maneira artesanal com geradores retirados de rádio ou com tubo de caneta esferográfica. Outra forma encontrada para se obter os utensílios era improvisação nos objetos de agulha de costura, as tintas de pigmento xadrez e o nanquim usado em papel. Tal instrumental fez parte de minha prática como iniciante tatuador. Abaixo podemos ver duas tatuagens realizadas com instrumental precário, exemplo:

**Figura 11:** O dragão, tatoo da década de 1970



**Autor:** desconhecido

**Fonte:** Autoria própria (2021)

**Figura 12:** Carpa Japonesa

**Autor:** desconhecido

**Fonte:** Autoria própria (2021)

A partir da década de 1990, com a formação de galeras ou gangues de rua, o jovem parintinense foi estimulado a marcar o corpo e, por meio dessas marcas, delimitar seus territórios, áreas, quebradas. Um tempo lembrado pelo movimento global trazido pelos meios de comunicação de massa, a música eletrônica e dos Dj's que embalavam as festas na cidade; observa-se nesse momento, o surgimento de pequenos estúdios de tatuagem no fundo de quintais.

Na década seguinte emerge como um dos pioneiros da arte da tatuagem em Parintins, um jovem artista conhecido como Emerson Brasil, o qual passa a disponibilizar o seu próprio local de trabalho para divulgar os saberes obtidos ao longo da sua experiência como artista. Nesse local conhecido como *Studio Brazil Tattoo*, é onde inicia a difusão da tatuagem com melhor aperfeiçoamento e acabamentos com maior segurança. Todos os cuidados passaram a se fazer presentes com uso de luvas; tintas apropriadas; minerais e vegetais para a pele; e a preocupação com a segurança pessoal e dos clientes. Esse tipo de trabalho profissional ganha nova técnica de abordagem no tratamento estético, deixando de ser uma prática amadora.

**Figura 13:** Borboleta

**Autor:** Emerson Brasil

**Fonte:** Arquivo pessoal do autor (2021)

No período mencionado os tatuadores somente reproduziam o trabalho feito nos grandes centros urbanos, especialmente São Paulo, mas o cenário foi aos poucos foi mudando de figura, com o surgimento de artistas como Emerson Brasil e o surgimento dos estúdios tatuadores, com destaque para Tarciso Freitas, Renner, Diego Matos, entre outros. Neste cenário, também buscando me aperfeiçoar, em 2004, ingressei para a Universidade Federal do Amazonas no Curso Sequencial em Expressão Visual (UFAM). Foi então que percebi outras perspectivas relacionadas à arte da tatuagem. Despertou-me o interesse pelos ensaios com um repertório próprio baseado na proposta do grafismo indígena, pertencimento e reconhecimento amazônico ancorado nas pesquisas sobre grafismo de Lux Vidal, grafismo indígena. A partir dessa

perspectiva, comecei a construir um trabalho por meio de inúmeras pesquisas voltadas às tribos urbanas em Parintins.

## **CAPÍTULO 2: AS CERÂMICAS MARAJOARAS E OS RESÍDUOS ESTÉTICOS NA PELE EM PARINTINS-AMAZONAS**

A maioria das peças de cerâmica marajoara servia como objetos utilitários, embora houvesse também as peças decorativas que tinham uso exclusivo nos rituais ou festejos. Para a confecção das cerâmicas eram utilizados materiais como a argila, acrescida de cascalhos ou pedaços de ossos e cinzas para uma maior resistência. Após sua confecção seguiam para os fornos e então eram transformados em cerâmica com as cores preta coletadas do jenipapo ou vermelha retirada do urucum. Algumas dessas peças recebiam um verniz natural para impermeabilizá-las. É importante destacar que os temas abordados nos grafismos das cerâmicas marajoaras fazem alusão à mitologia, lendas, animais peçonhentos etc. As figuras têm uma característica semelhante aos labirintos e formas geométricas bem conectadas com o elemento da antropomorfização e a zoomorfização que são constantes nas peças e utensílios.

O primeiro estudo reconhecido a respeito desta cerâmica põe em relevo suas formas e técnicas decorativas marcando assim a origem da primeira tipologia cerâmica para a fase marajoara. Trata-se de um estudo de classificação feito por Evans e Meggers. Eles estavam interessados na questão adaptativa desses povos. Eles observaram que as características de técnicas sofisticadas e decorativas, como excisão, incisão, modelada e policromia. Essas amostras de cerâmicas foram associadas a aterros artificiais, que se assemelhavam a um padrão arqueológico.

Assim, propuseram tipo circum-caribenho do que da floresta tropical, o que parecia uma anomalia. Depois dessas constatações, outros autores elaboraram uma tipologia cerâmica baseada na frequência de técnicas decorativas. Essa técnica foi utilizada para explicar a sequência de desenvolvimento da fase marajoara. Uma tipologia pautada em tipos cerâmicos resultantes da combinação de certas técnicas decorativas em dadas morfologias.

A imagem humana tem uma dimensão maior, pois são as imagens principais, enquanto as imagens animais apresentam simples detalhes tal como pequenas efigies. Elas são reduzidas a acessórios decorativos das figuras humanas, no caso de imagens mostrando a interação entre humanos e animais como ocorre em urnas, vasos e estatuetas que figuram como peças humanas que compõem a imagem.

As primeiras pesquisas sobre a cerâmica marajoara datam do Século XIX já destacavam seus aspectos formais, em especial as características presentes no grafismo. Elas trazem uma forma narrativa em que figuram animais, humanos, seres híbridos entre outras figuras que combinavam várias técnicas de modelagem, pintura, incisão ou excisão. Mas apesar dessa

diversidade de seres, a maioria dos estudos combinam esforços sobre a estruturação das imagens para identificar, mas antropomorfos, zoomorfos e geométricos.

Os mais importantes estudos sobre a cerâmica marajoara preocupam-se com o debate a respeito das organizações sócio-políticas sobre o cacicado. No entanto, os estudos de Evans e Mggers focava no simbolismo contido nas decorações da cerâmica que resultavam da combinação das técnicas descritas acima, fato que os levou a construir uma tipologia da cerâmica marajoara para explicar as sequências e fases da cerâmica.

Nessa sequência destacam-se, as mais antigas apresentavam uma decoração que enviam em uma narrativa a respeito da estruturação desses cacicados que correspondiam a um dos estágios evolutivos destacados por Roosevelt que em outros estudos indicam uma correlação com as culturas circum-caribenhas. FAUSTO (2005, 40) considerou o cacicado como uma categoria aberta, pois designavam as diversas sociedades que apresentavam sinais de sua estrutura nas inscrições feitas na cerâmica que incluem e destacam-se pelas figuras antropomorfas especialmente as localizadas no baixo Amazonas.

Em seu desenvolvimento das fases notou-se que a medida que se tornavam mais complexa destacava-se a agricultura, além de sua organização sócio-política hierárquica, a manufatura especializada da cerâmica, o culto aos seus ancestrais e exploração da fauna aquática. Todas elas apresentavam sinais de um grande contingente populacional.

**Figura 14:** Cerâmica Marajoara

**Fonte:** Arquivo Pessoal do autor

A novidade apresentada nessa dissertação é a transposição do desenho contido nas peças de cerâmica para o corpo para posteriormente ser transfigurado em arte digital pela fotografia conforme constam as fotografias apresentadas no próximo capítulo. Elas fazem alusão aos entrecruzamentos entre o grafismo contido na cerâmica marajoara e o grafismo corporal dos Sateré-Mawé Segundo Susan Hillr (p. 104):

O desinteresse maioritário dos antropólogos pelas práticas artísticas contemporâneas; como o que nelas se passa expande e altera a noção tradicional de arte; quais as consequências do desconhecimento destas mudanças no estudo antropológico das “artes etnográficas”; como as atividades de investigação na arte contemporânea (consideradas mais importantes do que a sua manifestação formal) a aproximam das interrogações que a antropologia da arte poderá pôr à arte ocidental – a função da arte,



o papel do artista e as suas relações com a sociedade, as relações da arte com o económico e o político – e até de etnografias das nossas sociedades contemporâneas – reconhecendo e registando modos de estar no mundo, de ver, de sentir, de perceber, de conhecer.

## 2.1. A POÉTICA VISUAL NO GRAFISMO INDÍGENA EM DIÁLOGO COM A ANTROPOLOGIA

O conceito antropológico de cultura de forma abrangente considera os conjuntos complexos ligados a capacidades e hábitos adquiridos historicamente pelo grupo na condição de membro em uma sociedade. Na tatuagem, incontáveis elementos interligam-se mutuamente e estabelecem o costume; a crença; a arte; a moral; a lei; ou qualquer outra área afim. (TYLOR apud CASTRO, 2009, p. 69).

Canevacci, comunicação e forma p.107 às 110, fala sobre as interferências corporais e intercessões exercidas através da utilização da Tattoo. Essas intervenções físicas como a tatuagem são demonstrações de uma “cultura líquida” que circula permanentemente pelas cidades de modo geral nas configurações invisíveis para os métodos investigativos tradicionais. Essas características observadas definem o corpo dentro de um contexto atual preestabelecido numa relação entre o suporte performático e o panorama denso da marca visual.

Observa-se nessa abordagem a exposição no sentido restrito da elaboração corporal especializada numa incorporação as sucessivas montagens e configurações construídas acerca das fisionomias com alterações. Discorro ainda sobre outras representações temporárias, coreógrafas e etnográficas que transformam todos os aspectos contidos no “objeto” em sujeito / objeto. Segundo Damisch; Hubert entrevista conduzida por Joana Cunha:

A frase de Levis-Strauss “o que me interessa não é o que as coisas, as obras representam, mas o que elas transformam”, não creio que seja um método. É uma constatação. E é assim que funciona. Uma obra de arte, antes de mais, transforma outras. Não se pode inventar o que isso seja nem lhe atribuir um significado, qualquer que ele seja (HUBERT, 2006, p.10).

Alguns elementos interpretativos transcendem os alfabetos tradicionais na sua transversalidade, seja nos atores e no corpo, encontrando diversas formas comunicativas sempre ambientadas no lugar de fala. Porém, não se dispõem absolutamente numa questão aparentemente usual ou retratada de forma fixa, mas se insere num fluxo híbrido de significações que constituem o “multindivíduo.”

Diante de um ideal clássico são considerados alguns conceitos transformadores das formulações anteriores em constantes ajustes em relação a identidade pessoal e de grupos, onde o artista busca subsídios concretos em sua pesquisa individual. Segundo Rey:

O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está *em processo*. Por outro lado, como já mencionamos anteriormente, o trabalho com os conceitos relança o pesquisador em novas experimentações, entre as quais ele deverá aprender a discernir as que possuem estatuto artístico das que configuram meras experimentações. Nas artes visuais, todo desafio consiste em saber descolar as questões mais pertinentes que a prática suscita. O objeto de estudo, não existindo como um dado preliminar no referencial teórico, precisa ser criado com o *corpus* da pesquisa e se direciona como uma seta. São as interpelações das práxis (REY, p.132).

