

## Novos sentidos para o corpo: a pintura corporal para os primitivos e para os contemporâneos

Mona Magalhães (monamagalhaes@oi.com.br)  
(<http://lattes.cnpq.br/2732302890368212>)

### RESUMO:

Neste artigo analisa-se e compara-se o corpo e as transformações sofridas por ele por meio das pinturas corporais primitivas, representadas pela tribo africana dos Nubas, e contemporâneas, representadas por dois trabalhos do americano Craig Tracy. Utiliza-se para tal a base da teoria semiótica discursiva francesa.

### 1 - Introdução

Este artigo é um recorte da tese “Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica”, sob a orientação da Professora Doutora Lúcia Teixeira, defendida em 2010, na UFF. Nela a maquiagem e a pintura corporal são tratadas como uma linguagem, constituída de um plano de expressão e um plano de conteúdo e concretizada em enunciados pintados sobre o rosto e/ou o corpo de um sujeito localizado historicamente num tempo e espaço definidos. Utiliza-se a base teórica da semiótica discursiva francesa e propõe-se uma metodologia de análise que considera a função semiótica do corpo e a praxis enunciativa de diferentes formas de maquiagem e pintura corporal. Observa-se que a maquiagem, como toda linguagem, cria códigos socialmente interpretáveis pelo hábito ou produz sentidos inesperados a partir da articulação que promove entre o sensível e o inteligível.

Neste artigo, parte-se da observação das fotografias do povo Nuba realizadas por Leni Riefenstahl, uma das mais notáveis diretoras de cinema documental e fotógrafa da década de 60. Em 1975, Leni Riefenstahl (1976, 2005) viveu entre os habitantes dos remotos vales dos Montes Nuba, nas vilas do Kau, Nyaro e Fungor, no sul da província sudanesa de Kordofan, África. Na tentativa de compreender o modo de vida desse povo, a fotógrafa buscou informações no até então único trabalho acadêmico sobre eles, escrito pelo professor e antropólogo americano James C. Faris (1972), que havia passado os períodos secos entre 1966 e 1969 no Kau e fez um estudo minucioso sobre a arte da pintura corporal local, no qual destacava a relação social e cultural dos Nubas com o corpo.

A importância estética que os Nubas atribuem ao corpo, assim como às pinturas corporais, diferentemente dos outros povos pré-letrados, serve como

contraponto com o corpo contemporâneo e as transformações dele a partir das pinturas corporais de Craig Tracy, artista plástico americano, proprietário da primeira galeria especializada em *body painting*, em *New Orleans*, Estados Unidos.

As pinturas corporais Nubas e algumas contemporâneas, formam um sistema semissimbólico, no qual uma categoria do plano da expressão se correlaciona com uma categoria do plano do conteúdo. A semiótica plástica, apropriada para analisar tais sistemas, é constituída pelos formantes pictóricos que, de acordo com Ana Cláudia Oliveira (2004, p. 119), “possuem uma natureza composta por certas dimensões”: as cores constituem a dimensão cromática e a forma compõe a dimensão eidética. É a partir das matérias, dos materiais, das técnicas e dos procedimentos que essas duas dimensões irão se organizar e ganhar uma corporeidade “que, quando é apreendida por sua fisicalidade própria, constitui-se por si mesma uma dimensão distinta das demais, a matéria” (OLIVEIRA, 2004, p. 119). A combinação dessas três dimensões concretiza a dimensão topológica, que é a distribuição e a ocupação espacial em um suporte. Assim, toma-se essas dimensões para analisar e comparar os dois universos da *body painting*: o primitivo e o contemporâneo.

### **1.1 CORPOS SUPORTES SENSÍVEIS – PARA O PRIMITIVO E PARA O CONTEMPORÂNEO**

As transformações figurativas dos sujeitos encarnados, correspondem à narratividade da maquiagem que é comum entre as culturas letradas e pré-letradas. Porém, os grupos culturais pré-letrados, normalmente, possuem um modo de vida coletivo e tradicional. A cada nova aplicação das pinturas corporais significa a continuidade e a permanência de uma forma de vida. Seria como a coexistência atual e anterior das enunciações. Fontanille (2004, p.253) explica que “a tradição funciona por continuidade temporal e espacial de sua transmissão”<sup>1</sup>, e, para mantê-la viva, as enunciações impessoais não podem ser interrompidas. Então, pode-se dizer que cada vez que um indivíduo Nuba se pinta, ele reativa a enunciação de forma pessoal.