**Figura 15:** Obra - A Grande Maloca



**Fonte:** Arquivo pessoal do autor

### **CAPÍTULO 3: UMA POÉTICA VISUAL E AS TÉCNICAS DAS INSCRIÇÕES CORPORAIS INDÍGENAS DO AMAZONAS**

Entendo a tatuagem como uma forma de mediação que envolve signos e símbolos transpostos dos universos que vivenciamos por meio da experiência e do imaginário. Dentre o curso normal de aprendizado e ao longo da prática como tatuador alguns elementos se manifestaram como marca específica, ligada à noção de autoria. Considero como marcas e influências fundamentais neste processo as representações gráficas oriundas da ancestralidade indígena amazônica. Ao longo de anos fui realizando uma pesquisa de imagens e de outras referências em relação à tatuagem de imagem indígena amazônica o que permitiu conhecer um repertório ligado ao grafismo, ao uso de materiais específicos para a realização de incisões, bem como o uso de pigmentos diferenciados que geram padrões de cores características. Neste processo foi possível constatar que a transposição e elaboração de motivos encontrados nas pinturas corporais se fundamenta principalmente por uma seleção através de signos ligados à natureza, os quais passam por estilizações.

Há diversidade entre os grafismos das diferentes etnias, bem como uso de pigmentos e materiais diferenciados. Entre os Sateré-mawé, uma nação no alto Andirá na cidade de Parintins, por exemplo, na pintura corporal o pontilhado faz referência ao couro das onças pintadas e ao domínio da natureza, enquanto os triângulos fazem alusão as borboletas e ao domínio dos espíritos; e o listrado, por sua vez representa a "cobra grande". O pontilhado, os triângulos e o listrado fazem referência ao mapa cosmológico; eles constituem as unidades mínimas de significação e preenchem os campos vazados da decoração de muitos artefatos. (Mülle1., 1990: 243).

Também há a presença do que é denominada de "amarração". Ela é produzida pelo envolvimento dos punhos, tornozelos, cintura e tronco com numerosos fios de miçangas, uma decoração destacada pelo volume, comprimento e associação cromática, objetiva a transmissão de informes sobre o sexo, a idade, a situação social de seus portadores. Essa técnica se caracteriza por conter um discreto relevo que apresenta uma forma cerrada ou vazada, quando assume o aspecto de fina "teia de aranha". Ela é usada para decorar artefatos nos quais se utilizam fios de algodão. Ela é considerada como uma habilidade masculina que é executada com as mãos e empregada em flechas, no encaixe da ponta com a haste, e em alguns tipos de trançados.

Cada animal, cada planta contida na estrutura sociocultural dos Sateré-Mawé é marca de identificação, particularidade e baliza os entrecruzamentos e enfrentamentos silenciosos,

estruturalmente regulados pela cultura. Em suas técnicas de pintura está contida uma complexa significação, tanto do ponto de vista da percepção visual como em seus objetivos funcionais. A definição de pintura implica uma técnica que permite a obtenção uniforme, de contrastes entre uma região mais clara e outra mais escura, onde não se percebem sinais de relevo. Os grafismos se repetem também tanto na ornamentação de vasilhas de cerâmica com o auxílio de pigmentos minerais e pincéis, quanto na decoração de cabaças ainda verdes, executada com um tição incandescente.

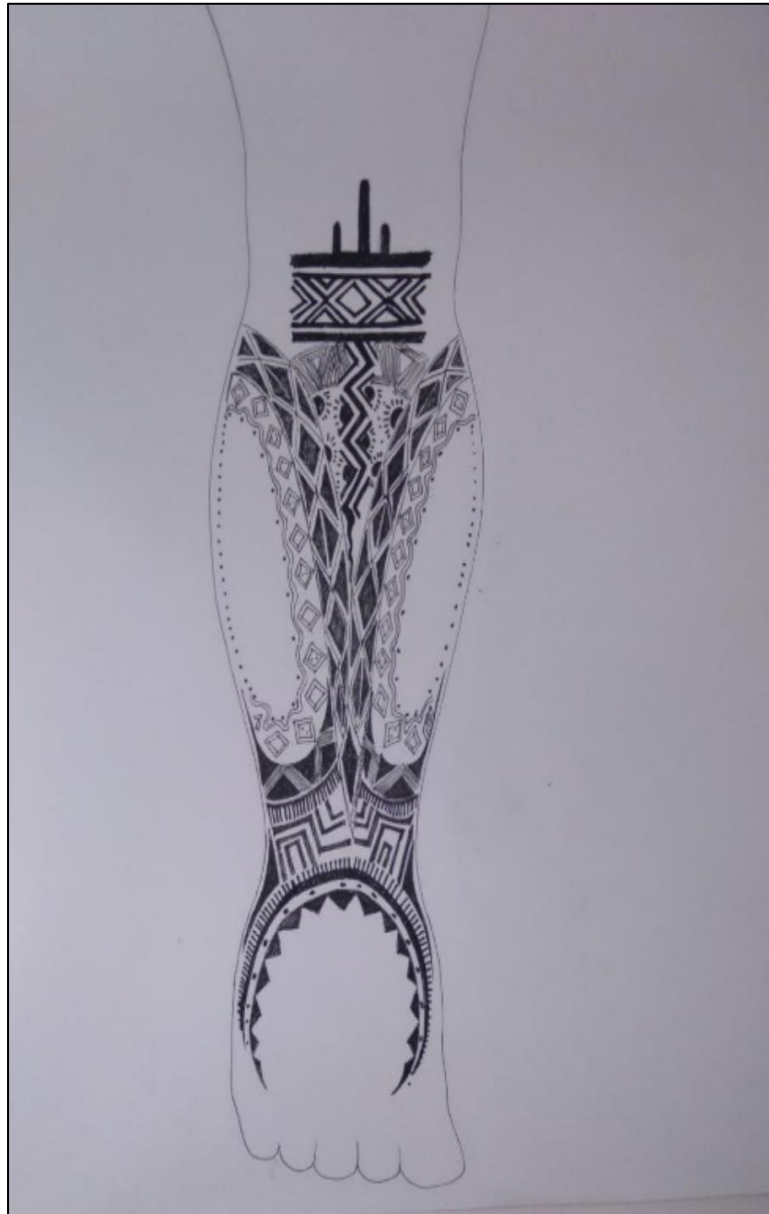
Nos objetos em que são aplicadas essas técnicas se requer o uso de pigmentos e mordentes de origem mineral e vegetal. As tintas vegetais usam como fixadores a seiva de maçaranduba ou do ingá-do-mato. São confeccionadas a partir do urucum, que fornece o tom vermelho, do jenipapo e da fuligem, que fornecem a cor negra. Tais pigmentos são empregados também na pintura de motivos no corpo humano, na cestaria, nas máscaras, nas flechas. Os pigmentos de origem mineral, que compreendem uma paleta onde sobressaem o branco, o ocre, o cinza-azulado e o vermelho-castanho, adornam a cerâmica, as rodas de teto, os bancos, as bordunas.

Para Turner (1980) o preenchimento "liso", como a pintura à base de urucum que recobre o corpo dos pés à cabeça, caracteriza a "pele social" dos humanos e representa a própria humanidade. Os motivos de guerra também podem ser realizados em borduna nos guerreiros considerados superiores representando onças, enquanto nos inferiores são desenhados os gaviões-reais (Desenho Anakari, 1983).

O grafismo na comunidade Sateré-mawé é feito com a tala do buritizeiro. A tala é mergulhada no sumo jenipapo, tinta natural de cor preta, e depois escreve-se o grafismo sateré no corpo do jovem sateré. Como parte dos rituais desse grupo, temos as chamadas "formigas de fogo", denominadas também de Tucandeira. A formiga tucandeira é utilizada nos rituais de passagem de um jovem para assumir a identidade de um guerreiro e caçador. Elas são mergulhadas no sumo de folhas de caju dentro de uma espécie de luva tramada de palha para ficarem anestesiadas. No ritual, o pajé sopra o cigarro do tauari e as formigas são despertadas tirando todos os males do corpo e da alma do jovem guerreiro. Nas escarificações do corpo humano são utilizados elementos cortantes como a tala do buriti ou o dente de cutia, nas diferentes fases do ritual de iniciação, como um meio profilático que impedirá moléstias passíveis de ocorrer na prática do ritual. Em outros momentos de transição como luto, puberdade e nascimento, são realizadas escarificações com os mesmos objetivos. Já nos momentos que antecedem a guerra, são esfregadas algumas soluções medicinais sobre esses cortes, visando veicular atributos, tais como a coragem e a valentia.

Através da tatuagem me aproprio do grafismo sateré ligado ao ritual descrito acima.

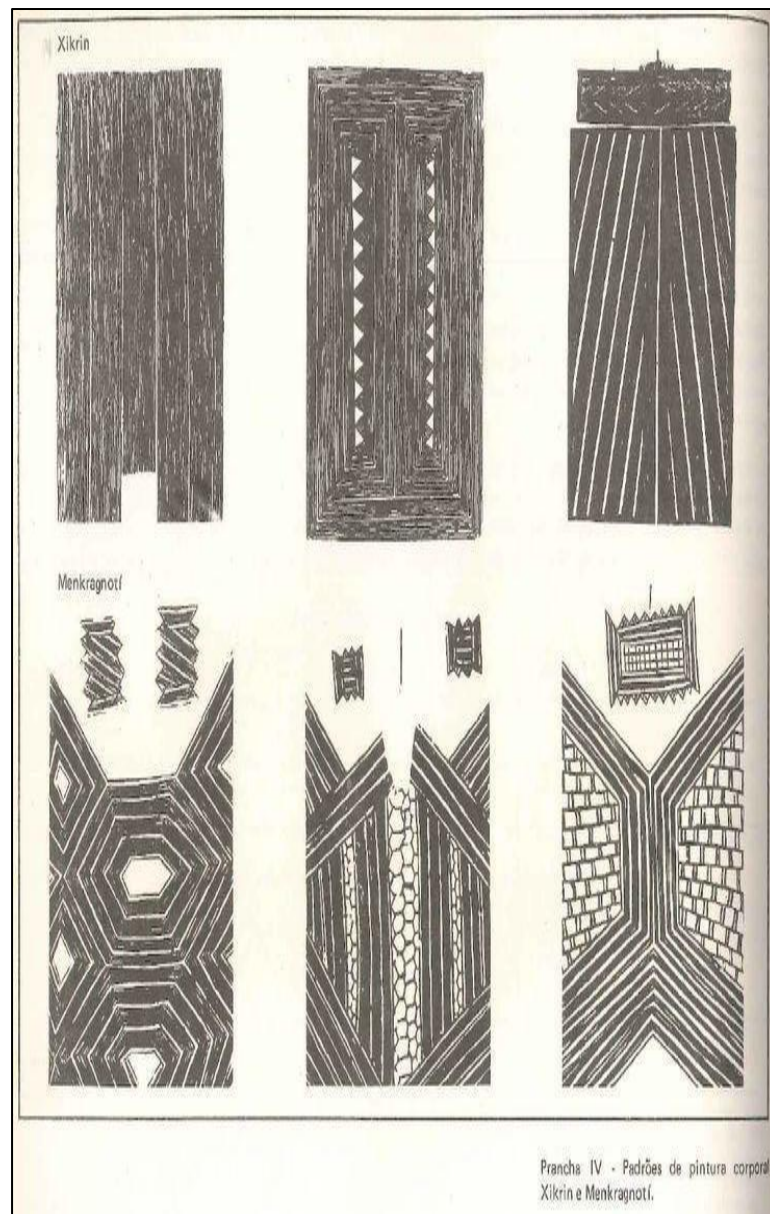
**Figura 16:** Cabeça da Tucandeira



**Fonte:** Arquivo Pessoal

Abaixo podemos observar uma imagem referente ao grafismo indígena Xinrin e Maenkragno, seus traços e preenchimento de pigmentação:

**Figura 17:** Grafismo Indígena Xinrin e Menkragno



**Fonte:** site Pinterest.com (2021)<sup>4</sup>

Uma destas imagens (canto inferior esquerdo) utilizei como referência na elaboração de uma tatuagem. Ela se refere ao grafismo encontrado na carapaça do jabuti. Vemos primeiramente a imagem com o grafismo vazado e, posteriormente, preenchido de pigmento.

<sup>4</sup> <https://br.pinterest.com/pin/315322411407151860/>

**Figura 18:** Tatuagem Símbolo Jabuti ( Vazada)



**Fonte:** <https://drive.google.com/file/d/1OLkpGiXREwPHOeCmfAMvKd0tpOxNN8TGQ/view?usp=sharing>



**Figura 19:** Tatuagem Símbolo do Jabuti (Preenchida)



**Fonte:** [https:// drive.google.com/file/d/1OstWQVMo7ePPhiz4/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OstWQVMo7ePPhiz4/view?usp=sharing).

Em relação a carapaça do jabuti foi feita uma ordenação por imagem representada por meio de uma semelhança real com a imagem de referência, pois se encontram nos traçados a presença de linhas na horizontal, vertical e diagonal. Sugere-se uma síntese de abstração ortogonal perpendicular nessas estruturas aparentemente simétricas entre a parte superior e inferior dessa forma.

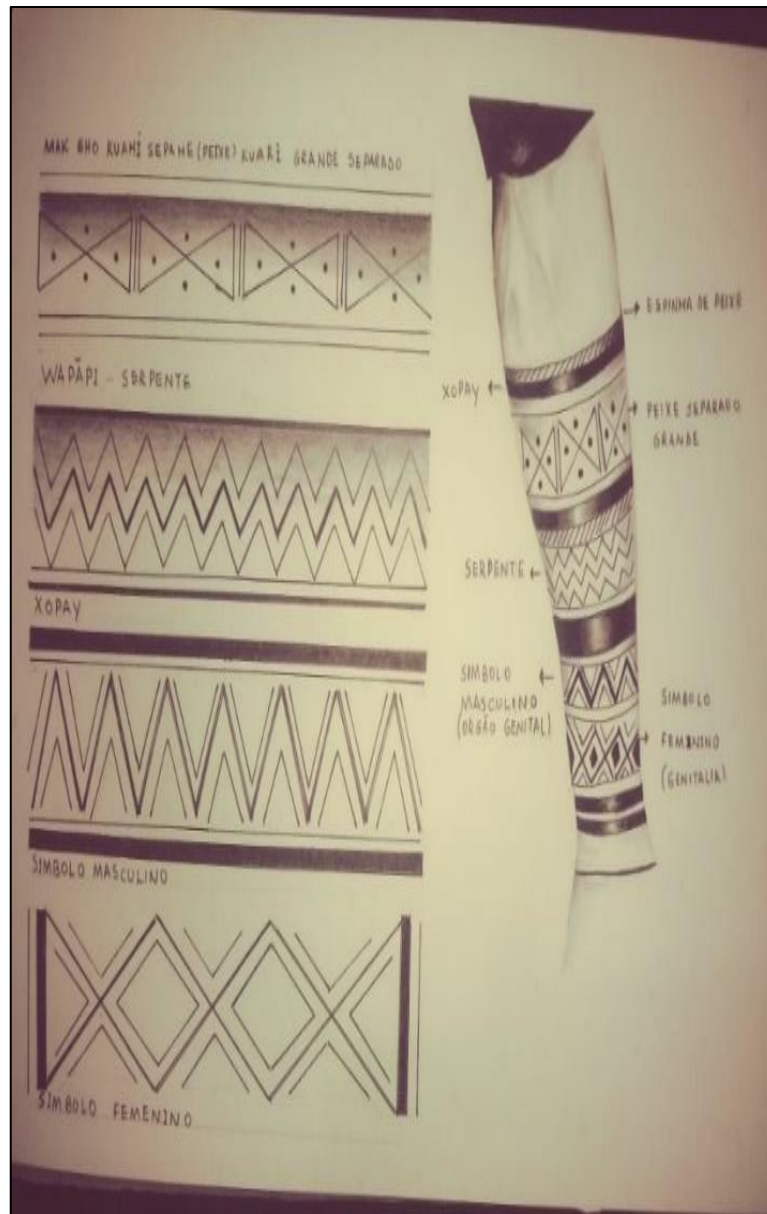
A única diferença da figura 25 para a 26 é o preenchimento da figura 25, enquanto na figura 26 o elemento em questão se encontra vazado com uma linha horizontal em sua base.

Outra tatuagem surgiu também a partir de referenciais de grafismos indígenas realizada por meio do que denominamos de decalk ou extenso, o qual é basicamente uma composição



bidimensional constituída por linhas, pontos, formas, gerando um desenho. Tais elementos são fundamentais para o surgimento das criações alimentadas pela imaginação.

**Figura 20:** Decalk Croqui dos grafismos Simbólicos



**Fonte:** Autoria própria (2021)

**Figura 21:** Esboço do Dekalk



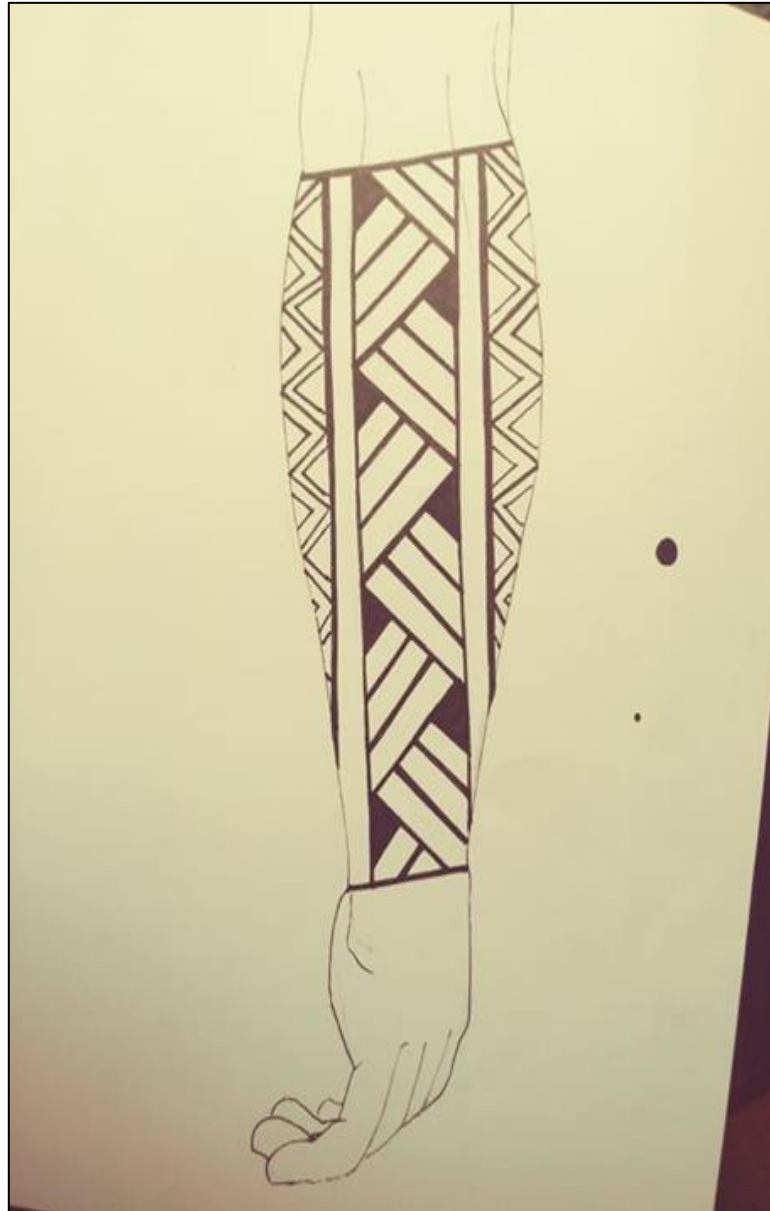
**Fonte:** Autoria própria (2021)