Quanto aos corpos contemporâneos, de acordo com Le Breton (2003), eles ou são cultuados ou são desprezados nesses tempos de exibição de músculos

---

<sup>1</sup> La tradition que celui de la continuité temporelle et spatiale de sa transmission

tonificados, de beleza estética acima de qualquer coisa, que produzem imagens corporais constantemente reversíveis, às quais se atribuem incertezas de significados que acabam parecendo ser inatingíveis. Um corpo que, tal como o rosto, acentua a sua situação de projeto, como define Fiorin (2008). O corpo contemporâneo não é nada mais que um projeto, um corpo inacabado.

De um modo geral, os povos pré-letrados valorizam a propriedade de conexão<sup>2</sup> do corpo, ao contrário dos letrados. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996, p. 43), a valorização da multidimensionalidade corporal assegura a conexão da cabeça ao corpo, fato reiterado pelas pinturas e pelas escarificações<sup>3</sup> corporais dos Nubas. É raro que algo passe pelo rosto, diferentemente do ser humano contemporâneo, que tem o rosto como forma de expressão primeira. A polivalência está em todo o corpo, passa por seus volumes, por suas cavidades internas, por suas conexões e por “coordenadas exteriores variáveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 43).

Os pré-letrados possuem um corpo sacro que é entendido como pertencente à natureza e é valorizado por essa condição. Segundo Viviane Baeke (1997, p. 19), a pintura corporal, as tatuagens e as escarificações são como vestimentas, são maneiras de valorizar e/ou mudar o sentido do corpo. Além da busca estética, característica dos Nuba, há outros motivos para as transformações e metamorfoses corporais, tais como: as relações sociais, as religiosas ou as políticas. A corporalidade dos povos pré-letrados, conforme denominação dada por Lux Vidal e Aracy Silva (1992), é um exemplo que serve como princípio para a semiótica do corpo, na qual “a forma e as transformações das figuras do corpo proporcionam uma representação discursiva das operações profundas do processo semiótico<sup>4</sup>” (FONTANILLE, 2004, p. 17).

## **1.2 O CORPO ESTÉTICO, A CONSTRUÇÃO FIGURATIVA E O SEMISSIMBOLISMO DA PINTURA CORPORAL DOS NUBAS**

O fascínio dos Nubas pela estética corporal está inserido em todos os momentos do seu cotidiano. De acordo com Riefenstahl e Faris, somente os novos e

---

<sup>2</sup> Tomo por base a classificação feita por Fontanille (2004, p. 151) que explica que as três propriedades do corpo são: conexão, compactação e filtro de seleção.

<sup>3</sup> Escarificações: “produção de pequenas incisões simultâneas e superficiais na pele”.

<sup>4</sup> *La forme et les transformations des figures du corps fournissent une représentation discursive des opérations profondes du processus sémiotique.*

saudáveis considerados entre eles, pelos padrões locais, como fisicamente belos é que tinham a permissão de ficar despídos. Um indivíduo Nuba, para pertencer a esse grupo, deve manter o corpo belo e esbelto, pois essa é uma das características da *hexis corpora*<sup>5</sup> desse grupo Nuba. Além dessa característica geral, há regras para ambos os sexos se apresentarem publicamente. Se, por um lado, o sentido da arte é estético, por outro, a decoração corporal, de acordo com Faris (1972), segue regras sociais e também indica um *status*. As cores, os estilos, as formas dos cabelos e as escarificações servem para marcar a faixa etária, a hierarquia, a condição fisiológica e o estatuto ritual.

Para os homens, há determinados adereços, como braceletes, cintos, penteados, que correspondem a algumas faixas etárias. O mesmo acontece com a decoração corporal, principalmente no que diz respeito à seleção cromática: o vermelho e o branco acinzentado são destinados aos meninos acima de 8 anos; a cor amarela é destinada aos de idade intermediária e a cor preta como fundo só pode ser usada a partir de dois anos após a entrada na idade adulta. Vê-se, portanto, que a categoria cromática do plano da expressão correlaciona-se com o plano do conteúdo. Esse é um típico caso de como “a relação entre a expressão e conteúdo deixa de ser convencional ou imotivada” (BARROS, 2001, 89), para instituir uma nova perspectiva de visão. Desse modo, os Nubas, para exprimirem que pertencem à faixa etária das crianças, utilizam as cores vermelhas e brancas, em oposição às cores amarelas e pretas, reservadas aos adultos<sup>6</sup>.

A oposição cromática, no plano da expressão, correlacionada à oposição etária, do plano do conteúdo, caracteriza uma semiótica semissimbólica, uma vez que as correlações parciais entre os dois planos da linguagem apresentam um conjunto de microcódigos, conforme explica Greimas (2004, p.93), da mesma maneira como ocorre com o microcódigo gestual do sim vs. não, que corresponde à oposição verticalidade vs. horizontalidade.

Como sujeitos encarnados competentes, esses artistas natos sabem e podem facilmente trocar de estados figurativos distintos, fascinando e persuadindo esteticamente os seus observadores. Uma vez que o corpo é o princípio da

---

<sup>5</sup> Termo definido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2008), *hexis corporal* seria um estilo de vida por meio do corpo. ou seja, há um corpo característico em cada círculo de convívio.

<sup>6</sup> A correspondência cromática das pinturas com o respectivo grau etário encontra-se no livro do antropólogo James Faris, *Nuba persona art.* (1972). Está também reproduzida na tese- *Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica*: [http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2010-10-05T124916Z-2655/Publico/tese%20final%20Monica%202010.pdf](http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-10-05T124916Z-2655/Publico/tese%20final%20Monica%202010.pdf).

actancialidade<sup>7</sup> e da intencionalidade<sup>8</sup>, os Nubas, sujeitos encarnados, cumprem perfeitamente a função da narratividade definida pela intencionalidade que lhes é própria. No sistema semissimbólico essa intencionalidade pode ser dupla, no sentido de que se constrói uma linguagem segunda ao desviar alguns traços da expressão para renovar ou confirmar certos significados. Isso permite às pinturas corporais Nuba ter um “discurso mais profundo e mais mítico” e também, por outro lado, mais verdadeiro, uma vez que “a arbitrariedade do signo está em parte abolida, já que o signo conquista alguma motivação” (GREIMAS e COURTÉS, 1986).

A oposição profunda entre o vermelho e o preto, da materialidade da pintura, corresponde à oposição do plano do conteúdo entre criança e adulto, que se adequa ao primeiro nível, o fundamental, do percurso gerativo de sentido semiótico. Como sujeitos encarnados estéticos, os sujeitos Nubas se juntam ao objeto também estético: as formas e as cores efêmeras que são projetadas sobre os seus corpos. Desse modo, os indivíduos Nubas instauram o nível narrativo a partir da tomada de posição no mundo sócio/etário/cultural ao qual pertencem. Por meio da operação de debreagem que conserva a propriedade de conexão do corpo e dos discursos topológicos, eidéticos e cromáticos de uma materialidade caracteristicamente fugaz, o enunciado pintado é percebido em ato, e, assim, os Nubas exercem a persuasão ou a vertigem entre seus observadores.

### **1.3 PLANO DA EXPRESSÃO NAS PINTURAS CORPORAIS.**

A semiótica plástica é apropriada para analisar os sistemas semissimbólicos constituídos por manifestações visuais. Durante a análise do plano da expressão, faz-se necessário descrever os seus componentes, verificando a organização hierárquica das categorias que podem ser combinadas de variadas maneiras, o que determinará os diversos efeitos plásticos. Conforme Greimas e Courtés(1986), as categorias constitucionais possibilitam “a apreensão de uma configuração plástica”, em oposição às categorias não constitucionais, que “regem a disposição das configurações já constituídas no espaço”.

De todo modo, ao pintarem o corpo e o rosto, os Nubas mantêm a conexão total do corpo, preservam a topologia natural do espaço corporal, como explicaram

---

<sup>7</sup> Actante é uma entidade sintática da narrativa que se define como termo resultante da relação transitiva, seja ela uma relação de junção ou de transformação (BARROS, 2001).

<sup>8</sup> A intencionalidade é um traço definidor da narratividade, função do sujeito, e facilita a análise de um gesto, de um movimento corporal.