**Figura 22:** Croqui de bracelete, modelo para Tatoo



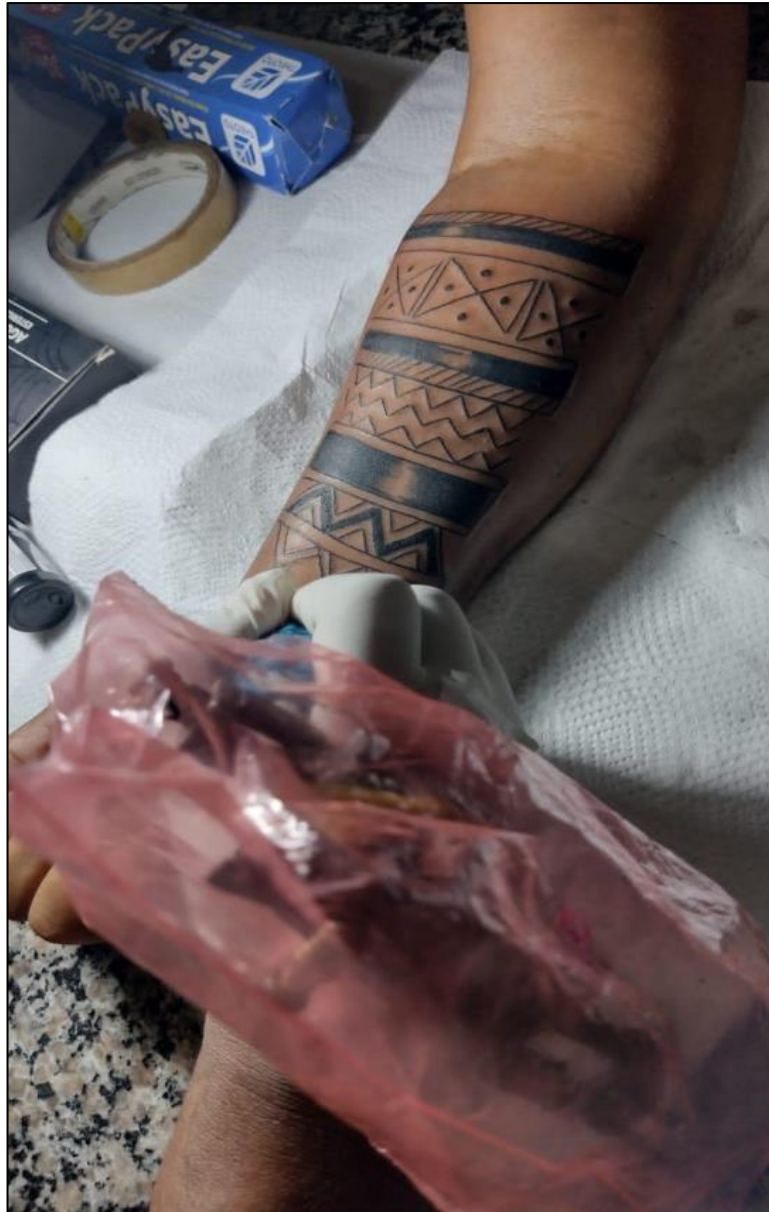
**Fonte:** Autoria própria (2021)

**Figura 23:** Croqui de grafismos simbólicos para braço



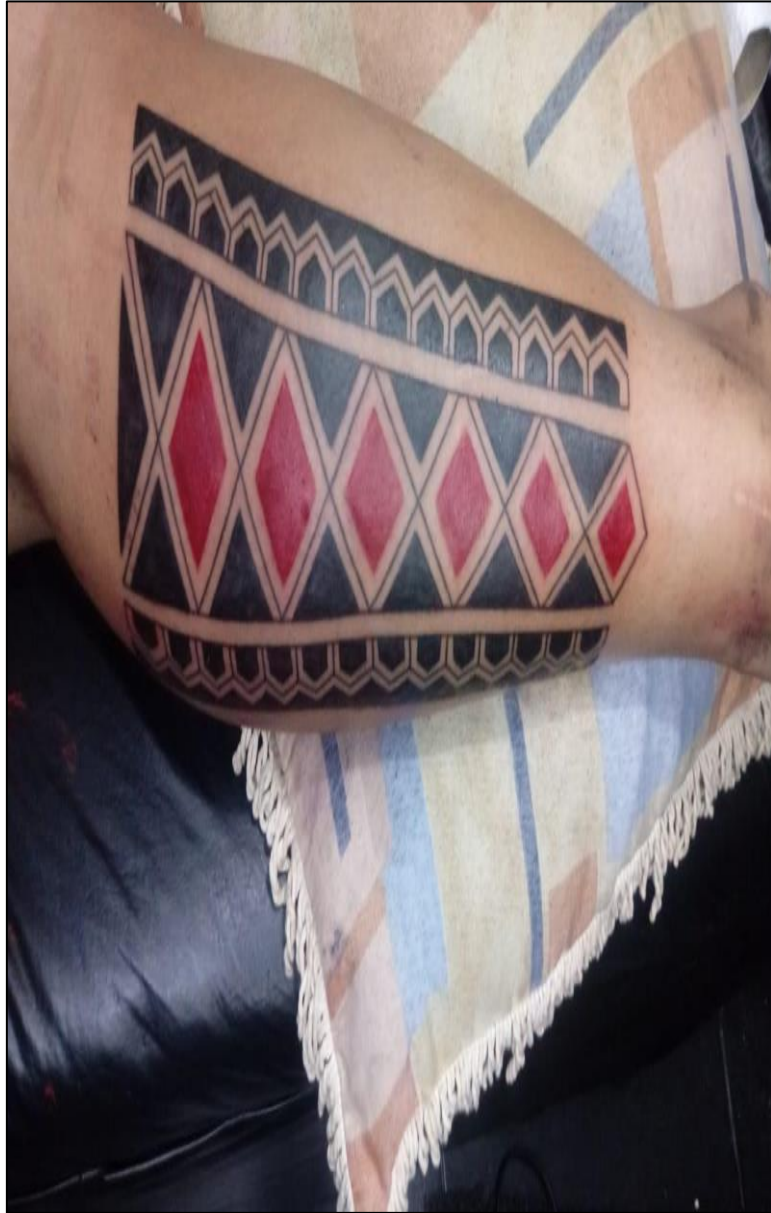
**Fonte:** Autoria própria (2022)

**Figura 24:** Conclusão do processo de tatuagem



**Autor:** Aldo Cabral  
**Fonte:** Autoria própria (2021)

**Figura 25:** Obras Bordunas



**Fonte:** Arquivo pessoal do autor



**Figura 26:** Obra Tucangira



**Fonte:** Arquivo pessoal do autor

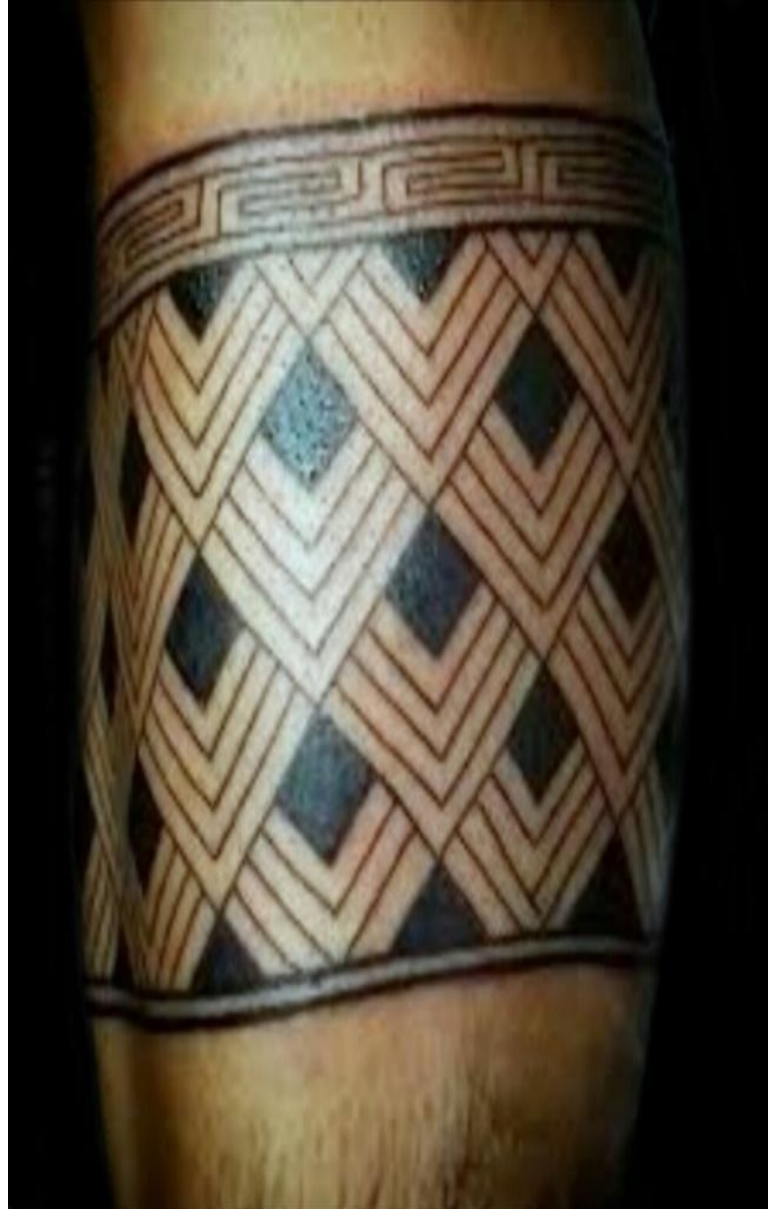
**Figura 27:** Croqui do Grafismo indígena para perna



**Fonte:** Autoria própria (2021)



**Figura 28:** Grafismo escama do pirarucu



**Autor:** Aldo Cabral (2021)  
**Fonte:** Autoria própria (2021)

Para a realização das tatuagens aqui indicadas foi utilizado o apoio de uma máquina geradora para fazer traços ou colorir uma superfície, gerando tons e texturas na epiderme, como as realizadas no punho Figura 29.

O uso de pigmentos em forma (líquida, mineral e vegetal) determinam a cor. É nesse movimento que aparece na epiderme uma visualidade transfigurada entre a memória, imaginário do artista e a história social.

É o processo da arte fotográfica da tattoo como podemos observar aqui na figura 26 nos permite registrar e ao mesmo tempo reproduzir por meio de reações em superfícies preparadas, servindo principalmente para transpor as imagens ou projetá-las na epiderme de forma a captar o objeto em transformação em fotografia.

“IDENTIDADE MARAJÓ” É um trabalho de transposição do grafismo da cerâmica marajoara como tatuagem para o corpo, eu me aproprio desse elemento da cerâmica e construo uma identidade visual com uma poética própria, onde o grafismo original somam com a construção poética do artista trazendo da construção horizontal, para construção vertical produzindo na cor vermelho como se fosse largas pincelas dando um novo significado ao grafismo e um ar de contemporaneidade expostas no punho do indivíduo mostra.