Deleuze e Guatari (1996, p. 43). Contudo, sobre o rosto há uma maior concentração de detalhes, justamente na área nobre do corpo humano. Talvez seja exatamente para não valorizar o rosto, como defendem os filósofos. Com a dificuldade de identificação individual e do estado emocional, eles direcionam o olhar para o conjunto do corpo, ressaltando a “expressão culturoológica essencial”, como se referiu Leví-Strauss (1981).



Figura 1: Pintura simétrica e representativa – variação de cipalin – máscara de pássaro. Fonte: FARIS, 1972, p. 103.

Figura 2: Pintura simétrica e representativa – variação da cipalin – máscara de pássaro. Fonte: RIEFENSTAHL, 1976.



Nas pinturas representacionais dos Nubas pode-se perceber que um mínimo de traços representa um leopardo (Figs. 3 e 4), um pássaro (Fig. 1 e 2), entre outros. Não existe iconicidade na representação, mas apenas um traço que retém a qualidade mais fundamental e mais profunda de cada representação.

Os Nubas atingem naturalmente a “rarefação figurativa”, tornando, desse modo, as suas representações, aos nossos olhos, verdadeiras abstrações. As figuras 1 e 2 apresentam maquiagens simétricas e representativas. Elas representam um pássaro, vale ressaltar que, na tradição dos Nubas, a representação de um animal, não faz com que eles se tornem ou adquiram o poder do animal representado, mesmo porque, em uma mesma configuração, eles podem representar vários animais. Como os Nubas valorizam a beleza corporal, eles procuram explorar e reforçar essa beleza por meio da imitação da padronagem das peles, das formas dos corpos dos animais, produzindo por meio da relação dos planos eidéticos e topológicos um efeito puramente estético.

Nos dois exemplos a seguir (Figs. 3 e 4), a pintura sobre o corpo representa o leopardo. São duas pinturas corporais do tipo *Tōmā*, com manchas distribuídas

uniformemente por todo o corpo. Conforme esclarece Faris (1972, p. 91), os Nubas procuram respeitar a morfologia dos animais representados e reproduzem os seus detalhes mais característicos na parte do corpo humano que corresponde à localização daquela característica.



Figura 3: Rosto com pintura facial semissimétrica e não-representativa; corpo simétrico, representacional – tūrkā tera – Leopardo. Fonte: RIEFENSTAHL, 1976, p. 90.

Figura 4: Rosto com pintura assimétrica e representacional - tūrkā tera – Leopardo. Fonte: RIEFENSTAHL, 1976, p. 189.

Nota-se novamente o equilíbrio e a harmonia das duas pinturas, uma com mais detalhes e a outra com uma composição mais simples, que conservam a conexão do corpo (corpo e cabeça) e a ligação com a natureza ao utilizar as figuras do mundo natural. Os Nubas conseguem uma total liberdade de imaginação e criatividade, mesmo regidos pelas regras impostas para as pinturas, para, além de atualizar as enunciações da tradição, criar efeitos estéticos a partir das relações entre os planos eidéticos, topológicos e a estratégia enunciativa da debreagem, que conserva a conexão corporal.

Os “traços heterogêneos que constituem a pintura corporal representacional dos Nubas do tipo 1 reproduzem a forma apenas para codificar e, assim, serem passíveis de uma identificação, têm uma figuratividade normal, e muitos podem ser comparados com desenhos de uma criança. Contudo, em relação às representações do tipo 2 (Fig. 1 e 2), que utilizam a forma e a superfície da pele do animal representado, e do tipo 3, que utilizam apenas as características da superfície da pele dos animais representados pelas pinturas (corpo das Figs. 3 e 4), apresentam graus variáveis da figuratividade.

Os Nubas, regidos pelo sentido estético, mantêm viva a tradição dos enunciados efêmeros das pinturas corporais pessoais a partir de uma enunciação tradicional. Eles são, desse modo, atores semióticos com força de transformação e forma identificável. Como sujeitos encarnados transformam efemeramente o corpo para reafirmar um ritual e se manterem conectados com a natureza. Por outro lado, os sujeitos encarnados contemporâneos perderam essa conexão com a natureza e fazem dos seus corpos projetos enunciativos culturais e, de acordo com Deleuze, restritos ao rosto. Deleuze e Guattari (1996) perguntam o que fazer para reinventar o corpo contemporâneo como multiplicidade heterogênea e polivalente. Seria, então, preciso levar o rosto a um “desfazimento”, “encontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto” (Deleuze, 2007, p. 28) e descobrir um “corpo sem órgãos”, em que seria necessária a arte, com todos os seus recursos, como instrumento para liberar no corpo todos os “devires” reais. Apenas a arte provocaria a junção desses corpos com a natureza, liberando, desse modo, o sentido social dos corpos na contemporaneidade para criar novos efeitos de sentido. Assim, passo a verificar a construção de sentido nas pinturas corporais contemporâneas de Craig Tracy. Procurei trabalhos que remetessem de algum modo ao plano de expressão das pinturas dos Nubas.

A figura 5 faz parte de uma campanha publicitária de preservativos cuja pintura corporal foi realizada pelo artista americano. Ela foi publicada em página inteira das revistas americanas *Cosmopolitan*, *Shape and muscle* e *Fitness*. O rosto da modelo está maquiado harmonicamente com cores quentes do mesmo grupo de tonalidades da cor amarela aplicada sobre o corpo, o que garante a preservação da propriedade de conexão do corpo da modelo. Sobre o corpo foi pintado um fundo amarelo, que remete à tonalidade dos pelos de um leopardo. Sobre esse fundo foram distribuídas uniformemente diversos tamanhos e tipos de manchas. Para os leigos, a representação do leopardo encontrado nos corpos Nuba pode gerar dúvidas no reconhecimento por causa das



Figura 5: LifeStyles. Leopardo. Fonte: TRACY, 2006



cores de fundo, que têm o significado da faixa etária e não remetem diretamente à pelagem do animal, o que é agravado também pelo formato mais simples e pela distribuição uniforme das manchas pintadas. Isso não acontece quando observamos a pintura de Tracy, que por meio das relações entre as categorias cromáticas, topológicas e eidéticas e o alto nível de figuratividade produz o sentido de iconicidade e verossimilhança em relação com o Leopardo.

Não há, portanto, uma distorção semiótica<sup>9</sup>, provocada pela práxis enunciativa dessa pintura corporal, que promove o movimento do observador diante desse corpo pintado, ou seja, a pintura emerge enquanto o envelope corporal humano entra em declínio.



Figura 6: Fallon. Fonte: TRACY, 2009.

Em *Fallon* (Fig. 6), o corpo desaparece sob formas desconexas e sob uma variedade de cores frias e quentes contexturadas. A propriedade de conexão do corpo está completamente comprometida, uma vez que a operação de debreagem o fragmenta duplamente; por um lado, pelas categorias cromáticas e eidéticas e, por outro, pelo recorte fotográfico. Tracy revela que “esta imagem foi criada de forma que permitisse que o corpo realmente ditasse o desenho e o conteúdo da pintura”<sup>10</sup>. E esse é o motivo pelo qual ela está aqui, pela relação estética da pintura com o corpo, tal qual a relação que os Nubas mantêm com o corpo. Para produzir o efeito puramente estético, Tracy faz com que as cores intercalem-se e entrelacem-se em curvas e diagonais, dando uma sensação de descontinuidade. Essa composição tem um percurso complexo e abstrato, com baixo grau de figuratividade e alto grau de plasticidade. A beleza pela beleza, a cor pela cor, a forma pela forma.

<sup>9</sup> Distorção semiótica – é um ato da práxis enunciativa, no qual duas grandezas entram em competição: a ascensão da pintura e o declínio do corpo suporte. (Ver FONTANILLE, 2007)

<sup>10</sup> *This image was created in a fashion that allows the body to truly dictate the design and content of the painting.*

Percebe-se nessas pinturas corporais contemporâneas o desfazimento do rosto comparável às culturas primitivas, exemplificado pelos Nubas. Para esses, não havia importância se Riefenstahl não os reconhecesse, pois essa era a intenção. Produzir o efeito de beleza, valorizando a estética do corpo era o principal objetivo, mas uma beleza conectada à natureza.