**Figura 29:** Obra Marajó



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 30:** Obra designer étnico Ancestral



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 31:** Obras nações



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 32:** Obra Sucuri



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 33:** Obra Borduna



**Autor:** Aldo Cabral/Gerry Angioli

**Figura 34:** Trançado(escama de pirarucu)



**Autor:** Aldo Cabral/Gerry Angioli



**Figura 35:** Obras a Grande Maloca



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

A *tattoo* considerada aqui como um objeto visual detém a capacidade de incitar novas indagações ou teorizações, por isso, é importante destacar os processos que levam a tal movimento deslocado de um tempo cronológico

**Figura 36:** Obra Tucangira



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 37:** Aliança Tribal



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 38:** Pertencimento Simbólico Tribal



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 39:** Obra Cupendiepes nação Apinajés



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

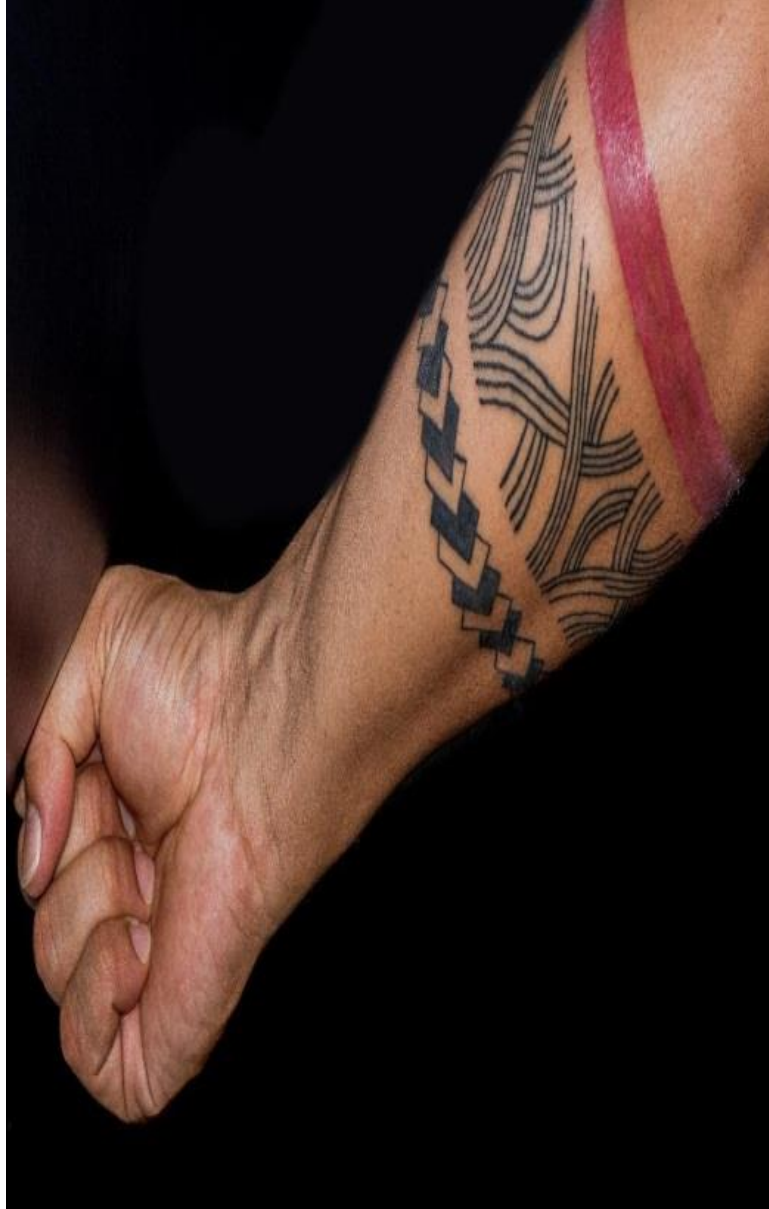


**Figura 40:** Resistências Matriarcado



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 41:** União



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 42:** A obra denominada cobra coral



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli



**Figura 43:** Lagarta de Fogo



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 44:** União tribal



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 45:** Juntos na Guerra



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

### 3.1. ENSAIO VISUAL

Este capítulo tem como base a produção e instalação de um ensaio visual realizado por mim no ano 2022, na cidade de Parintins; tal ensaio foi contemplado pela lei Aldir Blanc, via SECTUR (Secretaria de Cultura e Turismo do Amazonas). Tal trabalho propôs um direcionamento do olhar e da percepção em relação aos grafismos indígenas e a tatuagem ligados a uma ideia de descontinuidade, a um movimento capaz de produzir uma migração do signo ou de símbolos ancestrais que passam a situar-se em diferentes contextos ou superfícies, seja ela a pele humana como suporte dos grafismos ou as peças utilitárias que trazem basicamente cores extraídas do jenipapo e do urucum.

Nessas superfícies estão contidas o estilo policromático que compõe uma forma tradicional entre os povos da Amazônia e os grafismos traem as marcas de pertencimento que fazem referência à identidade cultural circunscrita a uma determinada etnia ou grupo. Um dos objetivos do ensaio foi relacionar tatuagem, pele e as marcas de pertencimento presentes no grafismo indígena amazônico e seu posterior registro fotográfico. Ao expor as imagens no espaço público, o intuito foi demonstrar a presença e a resistência ancestral do indígena brasileiro contida nas expressões visuais e simbólicas do grafismo: Ajuricaba guerreiro Manaó, Maruaga guerreiro Waimiri Atroari, Canhabebe Guerreiro Tupinambá, Sepé Tiaraju Guerreiro Guarani.

Os grafismos gerados para a produção do ensaio foram alterados em relação a seu contexto original e reposicionados como marcas estéticas ao serem por mim apropriados e retrabalhados. Assim, foram ressignificados primeiramente realizando as tatuagens e, posteriormente, as fotografias. É como se os grafismos tatuados migrassem por meio da imaginação e fossem fixados em outra pele, a da impressão fotográfica. Primeiro na epiderme humana, depois para a imagem fotográfica que se torna uma camada secundária, mas fundamental neste trabalho, pois ela marca o trabalho como uma segunda superfície, uma segunda pele.

Metodologicamente, para a realização do ensaio havia a necessidade do suporte dos corpos para transpor os grafismos por meio da tatuagem. Para a escolha dos participantes do projeto feitas entrevistas com perguntas abertas, mas relacionadas ao sentido identitário da inscrição característica da Amazônia indígena. Para isso, fiz uma parceria com “Agremiação Folclórica Boi bumbá Garantido” da cidade Parintins

Amazonas, por meio de seu presidente Antônio Andrade e do grupo de “Dança Garantido Show”. Essa parceria me permitiu apresentar o trabalho intitulado "A tatuagem

como marcar corporal de resistência indígena: uma aproximação poética na cidade de Parintins”. Na imagem abaixo, vemos a apresentação da proposta na agremiação.

**Figura 46:** Explanando o projeto na Cidade Garantido



**Foto:** Arquivo pessoal

A proposta foi bem recebida e se iniciou o trabalho de convencimento dos produtores artísticos de dança do boi-bumbá de que os desenhos dos símbolos que iriam ser gravados em sua pele já estavam redesenhados e prontos. Os participantes queriam algo próprio relacionado à personalidade de cada um e à sua origem étnica. Foi um trabalho desafiador pelo fato de propor a reinvenção de uma forma diferente e de entender que cada indivíduo gostaria de construir sua marca particular, a partir de sua identidade. Todos os participantes tinham características físicas consideradas amazônicas e, embora não fossem indígenas, traziam em si o elemento da ancestralidade.

Os indivíduos que participaram do trabalho permitindo que em seus corpos fosse realizada uma inscrição singular, indicaram seus desejos e procuraram na história de ancestralidade de sua etnia familiar ou não elementos para a produção gráfica, outros buscaram uma estética relacionada ao significado dos símbolos.

Esse processo criativo foi bastante árduo e difícil, mas resultou na ressignificação das grafias, a partir de uma reestruturação surgiu algo singular para cada indivíduo. Neste processo foi utilizado um pequeno questionário fechado de perguntas e respostas onde o indivíduo respondia (sim ou não) para questões direcionadas a tatuagem e identificação de algum grafismo ou etnia para ser desenvolvida a pesquisa. Como os adesivos estavam prontos, tivemos que adaptar o processo cortando e colando, redesenhando o grafismo com o qual o participante

se identificava. Redesenhei os trabalhos, fizemos os decalques e conversamos com os participantes continuamente para que chegássemos a acordos sobre as imagens.

As escolhas se concentraram muito em imagens provenientes da região santarena por se tratar de símbolos da identidade tapajó, próxima da do povo Sateré-mawé de Parintins. Também ocorreram escolhas relacionadas ao rito que a trupe de dança havia apresentado em festivais em anos anteriores. Os membros da agremiação Garantido se identificavam com o grafismo indígena por trabalharem na cênica tribal do boi vermelho.

Dentre as escolhas podemos citar a realizada pelo participante José Lima Farias, intitulada Tucangira. Descendente de avós maternos indígenas da região do baixo rio Tapajós chamada Santarém, exímios artistas da arte de fabricar cerâmicas, e de avós paternos descendentes do povo Sateré-Mawé lagarta de fogo papagaio falante do baixo Amazonas no rio Andirá.

É um trabalho do grafismo do povo Sateré-mawé do baixo Amazonas em que a trago o grafismo original com um designer étnico particular em que a linha perpendicular e paralelas se aproximam do formato de uma cabeça de formiga de fogo. A *xopay* traz aliança com o povo da lagarta de fogo e papagaio falante um clã e uma nação, onde forma a cabeça de uma formiga figura 48.

**Figura 47:** Obras denominada Tucangira



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

As participantes Jackeline Lima Farias e Raquel Lima Farias (Obra Nações) escolheram grafismo de identidade marajoara, com um desenho mais elaborado relacionado à ancestralidade de seus avós do Pará, trazendo o simbolismo da serpente nos povos indígenas. A serpente pode representar poderes bons e maus, mas, em geral, os indígenas concebem esse tipo de animal como um ser protetor e com o poder da sabedoria, da eternidade ou da morte, homem ou a mulher e representa símbolos como a terra, água ou o céu. A vezes atuando como intermediária entre eles.

No ritual de possessão do Pajé, por exemplo, há um contato transcendental com a natureza, gerando uma espécie de possessão, uma transformação do espírito do gavião ou da cobra grande. Neste caso, a cobra não significa maldade e sim representa o espírito da natureza, do rio e dos mistérios que nele há. Entre os Saterés as serpentes simulam a imagem do rio e suas curvas sinuosas e longas, além de estar associada a um ser encantado relacionado à figura feminina, sedutora e enigmática



**Figura 48:** Obra denominada cobra coral

**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angjoli

A imagem acima representa a cobra coral que é uma espécie encontrada na Amazônia e que tem um dos venenos mais potentes entre as serpentes. Elas têm um padrão de cores feito de listras que intercalam preto, vermelho e branco. A coloração serve para sinalizar aos predadores o seu poder venenoso. Por essa razão os indígenas etnia Uaiuais (Waiwai) utilizam essa marca nos seus grafismos que às vezes se superpõe em 360 graus no braço ou pode ser grafada em posição horizontal. Nessa imagem ela faz paralelo com flechas venenosas.

O grafismo da cobra coral escolhida foi grafado na pele de uma moça que não tinha tatuagem e queria algum elemento geométrico que lembrasse uma flecha junto a algo orgânico que se relacionasse a uma serpente. Foi produzido um elemento linear com o motivo da serpente, a forma orgânica de uma cabeça de uma cobra, trazendo o triângulo nas cores vermelha e preta e a *xopay* que trata de uma aliança com o metafísico ancestral indicado por

duas linhas em preto e vermelho em vertical, representando a subida e a descida entre a terra e o cosmo.