Quando o grupo social e Riefenstahl percebem os Nubas com as maquiagens vertiginosas e fascinantes, sujeitos e objeto se realizam. De acordo com Zilberberg e Fontanille (2001, p. 125), a presença para o sujeito é apreendida como espanto diante da realização. Normalmente, o súbito, caracteristicamente efêmero, faz com que a presença realizada se virtualize e dê lugar ao hábito. Porém, os Nubas combatem a fugacidade do súbito com a mesma arma: a fugacidade de suas maquiagens. Como eles se pintam pelo menos duas vezes por dia, e a farta imaginação e criatividade desses artistas natos sempre renovam e inovam as formas, combinando e harmonizando as pinturas de maneiras diferentes, provocam diversos espantos e súbitos diariamente. Seria como dizer as mesmas coisas de maneiras diferentes, conservando e atualizando a beleza estética e harmoniosa.

O valor semiótico das pinturas corporais sociais Nuba tem o estilo de valor de universo. Todos os homens e mulheres têm acesso à pintura corporal durante um período da vida. Os pigmentos são fornecidos pela natureza e podem, dentro das regras cromáticas, ser utilizados por todos. Esse regime caracteriza-se pela participação e expansão operadas pela mistura. Pode-se dizer que os estilos de valor são os principais contrapontos entre as maquiagens sociais dos povos de cultura pré-letrada e dos de cultura letrada. A maioria das maquiagens das culturas letradas tem o valor de absoluto, com regime axiológico de exclusão-concentração.

Os novos produtos de maquiagem, objetos de desejo dos sujeitos encarnados contemporâneos, são lançados a cada nova estação como novidades, porém, com a mesma velocidade com que são lançadas, tornam-se antiguidades. Se, por um lado, o antigo, para os Nubas, está sempre sendo inovado, e tanto o indivíduo quanto o grupo sempre se espantam diante das inovações, por outro lado, o novo das maquiagens sociais, para os indivíduos contemporâneos, torna-se ultrapassado muito rapidamente, o que é provocado pela estabilização de formas e modelos de maquiagens globalizadas. A escapatória desse sistema de rotação, como afirma Deleuze, passa pelas pinturas corporais contemporâneas. Do mesmo modo, as performances contemporâneas em que o corpo aparece pintado, segundo

Jeudy (2002), seriam o suporte da expressão artística que tem como possível origem as “maneiras pelas quais os homens das sociedades primitivas utilizam seu próprio corpo para nele inscrever sinais” (2002: 92-93).

## Referências Bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BAEKE, Viviane. Pintar o Corpo. **O Correio da UNESCO**, n.2, ano 25, Fevereiro, 1997. p. 19-21. DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. FARIS, James. **Nuba Personal Art**. London: Gerald Duckworth & Company Limited, 1972.
- FIORIN, José Luiz. **O corpo representado e mostrado no discurso**. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). **Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008, p. 137-149.
- FONTANILLE, Jacques. *Soma et Séma; figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2004.
- \_\_\_\_\_; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- GREIMAS, A. J. **Semiótica figurativa e semiótica plástica**. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (ed). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker, 2004. p. 75 - 96.
- \_\_\_\_\_. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002. \_\_\_\_\_ et COURTÉS. *Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Porto: Presença, 1981.
- MAGALHÃES, Monica. **Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica**. Niterói: 2010. 237 fl. Tese - Estudos Linguísticos, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *As semioses pictóricas*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker, 2004, p. 115-158.
- \_\_\_\_\_. *Estesia e experiência do sentido*. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Vol. 8.n.2, dezembro de 2010.
- RIEFENSTAHL, Leni. **Africa**. Bonn: Taschen, 2005.
- \_\_\_\_\_. **People of Kau**. New York: Harper & Row, 1976.
- TEIXEIRA, Lucia. **Leitura de textos visuais: princípios metodológicos**. In: BASTOS; Neusa Barbosa (org.). *Língua Portuguesa: lusofonia-memória e diversidade cultural*. São Paulo: EDUC, 2008. p. 299-306.
- \_\_\_\_\_. *Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal*. **Gragoatá 4**. Niterói: EdUFF, 1 semestre, 1998. TRACY, Craig. *Painted alive: body painting gallery*. Disponível em: <http://www.paintedalive.com>. Acessado em 03 nov. 2009.
- VIDAL, Lux; SILVA, Aracy. **Grafismo Indígena**. São Paulo: EDUSP, 1992.