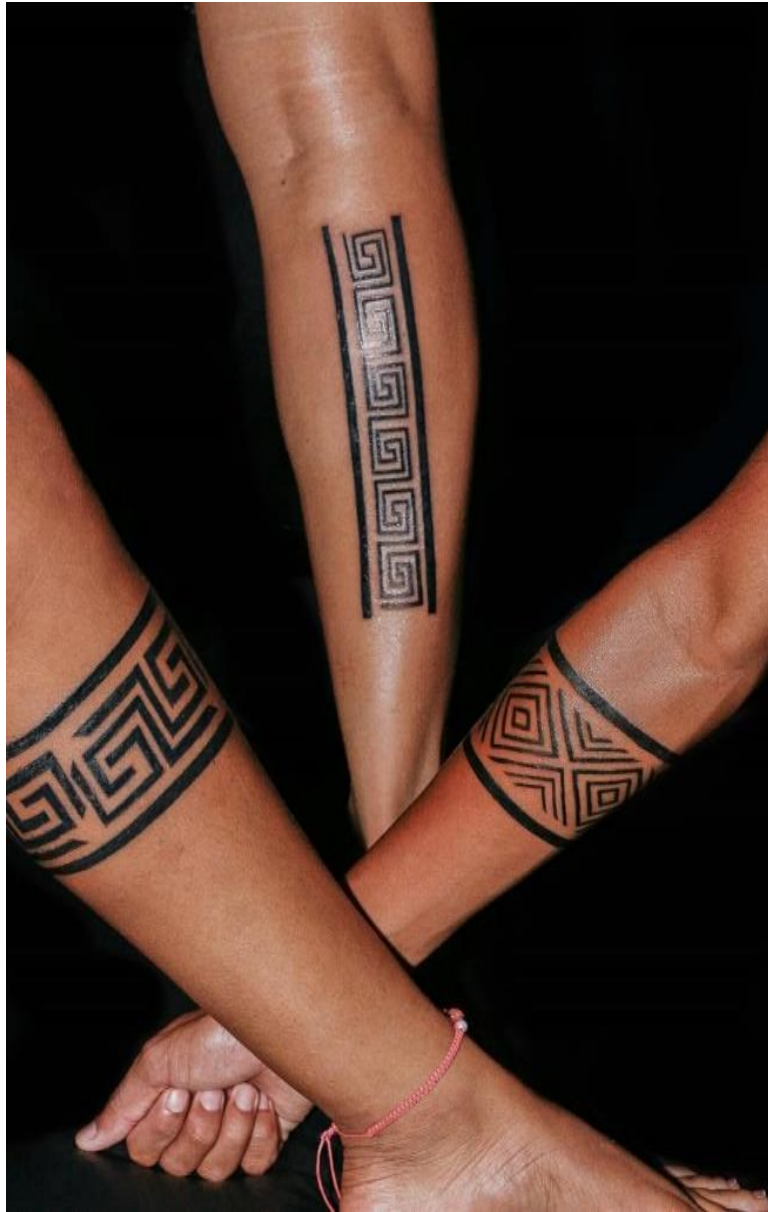
**Figura 49:** Obras Borduna



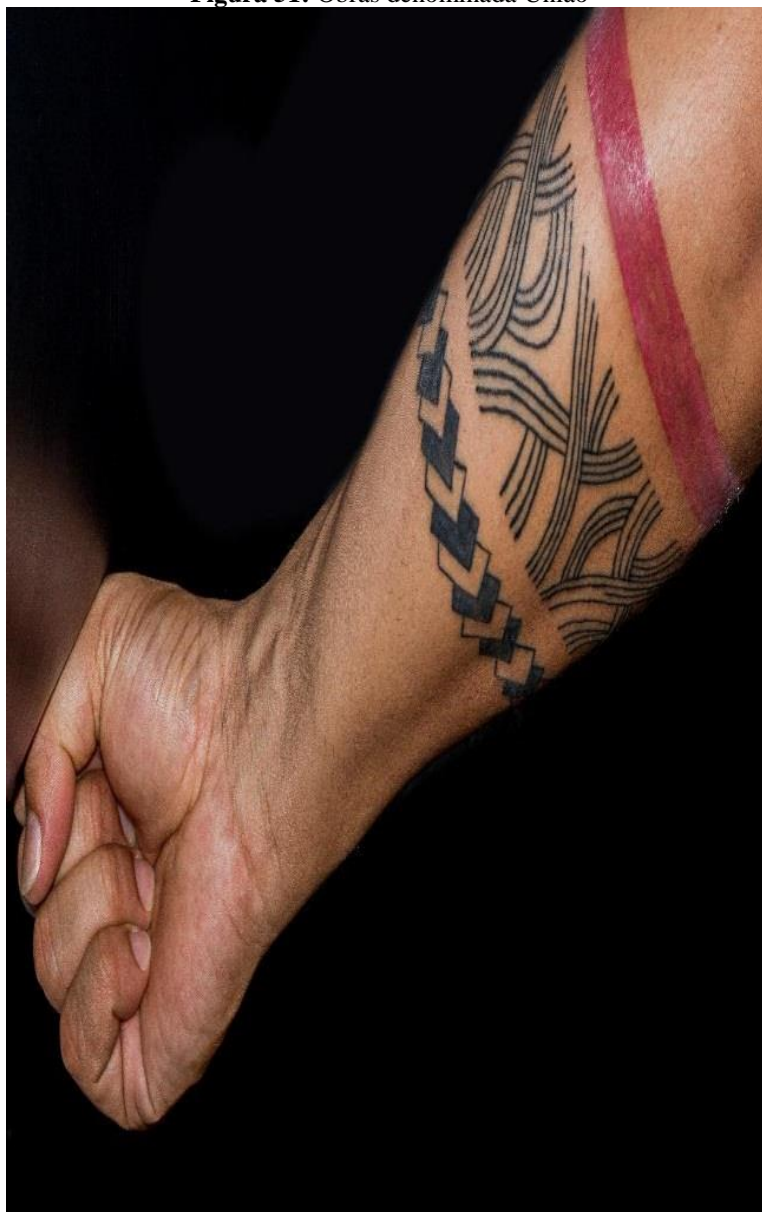
**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

A borduna é considerada um instrumento bélico importante na cultura indígena. Esta era uma ferramenta usada em algumas ocasiões para a guerra e outras vezes em contextos rituais. A borduna era uma espécie de clava feita de uma madeira resistente e pesada encontrada na floresta amazônica cuja extremidade causava danos pelo seu impacto. Suas formas variam de grupo indígena para grupo indígena. Por tal importância entendemos a necessidade de representá-la em um grafismo corporal.

**Figura 50:** Obras Nações



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 51:** Obras denominada União

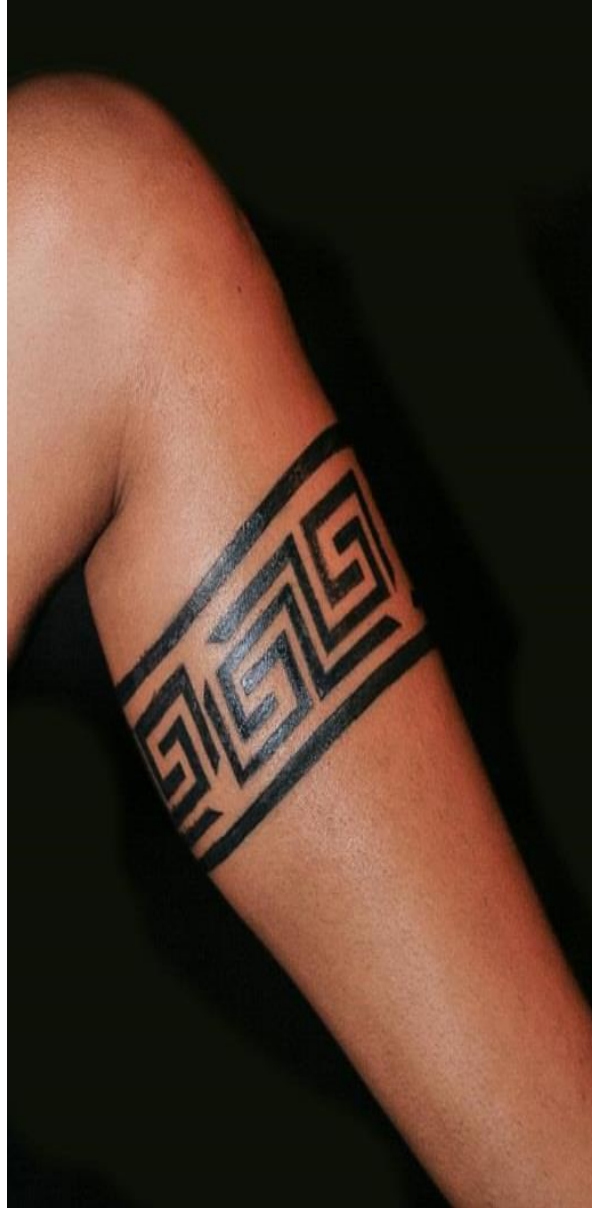
**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

A imagem acima significa a aliança entre os povos da Amazônia demonstrada na luta contra os invasores que são considerados inimigos. Os povos amazônicos possuem uma organização extensa que ultrapassa a dimensão regional. Extrapola o território amazônico e produz uma identificação por meio de um reconhecimento de suas lutas e reivindicações. A aliança indica ligações que recompõem um elemento estrutural da ancestralidade recombinação a elementos da natureza e da religiosidade.

A junção de grafismo representando imagens de cestarias na pintura corporal da etnia Asurini Tocantins traz um trançado de palha da palmeira com a forma orgânica do feijão uma *xopay* de cor vermelho em trezentos e sessenta grau criando uma aliança com seus ancestrais.

Esse trabalho tem uma preocupação maior o cuidado com a saúde, percebe-se com indivíduo não cuidou de sua tatuagem “saramento” (cicatrização) foi insuficiente como você pode observar na figura. A prática do grafismo corporal precisa de cuidados para evitar infecção.

**Figura 52:** Obra Marajó



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

A imagem destaca algumas das características presentes na arte e na cultura marajoara reveladas desde os primeiros achados arqueológicos. Nesses elementos destacam-se: a reprodução de figuras animais remetendo assim ao zoomorfismo. Ou seja, peças que apresentam o homem, ou antropomorfismo; cerâmicas que apresentavam uma forma composta por parte humana e parte animal.

A sucuri é considerada a maior cobra já encontrada de todos os tempos e um dos predadores mais perigosos do mundo. Na região amazônica ocupa um lugar importante no imaginário dos povos que aqui vivem, não somente entre indígenas, mas entre os caboclos da região que recombina lendas desse animal que adquire pela via da imaginação uma característica de um encantado. Na cidade de Parintins algumas pessoas acreditam que a ilha é sustentada por uma enorme cobra grande, uma sucuri.

Não podem ser vistas apenas como uma representação, mas em relação com o sobrenatural. Essa característica tida como invisível perpassa para a fotografia que em suas técnicas de composição visual sugere a presença desse movimento sobrenatural porque está presente em nossas referências imaginárias. As características do objeto enfatizam o conteúdo simbólico do grafismo corporal feito na pele a partir das inscrições em cerâmica.

Como podemos observar nas figuras mantêm-se os grafismos ligados aos animais de referência e a seres sobrenaturais, presentes em todo o percurso pessoal ligado à tatuagem. Para a realização do trabalho foram selecionadas algumas pessoas.

Concluimos podemos considerar que ainda usamos marcas primitivas, só que agora destacando a subjetividade individual pelas próprias características da sociedade contemporânea.



**Figura 53:** Obras Sucuri



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 54:** Aliança Tribal



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli



**Figura 55:** Trançado (escama de pirarucu)



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 56:** 'Obra designer étnico Ancestral



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 57:** Resistências Matriarcado



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 58:** Obra Cependiepes nação Apinajés



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

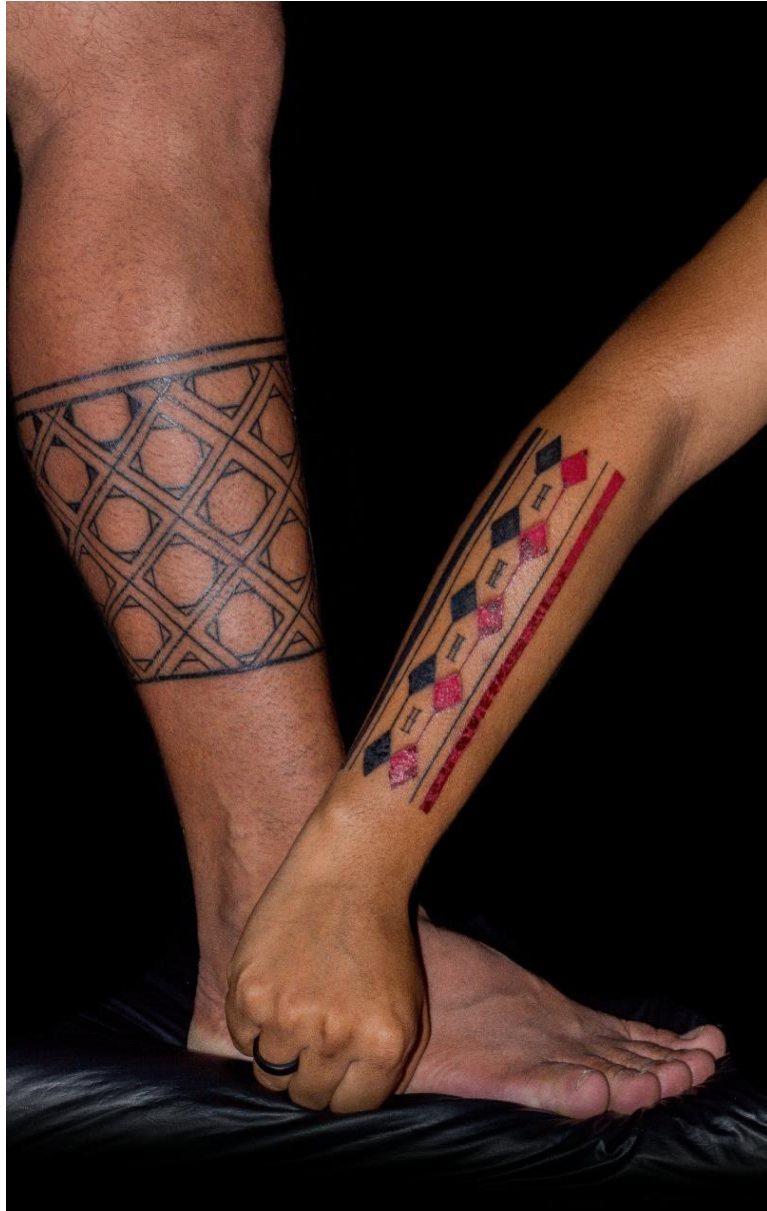


**Figura 59:** Pertencimento simbólico tribal



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 60:** Aliança Cosmogônica



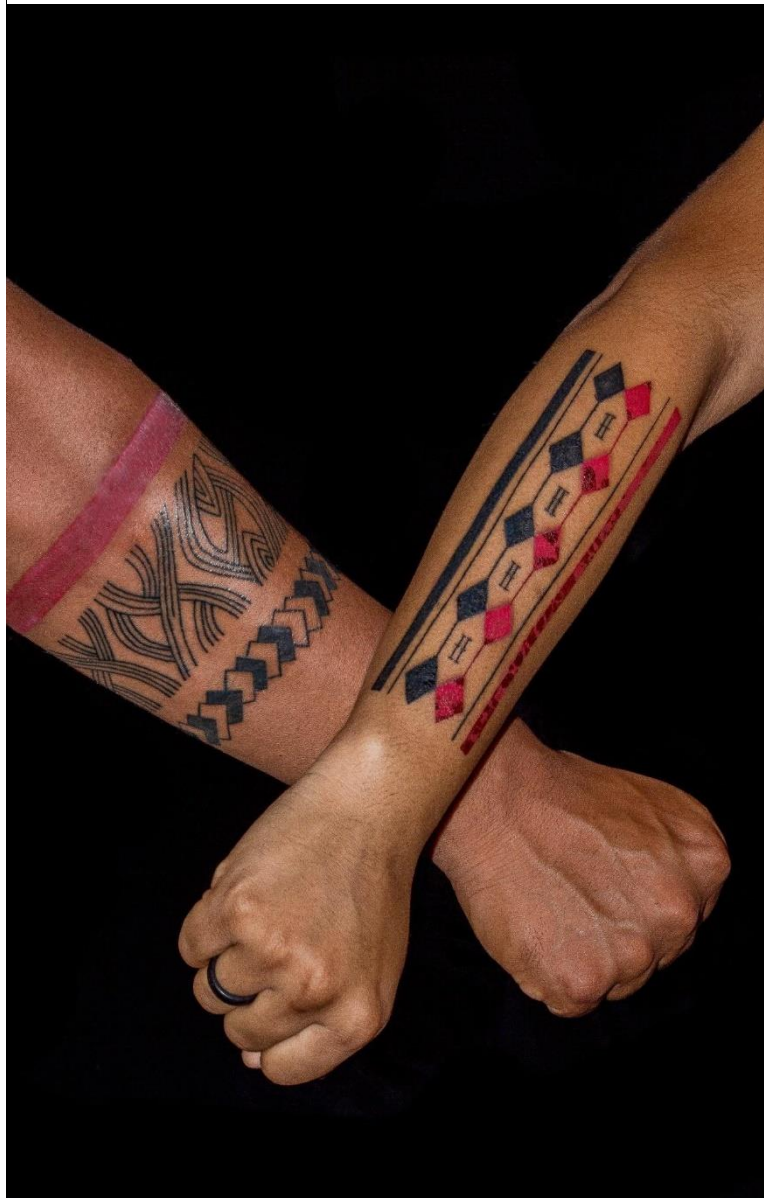
**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 61:** Aliança Tribal



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli

**Figura 62:** Juntos na Guerra



**Autor:** Aldo Cabral/ Gerry Angioli



Foram quarenta e seis dias de intenso trabalho para que o ensaio pudesse ser realizado, sendo que a intenção original era expô-lo dentro do bumbódromo.

Devido a alegação de alguns representantes locais de que a tatuagem seria uma manifestação vinda das periferias, dos guetos, das ruas, ao final, a exposição dentro do bumbódromo foi vetada e a sugestão foi de que a mostra ocorresse na rua.

As imagens foram então apresentadas ao público no espaço urbano mediante a impressão fotográfica em grande formato, gerando painéis temáticos. Para tanto foi realizada uma parceria com a prefeitura e a secretaria de cultura municipal de Parintins (SEMCULT) que apoiou com o espaço e logística da exposição.

Figura 63: Cartaz alusivo a Exposição no evento “Mais Cultura”

Exposição fotográfica Itinerante Parintins 2022

Elementos visuais da ancestralidade amazônica inscrita no corpo por meio da tatuagem.

20 a 26 de Junho

**POR UM JOGO POÉTICO VISUAL DE TRANSFORMAÇÃO ESTÉTICA**

A ideia é demonstrar os efeitos visuais da transposição poética da obra do artista visual Aldo Cabral por meio da combinação simétrica do desenho, da pintura corporal, da música e da experimentação audiovisual.

Elas se combinam em relação artística performática transposta de sua forma original para uma transposição sem retirar os elementos estruturais ou essenciais do objeto ancestral e histórico, usado como base e inspiração do artista. A pintura transposta para a tattoo é o principal identificador dessa associação performática entres esses elementos indicados, seja na dança, na música, na fotografia e no audiovisual.

A fotografia e o audiovisual funcionam como recursos para registrar essa performática estética, da assimilação por meio do grafismo criando contornos visuais de imagens de animais, flechas, plantas, genitálias e formas naturais ou espirituais presentes na cultura e nas marcas da identidade indígena, de sua identificação étnica. Destaca-se a combinação de cores em particular a cor preta e vermelha que são cores de uso comum no território indígena brasileiro, sobretudo os ocupantes do território amazônico. Muitos grupos étnicos aplicam como material na fabricação das tintas de aplicação corporal, o sumo do jenipapo (Genipa brasilienses) e do urucum (Bixa orellana).

São usados vários segmentos de linhas geométricas e todos os desenhos possuem um significado relacionado à cosmologia de uma etnia específica, a elaboração desses traços segue uma linha cultural própria, pois a pintura tem um sistema de comunicação com um acontecimento marcante da natureza, da cultura e do sobrenatural.

A utilização do grafismo e cores para embelezar o corpo para luta pelo território, nos movimentos cerimoniais de festa, características dos povos indígenas, agora são retratados pelas tatuagens nos integrantes dançarinos do Corpo de Dança Folclórica Garantido Show e pela criatividade dos artistas de Parintins.

**PROPONENTE:**  
Aldo Simas Cabral  
Graduado em Expressão Visual - UFAM  
Licenciado em Arte Visual - UFAM  
Especialista em Gestão Pública - UEA  
Mestrando em Poética Visual - UFRGS

**Curadoria:**  
Dr. Prof. Gerson André

**Tatuadores:**  
Aldo Cabral  
Renner Matos

**Fotografias:**  
Geerre Angioli  
Aldo Cabral

**Músicas:**  
Pito Silva

**Audiovisual:**  
Aldo Cabral  
Geerre Angioli

**Agradecimentos:**  
CIA de Dança Folclórica Garantido Show  
Instituto Boi Bumbá Garantido

+cultura

AMAZONAS CRIATIVO

Secretaria de Cultura e Economia Criativa

AMAZONAS

Fonte: Arquivo Pessoal

**Figura 64:** Mostra da Exposição Praça da Liberdade Parintins/Am**Foto:** Acervo Pessoal

A exposição ocorreu em junho, época que todos os povos se encontram para festejar o boi bumbá e muitos dos habitantes se adornam com elementos da cultura indígena amazônica.

Uma frase que ficou gravada na minha mente: a de um senhor de aproximadamente sessenta anos, humildade, pedalava um triciclo. Ele indagou? “Nunca imaginei na minha vida, que um dia ia ver a tatuagem como arte”, essa frase pagou todo a dedicação, a noite mal dormida, que esse trabalho me colocou, mas valeu a pena. Magnani (2012, pg 114) descreve antropologicamente o corpo humano como a primeira parte do ser, onde se pode intuir e ao mesmo tempo percebê-lo naturalmente a fim de que se tenha a ousadia em adorná-lo. O desejo de transformação se dá pelo sentimento singular de ver o mundo sobre uma nova perspectiva.

Os nativos brasileiros, por exemplo, já adornavam seus corpos com pinturas, cordões e confeccionavam cocares. Pode-se dizer que a arte brasileira tem observado e se relacionado com a *tattoo*, desde 1925, sobretudo, quando Leão de Vasconcelos escreveu o livro “Tatuagens”. 300 Brazilian Journal of Forensic Sciences, Medical Law and Bioethics 2(3):294-316 (2013).

A inscrição sobre a pele pode instigar os sentidos corporais e todas as faculdades da mente, pois produz uma forma artística baseada numa reflexão sobre o conhecimento de si e o cuidado com o mundo. A título de exemplo, a *Body Art* começa a ter relação com diversas transformações ocorridas a partir da década de 1960, acerca do corpo humano na arte.

## CONSIDERAÇÃO FINAL

Ao iniciar o Mestrado em poéticas visuais, já havia um processo poético em construção, mas precisava entender o a pesquisa intervenções de linguagem no processo do fazer artístico, as relações entre ela e suas conexões e relações do meu trabalho de grafismo indígenas e a relações de identidade de resistência indígena amazônica com o meu referencial teórico que comecei a coletar, em sair do objetivo da pesquisa.

Investigar o próprio processo criativo e escrever sobre ele foi um desafio. Aventurar-se por caminhos nunca cursado ao pesquisar meu trabalho, valorizando o que eu tinha de verdade e de entendimento no ato de criar e o que iria descobrir durante aprofundamento da pesquisa, trazendo a luz em questão sobre o quais não havia me debruçado para estudar perceber e entender toda a relevância da pesquisa para mim como pesquisador e como ator do processo poético e para a comunidade em geral, por virmos de uma visão artística e cultural colonizada.

Procurei escolher método de investigação que fosse capaz de acompanhar o objeto de estudo, enquanto esse ia-se construindo. Nesse contexto, o processo passou ser relevante e fundamentalmente.

Durante o processo, o corpo foi trazido à tona como parte do trabalho, tal qual as pinturas das tatuagens e as imagens fotográficas. A fotografia da produção foi algo novo no projeto e inesperado nessa investigação, que teve seu início na como experiência conexões das artes contemporâneas no grafismo indígenas.

Na contexto corpo-pintura-grafismo-fotografia, encontrei uma prática híbrida. Desde o começo da pesquisa, busquei abordar questões de impermanência e permanência no âmbito de uma poética da matéria, e sua proximidade com o corpo, sua origem, eu destino e o embate de identidade cultural. Não se trata apenas de um corpo humano, de algo maior reinscrição de aliança de pertencimento e de resistência de um povo.

Diante desses conceitos, retornei a tatuagem com novas possibilidade convicto através dessas linguagens que poderia me ajudar referenciar minha prática artística.

É obvio a multidisciplinaridade da arte contemporânea evidenciada pela conjuntura de linguagem, que gerou outra tantas, característica híbridas. Neste contexto, encontra-se a linguagem fotográfica, que vem sendo muito em destaque valorizada e ressignificada.

Retorno aos meus primeiros questionamentos a linguagem da pintura e consto, sobretudo, que é possível associá-la com outras linguagens e materiais, como também desconstruir toda a técnica tradicional de e pintar, tornando- a linguagem da pintura, criando conexões e integrá-la a várias linguagens, gerando possibilidades de característica híbridas.

Espero, que a investigação aqui relatada, ter contribuído não só com a reflexões teórico-práticos acerca do meu processo poético e artístico, mas também ter levado ao conhecimento nome e fontes que sirvam de acréscimo ao trabalho de outros pesquisadores e artistas, buscando, o tanto quanto possível dentro da linguagem escrita, trazer à tona o indizível, fazendo o irrompimento do que estava escondido, esquecido, não compreendido.



## REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade Lembranças de Velhos, Biblioteca de Letras e Ciências Humanas**, Vol. 1, São Paulo, SP 1979.

BRASIL, E. **Borboleta**. Arquivo pessoal [s.d.]. Parintins, 2021.

CASTRO, Celso. **Evolucionismo Cultural. Textos de Morgan, Tylor e Frazer**. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

COLI, Jorge; **Com estudar a arte brasileira do século XIX?** /Jorge COLI. - São Paulo,2005. -(Série Livre Pensa;17).

CABRAL, A. S. **O dragão: tatoo da década de 1970** [s.d.]. Parintins,2021.

\_\_\_\_\_. **A serpente com a espada entrelaçada: tatoo da década de 1980** [s.d.]. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **A carpa japonesa: tatoo da década de 1990** [s.d.]. Parintins 2021.

\_\_\_\_\_. **Tatuagem do grafismo indígena** [s.d.]. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Carpinteiro naval: óleo sobre tela (2016)**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Poema: Carpinteiro naval**. Parintins 2021.

\_\_\_\_\_. **Arte ancestral: acrílico sobre tela (2020)** – Augusto Simões. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Luz do amanhã: acrílico sobre tela (2020)** – Augusto Simões. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Infância usurpada (arquivo pessoal)** [s.d.]. Parinitns,2021.

\_\_\_\_\_. **Poema Curumim (2021)**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Dama da noite (2016), óleo sobre tela**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Poema Dama da noite (2021)**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Reprodução da cerâmica zoomórfica tapajônica (2017)**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Orion, o caçador: arte digital (2021)**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Body Art do grafismo indígena (2021)**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Esboço do *dekalk* (2021)**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Croqui do bracelete: modelo para tatoo (2021)**. Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Croqui de grafismos simbólicos para braço (2021)**. Parintins, 2021. \_\_\_\_\_  
**Croqui do grafismo indígena para perna (2021)** Parintins, 2021.

\_\_\_\_\_. **Grafismo escama do pirarucu (2021)**. Parintins, 2021.

DAMISCH, Hubert: Entrevista conduzida por Joana Cunha; **Revista história da arte :Fundação Calouste Gulbenkian**; Que Valores para este Tempo? 25-27 outubro de 2006.

FERREIRA, V.S. (2004). **Do renascimento das marcas corporais em contextos neotribalismos juvenil**. In J.M.Pais & L.M.S Blass (Org.), Tribos urbanas: produção artística e identidades (pp.71, 102). São Paulo: Annablume.

FOUCAULT, M (2006). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal. (Original publicado em 1979).

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Flavio, Através. **In: Revista Valise** (publicação) on-line – <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/inde> - v.3, n 5,2013.

G1 Amazonas. Imagem aérea da Cidade de Parintins. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/03/09/parintins-no-am-liberafuncionamento-de-comercio-nao-essencial-e-mantem-toque-de-recolher.ghtml>. Acesso: 15 dez. 2021.

INSTITUTO BASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA Panorama da cidade de Parintins, 2021. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/parintins/panorama>. Acesso em: 14 dez. 2021.

KURY, L., Hargreaves; VALENÇA, M. T. (2000). **Ritos do corpo**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional. 2000.

LE BRETON, D (2008). **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas, SP: Papirus.

LÉVIS-STRAUSS C. **Triste Trópicos**. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Ed. Anhambi Limitada, Ano 1957.

MARQUES, Toni. **O Brasil tatuado e outros mundos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MATOS, J. **Parintins na década de 1980**. Acervo pessoal. [S.l: s.d].

ORTEGA, F. **Das utopias sociais as utopias corporais: identidades somáticas e marcas corporais**. In M.I.M. Almeida & F. Eugenio (Orgs.), culturas jovens: novos mapas de afeto (pp.42,58). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

ORTEGA, F. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologia médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garmond. 2008.

OSÓRIO, A.B. **O gênero da tatuagem: continuidades novas usos relativos à prática na cidade do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado, Programa de Pós- graduação e sociedade e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2006.

PINTEREST.COM. **Grafismo Indígena Xinrin e Menkragno**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/315322411407151860/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

SANT'ANNA, D.B. **Transformações do corpo – controle de si e uso dos prazeres**. In M. Rago, L.B.L Orlandi & A. Veiga-Neto (Orgs.), *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas* (pp. 99,110). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

TERRA. **The Hunffington (O Homem do Gelo)**. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/ciencia/pesquisa/tatuagem-estranha-e-encontrada-em-mumia-de-homem-do-gelo,30d6b8d896b2b410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>  
Acesso em 14 nov. 2021.



## ANEXOS

### Anexo 1 - Questionário aberto sobre Tatuagem

1. Nome completo, idade e profissão e ano?
2. Você pertence alguma etnia?
3. A tatuagem que você fez, tem alguma relação com um grupo étnico?
4. Você reconhece essa inscrição indígena como parte simbólica de seu grupo étnico?
5. Qual o significado dessa sua tatuagem, tem um significado coletivo ou é uma escolha individual?
6. Em qual parte do corpo está gravado esse grafismo, e se a escolha do local e da cor representa algo para você?
7. Você se sente prestigiado no sentido de uma afirmação indenitária? Tem um sentimento de afirmação dessa tatuagem?
8. Em relação do olhar dos outros a um sentimento de reprovação, como ela é percebida por outras pessoas?
9. Como você vê esse gênero artístico da tatuagem amazônica?
10. Você notou alguma mudança em relação há outra pessoa e particular em sua vida, depois marcou seu corpo com essa inscrição corporal indígena. E se pretende fazer outra?
11. O que ela representa no teu contexto social?

